



HAL
open science

**Identité et mémoire : art contemporain en RDA et dans
les nouveaux Länder à partir de 1971 : Lutz Dammbeck,
Karla Sachse
Stefanie Schwabe**

► **To cite this version:**

Stefanie Schwabe. Identité et mémoire : art contemporain en RDA et dans les nouveaux Länder à partir de 1971 : Lutz Dammbeck, Karla Sachse. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20045 . tel-00772604

HAL Id: tel-00772604

<https://theses.hal.science/tel-00772604>

Submitted on 10 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE Histoire et critique des arts présentée par

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

Stefanie Schwabe

pour obtenir le titre de :
DOCTEUR D'HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS
Mention : *Histoire, théorie et critique de l'art contemporain*

Préparée à l'Unité Mixte de Recherche (n° 1279)

Arts, Lettres, Communication (ALC)

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues

Histoire et critique des arts

**Identité et mémoire :
Art contemporain en RDA
et dans les nouveaux Länder à
partir de 1971**

Thèse soutenue le 30 novembre 2012
devant le jury composé de

**Lutz Dambeck
Karla Sachse**

Laurence BERTRAND-DORLÉAC

Professeur d'histoire de l'art, Centre d'histoire de Sciences Po, Paris. /
rapporteur

Richard LEEMAN

Professeur d'histoire de l'art, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. /
rapporteur

Jean-Philippe ANTOINE

Professeur d'esthétique, Université Paris 8. / *examineur*

Francine MAIER

Professeur de littérature allemande. Université Rennes 2. / *examineur*

Jean-Marc POINSOT

Directeur de thèse

Pour Hergen, Karl et Thorgis

Remerciements

Lutz Dambeck
Karla Sachse

Jean-Marc Poinot

Karine Gaudichon
Marlene Heidel
Laurence Le Poupon
Claire Leroux
Jean Mortier
Kornelia Röder
Lutz Wohlrab

Introduction

Cette thèse porte sur le travail de deux artistes, Lutz Dambeck né en 1948 à Leipzig et sur Karla Sachse, née en 1950 à Zschopau. Tous les deux ont grandi en RDA, dans l'actuelle région de la Saxe, et ont commencé leur travail artistique bien avant la chute du mur, l'un à Leipzig, l'autre à Berlin-Est. Les oeuvres choisies ont toutes un rapport avec le système de la RDA car elles ont été soit produites en RDA, soit les réflexions extériorisées portent directement ou indirectement sur cette période de l'histoire allemande.

D'un côté nous trouvons des oeuvres qui portent sur la mémoire collective allemande et européenne comme le film expérimental *Herakles Höhle* [La caverne d'Héraclès] (1983 – 1990) et le documentaire artistique *Zeit der Götter* [Le temps des dieux] (1992) de Lutz Dambeck ou encore le signe de mémoire *fragen!* [questionner!] (2005) de Karla Sachse. Insistons sur le fait que le film *Herakles Höhle* représente un des exemples, les plus pertinents par rapport à la question de la transition. Le concept artistique que nous y retrouvons a été développé par Lutz Dambeck dès le début des années 1980 mais la réalisation du film même date de l'année de la réunification allemande. J'y reviendrai.

De l'autre côté, il y a des oeuvres qui abordent la question de l'identité est-allemande, notamment le film d'animation *Einmart* (1980/81), dans lequel nous retrouvons la figure de l'Icare jouant un grand rôle dans l'iconographie est-allemande. Ou encore le documentaire artistique *Dürers Erben* (1996) de Lutz Dambeck qui développe la thématique de

la position élitaire de certain-e-s artistes par rapport au système politique existant. Karla Sachse aborde cette thématique de l'identité est-allemande à travers la plupart des oeuvres présentées dans ce texte. Ce concerne notamment la série d'oeuvres *...ge.walt.....en* [Violences] (1991) et le signe de mémoire *Kaninchenfeld* [Champs de lapins] (1999). Ce signe de mémoire qui se trouve sur les lieux d'un ancien poste-frontière est très discret et particulièrement touchant.

Les oeuvres présentées dans cette thèse témoignent d'une certaine continuité dans le travail artistique de Lutz Dambeck et de Karla Sachse, malgré la chute du mur. Les oeuvres du cinéaste sont marquées par une réflexion systémique interrogeant le rôle de la figure de l'artiste au sein de la / des société/s et sa collusion avec le pouvoir politique. En même temps, l'artiste cherche à démontrer la possibilité d'un moment décisif, provoquant un tournant, qui emmène l'individu ou le groupe en question à une résistance active et subversive par rapport au système dominant. Les oeuvres de Karla Sachse sont d'un caractère plus intime, plus privée. Concernant cette question, l'artiste exprime la chose suivante :

„Bestimmt hat das etwas mit meiner Zivilisierung im Osten zu tun. Aber es ist vor allem eine ganz grundlegende künstlerische Position. Es geht mir ja nicht um ein Rühren im Privaten, Intimen um seiner selbst willen, sondern ich versuche jene (vielleicht heiklen) Punkte ausfindig zu machen, wo

Il y a certainement un rapport avec ma civilisation en Allemagne de l'Est. Mais c'est avant tout une position fondamentalement artistique. Pour moi, l'essentiel n'est pas de remuer dans la vie privée, dans l'intime en soi, mais j'essaie d'identifier ces points de contact (peut-être délicats) où mes

meine eigenen Erfahrungen
diejenigen anderer berühren
können – und das möglichst in
einem aktuellen oder zeitgeistigen
oder historisch relevanten,
gesellschaftlichen Kontext.^{«1}

propres expériences peuvent
toucher celles des autres - et ceci
devant un contexte sociétal actuel
ou en rapport avec le *Zeitgeist* ou
historiquement pertinent. »²

Mais les travaux des deux artistes abordé-e-s dans cette thèse ne témoignent non seulement d'une certaine position artistique continue mais sont aussi symptomatiques pour cette époque de transition entre le système de la RDA et celui de la RFA.

Pour mieux situer leurs oeuvres, j'ai essayé dans un premier moment de retracer les éléments d'histoire d'une transition, c'est à dire le contexte politique, économique et culturel de la RDA à partir des années 1970 qui sont marquées par un changement gouvernemental, mais aussi par des changements politico-culturels. Ensuite, j'ai essayé de démontrer le fonctionnement des échanges artistiques avec l'étranger, notamment avec la France et l'autre Allemagne, à l'aide de trois exemples : l'assemblée générale de l'AICA (1974, Dresde et Berlin-Est), la participation est-allemande à la *documenta 6* (1977, Cassel) et l'exposition de l'art en RDA (1981, Paris). Finalement, j'ai souhaité présenter les contraintes politiques, sociales et psychologiques auxquelles tou-te-s les artistes étaient soumis-e-s en retraçant le travail de la police secrète, la Stasi, par rapport à la scène artistique, qui était la plus surveillée. Car les deux

¹SACHSE Karla, correspondance du 27.08.2012.

²Traduction par l'auteur.

artistes Lutz Dammbeck et Karla Sachse appartenaient à des scènes alternatives qui se sont formées à partir des années 1970 et tous les deux ont dû subir, d'une manière ou d'une autre, les conséquences d'une psychologie dite « opérationnelle ».

Le choix des artistes dans cette thèse est donc représentatif pour une réflexion théorique et artistique concernant des transgressions de frontières de tout genre qui servent comme facteur régulateur sans pour autant marquer une interruption corrélative³. Dans le film d'animation *Einmart*, Lutz Dammbeck développe cette thématique de la transgression de frontières. Nous y retrouvons également, via la figure d'Icare, une réflexion sur la résistance, la désobéissance, le quant à soi, une réflexion qu'il va ensuite développer dans le *Herakles Konzept* [Concept (d')Héraclès].

Alors que Lutz Dammbeck a été contraint de quitter la RDA pour Hambourg au milieu des années 1980, Karla Sachse est restée à Berlin-Est. Depuis la chute du mur en 1989, Lutz Dammbeck revient de temps en temps dans sa région d'origine, la Saxe, mais sans qu'on puisse considérer ce fait comme le retour d'un exilé. Depuis les changements géopolitiques évoqués, Karla Sachse semble plutôt être revenue d'un exil intérieur, ce qui se traduit par une activité artistique plus prononcée à partir de la fin des années 1980.

³À propos de la notion de frontière : Cf. LUHMANN Niklas, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984, p. 35.

Les oeuvres choisies et présentées dans cette thèse ont toutes une dimension individuelle et sociale en rapport avec l'histoire, l'identité et la mémoire collective allemande. Cette dernière semble avoir été construite différemment dans les deux parties de l'Allemagne d'après-guerre. Insistons sur le fait que les deux artistes présenté-e-s sont des personnes extrêmement sensibles par rapport aux changements sociétaux. Avec ses films, Lutz Dammbeck semble toujours avoir une longueur d'avance par rapport à l'édition de travaux écrits de certain-es théoricien-ne-s issu-e-s de la sociologie, de la psychologie sociale ou encore de la politique. Karla Sachse semble plutôt aborder ses thématiques en réaction de ce qui s'est déjà passé.

Ainsi, cette thèse développera grâce à l'exemple des oeuvres des problématiques différentes issus d'un contexte général. Cette re-spécification du contexte général devrait amener vers une réalité concernant le paysage artistique est-allemand se composant de plusieurs positions possibles.

Éléments d'histoire d'une transition

Le contexte général est d'abord structuré par des frontières géographiques et géo-politiques. A partir de la fin de la deuxième guerre mondiale, l'Allemagne sera divisée en plusieurs zones d'occupation avec le secteur russe pour les régions de l'Est. Ce secteur russe deviendra en 1949 la RDA et le restera pendant quarante ans.

Ce cadre chronologique sera marqué par deux périodes politiques différentes : premièrement de 1949 à 1971 par l'ère Walter Ulbricht et deuxièmement de 1971 à 1989 par l'ère Erich Honecker. Jusqu'à la mort de Staline en 1953, la politique menée en RDA sera dominée par ses doctrines. Ainsi et pendant les années 1950 et 1960, en dépendance et sous l'influence du « grand frère » soviétique les propos politico-culturels font émerger des débats autour du *formalisme* [Formalismusdebatte]⁴. Ces décennies correspondent à un vrai nettoyage idéologique de la scène culturelle est-allemande. Certains artistes et écrivain-e-s s'adaptent, d'autres partent en exil intérieur ou à l'étranger.

Durant les années 1960, nous verrons émerger un discours autour de la *voie de Bitterfeld* [Bitterfelder Weg]. Il s'agit d'un programme politico-culturel initié lors d'une première conférence culturelle qui s'est tenue le 24 avril 1959 à Bitterfeld et développé lors de la deuxième conférence des 24 et 25 avril 1964. Le but des nouvelles directives données lors de ces conférences, était le développement d'une culture est-allemande

⁴Je vais revenir sur ce sujet dans les paragraphes sur Ullrich Kuhirt et sur le documentaire artistique *Dürers Erben*.

autonome rapprochant les artistes et travailleur-e-s. Les artistes, par exemple, devraient observer les travailleur-e-s en action sur leur lieu de travail et les motiver à devenir artiste amateur. Même si ce programme avait marqué théoriquement une décennie, en réalité, il ne fonctionnera pas vraiment et sera officieusement abandonné à la fin des années 1960.

Début des années 1970, une certaine politique de *Weite und Vielfalt* [ampleur et diversité], promettant une ouverture culturelle, sera introduite avec l'ère Honecker. Le 17 décembre 1971, lors du 4e congrès du comité central de la SED, le nouveau chef d'Etat prononce la phrase suivante :

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt : die Frage dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt.“⁵

« Si on prend comme contexte la position stable du socialisme, il ne peut pas y avoir, selon mon avis, des tabous dans l'art et la littérature. Ceci concerne les questions du contenu ainsi que celles du style ; bref, les questions concernant ce qu'on appelle la maîtrise artistique. »⁶

Ceci sera le début d'une politique culturelle dont le clivage entre discours et réalité sera de plus en plus important. L'ambiguïté du discours officiel se répercutera sur les travaux artistiques qui deviennent à leur tour ambigus.

⁵In *Neues Deutschland*, 18.12.1971 cité dans FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *Kunstkombinat DDR : Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, Berlin : Nishen, 1990, p. 77.

⁶Traduction de l'allemand par l'auteure.

Durant ses quarante années d'existence, la RDA occupe une place particulière au niveau européen. Si, d'un côté, elle fait partie des pays du bloc de l'Est dirigés par le pouvoir dictatorial de l'Union soviétique, de l'autre, elle se trouve dans une situation de concurrence avec la RFA concernant sa légitimité nationale et idéologique, ce qui entraîne un défi avec l'Occident, c'est à dire avec les pays des démocraties libérales et membres de l'Alliance atlantique⁷. Toute perspective sur l'art en RDA et dans les nouveaux Länder devrait donc se référer à l'histoire nationale avec comme cadre la question allemande depuis la seconde guerre mondiale et tenir compte de l'histoire des blocs.

Concernant le cadre économique, il faut insister que la réalité de la vie en RDA était différente des discours politiques tenues officiellement. Elle était structurée par l'omniprésence du parti SED et de la Stasi au niveau social, mais aussi individuel, par la restriction de la liberté de voyager, par le manque de produits essentiels sur le marché, comme des produits alimentaires ou encore des matériaux de construction, et par le non-respect de l'environnement à cause des nombreuses usines chimiques comme celle de Leuna près de Halle ou l'exploitation des ressources d'uranium par la société par actions soviétique *Wismut*. Le SED instrumentalisait la *Planwirtschaft* [économie planifiée] afin d'assurer sa domination sur la population. La vie quotidienne en société était

⁷Cf. PFEIL Ulrich, « Introduction », in Actes de Colloque *La RDA et l'Occident*, Asnières : PIA, 2000, p. 09-21.

organisée autour du monde du travail. L'économie manquait de ressources primaires pour la production, ce qui se répercutait sur le marché caractérisé par un manque de produits de base et de services. Notons que pour les relations inter-allemandes, une politique de détente sera mis en place en 1972 par le traité fondamental. À partir de 1973/74, la RDA sera reconnue diplomatiquement au niveau mondial. Cette reconnaissance mondiale améliorerait les relations économiques extérieures. Mais entre 1971 et 1980 l'import fut plus important que l'export ce qui accroissait les dettes économiques de la RDA⁸. Et les prix fixes pour les produits de base, les loyers, les vêtements pour enfant, les institutions de garde d'enfants, les transports publics et taxis, les centres de vacances et les prestations de services furent de plus en plus subventionnés⁹ au profit des familles avec enfants et des personnes ayant un revenu faible. Ce contexte économique conduisait la population est-allemande à nommer officieusement leur société une « société de manque ». Mais ce manque général de produits et prestations de service incitait beaucoup de gens à la créativité.

Pour la scène artistique, le manque de produits de base comme les peintures, pinceaux, toiles, etc. se répercutait sur la production des oeuvres. Par exemple, une partie des graphistes fabriquaient eux/elles-même leur presses et le format de leurs gravures sur bois a été souvent

⁸Cf. JUDT Matthias, « Aufstieg und Niedergang der 'Trabi-Wirtschaft' », in *DDR-Geschichte in Dokumenten*, Bonn : bpb, 1998, p. 99.

⁹Cf. SEGERT Astrid ; Irene ZIERKE, « Gesellschaft der DDR : Klassen – Schichten - Kollektive », in *DDR-Geschichte in Dokumenten*, Bonn : bpb, 1998, p. 170.

influencé par le format des plaques de bois disponible sur le marché ou récupérées sur des anciens meubles. Un des matériaux les plus accessibles était encore le papier ce que confirment les exemples d'oeuvres données dans cette thèse. Pour Karla Sachse, le papier constitue toujours un des matériaux le plus utilisé pour la réalisation de ses oeuvres. Concernant les premières créations de Lutz Dammbeck, notons que ce sont ses réalisations d'affiches qui lui ont apporté les premiers succès et que ses premières performances désignées comme *collages média* sont basées sur le médium du papier. En ce qui concerne les débuts de son travail film(ograph)ique, les choses se présentent de manière plus compliquée car il ne s'agissait pas forcément d'une question de moyens financiers, mais aussi de l'accessibilité des matériaux nécessaires, à commencer par la caméra.

Dans l'ouvrage collectif *Gegenbilder*¹⁰ de 1996 qui donne un aperçu de l'histoire du film alternatif en RDA à partir de 1976, Claus Löser¹¹ décrit les standards techniques : Les cinéastes amateur-e-s pouvaient se procurer des caméras de format Super 8 de la marque *Quarz*. Cette

¹⁰FRITZSCHE Karin ; Claus LÖSER, *Gegenbilder : Filmische Subversion in der DDR 1976-1989, Texte Bilder Daten*, Berlin : Janus Press, 1996, 180 p. Cet ouvrage fut suivi de l'édition d'un DVD : LÖSER Claus, DVD *Gegenbilder : DDR-Film im Untergrund 1983 – 1989*, Berlin : absolut Medien, (2008), 97". Sur ce DVD nous trouvons dix enregistrements datant de 1983 à 1989 qui sont d'une durée entre 4" à 17" et de dix artistes différent-e-s : LEIBERG Helge, HAHNEMANN Gino, SCHLEIME Cornelia, KLAUß Cornelia, LEWANDOWSKY Via, FRYDETZKI Thomas, LÖSER Claus, DI ROES Tohm, WERNER Thomas, KÖPPEL-WELSH Ramona. Le DVD comporte également un documentaire de Cornelia Klauf de 44" sur la scène subversive des cinéastes utilisant le super 8.

¹¹Né en 1962 à Karl-Marx-Stadt [Chemnitz]. Historien du cinéma.

caméra de fabrication soviétique fut produite de 1974 à 1993 et pouvait être acquis pour 250 Mark de l'Est, dans une RDA où la production des appareils d'enregistrement et de diffusion a été arrêtée dans le courant des années 1960. Le grand défaut de ces caméras dotées d'un mécanisme à ressorts était la limitation de l'enregistrement continu à 30 secondes¹². En plus, les pellicules compatibles étaient également de fabrication soviétique (*Assofoto*) ou est-allemande (*ORWO*) et furent développées et aussi contrôlées par la Stasi de manière centralisée au *DEFA-Kopierwerk* à Berlin-Est. Ensuite, l'obstacle suivant à franchir, après l'enregistrement et le développement de ces films amateurs muets, était leur diffusion. Pour ceci, jusqu'à la deuxième moitié des années 1980, il existait d'abord un projecteur soviétique intitulé *Russ* qui avait la réputation d'un monstre dévorant les pellicules. Il fut suivi par un modèle d'origine tchécoslovaque moins gourmand portant le nom de *Meopton*. Notons que l'emploi d'appareils d'enregistrement sur Super 8 provenant par exemple de la RFA était une entreprise compliquée car il fallait des pellicules spécifiques qui ne pouvaient pas être développées en RDA.

Seuls, les cinéastes alternatif-ve-s ayant des relations avec des professionnel-le-s mettant à disposition leur matériel pouvaient travailler avec des formats comme le 16 mm ou même le 35 mm ce qui permettait

¹²C'est probablement pour cette raison, la Stasi ne semblait pas apprécier ce genre d'appareil. A la visite du musée de la Stasi à Berlin, situé sur l'ancien complexe central de la Stasi dans le quartier Lichtenberg et qui expose une série d'objets d'espionnage à la James Bond, nous pouvons constater que la plupart des caméras d'enregistrement cachées dans des objets mobiles ou immobiles, sont des produits importés de l'« étranger capitaliste » comme par exemple du Japon ou des Etats Unis.

d'obtenir des pellicules négatives et d'en faire plusieurs copies, d'enregistrer du son et de faire leur propre montage ceci sans devoir passer par les services du *DEFA-Kopierwerk*. Ainsi, en collaboration avec le cameraman Thomas Plenert, Lutz Dammbeck réalise en 1981 son premier film expérimental d'environ 12 minutes sur du 35 mm et en 1984 la documentation filmique muette du *Premier Salon d'Automne de Leipzig* d'une longueur de 20 minutes sur du 16 mm.

Au niveau culturel, les années 1970 sont marquées par la 26e assemblée générale de l'AICA ayant lieu en 1974 à Dresde et Berlin-Est et par la participation est-allemande à la *documenta 6* qui se tenait en 1977 en Allemagne de l'Ouest, précisément à Cassel. Mais l'un des événements phares des années 1970 est l'expatriation forcée de l'auteur-interprète Wolf Biermann le 16 novembre 1976. En effet, à la suite à un concert donné le 13 novembre 1976 à Cologne [RFA] où l'artiste a critiqué ouvertement des aspects socio-politiques de son pays, la RDA, les autorités est-allemandes ont refusé le retour de l'artiste sur le territoire de la RDA. Suite à cette expatriation, la chaîne ouest-allemande ARD, qui pouvait être captée dans une grande partie de la RDA par des ménages ayant un poste de télévision récent avec des récepteurs adaptés, a diffusé le concert dans sa version intégrale à la télévision. Via cette diffusion télévisée, un large public est-allemand a pu, pour la première fois, prendre connaissance des paroles très ouvertes et critiques de Wolf

Biermann. Par exemple, dans sa chanson *Ballade vom preußischen*

Ikarus [Ballade de l'Icare prussien], il énonçait la chose suivante :

« Der Stacheldraht wächst langsam
ein tief in die Haut, in Brust und
Bein, ins Hirn, in graue Zellen.
Umgürtet mit dem Drahtverband ist
unser Land ein Inselland, umbrandet
von bleiernen Wellen.

Da steht der preußische Ikarus mit
grauen Flügeln aus Eisenguss. Dem
tun seine Arme so weh. Er fliegt
nicht hoch - und er stürzt nicht ab.
Macht keinen Wind - und macht
nicht schlapp, am Geländer über der
Spree.

Und wenn du weg willst, musst du
gehen. Ich hab schon viele abhaun
sehn, aus unserm halben Land. Ich
halt mich fest hier, bis mich kalt
dieser verhasste Vogel krallt und
zerrt mich überm Rand.

Dann bin ich der preußische Ikarus
mit grauen Flügeln aus Eisenguss.
Dann tun mir die Arme so weh.
Dann flieg ich hoch - dann stürz ich
ab, mach bisschen Wind - dann mach
ich schlapp, am Geländer über der
Spree »¹³

« Lentement, le barbelé se soude
profondément dans la peau, dans la
poitrine, les os, dans les cellules
grises du cerveau. Encerclé d'un
pansement de fer, notre pays
ressemble à une île entourée de
vagues de plomb.

Là-bas se trouve l'Icare prussien
avec ses ailes gris de fer. Il a si mal
aux bras. Il ne vole pas haut – et il
ne tombe pas du ciel. Il ne fait aucun
vent – et ne se fatigue pas. Sur le
pont au dessus de la Spree.

Et si tu veux partir, tu dois t'en aller.
J'ai déjà vu beaucoup quitter notre
pays. Je m'ancre ici jusqu'au moment
où cet oiseau détesté me prend
froidement entre ses griffes afin de
me faire tomber.

Ensuite, je deviendrai l'Icare
prussien avec des ailes gris de fer et
mes bras me feront si mal. Et je
volerai haut pour tomber ensuite. Je
ferai un peu de vent et ensuite je
serai épuisé. Sur le pont au dessus de
la Spree.»¹⁴

Avec ces paroles, Wolf Biermann parle clairement de la frontière inter-allemande dont la rivière Spree en faisait partie comme barrière naturelle.

Avec ces « vagues de plomb », il évoque aussi la sécurisation de cette

¹³La plupart des chansons enregistrés le 13 novembre 1976 à Cologne, sont disponibles sous forme de petits vidéos sur youtube.com.

¹⁴Traduction de l'allemand par l'auteure.

frontière par des armes à feu, contredisant la version officielle des autorités est-allemandes, que le mur a été construit pour empêcher les citoyen-ne-s de l'étranger capitaliste d'entrer librement en RDA. Que Wolf Biermann devienne aussi subitement l'Icare prussien dont il chante le vol difficile, choquait largement le paysage artistique. Après la politique d'ouverture culturelle menée par le SED, aucun-e artiste ne s'attendait réellement au type de mesures qui ait marqué profondément les créations futures. Cette expatriation était donc postérieure aux discours officiels de l'ouverture politique et la 26e assemblée de l'AICA, et antérieure à la participation est-allemande à la *documenta 6*.

Les relations diplomatiques avec l'étranger « capitaliste »

Depuis sa fondation le 7 octobre 1949, la RDA souhaitait sa reconnaissance diplomatique au niveau international. Pour ceci, elle cherchait à s'imposer à travers le sport et la culture, ceci face à une RFA qui prétendait au droit exclusif de représenter la nation allemande. Et, par exemple, jusqu'en 1968, les deux Allemagnes devaient s'unifier dans une seule équipe nationale afin de participer aux jeux olympiques. Mais la représentation des Allemagnes au niveau international se compliquait avec l'introduction d'un nouvel hymne national¹⁵ du côté de la RDA, le 6 novembre 1949, suivi d'un nouveau drapeau aux couleurs de la République de Weimar avec, au centre, un marteau et un compas entourés d'une couronne en épis, officialisé depuis le 1er octobre 1959. La première décennie de l'existence de la RDA est également marquée par la

¹⁵Paroles : Johannes R. Becher, Musique : Hanns Eisler.

fuite d'environ 2,7 millions¹⁶ de citoyen-ne-s de la RDA à travers une frontière inter-allemande encore perméable malgré sa sécurisation dès le début des années 1950. Avec la construction du mur de Berlin dans la nuit du samedi 12 au dimanche 13 août 1961, il est mis un terme au trafic professionnel des Allemand-e-s de Berlin-Est qui allaient travailler à Berlin-Ouest et il est mit un frein mortel aux fuites vers l'Ouest qui provoqua ses premières victimes dès le mois d'août 1961. Pendant ces années 1950, les artistes pouvaient encore circuler et exposer de manière relativement libre à l'étranger, mais ils/elles sont fortement encadré-e-s de manière idéologique avec les débats autour du *formalisme*, ce qui amena beaucoup d'artistes originaires de la zone Est de s'installer à l'Ouest. Un article de presse de 1951 sur le *formalisme* illustre bien cette situation ambivalente concernant le paysage artistique est-allemand dans son contexte européen :

« Leider sind in einigen Kunstzweigen der DDR noch Tendenzen des Verfalls und der Zersetzung, des Mystizismus und Symbolismus, die Neigung zu einer verzerrten und unrichtigen Darstellung der Wirklichkeit, sowie ein flacher und vulgärer Naturalismus festzustellen. (...) Einige Vertreter dieser absurden Richtung in der Malerei der DDR versuchen, sich hinter dem Namen Picasso zu verstecken. (...) »

« Malheureusement, nous pouvons, dans quelques branches artistiques de la RDA, toujours constater des tendances de déchéance et de décomposition, de mysticisme et de symbolisme, la tendance vers une représentation déformée et non-véritable de la réalité, ainsi qu'un naturalisme superficiel et vulgaire. (...) Quelques uns des représentants de cette tendance absurde de la peinture de la RDA essayent de se cacher

¹⁶Cf. KOWALCZUK Ilko-Sascha, *Das bewegte Jahrzehnt : Geschichte der DDR von 1949 bis 1961*, Bonn : bpb, 2003, p. 77.

Die formalistischen Verrenkungen Picassos bedeuten eine Vergeudung der außerordentlichen Begabung dieses Künstlers. (...)

Der Kampf gegen jeglichen Einfluss der westlichen Dekadenz und des Kultes des Hässlichen in der Kunst der DDR ist eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe. »¹⁷

derrière la renommée de Picasso.

(...)

Les contorsions formalistes de Picasso signifient un gaspillage du talent extraordinaire de cet artiste.

(...)

La lutte contre toute influence venant de la décadence occidentale et contre le culte de la laideur dans l'art de la RDA devient un objectif important pour la société. »¹⁸

Comme nous pouvons le voir dans les paragraphes suivants, c'est seulement à partir de la construction du mur en 1961 et avec, en 1972, le début d'une politique de détente inter-allemande que la RDA a pu être réellement représentée au niveau culturel en tant que telle et que la doctrine du *réalisme socialiste* s'éloigne de plus un plus du discours stalinien.

Un des événements importants fut la *26e assemblée générale de l'AICA* qui avait lieu à Dresde et Berlin-Est du 2 au 9 septembre 1974. Mais avant de devenir un pays accueillant une des assemblées générales annuelles de l'AICA international, il a fallu constituer une section nationale. Depuis le début des années 1960 et encore avant la construction du mur en août 1961, les critiques et historien-ne-s d'art est-

¹⁷Cf. s.a., « Wege und Irrwege moderner Kunst », in *Tägliche Rundschau*, 20. / 21.01.1951. Cité in : KOWALCZUK Ilko-Sascha, *Das bewegte Jahrzehnt : Geschichte der DDR von 1949 bis 1961*, Bonn : bpb, 2003, p. 135.

¹⁸Traduction de l'allemand par l'auteure.

allemand-e-s ont fait des demandes d'adhésion à l'AICA international qui furent refusées sous prétexte du nombre insuffisant de candidat-e-s permettant de créer une section nationale. Mais les difficultés qui empêchent initialement l'acceptation d'une section de la RDA sont d'abord d'ordre politique. Dans un courrier du 10 janvier 1961 portant sur cette question, Will Grohmann, à l'époque président de la section (ouest-)allemande, écrit la chose suivante :

« Qu'est-ce qu'est devenu le groupe DDR? Abstraction faite de Berlin, il y a la difficulté que les habitants de la zone Est sont reçus très volontiers en visite privée dans la Bundesrepublik, (vice versa il y a d'énormes difficultés!), mais comme représentants de la zone Est (ils) n'y figurent pas. Un groupe de DDR ne pourrait donc pas être invité par nous à Munich. La Bunderepublik ne reconnaît pas DDR comme Etat autonome, mais seulement comme l'une des quatre zones occupées, dans le même sens qu'elle regarde Berlin comme territoire occupé par les quatre puissances, et non pas comme territoire de l'Est. Exception faite des Etats Est, y compris Jugoslavie, aucun pays étrangers reconnaît l'Etat de DDR. Chacun des pays de l'Ouest devra en tirer les conséquences qu'il croit nécessaires.

Tout cela est d'autant plus embêtant que nos intérêts ne regardent nullement la politique, mais c'est une conséquence de la situation politique en Allemagne, et une conséquence aussi du fait que les représentants des pays Est sont en tout cas obligés de faire la politique, de quel sujet qu'il s'agisse. L'art aussi fait part de la politique. Pourvu que AICA insiste à accepter un groupe Est et à l'inviter il y aura des difficultés de faire le congrès à Munich. Pour ma part je vois la meilleure solution de toutes ces difficultés que les critiques d'art de la zone Est entreraient comme membres de la section allemande. Pourquoi pas se servir de cette issue? La seule raison pour ne pas le faire serait de nouveau la politique. [sic]»¹⁹

¹⁹GROHMANN Will, courrier du 10.01.1961. Rennes : Archives de la Critique d'Art, corps diplomatique RFA. Cette citation n'est pas une traduction par l'auteure mais correspond exactement à l'original.

Insistons sur le fait que personne ne se doutait à ce moment là de la construction du mur, qui a eu lieu seulement sept mois plus tard. Et rappelons, comme le texte suivant le démontrera, que la section est-allemande fut finalement fondée après la construction du mur et avant la reconnaissance officielle de la RDA en 1973 comme Etat membre de l'ONU.

Dans un courrier du 15 septembre 1965²⁰, signé entre autres par la peintre et graphiste Lea Grundig²¹ en tant que présidente du *Verband Bildender Künstler Deutschlands* [L'union des artistes de l'Allemagne]²², elle regrette le silence de l'AICA international sur la demande d'adhésion collective de 19 historien-ne-s d'art est-allemand-e-s et appuie sa demande en citant quatre critiques d'art français qui se sont rendus en RDA au début des années 1960 : Pierre Mazars du *Figaro*, Raoul-Jean Moulin²³ des *Lettres Françaises*, Jean-Jacques Levêque de *L'Information Arts* et Jean Rollin²⁴ de *L'Humanité*. Finalement, la section est-allemande de l'AICA fut officiellement admise en octobre 1964 lors de la 17e

²⁰Cf. GRUNDIG Lea, courrier du 15.09.1965. Rennes : Archives de la Critique d'Art, corps diplomatique RFA.

²¹(1906, Dresden – 1977). Co-fondatrice du groupe d'artistes communistes *Asso* (1928 – 1933).

²²Cette union deviendra par la suite l'union des artistes de la RDA.

²³Malheureusement, le fonds d'archives RJM au MacVal, ne fournit pas de documents précis concernant cette visite.

²⁴En 1974, Jean Rollin témoigne, via une lettre publié dans *Bildende Kunst*, brièvement de ses relations entretenues avec la RDA. Selon lui, il a rendu visite à quatre reprises entre 1964 et 1974 où il rencontra également en 1967 John Heartfield (1896 – 1968). Cf. ROLLIN Jean, « Ein Franzose über die Kunst der DDR : Brief von Jean Rollin », in *Bildende Kunst*, 1974, n°3, p. 143 – 145.

assemblée générale à Paris. Malgré la création de la section nationale est-allemande en 1964, c'est seulement après sa reconnaissance politique auprès des pays membres de l'ONU, que la RDA est devenu le pays d'accueil pour une des assemblées générales de l'AICA international. Cet accueil aura lieu en RDA en 1974 pour une première et en même temps une dernière fois. A ce moment là, la section RDA compte 9 adhérents et 17 sociétaires²⁵.

Un-e des acteur-e-s principaux/-ales est-allemand-e-s de cette assemblée générale était l'historien d'art Ullrich Kuhirt (1925 - 1983). Ce personnage a été fidèle au parti SED, portait le titre d'un *Prof. Dr. phil. habil.*, représentait officiellement la critique d'art est-allemande à l'étranger et a écrit beaucoup de livres suivant la position dogmatique de l'idéologie marxiste-léniniste. Son fonds d'écrits et de documents, inclut les dossiers des assemblées générales de l'AICA dont il était président de la section nationale de 1965 à 1977 et se trouve à la *Sächsische Landesbibliothek* à Dresde²⁶. Il publie ses premiers textes au début des années 1950, marquées en RDA par des débats théoriques contre le formalisme et l'expressionnisme. En 1962, à 37 ans, il obtient un doctorat portant sur le rôle de l'art « progressiste allemand » de la période

²⁵Cf. Rennes : Archives de la Critique d'Art, Dossier corps diplomatique RFA.

²⁶URL : <http://www.slub-dresden.de/> [dernière consultation le 03.10.2011].

de 1924 à 1933 et de la critique d'art communiste dans le développement d'un art « prolétaire-révolutionnaire » et réaliste²⁷.

Ullrich Kuhirt fait partie des personnages décisifs pour la politique culturelle des années 1960 dans laquelle s'inscrivent les décisions prises lors de la 2^e *Conférence de Bitterfeld* en 1964. En 1979, à 56 ans, il obtient son habilitation avec un écrit sur l'art et l'architecture dans la RDA des années 1970²⁸. D'ailleurs, le discours tenu à l'occasion de la 26^e assemblée générale porte sur ce sujet²⁹. Ullrich Kuhirt y aborde même la problématique de la protection de l'environnement, ceci au moment de la construction du *Palais de la République*³⁰, un bâtiment qui sera démonté à partir de 2006, principalement à cause de sa forte contenance en amiante.

Jusqu'à sa disparition en 1983, Ullrich Kuhirt prend part aux débats politico-culturels justifiant par rapport à la question de l'héritage

²⁷KUHIRT Ullrich, *Entwicklungswege der fortschrittlichen deutschen Kunst in der Periode von 1924 -1933 und die Hilfe der Kunstkritik im Zentralorgan der KPD bei der Herausbildung einer proletarisch-revolutionären realistischen Kunst* [fre : Voies de développement de l'art allemand progressiste durant la période entre 1924 – 1933 et le soutien de la critique d'art auprès de l'organisme central du KPD concernant la formation d'un art prolétaire-révolutionnaire réaliste], Berlin-Est : Institut des Sciences Humaines du comité central du SED, 1962, 419 p.

²⁸KUHIRT Ullrich, *Bildende Kunst und Architektur der DDR in den siebziger Jahren* [Arts plastiques et architecture de la RDA dans les années 1970], Berlin-Est : Académie des Sciences Humaines du comité central du SED, 1979, plusieurs volumes.

²⁹KUHIRT Ullrich, « Sur le problème des relations et de l'interaction entre l'art, l'architecture et l'urbanisme en République Démocratique Allemande », 19 p. Rennes : Archives de la Critique d'art, PREST.XJ09.

³⁰Construction : 1973 – 1976. Déconstruction : 2006 – 2008.

artistique une lignée de tradition d'un *art réaliste* et discutant l'intégration de l'*art moderne* dans la notion du *réalisme socialiste*. Nous lui devons un ouvrage général et collectif en deux volumes sur l'art en RDA, dont le premier volume traite l'époque de 1945 à 1959³¹ et l'autre celle de 1960 à 1980³², ouvrage qui représente en quelque sorte l'empire chronologique de son activité critique. Le premier volume donne un aperçu des propos anti-modernistes tenus durant les années 1950. Depuis la chute du mur, les travaux et activités d'Ullrich Kuhirt ont perdu toute leur importance au niveau théorique car elle était finalement constituée par l'omniprésence du parti SED. Par contre, au niveau historique, les activités et discours de ce personnage peuvent servir à illustrer le contexte global du développement artistique est-allemand.

Pour les préparatifs de la *26e assemblée générale*, rien ne sera laissé au hasard et les participant-e-s ne sont pas réellement libres du choix de leur hôtel et des activités en dehors de l'assemblée qui se tenait à Dresde et à Berlin-Est. Ceci, malgré la demande formulée préalablement par le secrétaire général de l'AICA de l'époque, Guy Weelen, dans un courrier du 06 novembre 1973³³ adressé à Ullrich Kuhirt :

³¹KUHIRT Ullrich, *Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik : Plastik, Malerei, Grafik 1949-1959*, Dresden : Verlag der Kunst, 1959, 311 p. [Réédition : *Kunst der DDR 1949-1959*, Leipzig : VEB E.A. Seemann Verlag, 1982, 357 p.].

³²KUHIRT Ullrich, *Kunst der DDR 1960-1980*, Leipzig : VEB E.A. Seemann Verlag, 1983, 462 p.

³³WEELLEN Guy, courrier n°835 du 06.11.1973. Rennes : Archives de la Critique d'Art.

« Mon cher Président, [...] On constate, en effet, que l'on a tendance à prévoir un programme trop chargé ne laissant pas de place à la légitime curiosité des participants étrangers quant à la vie propre du pays invitant. Il serait extrêmement souhaitable de ménager des temps de liberté qui permettraient à chacun de prendre les contacts qu'il désire, de visiter qui l'intéressent au premier chef. [...] On a également attiré mon attention sur la nécessité de rencontrer des artistes, de discuter avec eux, dans leurs ateliers ou dans le local où ils exposent. [...] »

Par la suite, en avril 1974, la co-organisation de cette assemblée générale, limitée à 250 participant-e-s³⁴, est retransmise au secrétaire général adjoint, Raoul-Jean Moulin: Ce dernier a défendu à plusieurs reprises l'art est-allemand dans la presse française. Afin de préparer la 26^e assemblée générale, il effectue un séjour du 06 au 10 mai 1974 en RDA, dont il témoigne dans un court courrier au président de l'AICA, René Berger (1915 - 2009)³⁵, du 13 mai 1974. Tout-e-s les invité-e-s de l'étranger « capitaliste » devaient donc arriver lundi 02 septembre par l'aéroport ou la gare de Berlin-Ouest pour ensuite prendre le métro jusqu'à la station *Friedrichstraße* où se trouvait à l'époque le poste frontière le plus connu, le *Checkpoint Charlie*. Après leur entrée sur le territoire de la RDA, des cars étaient prévus pour ramener les participant-e-s à Dresde. Là-bas, l'assemblée sera abritée dans un « quartier moderne et central, hors de toute circulation automobile, regroupant dans un même espace nos hôtels, restaurants, cinéma où se tiendront nos réunions, la

³⁴Finalement, on compte la présence d'environ 160 Participant-e-s de 26 pays. Cf. KUHIRT Ullrich, « Internationaler Kunstkritikerverband (AICA) tagte in Berlin » in *Bildende Kunst*, 1974, p. 558 – 559.

³⁵Ecrivain, philosophe et historien de l'art suisse. Président de l'AICA international de 1969 à 1975.

poste, les magasins et autres services. A proximité immédiate : le Zwinger »³⁶. Finalement, l'assemblée générale est entourée d'un programme culturel très chargé sur dix jours avec des visites de villes et de musées. Seulement une seule fois, la section est-allemande répond aux demandes du secrétaire général de l'AICA, avec la programmation d'une visite d'ateliers d'artistes³⁷ à Dresde dans la soirée du mercredi 04 septembre 1974. Sinon, il y avait au programme des nombreuses visites de musées et lieux historiques et aussi de quelques expositions. Concernant les expositions et ateliers d'artistes, aucune précision a été fournie au moment où le programme a été mis en place. Au mois de septembre, il y avait trois expositions d'art officielles et assez importantes en RDA : celle de la circonscription de Leipzig³⁸, celle de la circonscription de Karl-Marx-Stadt et une autre à Dresde consacrée aux dessins dans l'art en RDA³⁹. La dernière s'inscrit dans l'esprit d'ouverture culturelle allant du début des années 1970 jusqu'à l'expatriation du

³⁶Cf. Raoul-Jean MOULIN, courrier n° 1031 du 13.05.1974 à René BERGER. Rennes : Archives de la Critique d'Art. Il s'agit du quartier de la rue *Prager Straße* qui est depuis les années 1970 une zone piétonne, une des premières sur les territoires allemands. Le temps de la RDA, ce quartier regroupait trois grands hôtel internationaux, le centre commercial *Centrum Warenhaus* et le fameux cinéma en forme de rotonde qui a été inauguré le 07 octobre 1972.

³⁷L'auteure n'a pas pu trouver plus de précisions sur les ateliers visités.

³⁸Il s'agit de la 9e édition, ouverte le 31 août 1974. Leipzig : Musée des Beaux Arts. Environ 1600 objets ont attiré 130.000 visiteur-e-s. Cf. FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *Kunstkombinat DDR*, Berlin : Nishen, 1990, p. 88.

³⁹Ouverture le 1er septembre 1974. Dresden : Albertinum. 141 artistes dont Hermann Glöckner, Willy Wolff et Carlfriedrich Claus. 346 dessins. Cf. FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *op. cit.*, p. 88.

l'auteur-interprète Wolf Biermann en 1976. Ceux/celles qui allaient se rendre à Leipzig ont pu rencontrer Werner Tübke et Wolfgang Mattheuer lors d'une réception donnée par le conseil municipal et ils/elles ont pu voir *L'Honorée* de Wolfgang Mattheuer, qui fut re-exposée en 1975 à l'Albertinum à Dresde, en 1981 au MNAM à Paris et aussi lors de la grande rétrospective *Kunst in der DDR* [Art en RDA] en 2003 à la *Neue Nationalgalerie* à Berlin. Avec ce tableau, l'artiste déclencha des polémiques car la symbolique du titre du tableau était en contradiction avec le contenu représenté⁴⁰. L'interprétation peut se faire sur plusieurs niveaux. En RDA, le sujet du tableau fut officiellement interprété en tant que femme simple et travailleuse, intimidée par l'honneur qui lui est rendu. Une autre version autorisée en RDA, était la critique de la société

⁴⁰En effet, *L'Honorée* représente une contre-image de l'héroïne du travail, qui fut un des thèmes centraux revendiqués officiellement pour l'art du réalisme socialiste. Cette femme âgée sans identité apparente qui a sacrifié son travail à la patrie est assise sur une chaise derrière une table et repliée dans une sorte de méditation sur elle-même. Elle semble être vidée et épuisée par le travail. Les tulipes déposées sur la table devant elle symbolisent la récompense pour cette ouvrière qui ne semble pas en être très fière. Elle n'a pas reçu de médaille, aucune décoration, personne ne la félicite, elle est assise, isolée. La nappe blanche qui pourrait également être un linceul sur un cercueil, un thème renforcé par la lividité du personnage, telle une barrière, un mur séparant le sombre du lumineux, fonctionne, autant que les yeux fermés qui ne veulent pas voir la réalité au grand jour -ou ne veulent pas y adhérer-, comme une barrière visuelle et communicative interdisant toute sorte de dialogue à la fois intérieur et extérieur. Il y a ainsi une résignation évidente signalée par cet espace blanc infranchissable allant d'un bord à l'autre du tableau interdisant tous les sens humains : silence imposé, mains cachées, yeux clos, bouche fermée. Seules les fleurs apportent le seul droit à respirer comme un dernier rempart avant la mort! Cf. SCHWABE Stefanie, mémoire de master 2 *L'Art en RDA : Expressions artistiques des années 70 et 80 entre positions idéologiques, théories artistiques et réalités économiques et sociales*, Rennes : non publié, 2006, p. 44 – 48.

est-allemande donnant la possibilité d'une certaine isolation et aliénation de l'individu.

A Berlin, l'assemblée s'est réunie dans le bâtiment du parlement⁴¹. La consultation des courriers échangés⁴² entre les différent-e-s responsables est-allemand-e-s et internationaux permet de conclure qu'il y avait des difficultés de communication à cause d'un délai parfois long du transport par la poste ce qui provoquait le croisement de courriers. Concernant le prix du séjour à réserver, le prix des chambres d'hôtel pouvait aller de 25 à 70 Marks est-allemandes par nuit.

Dans l'après-midi du 04 septembre 1974, deux historiens de l'art, Peter H. Feist (1928)⁴³ et Hans Ludwig Cohn Jaffé (1915 - 1984)⁴⁴ sont intervenus sur « La fonction de l'art dans les mouvements sociaux contemporains ». L'exposé de Peter H. Feist s'intitulait « Le réalisme aujourd'hui » et portait également sur la notion du *réalisme socialiste*. Il a cité explicitement comme exemple les artistes Willi Sitte, Bernhard Heisig, Theo Balden et Wolfgang Mattheuer. Le discours de cet historien d'art était adapté au discours idéologique du SED, comme la citation suivante le montre :

⁴¹Notons que le parlement de la RDA se trouvera ensuite au *Palais de la République* qui est en construction au moment de l'assemblée générale.

⁴²Cf. Dossier 26ème Assemblée Générale, Dresde-Berlin, 1974. Rennes : Archives de la Critique d'Art., FR ACA AICA-INT.

⁴³Historien d'art (est-)allemand. Vit et travaille à Berlin-Pankow.

⁴⁴Historien et critique d'art néerlandais.

« [...] il apparaît de plus en plus clairement que le réalisme socialiste n'est ni un phénomène statique ni un système de règles figées, identifiables une fois pour toutes, mais qu'il se développe historiquement, portant en lui une considérable dynamique interne, non sans interaction avec les autres courants artistiques de notre époque. Etant donné qu'il s'agit d'un art encore jeune, qui est maintenant seulement à l'aube de ses possibilités, il comprend dans son développement des discontinuités. Certains principes sont fondamentaux : le lien nécessaire avec le peuple, condition d'une action sociale de l'art, l'adhésion à la cause révolutionnaire de la classe ouvrière, la lutte pour le progrès, la justice et la paix dans le monde, tout comme la conviction que la réalité est connaissable, se reflète, se valorise et se transforme – au sens progressif du terme – par le moyen de l'art. [...] Le réalisme socialiste, dans ces aspects précités, se distingue nettement des divers 'réalisme' que l'art des pays capitalistes a mis sur le marché depuis quelques années. Il ne faut pas se laisser tromper par quelques similitudes formelles ou virtuelles comme par exemple un certain penchant pour le romantisme. »⁴⁵

Le 08 septembre 1974, l'assemblée s'est poursuivie à Berlin-Est et a débuté avec des interventions entre 10h15 et 12h30 sur le sujet « L'art et l'environnement » dont Ullrich Kuhirt communiquait « Sur le problème des relations et de l'interaction entre l'art, l'architecture et l'urbanisme en République Démocratique Allemande ».

Un autre acteur principal de cette *26e assemblée générale* était le critique d'art français Raoul-Jean Moulin. Les premiers contacts entre Raoul-Jean Moulin et la RDA ce sont créés, si on prend en considération les échanges entre la présidente de l'union des artistes est-allemande, Lea

⁴⁵FEIST Peter H., « Le réalisme aujourd'hui », p. 7 et p. 13. Dossier 26ème Assemblée Générale, Dresde-Berlin, 1974, Rennes : Archives de la Critique d'Art, FR ACA AICA-INT.

Grundig, et le président de l'AICA international, Tony Spiteris, à partir des années 1960. Le critique d'art français allait donc de nombreuses fois, toujours accompagné de sa femme Jean-Annie Moulin et dans le contexte d'un échange franco-est-allemand⁴⁶, à la rencontre d'artistes en RDA.

Un télégramme de l'artiste René Graetz du 31 mars 1966⁴⁷ indique également la présence de Raoul-Jean Moulin en RDA, précisément à Merseburg. Dans une lettre privée du 30 décembre, l'artiste est-allemand se plaint ouvertement de la politique anti-moderniste de la RDA : « Ici rien de bien nouveau, ne serait-ce une nouvelle vague contre le « moderne » - qui hélas, me rappelle bien ce passé que je pensais enterré à tout jamais. Mais tout de même, il ne faut pas désespérer! »⁴⁸

⁴⁶Depuis 1958, il existent en France des associations d'échanges franco-allemands, les EFA, mais seulement après la reconnaissance officielle de la RDA par l'ONU, une association intitulée France-RDA a pu se créer à partir de 1973. En RDA, les échanges se faisaient via l'Union des artistes plasticien-ne-s et l'Association Allemagne-France. Depuis la fondation de la RDA en 1949, les autorités est-allemandes cherchent à créer des liens avec l'occident, notamment la France, ceci avec comme but d'être reconnue politiquement par les membres de l'ONU. L'échange culturel qui a pu se faire via des associations franco-est-allemandes était donc très important pour la RDA. Ainsi, selon un article publié dans *Echo d'Allemagne*, une exposition montrant 146 gravures, dont aussi des oeuvres de l'Ecole de Paris, de 142 artistes français-e-s, fut inaugurée le 14 septembre 1965 au musée Bode-Museum à Berlin-Est.

Cf. MOULIN Raoul-Jean, « L'exposition de gravures françaises à Berlin : un grand succès », in *Echo d'Allemagne*, nov 1965.

Cette revue mensuelle, écrite en français et destinée à la France, est éditée de 1959 à 1973 par la maison d'édition est-allemande *Verlag Zeit im Bild* située à Dresde. Cette maison d'édition était spécialisée dans l'édition de revues destinées à représenter la RDA à l'étranger. Cf. LINKS Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage : die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin : Ch- Links Verlag, 2009, p. 175 – 177.

⁴⁷Vitry-sur-Seine : MacVal, Archives Raoul-Jean Moulin.

Comme déjà évoqué, Raoul-Jean Moulin se rend également en 1974 en RDA afin de préparer la dite assemblée générale. Par la suite, durant les années 1970, il prépare plusieurs articles rédigés en français portant sur l'art en RDA et collabore début des années 1980 à l'exposition de l'art de la RDA à Paris.

C'est en 1976, qu'il écrit pour la première fois un article de presse sur un artiste de la RDA, Hermann Glöckner. Raoul-Jean Moulin reconnaît la valeur artistique avant-gardiste de son oeuvre et il la défend dans son texte. Il s'agit bien d'un premier écrit critique étranger sur Hermann Glöckner, qui ne le décrit non seulement comme le « patriarche de l'art moderne », mais qui constitue aussi le début d'une timide reconnaissance de l'oeuvre de Hermann Glöckner au niveau mondial. Jusqu'à là, l'artiste travaillait très en retrait et jusqu'à présent, son oeuvre n'a toujours pas eu la place qu'elle mérite au sein d'une histoire de l'art mondiale. Encore aujourd'hui, cette désignation comme « patriarche de la modernité » que Raoul-Jean Moulin a faite de Hermann Glöckner est citée avec grande fierté dans des musées est-allemands sans que l'auteur soit évoqué.

Le deuxième élément représentatif pour les relations culturelles entre la RDA et l'étranger « capitaliste » était la *documenta 6*. En RDA, au niveau des arts, la fin des années 1970 est marquée par deux événements, premièrement par la participation de la RDA à la *documenta* à Cassel

⁴⁸Cf. Lettre de René Graetz à Raoul-Jean Moulin du 30.12.1966. Vitry-sur-Seine : MacVal, Archives Raoul-Jean Moulin.

[RFA] et deuxièmement par la *8e exposition d'art de la RDA* à Dresde. Comme nous le savons, la *documenta* existe depuis 1955 et a lieu, initialement tous les quatre, ou cinq ans. Cette manifestation d'art contemporain constitue un élément avec une grande portée sur le marché d'art international. Pour la RDA, la participation d'artistes est-allemands constitue un enjeu important concernant les relations inter-allemandes depuis la mise en place d'une politique de détente début des années 1970. D'autant plus que la *documenta* avait été créée à Cassel dans un contexte de guerre froide et choisie à un emplacement géographique placée au centre d'une Allemagne réunifiable.

Les grandes expositions nationales d'art est-allemandes avaient lieu tous les cinq à Dresde entre 1946 et 1988. Au moment de la participation de la RDA à la *documenta 6*, la huitième édition de l'exposition d'art de la RDA a été présentée dans les médias est-allemands comme une sorte de contre-poids au modèle ouest-allemand.

Le choix des six artistes (masculins) finalement représentés témoignent d'une politique d'orientation de la part de la RDA. Dans une correspondance du 6 décembre 1976, Fritz Donner demande à Hans-Joachim Hoffmann l'officialité de la participation des peintres Werner Tübke, Willi Sitte et Bernhard Heisig qui auraient reçu une invitation de participation⁴⁹ et si la section « culture » du comité central du SED avait

⁴⁹L'invitation officielle adressée à Werner Tübke par la société *documenta GmbH* est datée du 2 novembre 1976.

déjà donné son autorisation⁵⁰. Finalement, l'historien d'art Lothar Lang⁵¹ sélectionna en collaboration avec un des participants, Bernhard Heisig, la quadrige de la dite *Ecole de Leipzig* (les peintres Willi Sitte, Bernhard Heisig, Werner Tübke et Wolfgang Mattheuer) et les deux sculpteurs Fritz Cremer et Jo Jastram. Tous deux sont sur place à partir du 14 juin afin de subviser l'accrochage des oeuvres des artistes de la RDA.

Cette participation artistique à un des grands événements internationaux d'art contemporain eut un caractère politique et moral pour les autorités est-allemandes car elle signifiait la reconnaissance officielle de la RDA en tant qu'Etat autonome. La *documenta 6* était consacrée en grande partie aux artistes ouest-allemand-e-s et américain-e-s. La présentation d'oeuvres réalistes provenant de la RDA déclenchait des polémiques sans vraiment de trouver un grand écho dans les médias. Eduard Beaucamp (1937) était un des rares critiques d'art à défendre les artistes et oeuvres exposés dans un article dans la FAZ du 25.06.1977. D'autres défenseurs furent les artistes Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1921-1986), Nam June Paik (1932-2006) et le critique d'art Klaus Bußmann (1941). Durant l'exposition, un flyer assigné à un groupe d'ancien-ne-s artistes et auteur-e-s de la RDA fut distribué. Il comportait la chose suivante :

⁵⁰Berlin : Bundesarchiv, MfK-DDR, DR1-8171, p. 79.

⁵¹Lothar Lang a débuté sa collaboration avec la Stasi en 1970 afin d'avoir la possibilité de visiter des expositions à l'étranger. En 1977, il dirigeait la participation de la RDA à la *documenta 6* par un séjour de trois semaines en RFA.

« Die ungehorsamen Maler der DDR

Sicherlich begrüßt es jeder, daß die Regierung der DDR einige ihrer privilegierten und dem Staat genehmen Künstler an der DOCUMENTA in Kassel teilnehmen läßt. Sie stellen gewiß einen Teilaspekt der heutigen DDR-Kultur dar.

Bei all dem Augenschmauß, den diese Bilder bei Ihnen erwecken können, wollen wir Sie darauf hinweisen, daß es auch eine Gruppe von ungehorsamen Malern in der DDR gab und gibt, die wegen ihrer kritischen Bildinhalte mit langjährigen Haftstrafen und späterem Berufsverbot belegt wurden. Für sie blieb kein anderer Ausweg, sie mußten die DDR verlassen.

Andere Maler wurden bis heute auf Anordnung des Staatssicherheitsdienstes in ihrer künstlerischen Entwicklung in der DDR behindert. Einige Kulturfunktionäre dort versuchen, sie der Öffentlichkeit zu verschweigen.

Folgende Künstler wären zu nennen : Michael Dresden, Peter Graf, Rainer Krienke, Roger Loewig, A.R. Penck, Sieghard Pohl, Jürgen Schulz und anderer Namen müssen wir verschweigen.

Es ist nicht der Sinn dieses Flugblattes, die hier ausstellenden DDR-Künstler zu diskreditieren, noch

« Les peintres désobéissants de la RDA

Certainement, chacun est d'accord que le gouvernement de la RDA autorise la participation de certains des ses artistes privilégiés et en convenue avec l'Etat à la DOCUMENTA à Kassel. Ils représentent certainement un aspect partiel de la culture actuelle en RDA.

A part tout ce plaisir visuel que ces images peuvent réveiller chez vous, nous voulons attirer votre attention sur le fait qu'il y avait et qu'il y a aussi en RDA un groupe de peintres désobéissants qui ont subi, à cause du contenu critique de leurs images, des longues peines de prison et une interdiction tardive d'exercer leur métier. Ils n'avaient pas le choix, ils ont dû quitter la RDA.

D'autres peintres sont jusqu'à présent la cible de la Stasi qui empêche leur développement artistique en RDA. Quelques fonctionnaires de la culture essayent de les cacher au public.

Des artistes suivants seraient à nommer : Michael Dresden, Peter Graf, Rainer Krienke, Roger Loewig, A.R. Penck, Soeghard Pohl, Jürgen Schulz et d'autres noms que nous ne pouvons pas citer.

Le but de ce flyer n'est ni de discréditer les artistes est-allemands exposants, ni de mettre ces peintres désobéissants dans la situation malheureuse de concurrence

diese ungehorsamen Maler mit Ihnen hier in einen unglücklichen Wettstreit treten zu lassen, sondern Anspruch und Wirklichkeit einer DDR-Kulturpolitik aufzuzeigen. »⁵²

mutuelle, mais de démontrer les revendications et la réalité de la politique culturelle de la RDA. »⁵³

Des artistes ouest-allemands comme Georg Baselitz⁵⁴, Gerhard Richter⁵⁵ et Markus Lüpertz ont protesté contre cette représentation est-allemande par le retrait de leurs participations à l'exposition. En effet, il s'agissait d'artistes officiels, surtout pour ces quatre peintres de l'*Ecole de Leipzig*. La méconnaissance de la situation conflictuelle de la plupart de ces artistes est-allemands, résultant d'un système ambivalent, aveugla beaucoup de ces contestataires issus des démocraties libérales. Pourtant, il y avait des oeuvres d'un réalisme subtil à double lecture critiquant ainsi de manière cachée le système politique de la RDA, comme la peinture *Horizont* de Wolfgang Mattheuer⁵⁶. Une partie des critiques qui avait comme intention de dénoncer les réalités de la politique culturelle est-allemande, venait des artistes qui ont quittés la RDA de manière plus ou moins libre.

⁵²Bundesarchiv Berlin, DR1, 8171, p. 28.

⁵³Traduction de l'allemand par l'auteure.

⁵⁴Georg Baselitz a débuté ses études fin des années 1950 à Berlin-Est et a dû quitter l'école d'art puis la RDA en 1957.

⁵⁵Gerhard Richter est né en 1932 à Dresde. En 1950, son inscription à l'école d'art de Dresde a été refusé. Il fut reçu en 1951 à l'académie d'art de Dresde. De 1957 à 1961 il y travailla comme élève de maître et répondit aux commandes publiques. Fin février 1961, quelques mois avant la construction du mur de Berlin, Gerhard Richter quitte illégalement la RDA.

⁵⁶MATTHEUER Wolfgang, *Horizont* [Horizon], 1970, huile sur toile, 96 x 118cm, Berlin : Nationalgalerie.

D'autres critiques venaient des artistes non-officiels de renommée internationale, comme le peintre dresdenois Ralf Winkler [A.R. Penck] dont l'adhésion à l'union des artistes fut refusée jusqu'à la date de son exil forcé, le 3 août 1980. Bien avant, en 1966, il prend le pseudonyme de A.R. Penck⁵⁷. En réaction à l'invitation des artistes officiels est-allemands, il veut paraître dans le catalogue en tant que « Y., né en 1939 à Dresde, travaille à Dresde »⁵⁸. Les autorités est-allemandes réagissent et obtiennent le retrait de la peinture *Struktur (TM Serie)* de l'exposition.

Dans un rapport, Lothar Lang note la chose suivante :

« Ein Beispiel der Zusammenarbeit :
Als ich erstmals die Säle der Malerei [...] betrat, sah ich ein Gemälde des in Dresden lebenden A.R.Penck (Ralf Winkler). Ich bat Honnef darum, dieses Bild möglichst weit weg von uns zu placieren. Am Vorabend der Eröffnung sah ich es überhaupt nicht mehr. Antwort von Honnef, die er freilich niemals öffentlich gab (und die ich auch niemals zitieren würde) : „Ich hab ihn Euch zuliebe rausgelassen“. »⁵⁹

« Un exemple de la collaboration :
Quand j'ai visité pour la première fois les salles de la peinture, j'ai vu une peinture du A.R. Penck (Ralf Winkler) de Dresde. J'ai demandé à Honnef de replacer cette image le plus loin possible de nous. La veille de l'ouverture je ne l'ai plus vu du tout. La réponse, biensûr officieuse, de Honnef (et que je n'oserai jamais citer) : ' Je l'ai retiré pour vous ' . »⁶⁰

Remarquons que la documenta fut présentée dans trois lieux différents et les visiteur-e-s ont pu retrouver certaines oeuvres de cet artiste,

⁵⁷Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris lui a consacré une grande exposition du 14 février au 11 mai 2008, conçue par Ingrid Pfeiffer.

⁵⁸Dans le catalogue, il fut mentionné comme « A. R. Penck, Né en 1939 à Dresde sous le nom Ralph Winckler, vit à Dresde, RDA. » et présenté comme peintre autodidacte.

⁵⁹Bundesarchiv Berlin, DR1, 8171, p. 25.

⁶⁰Traduction de l'allemand par l'auteure.

représenté en RFA par la galerie Michael Werner de Cologne, à la *Neue Galerie* de Cassel⁶¹.

Le regard des organisateurs de la participation est-allemande ne fut pas moins critique. Ainsi, Fritz Donner et Hermann Raum partent pour un court séjour de quatre jours (du 4 au 8 juillet 1977) à Cassel, dont le rapport mentionne la chose suivante :

« Die zugewiesenen Räume [für DDR-Kunst] waren gerade noch annehmbar, alle Abstrakten waren in besseren Räumen! Obwohl angekündigt, waren keine anderen Künstler aus sozialistischen Ländern anwesend. Die problemhaltigen, geistig anspruchsvollen Plastiken von Cremer und Jastram - « Aufsteigender » und « Ringkämpfer » wurden auf dem Platz vor dem Staatstheater so aufgestellt, dass sie sich dort zwangsläufig « verlieren », ihre ideologische Brisanz nicht zur Wirkung kommen kann. Sittes grosses thematisches Bild « Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit » hängt gar nicht, da die veränderten kleiner gewordenen Räume für die DDR-Künstler das sehr grosse Bild nicht aufnehmen können.
Wenn auch in begrenztem Umfang, so hoben sich doch die Werke

« Les emplacements assignés [à l'art de la RDA] étaient à peine acceptables. Les abstraits ont tous eu les meilleures places! Malgré leurs promesses, aucun artiste originaire d'autres pays socialistes n'était présent. Les sculptures problématiques et intellectuellement exigeantes de Cremer et Jastram - « ... » et « ... » - ont été placées sur la place du théâtre national d'une manière « diminuant » inévitablement leur portée et empêchant le développement de leur caractère idéologique brûlant. Le grand tableau thématique de Sitte « Chaque homme à droit à la vie et à la liberté » n'a pas été accroché du tout car l'espace réduit d'exposition pour les artistes de la RDA n'a pas pu accueillir ce très grand tableau. Même en quantité limitée, les oeuvres de nos artistes se sont incroyablement démarquées comme quasiment les seuls témoignages

⁶¹La même année, la douane est-allemande confisque une partie de ses oeuvres.

unserer Künstler als fast einzige künstlerische Zeugnisse einer humanistischen ganz dem Menschen zugewandten Kunst eindrucksvoll hervor. Gegen die Riesenmenge wahrhaften Mülls im Fridericanum wirken sie tatsächlich als aus einer anderen Welt kommend. »⁶²

artistiques d'un art humaniste entièrement centré sur l'homme. Comme contre-poids à l'énorme masse de vraies conneries au Fridericanum, ils paraissent effectivement comme venus d'un autre monde. »⁶³

Un troisième élément que j'ai choisi, afin de présenter les relations avec l'étranger, est l'exposition d'art de la RDA au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1981. En ce qui concerne le contexte politique, notons que le 10 mai 1981, François Mitterrand (1916 – 1996) a été élu président de la République française ce qu'il restera jusqu'en 1995, bien après la chute du mur. Selon le juriste et historien Stephan Martens, nous lui devons la mise en place d'une certaine *Ostpolitik* française ayant le caractère « d'une politique de défense, d'une politique économique et culturelle orientées vers l'Europe de l'Ouest, que d'une ouverture sur l'Europe de l'Est »⁶⁴. La division de l'Allemagne, et la nouvelle position internationale de la RDA grâce à sa reconnaissance par la RFA via le Traité fondamental de 1972, représentait pour la France des facteurs de sécurité. Et comme nous l'avons déjà vu dans les paragraphes précédents, c'est seulement à partir de cette reconnaissance officielle par la RFA et par l'ONU que la France a pu mettre en place envers la RDA des

⁶²Berlin : Bundesarchiv, DR1-8171, p. 37.

⁶³Traduction de l'allemand par l'auteure.

⁶⁴MARTENS Stephan, « L'*Ostpolitik* de la France 1981 – 1988 : La France et la rencontre des deux Allemagnes », in PFEIL Ulrich, *La République Démocratique Allemande et l'Occident*, Asnières : PIA, 2000, p. 395.

échanges culturels plus prononcés. Et depuis 1981, les échanges entre les gouvernements français et est-allemand deviennent plus nombreux. L'exposition sur l'art est-allemand, clôturée le 26 avril 1981, jour du début de la période des élections présidentielles de 1981, s'inscrit donc dans cette volonté de conforter du côté français la position de la RDA au niveau international.

Pour comprendre les réactions dans la presse française, ouest- et est-allemande, il faudra retracer le contexte des grandes expositions d'art préparées et tenues à ce moment à Paris :

Les réalismes entre révolution et réaction 1919 – 1939, du 16 décembre 1980 au 20 avril 1981, par Jean Clair (Gérard Régner), à Paris : Centre Georges Pompidou, Grande Galerie.

Art Allemagne Aujourd'hui, du 17 janvier au 8 mars 1981, par René Block, à Paris : Musée d'Art Moderne.

Gravure et peinture en RDA, du 12 mars au 26 avril 1981, par Lothar Lang, à Paris : Musée d'Art Moderne.

Paris – Paris, créations en France 1937 – 1957, du 27 mai au 2 novembre 1981, par Germain Viatte, Philippe Arbaizar, Raymond Guidot, Yvonne Brunhammer, à Paris : Centre Georges Pompidou.

La préparation de l'exposition *Paris-Paris 1937-1957*, qui faisait partie d'une série d'expositions bipolaires, initiées par le Centre Georges Pompidou⁶⁵, a déclenché de vifs débats autour de la participation d'Arno Breker. L'exposition de 1981 était principalement consacrée à la vie artistique parisienne de 1937 à 1957. Cette période de vingt ans inclut

⁶⁵Cette série se composait de quatre expositions bipolaires : Paris-New York (1977), Paris-Berlin (1978), Paris-Moscou (1979) et Paris-Paris (1981). Cf. DUFRÊNE Bernadette, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », in *Publics et Musées*, vol. 8, n°8, p. 75-101.

l'occupation par les troupes allemandes de 1940 à 1944. L'exclusion des oeuvres d'Arno Breker de cette exposition témoigne de la difficulté d'aborder ce sujet. Dans son film expérimental *Hommage à La Sarraz* et dans son documentaire artistique *Zeit der Götter*, Lutz Dambeck apporte des nouvelles perspectives sur la collusion entre artistes et pouvoir politique. Ceci non seulement en lien avec Arno Breker, mais aussi avec des artistes modernes. Notons également qu'Arno Breker faisait ses premières connaissances avec la scène artistique parisienne en 1924 et qu'il séjournait à Paris de 1927 à 1933. A ce moment, Arno Breker n'avait pas encore travaillé sur des sculptures commandées par Adolf Hitler. En 1942, le régime de Vichy a invité le sculpteur à Paris afin de réaliser une grande exposition personnelle à l'Orangerie. Cette exposition servait à esthétiser la politique des régimes hitlérien et de Vichy par des sculptures classicistes techniquement parfaites et héroïques. Cette exposition devait véhiculer l'image d'un art « éternel » en contradiction avec l'art « dégénéré » des artistes modernes.

Finalement, l'exposition *Paris-Paris 1937-1957* fut présentée du 28 mai au 2 novembre 1981, ceci sans les oeuvres d'Arno Breker. Par contre, dans le catalogue de l'exposition, l'article « La vie artistique à Paris sous l'occupation » de Sarah Wilson⁶⁶, est illustrée d'une reproduction du buste *Le guerrier blessé* en format A4.

⁶⁶WILSON Sarah, « La vie artistique à Paris sous l'occupation », in Catalogue d'exposition *Paris-Paris : créations en France 1937-1957*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1981, p. 96 – 103.

Dans son article dans *Le Monde* du 24 mars 1981, Jacques Michel décrit ce contexte de la manière suivante :

« La réalité on la peint – ou la dépeint – toujours avec des idées de derrière la tête. Aussi, on trouve le réalisme en art à droite comme à gauche. Exemple : le concept d'insipide beauté soit-disant classique – pauvre Phidias! - du sculpteur préféré de Hitler, Arno Breker, et l'illustration de la société du travail en pays de l'Est. C'est moins une question d'apparence que de contenu. »⁶⁷

Comme nous le verrons dans un chapitre suivant, l'artiste Lutz Dammbeck fera le même rapprochement, mais plus détaillé, avec ses deux documentaires artistiques *Zeit der Götter* et *Dürers Erben*. Tout à la fin de son article sur l'art de la RDA, Jacques Michel évoque quand même la participation de Willy Wolff, un pop-artiste formé dans les années 1950 en Angleterre, et un travail photographique de Wolfgang Ebersbach.

Dans *Les Nouvelles littéraires*, Jean-Jacques Levêque fait également allusion à l'art du régime hitlérien, en rebondissant sur le personnage ouest-allemand Joseph Beuys « qui a surgi des décombres du IIIe Reich avec encore dans la tête des idées de grandeur »⁶⁸ et insiste longuement sur Arno Breker. Dans un article du 26 mars 1981⁶⁹, Jean-Paul Picaber

⁶⁷MICHEL Jacques, « L'Allemagne de l'Est au Musée d'art moderne », in *Le Monde*, 24 mars 1981, p. 20.

⁶⁸LEVEQUE Jean-Jacques, « Au musée d'Art moderne, il y a aussi un mur : Le rendez-vous manqué des deux Allemagne », in *Les Nouvelles littéraires*, 12 mars 1981, p. 46 – 47.

⁶⁹PICABER Jean-Paul, « Du service d'Hitler au style stalinien », in *L'Aurore*, 26 mars 1981.

dénonce le peintre Bernhard Heisig comme ancien membre de la 1^{ère} Panzerdivision SS *Leibstandarte Adolf Hitler*⁷⁰.

Insistons sur le fait que le travail de mémoire sur l'époque du régime hitlérien n'était pas le même dans les deux Allemagnes car, si la culture de mémoire ouest-allemande était bâtie sur des concepts comme la honte et la culpabilité, celle de la RDA était officiellement fondée sur une rupture et un renouveau. Pour Jacques Dubois « nombre de ces oeuvres attestent de ce que leurs auteurs soient doués d'une mémoire historique et partant habités d'un sentiment larvé de culpabilité collective »⁷¹. C'est une question que nous nous reposerons plus loin dans ce texte. Car n'oublions pas qu'un des acteurs principaux de cette exposition, Bernhard Heisig, qui était dans la fonction d'artiste, mais aussi du vice-président de l'Union des artistes de la RDA, a fait lui-même des expériences traumatiques en tant que membre de la jeunesse hitlérienne.

L'ouverture de l'exposition sur l'art en RDA au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris se faisait suite à la fermeture de l'exposition sur l'art en RFA⁷². Cela témoigne bien d'une volonté d'autonomie de la part de la

⁷⁰Ceci n'est pas tout à fait exact : En effet, Bernhard Heisig devient contre le gré de sa mère en 1942, à 17 ans, membre de la 12^e Panzerdivision SS *Hitlerjugend*. Il combat, entre autre, en Normandie. A la fin de la guerre, il se trouve stationné dans sa ville natale, Breslau [Wrocław] et devient prisonnier de guerre des soviétiques et sera rapidement relâché. Cf. GILLEN Eckhart, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit*, Berlin, 2002, p. 192 – 205. [Mémoire de thèse].

⁷¹DUBOIS Jacques, « *Peinture et Gravure en RDA A l'Est, quelque chose de nouveau?* », in *Journal de l'amateur d'art*, avril 1981, p. 36.

⁷²Pour l'exposition *Art Allemagne aujourd'hui*, montrant l'art ouest-allemand, il y avait une demande de prolongation qui a finalement été refusée par le Musée d'Art Moderne à

RDA, mais aussi une volonté à Paris d'exposer cette Allemagne séparée et ceci dans le même musée. Dans son article « Le rendez-vous manqué des deux Allemagne », Jean-Jacques Levêque des *Nouvelles littéraires* regrette qu'il n'y avait pas eu de confrontation des créations des deux Allemagnes dans une seule exposition et il souligne qu'« au musée d'art moderne, il y a aussi un mur »⁷³. La presse est-allemande réagit à cet article ainsi, ceci avec la quasi certitude que la plupart des lecteurs/lectrices n'y auront pas accès :

„Selbst dieses antikommunistische Blatt mußte feststellen, daß die DDR-Kunst Traditionen schöpferisch fortführt, den Menschen in den Mittelpunkt stellt und durchdrungen ist vom Glauben an die Zukunft.“⁷⁴

« Même ce périodique anticommuniste devait constater que l'art de la RDA perpétue de manière créative les traditions, qu'il met l'homme au centre et qu'il est plein de foi en l'avenir. »⁷⁵

Mais la tendance dans la presse française de l'époque allait quand même vers une confrontation écrite de ces deux expositions sur l'art allemand. Ainsi on peut lire : « A l'Est, l'image figurative est mise au service de la satire politique. A l'Ouest, le bouillonnement brouillon de beaucoup d'oeuvres traduit une incertitude profonde »⁷⁶.

la demande des autorités est-allemandes. Cf. SCHLOCKER Georges, « Nach den Deutschen kamen die Deutschen », in *Saarbrücker Zeitung*, 24 mars 1981.

⁷³LEVEQUE Jean-Jacques, *art. cit.*

⁷⁴Anonyme, « Fülle, Reichtum und Vielfalt der Tendenzen Anerkennung für DDR-Kunstaussstellung in Paris », in *Die Union*, 31 mars 1981.

⁷⁵Traduction de l'allemand par l'auteure.

⁷⁶LEENHARDT Jacques, « Des deux Allemagnes, l'une refuse la peinture de chevalet, l'autre pas : pourquoi? », in *Le Journal de Genève*, 28 mars 1981.

Mais il y a aussi des critiques de la presse française, qui ne font aucune allusion à Arno Breker ou à l'exposition sur l'art en RFA, comme par exemple Raoul-Jean Moulin et Jacques Dubois. Tous deux restent critiques face aux créations est-allemandes et parlent avant tout des artistes qui ont été à l'ombre du quatuor des peintres de la dite *Ecole de Leipzig*. Raoul-Jean Moulin va évoquer des « absences regrettables »⁷⁷ sans pour autant signifier de quel-le-s artistes et oeuvres il parle.

Bien sûr, la presse est-allemande chante des éloges, mais critique en même temps le nombre réduit de vrais articles portant sur le sujet de l'exposition dans la presse française, dans laquelle on peut, d'ailleurs également lire des contributions chargées de préjugés :

« Il est bien difficile de donner un compte-rendu de l'exposition sur les peintres en RDA. L'impression d'ensemble est d'une grande tristesse malgré des couleurs violentes voulant exprimer toute la vie humaine. [...] Les peintres tourmentés, auteurs du constructivisme (Glöckner en particulier) se sont employés à un réalisme parfois insoutenable. »⁷⁸

Concernant les activités autour de l'exposition, le groupe de travail des relations publiques, dirigé par Peter Hartmann, prévoyait des différents éléments autour de l'exposition montrée successivement à Paris du 12 mars au 26 avril et au Havre du 11 mai au 22 juin 1981. Entre autre, l'édition en 1000 exemplaires d'une brochure d'information de dix pages en format A4 en langue française destinée aux visiteurs-e-s de l'exposition expliquant les films, cassettes vidéo et la série de diapositives était prévu

⁷⁷MOULIN Raoul-Jean, « Poétique, critique ou visionnaire, le réalisme... », in *L'Humanité*, 24 mars 1981.

⁷⁸BAYLE Françoise, s.t., in *Loisirs Jeunes*, 24 mars 1981.

par le Centre pour les expositions d'art de la RDA situé à Berlin-Est⁷⁹. Le communiqué de presse rédigé en français sur cinq pages en format A5 était accompagné de cinq photos de presse montrant *La persistance de l'oubli* de Bernhard Heisig⁸⁰, les *Pêcheurs sur le Baikal* de Nuria Quevedo⁸¹, le *Carnaval dans le Bunker* de Volker Stelzmann⁸², le *Requiem chilien* de Werner Tübke⁸³ et le *Portrait d'un travailleur* d'Axel Wunsch⁸⁴. Notons que notamment la photo de l'oeuvre de Volker Stelzmann fut reprise par la presse dans *Les Nouvelles littéraires* et le *Journal de Genève*. L'article de Raoul-Jean Moulin⁸⁵ dans *L'Humanité* était illustré d'une peinture de Willy Wolff⁸⁶, également représentée en

⁷⁹Brochure *L'art de la République démocratique allemande, mars 1981, Musée d'art moderne de la ville de Paris*, Berlin-Est : Centre pour les expositions d'art de la RDA, [10 p.]. Berlin : Bundesarchiv, DR123-167.

⁸⁰HEISIG Bernhard (1925 - 2011), *Beharrlichkeit des Vergessens* [Persistance de l'oubli] 1977, huile sur panneau en fibres dures, 145 x 240 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie nationale.

⁸¹QUEVEDO Nuria (1938), *Fischer am Baikal* [Pêcheurs sur le Baikal], 1974, huile sur toile, 110 x 150 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie nationale.

⁸²STELZMANN Volker, (1940) *Bunkerkarneval* [Carnaval dans le Bunker], 1976, techniques mixtes sur panneau en fibres dures, 125 x 112 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie nationale.

⁸³TÜBKE Werner (1929 - 2004), *Chilenisches Requiem* [Requiem chilien], 1974, techniques diverses sur toile collée sur bois, 54 x 115 cm, Leipzig : Musée des arts plastiques.

⁸⁴WUNSCH Axel (1941), *Arbeiterporträt* [Portrait d'un travailleur], 1976, techniques mixtes sur panneau en fibres dures, 100 x 70 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie nationale.

⁸⁵*art. cit.*

⁸⁶WOLFF Willy (1905 – 1985), *Heiteres* [Gaiement], 1967, huile sur panneau en fibres dures, 124 x 100 cm, Dresden : collection privée.

noir et blanc dans le catalogue de l'exposition. Dans le *Journal de l'amateur d'art*, l'article de Jacques Dubois⁸⁷ était accompagné de deux illustrations montrant un dessin de Hermann Glöckner⁸⁸ et une lithographie de Max Uhlig⁸⁹. Ici encore, il s'agit de deux images également éditées en noir et blanc dans le catalogue⁹⁰.

Pendant l'exposition, la projection de plusieurs sources audiovisuelles a été prévue : Trois cassettes vidéo portant sur le peintre Werner Tübke, sur la *Galerie de peintures* de Moritzburg et comportant un documentaire datant de 1976, *Signiert links unten : ONH*, sur le travail d'Otto Niemeyer-Holstein (1896 – 1984).

Six films de format 16 mm : *Max Lingner : ein Maler proletarischer Heiterkeit* (Max Lingner : un peintre d'un gaiement prolétaire), un film sur le sculpteur *Fritz Cremer*, des documentaires sur l'architecture, le patrimoine et la restauration d'oeuvres d'art en RDA : *Menschen – Bauten – Kunst, Denkmalpflege in der DDR, Arsinoe* et un documentaire sur la 8e exposition d'art de la RDA de 1977, intitulé *Positionen*.

⁸⁷*art. cit.*

⁸⁸GLÖCKNER Hermann (1889 – 1987), [Lignes enfermées entre deux taches], 1958, détrempe au pinceau et par pulvérisation, 45,5 x 62 cm, Dresden : Musées nationaux, cabinet des estampes.

⁸⁹UHLIG Max (1937), *Frauenkopf* [Visage de femme], 1979, lithographie, 59,5 x 50 cm.

⁹⁰En tout, le catalogue mentionne 30 artistes, 136 oeuvres dont 12 sont représentées en couleur et 52 en noir et blanc. Le choix des oeuvres imprimées en couleur porte sur sept artistes, précisément Bernhard Heisig (trois images), Wolfgang Mattheuer (deux images), Ronald Paris (une image), Arno Rink (deux images), Willi Sitte (couverture du catalogue et une image), Volker Stelzmann (une image) et Werner Tübke (deux images).

Le choix des oeuvres pour l'exposition, mais aussi pour la diffusion via un catalogue et la manière de représentation dans cet ouvrage reflète un compromis entre la politique culturelle est-allemande et les demandes des organisateurs français. Une partie des peintures montrées à Paris avait été déjà exposée en 1977 à l'étranger « capitaliste » lors de la documenta 6. Il s'agit notamment de quatre peintures de Werner Tübke⁹¹ et de deux oeuvres de Wolfgang Mattheuer⁹².

Suite à la demande des responsables français, l'artiste Gerhard Altenbourg (1926 – 1989), un artiste ayant toujours entretenu des relations artistiques hors de la RDA tout en refusant ouvertement la politique culturelle est-allemande, sera intégré à cette exposition collective. Après la mort accidentelle de l'artiste en décembre 1989, le galeriste (ouest-)allemand Dieter Brusberg écrit les mots suivants :

⁹¹*Lebenserinnerung des Dr. jur. Schulze III* [Souvenirs du Dr en droit Schulze III], 1965, détrempe sur toile collée sur bois, 188 x 121 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie Nationale.

Bildnis eines sizilianischen Großgrundbesitzers [Portrait d'un grand propriétaire foncier sicilien avec des marionnettes], 1972, techniques mixtes sur toile collée sur bois, 80 x 190 cm, Dresde : Musées nationaux, Galerie Neue Meister.

Tod in Venedig [Mort à Venise], techniques mixtes sur toile collée sur bois, 1973, 98 x 82 cm, Weimar : Musées nationaux.

Chilenisches Requiem [Requiem chilien], 1974, techniques diverses sur toile collée sur bois, 54 x 115 cm, Leipzig : Musée des Arts Plastiques.

⁹²*Horizont* [Horizont], 1970, huile sur panneau en fibres dures, 96 x 118 cm, Berlin : Musées nationaux, Galerie Nationale.

Hinter den sieben Bergen [Par-delà les sept montagnes], 1973, huile sur panneau en fibres dures, 170 x 130 cm, Leipzig : Musée des Arts Plastiques.

„Meine Reisen in die DDR : das waren immer Reisen zu Altenbourg. Es waren Reisen zwischen den Welten. Vergangenheit. Gegenwart. Konfrontation. Poesie und Politik. Kunst und Staatskunst. So dachte ich damals, vor mehr als dreißig Jahren. Bei Altenbourg in Altenburg lernte ich, daß Kunst in der Not mehr bedeutet als poetische Weltsicht.“⁹³

« Mes voyages en RDA : ce furent toujours des voyages chez Altenbourg. Ce furent des voyages entre les mondes. Passé. Présent. Confrontation. Poésie et politique. Art et art officiel. Ainsi, je pensais à l'époque, il y a plus de trente ans. Chez Altenbourg à Altenburg, j'ai appris que l'art créé dans la misère vaut plus qu'une conception poétique du monde. »⁹⁴

Par le biais de ce galeriste de Hanovre, des oeuvres de Gerhard Altenbourg ont pu être montrées au niveau international⁹⁵, dont deux dessins d'un format proche du DIN A0 furent présentées lors de la *documenta 6* à l'Orangerie⁹⁶, loin des participants venus officiellement de la RDA. Cette intégration officielle de Gerhard Altenbourg à la participation collective d'artistes est-allemand-e-s à l'exposition parisienne de 1981 exprime le début d'une tolérance de l'artiste par les autorités est-allemandes.

A ce moment, il convient également d'évoquer la présence de trois oeuvres de l'artiste Dagmar Ranft-Schinke (1944) qui, depuis 1968,

⁹³BRUSBERG Dieter, *Gerhard Altenbourg : Entwurf eines einsamen Lebens*, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1997, p. 62.

⁹⁴Traduction de l'allemand par l'auteure.

⁹⁵La première rétrospective de Altenbourg montrée à la Galerie Brusberg à Hanovre date de 1969/70.

⁹⁶ALTENBOURG Gerhard, « Tränen der Landschaft, ungeweinte », 1973, encre, craie, aquarelle sur papier, 72,5 x 102 cm, Hanovre : Galerie Brusberg.

« In den Wolken » [Dans les nuages], 1973, crayon à papier, craie, aquarelle sur papier, 72, 5 x 102 cm, Collection Roswitha von Bergmann [Vendu aux enchères le 26.11.2004].

l'année de l'obtention de son diplôme chez Wolfgang Mattheuer à Leipzig, vit et travaille à Adelsberg près de Chemnitz [à l'époque Karl-Marx-Stadt]. Non seulement, elle est un des membres fondateurs du groupe et de la galerie Clara Mosch (1977-1982), mais en plus, son oeuvre, qu'elle désigne elle-même comme un *réalisme visionnaire*⁹⁷, est à plusieurs reprises dénigrée lors des réunions de l'Union des artistes⁹⁸. En utilisant des motifs comme Pégase, le cheval ailé, l'artiste représente de manière critique la société est-allemande. A Paris, les organisateurs décident d'exposer une suite de trois eaux-fortes qui auraient pu, par leur titres *Dédicace à Monterroso I, II, III*⁹⁹, être prises pour des illustrations des textes d'Augusto Monterroso. Dans une eau-forte antérieure de 1978,

⁹⁷ Cette notion fut reprise par Raoul-Jean Moulin dans le titre de son article dans *L'Humanité*.

⁹⁸ Par exemple, en 1976, lors de la 9e réunion du comité central de l'Union des artistes (Magdeburg : 22 et 23 novembre 1976), Klaus Weidner évoque la notion d'art moderne en même temps que celle de la décadence pour comparer les oeuvres d'un Paul Klee à celles de Dagmar Ranft-Schinke. Comme nous le savons, l'artiste est-allemande s'est également inspirée des oeuvres graphiques sensibles de Paul Klee dont la consultation de ses oeuvres ou des écrits sur lui étaient difficilement accessibles le temps de la RDA. Dans son intervention, Klaus Weidner semble d'un côté tolérer l'intégration du langage stylistique de Klee comme nouvelle tendance du *réalisme socialiste*, de l'autre, il questionne le rapport d'une telle expression à la réalité. Rappelons que cette réunion a eu lieu quelques jours après l'expatriation de l'auteur-interprète Wolf Biermann. Cf. WEIDNER Klaus, « Über Sozialistischen Realismus », in protocole *Positionen und neue Fragestellungen zum Wesen und zu den Kriterien des sozialistischen Realismus*, Berlin-Est : VBK-DDR, 1976, p. 34.

⁹⁹ RANFT-SCHINKE Dagmar, « Dédicace à Monterroso I », 1979, eau-forte, 34 x 43 cm.

« Dédicace à Monterroso II », 1979, eau-forte, 34 x 43 cm.

« Dédicace à Monterroso III », 1979, eau-forte, 43 x 49 cm.

qui n'était pas présentée à l'exposition parisienne, intitulée *Neue Vision des Pegasus* [Nouvelle Vision de Pégase]¹⁰⁰, l'artiste associe son motif phare, le Pégase, à un extrait d'une fable d'Augusto Monterroso (1931 - 2003)¹⁰¹ qui devient lisible à l'aide d'un miroir :

„Trotz allem, was gesagt wird, widerspricht die Vorstellung eines von Pferden bewohnten und von einem Gott in Pferdegestalt regierten Himmels dem guten Geschmack und der elementarsten Logik“, überlegte neulich das Pferd. "Jeder weiß", fuhr es in seiner Überlegung fort,"daß wir Pferde, falls wir fähig wären, uns Gott vorzustellen, ihn uns als Reiter vorstellen würden.“¹⁰²

« La manière dont le cheval s'imagine Dieu : Malgré tout ce qu'on dit, l'idée d'un ciel habité par des chevaux et dirigé par un Dieu de forme chevaline, contredit le bon goût et la logique la plus élémentaire, pensait récemment le cheval. Chacun sait, continue-t-il dans sa réflexion, si nous, les chevaux, étions capables de nous imaginer Dieu, il serait cavalier. »¹⁰³

Sur une des eaux-fortes exposées en 1981 à Paris et reproduite dans le catalogue¹⁰⁴ se trouvent plusieurs figures anthropomorphes : des centaures, mais aussi des corps humains à tête de chevaux. Les corps de cavalier/ère et des chevaux semblent s'être mélangés sans que nous puissions distinguer qui est dominant et qui est dominé-e. Ainsi l'artiste

¹⁰⁰RANFT-SCHINKE Dagmar, *Neue Vision des Pegasus* [La nouvelle version de Pégase], 1978, eau-forte, 34 x 48,5 cm, collection de l'artiste.

¹⁰¹Il s'agit d'un auteur d'origine guatémaliennne qui vivait en exil, d'abord au Chili, puis au Mexique. La fable *Wie das Pferd sich Gott vorstellt* [La manière dont le cheval s'imagine Dieu] est extrait d'un recueil de textes publié en RDA en 1977.

¹⁰²Cf. MONTERROSO Augusto, *Der Frosch, der ein richtiger Frosch sein wollte*, Leipzig : Reclam, 1977, 92 p.

¹⁰³Traduction de l'allemand par l'auteure.

¹⁰⁴RANFT-SCHINKE Dagmar, *Dédicace à Monterroso II*, 1979, eau-forte, 34 x 43 cm.

met en question les structures de domination et de pouvoir existants dans la société en général, mais aussi dans la société est-allemande de l'époque.

L'exposition des oeuvres graphiques et peintes des 30 artistes choisi-e-s donne, malgré tout ce qu'on pouvait lire dans la presse à l'époque, un aperçu des créations artistiques produites loin de la doctrine du *réalisme socialiste*. Rappelons que la notion officielle a été continuellement adaptée par les autorités afin d'intégrer les créations non conformes, devenant de plus en plus nombreuses. Il s'agit, bien entendu, d'une sorte d'hypocrisie théorique feignant une certaine unité intellectuelle vers l'extérieur tout en proposant une certaine ampleur et diversité. Cette ampleur et diversité prônée politiquement depuis les début des années 1970, était, bien sûr, très contrôlée. Malgré cette hypocrisie, la presse étrangère aurait dû remarquer que certaines productions artistiques exposées se trouvaient hors de la norme imposée par la doctrine est-allemande du *réalisme socialiste*. La critique d'art Maïten Bouisset semble cerner une partie de cette ambiguïté :

« Enfermé dans un système contraignant et sans issue, certain-e-s de ces artistes, s'ils ne font pas ce qu'ils veulent, savent quand même, avec un pinceau et de la peinture, marquer la tension d'un drame qui est sans doute parfois le leur. »¹⁰⁵

L'artiste le mieux représenté dans l'exposition et dans le catalogue est Bernhard Heisig dont le changement de discours après la deuxième

¹⁰⁵ BOUISSET Maïten, « Exposition peinture et gravure en RDA : L'autre Allemagne ou l'apologie du réalisme au musée d'art moderne de la ville de Paris », in *Le Matin*, 23 avril 1981.

guerre mondiale et après la chute du mur reste controversé¹⁰⁶. Neuf peintures sont exposées, dont trois se trouvent reproduites en couleur dans la catalogue. Ensuite, nous pouvons nommer Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer et Werner Tübke. Nous retrouvons ainsi en tête du catalogue le quatuor des peintres dont les travaux étaient les plus véhiculés et soutenus financièrement par les autorités est-allemandes.

¹⁰⁶Car après avoir été activement engagé dans la jeunesse hitlérienne, il devient après la seconde guerre mondiale un des jeunes peintres rassemblés par Alfred Kurella afin de fonder une nouvelle élite de peintres. Nous allons retrouver ce sujet dans le documentaire artistique *Dürers Erben* de Lutz Dambeck et dans le mémoire de thèse de Eckhart Gillen. Cf. GILLEN Eckhart, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit*, Berlin, 2002, 485 p.

Le paysage artistique national

Comme nous avons pu voir dans les paragraphes précédents, la majorité des artistes alternatifs/ves était loin d'être isolée complètement du reste du monde, malgré leur quasi exclusion du marché d'art international et le contrôle de leurs activités par la Stasi. A part des participations individuelles à des expositions étrangères, il y avait aussi un réseau entre artistes, notamment en ce qui concerne le *mail art* ou encore entre galeristes étrangèr-e-s et artistes est-allemand-e-s. Ces contacts ont pu se nouer lors des événements d'art à l' « étranger socialiste ». N'oublions pas que les artistes relativement conformes au système détenaient le privilège de partir pour des courts séjours en RFA pour y visiter, par exemple, des musées et galeries. Par contre, les artistes non-conformes se retrouvaient en général avec un refus d'émission de visa pour la RFA ou encore avec un refus de visa d'entrée pour leurs ami-e-s et familles venants de l'autre Allemagne. Ainsi des artistes comme A.R. Penck ou encore Gerhard Altenbourg qui ont trouvé le moyen d'exposer leurs oeuvres à l'étranger via des galeries ouest-allemandes se trouvaient sanctionné-e-s à plusieurs

niveaux. A.R. Penck, par exemple, a été strictement interdit d'exposition en RDA.

Un aperçu bien large de ce paysage artistique, composé d'artistes plasticien-ne-s, d'auteur-e-s ou encore de musicien-ne-s, est donné dans le catalogue de l'exposition *Bohème und Diktatur in der DDR* [Bohème et dictature en RDA] qui fut mis en ligne à partir de 2000¹⁰⁷ pour accompagner l'exposition qui s'est tenue du 4 septembre au 16 décembre 1997 au Musée Historique Allemand à Berlin.

Les paragraphes suivants se consacrent à l'appareil de la Stasi qui fonctionnait à la fois comme contrainte et partie composante des créations artistiques. Ensuite, nous allons aborder les scènes alternatives relatives aux oeuvres des artistes sur lequel-le-s cette thèse porte : c'est-à-dire celle de Leipzig et celle de Berlin-Est. Notons, qu'il y avait également des scène alternatives importantes à Karl-Marx-Stadt, Dresde et Halle. La plus connue fut sans doute celle de Berlin-Est par laquelle transitaient de nombreux/ses artistes afin de s'exiler vers la RFA.

¹⁰⁷URL : <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/start.htm> [dernière consultation le 30.10.2011].

L'appareil de la Stasi

En réponse à ces nouvelles stratégies politiques d'ouverture et de détente des années 1970, l'appareil de surveillance de la Stasi a été renforcé comme défense intérieure. Le *Ministerium für Staatssicherheit* [Stasi]¹⁰⁸ fut fondé le 8 février 1950 suite à une décision de la *DDR-Volkskammer* [chambre du peuple]¹⁰⁹. Ce nouveau ministère n'était pas contrôlé par le parlement ou le conseil des ministres. Au début des années 1950, les méthodes de la Stasi consistaient avant tout dans des arrestations arbitraires avec torture des personnes sous prétexte de soupçon d'espionnage. En réaction à la crise de juin 1953, suite à la mort de Staline, la Stasi mets en place des unités d'observation intérieure contre l'opposition. Jusque là, la Stasi menait en priorité des actions directes contre les services secrets occidentaux et les organisations underground. A partir de 1958, le KGB retire de plus en plus ses agents auprès de la Stasi, mais restera présent jusqu'en 1990 avec un propre réseau

¹⁰⁸Fre : Le Ministère de la Sécurité d'Etat. Abréviation allemande courante reprise ici dans le texte : La *Stasi* (de ger : **STA**ats**SI**cherheit = fre : sécurité d'Etat).

¹⁰⁹La chambre du peuple de la RDA comprends le parlement de l'ancienne RDA.

d'information. De la fin des années 1950 jusqu'à la construction du mur en 1961, la Stasi concentre son champ d'action sur les personnes voulant fuir de manière illégale la RDA. A partir d'octobre 1961 et en conséquence du processus de déstalinisation, le SED cherche à étendre sa légitimation et les méthodes de la Stasi basées jusque là essentiellement sur de la violence physique se transforment et la priorité sera mise sur la prévention avec une omniprésence sociale et individuelle. La Stasi, qui subi une importante expansion à partir de 1968, devient ainsi instrument de légitimation et maintien du pouvoir par le contrôle et la répression. Au début des années 1970, avec la politique de détente inter-allemande, c'est le contrôle de la communication entre les citoyens de la RDA et les Allemand-e-s de l'Ouest et l'empêchement de fuites illégales qui deviennent priorité.

De nouvelles technologies d'observation et de surveillance, dont la description dépasserait le cadre de cette thèse, ont été développées afin d'élargir le contrôle du niveau social au niveau individuel. Notons que les missions et compétences du ministère de la sécurité d'Etat n'étaient pas basés sur la constitution, mais s'exprimait à travers d'un statut interne datant de 1955 et des consignes et ordres¹¹⁰. Une des méthodes les plus courantes fut l'interception et/ou le retrait du courrier postal et la mise sur

¹¹⁰ Cf : ALISCH Steffen, « Das Ministerium für Staatssicherheit – 'Schild und Schwert' der SED », in Catalogue *Ein offenes Geheimnis : Post- und Telefonkontrolle in der DDR*, s.l. : Edition Braus, 2002, p. 33-41.

écoute téléphonique. Le *Ministerium für Post- und Fernmeldewesen* [ministère des postes et des télécommunications] fut fondé en 1949 et devait se soumettre aux décisions du SED et aux ordres venant du ministère de la sécurité d'Etat. Suite à un nouveau paragraphe de la constitution du 03 avril 1959, la *Deutsche Post* [poste est-allemande] fut intégrée au ministère des postes et des télécommunications et devait mettre les courriers à la disposition de la « section M » et les colis à la disposition de la « section PZP » du ministère de la sécurité d'Etat. Ces deux sections de contrôle, qui furent fusionnées en 1983, triaient les lettres et colis afin de les ouvrir pour les copier et les refermer sans laisser de trace, si possible. Certaines lettres et colis furent même retirées de la distribution. La « section PZP » surveillait également l'import de produits imprimés (livres, catalogues d'art, etc.) venant de l'autre côté de l'Allemagne.

Pourtant, la constitution de la RDA mentionne dès 1949 dans le paragraphe 8 la chose suivante :

« Persönliche Freiheit, Unverletzlichkeit der Wohnung, Postgeheimnis und das Recht, sich an einem beliebigen Ort niederzulassen, sind gewährleistet. Die Staatsgewalt kann diese Freiheiten nur auf Grund der für alle Bürger geltenden Gesetze einschränken oder entziehen. »¹¹¹

« Sont garantis la liberté individuelle, l'inviolabilité du logement, le secret postal et le droit de s'établir à un endroit de son choix. L'autorité publique ne peut limiter ou retirer ces libertés uniquement en raison des lois valables pour tous les citoyens. »¹¹²

¹¹¹Cf : <http://www.documentarchiv.de/ddr/verfddr1949.html> [consulté le 04.11.2010].

¹¹²Traduction de l'allemand par l'auteur.

En 1974, la constitution sera à nouveau révisée et le paragraphe 31 se réfère directement au secret postal :

« 1 Post- und Fernmeldegeheimnis sind unverletzbar.
2 Sie dürfen nur auf gesetzlicher Grundlage eingeschränkt werden, wenn es die Sicherheit des sozialistischen Staates oder eine strafrechtliche Verfolgung erfordern. »¹¹³

« 1. Les secrets postal et de télécommunication sont inviolables.
2. Ils ne peuvent être réduits uniquement en raison des lois si la sécurité de l'Etat socialiste ou une poursuite pénale l'imposent. »¹¹⁴

Durant plusieurs décennies, l'institution de la poste est-allemande violait quotidiennement les droits individuels des citoyen-e-s de la RDA en transmettant des milliers de lettres et cartes postales au ministère de la sécurité d'Etat. Pourtant, comme nous avons vu, la RDA a reconnu théoriquement le secret postal dans sa constitution. Et jusqu'à la fin des années 1970, le contrôle du courrier d'un individu n'était seulement justifié en cas d'une enquête judiciaire déjà lancée. Mais à partir de 1979, le paragraphe 115 du code de la *Strafprozessordnung* [procédure pénale] a été modifié sur un nouveau point qui permettait de contrôler le courrier d'un individu en suspicion d'une infraction pénale¹¹⁵. Malgré cet élargissement juridique, la plupart des missions de contrôle postal étaient illégitimes. Car le contrôle du courrier afin de démanteler des réseaux d'espionnage restait sans grand résultat et ne servait finalement que

¹¹³ Cf : <http://www.documentarchiv.de/ddr.html> [dernière consultation le 04.11.2010].

¹¹⁴ Traduction de l'allemand par l'auteur.

¹¹⁵ Cf : REUTER Lothar, « Die Ungesetzlichkeit der Eingriffe in das Post- und Fernmeldegeheimnis der DDR », in Catalogue *Ein offenes Geheimnis : Post- und Telefonkontrolle in der DDR*, s.l. : Edition Braus, 2002, p. 43-47.

comme prétexte pour surveiller les citoyen-ne-s de la RDA. Notons que les agents de la « section M » recherchaient entre autre des invitations ou informations sur des événements scientifiques et artistiques venant de la RFA, des cartes postales au contenu politique ou encore des informations sur un éventuel réseau illégal entre collectionneur-e-s¹¹⁶. L'ouverture, la copie, l'analyse et la refermeture des courriers se déroulait avec deux impératifs, notamment la rapidité de l'intervention et ceci sans laisser de traces. Chaque lettre se laissait classer selon le type de colle (à base d'eau, autocollant, du scotch, etc.) et le type de papier ou de contenu (photos, papier de carbone, petits objets) et demandait donc un procédé plus ou moins spécialisé pour leur traitement. Certains courriers furent confisqués. De nombreuses personnes mettaient donc leur courrier confidentiel entre des feuilles de papier de carbone qui déteignait à l'ouverture au contact de la vapeur d'eau ce qui rendait la lecture difficile et l'acheminement impossible sans laisser de trace.

La surveillance postale ou encore téléphonique afin d'analyser l'environnement social et l'intimité des individus était complémentaire à une surveillance par des collaborateur-e-s inofficiel-le-s¹¹⁷ du ministère

¹¹⁶ Cf : DE PASQUALE Sylvia, « 'Ich hoffe, daß die Post auch ankommt.' Die Brief- und Telegrammkontrollen des Staatssicherheitsdienstes der DDR », in Catalogue *Ein offenes Geheimnis : Post- und Telefonkontrolle in der DDR*, s.l. : Edition Braus, 2002, p. 57-73.

¹¹⁷ Ger : IM = inoffizieller Mitarbeiter.

de la sécurité de l'Etat. Ces personnes pouvaient appartenir au noyau familial, au cercle amical, à un réseau artistique ou scientifique ou être des collègues ou voisins. Un des mondes les plus infiltrés était la scène artistique dont l'ouvrage *Eingegrenzt – Ausgegrenzt* [Délimité – Marginalisé] de Hannelore Offner et Klaus Schroeder datant de 2000¹¹⁸ donne des détails significatifs. Parmi les cas connus, nous comptons le groupe *Clara Mosch* de Karl-Marx-Stadt [Chemnitz], la scène alternative berlinoise du *Prenzlauer Berg* ou encore le groupe *Lücke-TPT* de Dresde. Pour le groupe artistique *Clara Mosch* de la scène alternative de Karl-Marx-Stadt, on compte environ 120 collaborateur-e-s inofficiel-le-s et trois procédures opérationnelles^{119/120} avec les désignations *Wurm* [ver]¹²¹, *Made* [asticot]¹²² et *Eremit* [ermite]¹²³. Le plus connu parmi les collaborateur-e-s inofficiel-le-s était Ralf Rainer Wasse (1942) qui travaillait de 1968 jusqu'en novembre 1989 pour la Stasi et rédigeait ainsi ses observations en 12 volumes consultables aujourd'hui aux archives de

¹¹⁸ OFFNER Hannelore ; Klaus SCHROEDER, *Eingegrenzt – Ausgegrenzt : Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 – 1989*, Berlin : Akademie-Verlag, 2000, 721 p.

¹¹⁹ Ger : OV = operativer Vorgang.

¹²⁰ Cf : « OV Made » in Catalogue d'exposition *Bohème und Diktatur in der DDR*. URL : http://dhm.de/ausstellungen/boheme/katalog_dokumente/made/ [dernière consultation le 10.11.2011].

¹²¹ Cette procédure portait sur l'artiste Michael Morgner.

¹²² Cette procédure portait sur les artistes Thomas Ranft et Gregor-Torsten Schade (Kozik).

¹²³ Cette procédure portait sur l'artiste Carlfriedrich Claus. Les documents concernant cette procédure ne sont pas disponibles aux chercheur-e-s car la personne concernée n'a pas souhaité ouvrir son dossier afin de le consulter.

la Stasi à Chemnitz. Originaire de la région de Thuringe, il débute sa collaboration au moment où il entre à l'école d'art de Leipzig en 1968. Après ses études de cinq ans, il s'installe à Karl-Marx-Stadt [Chemnitz] en tant que photographe. Depuis 1976, il travaille de manière indépendante. Cette date correspond à la signature d'un contrat de collaboration avec la Stasi qui fixe un revenu mensuel de 400 Mark afin d'aider le photographe à rembourser son crédit immobilier. Son travail consistait à nouer des contacts amicaux avec les membres du groupe artistique *Clara Mosch*, d'initier des actions artistiques et d'accompagner photographiquement les actions du groupe et de la galerie *Clara Mosch*. En plus des revenus mensuels versés par la Stasi, Ralf Rainer Wasse touchait également des primes spéciales payées en espèces de plusieurs milliers de Mark par an et bénéficiait d'une mise à disposition de matériel photographique¹²⁴. Aujourd'hui il vit dans le Nord de l'Allemagne à Osdorf près de Kiel.

Le réseau artistique et littéraire du Prenzlauer Berg à Berlin-Est était également infiltré. Là encore, deux membres importants du réseau servaient, parmi d'autres, comme informateurs à la Stasi. Le cas le plus connu est celui d'un des poètes le plus critiques des années 1980, Sascha Anderson (1953). Né à Weimar en Thuringe, il passe de 1974 à 1975 un volontariat chez la DEFA. C'est à partir de cette époque qu'il commence à travailler en tant que collaborateur officieux sous les pseudonymes

¹²⁴ Chemnitz : Archives de la Stasi, Dossier XIII 1184/68, vol. 1/1. Cf : OFFNER Hannelore, « Überwachung, Kontrolle, Manipulation », in *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, Berlin : Akademie-Verlag, 2000, p.185.

« David Menzer », « Fritz Müller » ou encore « Peters ». Depuis 1981, il vit et travaille à Berlin-Est comme auteur indépendant. Il collaborait également en tant que chanteur du groupe punk expérimental nommé en hommage à Paul Klee *Zwitschermaschine*. Le groupe, fondé en 1979 par les peintres Ralf Kerbach (guitare) et Cornelia Schleime (voix) a existé jusqu'en 1983. En 1983, il participe à la sortie ouest-allemande d'un vinyle punk intitulée *DDR von Unten* [La RDA vue d'en bas]¹²⁵. Son expatriation à Berlin-Ouest en 1986, ne rompt pas sa collaboration à la Stasi.

Le groupe dresdenois *Lücke-TPT* (1971-76) se composait de quatre artistes : de Harald Gallasch, de Wolfgang Opitz, de A.R. Penck [Ralf Winkler] et de Terk [Steffen Kuhnert]. Au sein de ce groupe, ce fut un des membres, Wolfgang Opitz (1944), enseignant en arts plastiques, qui travaillait comme collaborateur inofficiel sous le pseudonyme « Winfried Winter »¹²⁶. Au moment de son recrutement au sein de la Stasi, Wolfgang Opitz avait des gros soucis matériels par rapport à son logement. Notons que son travail consistait plutôt dans une désinformation et qu'il a finalement rompu la collaboration à la Stasi avant la chute du mur.

¹²⁵ Finalement, la Stasi a été au courant de l'export illégal des enregistrements audio pour ce vinyle 33 tours pressé et sortie en RFA.

¹²⁶ Dresde : Archives de la Stasi, Dossier AIM 341/81. Cf. OFFNER Hannelore, « Überwachung, Kontrolle, Manipulation », in *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, Berlin : Akademie-Verlag, 2000, p. 182 et 246.

Et une nouvelle méthode d'intervention d'ordre psychologique dite *operative Psychologie* [psychologie opérationnelle] fut mis en oeuvre à partir de directives concrètes établies en 1976.

Richtlinie 1, 1976 :

-systematische Diskreditierung des öffentlichen Rufes, des Ansehens und des Prestiges auf der Grundlage miteinander verbundener wahrer, überprüfbarer und diskreditierender sowie unwahrer, glaubhafter, nicht widerlegbarer und damit ebenfalls diskreditierender Angaben

-systematische Organisierung beruflicher und gesellschaftlicher Mißerfolge zur Untergrabung des Selbstvertrauens einzelner Personen

-zielstrebige Untergrabung von Überzeugungen im Zusammenhang mit bestimmten Idealen, Vorbildern usw. und die Erzeugung von Zweifeln an der persönlichen Perspektive

-Erzeugen von Mißtrauen und gegenseitiger Verdächtigung innerhalb von Gruppen, Gruppierungen und Organisationen

-Erzeugen bzw. Ausnutzen und Verstärken von Rivalitäten innerhalb von Gruppen, Gruppierungen und Organisationen durch zielgerichtete Ausnutzung persönlicher Schwächen einzelner Mitglieder

-Beschäftigung von Gruppen, Gruppierungen und Organisationen mit ihren internen Problemen mit dem Ziel der Einschränkung ihrer

Directive n°1 de 1976 :

-déconsidération systématique de la réputation publique, de la renommée et du prestige sur base de la mise en relation de véritables données retraçables, mais discréditantes avec des fausses données vraisemblables, non réfutables et de caractère discréditant

-organisation systématique d'échecs professionnels et sociaux afin d'entamer la confiance en soi de certains individus

-initiatives résolues menées contre des convictions liées à certains idéaux, références etc. et génération de doutes sur les perspectives individuelles

-génération de défiance et de soupçons mutuels au sein de groupes, groupements et organisations

-génération ou bien exploitation et amplification de rivalités au sein de groupes, groupements et organisations en profitant des faiblesses individuelles de certains de leurs membres

-occuper les groupes, groupements et organisations en utilisant leurs problèmes internes avec le but de réduire des actions hostiles et négatives (au SED)

feindlich-negativen Handlungen
-örtliches und zeitliches Unterbinden
bzw. Einschränkung der gegenseitigen
Beziehungen der Mitglieder einer
Gruppe, Gruppierung oder
Organisation auf der Grundlage
geltender gesetzlicher
Bestimmungen, z.B. durch
Arbeitsplatzbindungen,
Zuweisungen örtlich entfernt
liegender Arbeitsplätze usw.¹²⁷

-empêchement ou bien réduction
locale et temporaire de relations
mutuelles des membres d'un groupe,
groupement ou d'une organisation
sur base de la législation valable, par
le biais d'engagements
professionnels, ou par l'attribution
d'emplois éloignés
géographiquement etc.¹²⁸

Cette méthode consistait d'une partie à créer des conflits au sein de groupes d'opposition par la mise en circulation de fausses informations et de l'autre, à freiner le développement personnel des individus avec comme but de décomposer des groupes d'opposition. Avec ces stratégies de harcèlement moral au quotidien la Stasi n'était pas seulement efficace au niveau social, mais réussissait également à détruire psychologiquement les individus désobéissants. La cible principale de la Stasi fut le monde intellectuel de la scène littéraire, mais aussi artistique.

Depuis la 8e journée du SED en 1971, non seulement des individus et groupes d'individus furent surveillés et harcelés, mais aussi des institutions comme l'académie des arts à Berlin-Est, l'union des artistes, les musées, les écoles d'art, le marché national d'art, les maisons d'édition et la fédération culturelle¹²⁹.

¹²⁷Cf : OFFNER Hannelore, « Überwachung, Kontrolle, Manipulation », in *Eingegrenzt – Ausgegrenzt*, Berlin : Akademie-Verlag, 2000, p.171-172.

¹²⁸Traduction de l'allemand par l'auteure.

¹²⁹ Idem : p. 172

Le développement des scènes alternatives dans les années 1970 et 1980

Au 20e siècle, jusqu'à la fin des années 1960, la scène artistique de Leipzig a été surtout influencée par son académie d'art. La formation y était concentrée sur les arts graphiques, l'illustration de livres et était surtout influencée par le graphiste, peintre et sculpteur Max Klinger (1857, Leipzig – 1920, Großjena) qui y a enseigné à partir de 1897. Le 11 décembre 1923, le jeune Hans Hartung, artiste français originaire de Leipzig, qui vivait et étudiait à ce moment à Dresde, notait la chose suivante dans son journal intime :

„Ich bin gestern und vorgestern in Leipzig gewesen und habe mich bei Prof. Horst Schulze für die Akademie für graphische Künste und Buchgewebe angemeldet. [...] Ich bin dort freier, unbeeinflußter, unbeobachteter, mehr für mich. Ich freue mich riesig auf die Zeit. Ich werde tüchtig schwänzen, um malen zu können. Eigentlich wird

« Hier et avant hier, j'ai été à Leipzig et je me suis inscrit auprès du Prof. Horst Schulze à l'académie des arts graphiques et des métiers du livre. [...] Là-bas, je serais plus libre, moins influencé et observé, j'aurais plus de temps pour moi. J'ai hâte d'y être. Je pense que je serais souvent absent des cours afin de pouvoir peindre. En effet, on y est

man nämlich dort von früh bis abends eingekapselt. Es wird nie oder fast garnicht -ich glaube aber überhaupt nicht gemalt. Und wenn auch- es wären ja nur die Rudimente Max Klingers die man vorgesetzt bekäme. So -und nicht anders und damit basta. Klinger allein macht selig. Mach es wie er. Vermiß dich nicht über ihn hinaus schreiten zu können. Es hängt übrigens ein wunderbarer Corinth im Leipziger Museum : Die Kreuzigung Christi. Das Ding ist einfach hervorragend. Die Farben sind überwältigend. Da kann sich das ganze Klingergemüse verkriechen, obwohl ich garnicht etwa an seiner sonstigen Größe zu rütteln wage. Im Gegenteil : er war für manche zu groß, so daß sie jetzt nur noch ihn sehen, nicht über ihn hinwegblicken können.¹³⁰

enfermé du matin au soir et on ne peint quasiment jamais – ou bien, pas du tout. Et si c'était le cas, on devrait peindre d'après des rudiments de Max Klinger. Ainsi et pas autrement et basta. Comme si seul l'art de Klinger rendait heureux. Prenez le comme exemple. Et surtout n'osez pas vouloir le dépasser. D'ailleurs, au musée de Leipzig se trouve un merveilleux Corinth : La crucifixion du Christ. Cette chose est simplement magnifique. Les couleurs sont grandioses. Tous les adeptes de Klinger pourraient disparaître derrière ce tableau, ceci dit, même si je ne souhaite pas critiquer la grandeur de l'artiste. Au contraire, mais pour certains il est tellement grand qu'ils ne peuvent rien voir d'autre »¹³¹

D'ailleurs, il faudra attendre le début des années 1970 pour y voir s'ouvrir, sous le rectorat de Bernhard Heisig (1925-2011), figure emblématique et ambivalente¹³², une réelle classe de peinture au sein de

¹³⁰HARTUNG Hans, *Carnet CM3 1923*, Dresden : 1923, p. 44-45, Antibes : Fondation Hartung-Bergman.

¹³¹ Traduction de l'allemand par l'auteure.

¹³² Cf. GILLEN Eckhart, Mémoire de doctorat en philosophie « *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit* » : *Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989* [« Problèmes à la recherche de la vérité » : Bernhard Heisig en conflit entre 'antifascisme ordonné' et étude de son traumatisme de guerre. Une étude autour de la

l'ancienne académie de la République de Weimar décrite par Hans Hartung et réouverte après la fin de la deuxième guerre mondiale le 26 avril 1947 sous le nom de *Ecole des arts graphiques et des métiers du livre*. Trois anciens élèves sont à l'initiative de la classe en peinture y ayant reçu une formation graphique se situant chronologiquement entre 1947 et 1951. Ils s'agit de Bernhard Heisig, de Wolfgang Mattheuer (1927-2004) et de Werner Tübke (1929-2004). Depuis, l'école d'art de Leipzig concurrence la traditionnelle école de peinture de Dresde. Cette fondation d'une classe de peinture au sein de *Ecole des arts graphiques et des métiers du livre* est juxtaposée à l'apparition de la notion de *Ecole de Leipzig*. Cela provoque encore aujourd'hui des confusions par rapport à la notion qui est à la fois une création de la critique d'art est-allemande, mais qui circule également de manière réduite, comme idée reçue, dans la mémoire collective allemande et européenne, surtout depuis la participation de la RDA à la *documenta 6* en 1977. La notion initialement utilisée en 1972 par Lothar Lang dans l'ouvrage phare *Malerei und Grafik in der DDR* qui a vu plusieurs éditions dans les deux Allemagnes¹³³, fut longtemps rejetée par les artistes concerné-e-s. Cette dénomination inclut la totalité de la scène artistique de Leipzig depuis le début des années 1960 et elle ne se réfère pas à un style unique, ni à une

problématique de l'art antifasciste et socialiste dans la zone soviétique occupée/la RDA de 1945 à 1989.], Heidelberg : Ruprecht-Karls-Universität, 2002, 485 p.

¹³³ LANG Lothar, *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig : Edition Leipzig, 1980, 290 p. (Francfort sur Main ; Luzerne : Bucher, 1980, 290 p. / Leipzig : Reclam, 1983, 392 p.) Ensuite il y aura une nouvelle édition en 2002 : LANG Lothar, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, 293 p.

homogénéité relative, elle ne se caractérise pas non plus par des phases de travaux collectifs entre les artistes. Cette notion renvoie donc plutôt à une appartenance géographique et non stylistique. Vue de cette perspective il ne serait donc pas correct de désigner les peintres Mattheuer, Heisig et Tübke comme fondateurs de la dite *Ecole de Leipzig*, mais comme initiateurs des classes de peinture de l'école d'art. Chacun de ces trois artistes travaillait de manière figurative ce qui correspondait ainsi à un aspect principal de la doctrine du *réalisme socialiste*.

Cette doctrine fut imposée de manière officielle au début des années 1950 et s'est exprimée dans le contexte d'une politique culturelle contre le *formalisme* et le *cosmopolitisme* débutée officieusement en 1948. Cette politique marginalisait les artistes travaillant de manière plus ou moins non-figurative en les accusant de « déracinement de la culture nationale » et ainsi de « soutien direct à la politique de guerre de l'impérialisme américain »¹³⁴. Le cas de Hermann Glöckner (1889, Dresden – 1987, Berlin-Ouest), originaire de Dresde et un des pionniers de l'abstraction géométrique, est significatif de l'exclusion des artistes non-conformes au système du paysage artistique officiel. Il fut un des rares artistes à être resté-e-s en RDA, jusqu'à son expatriation tardive à la fin des années 1980, juste avant son décès, en faisant le choix plus ou moins libre de travailler en retrait, loin d'un grand public. De ce fait, la critique d'art

¹³⁴[Décision du comité central contre le formalisme et le cosmopolitisme du 17 mars 1951], in JUDT Matthias, *DDR-Geschichte in Dokumenten* [L'Histoire de la RDA en documents], Bonn : bpb, 1998, p. 318-319.

européenne et internationale a manqué l'intégration de son oeuvre qui débute dans les années 1920 dans une histoire de l'art globale.

Globalement, le discours officiel autour de la notion de *réalisme socialiste* dans l'art exigeait donc une certaine figuration avec l'être humain au centre et l'expression d'un point de vue proche de la théorie marxiste-léniniste. Malgré ces impératifs et au fil des décennies, ce n'est plus le discours politique qui influence la création culturelle, mais les créations artistiques qui imposent un élargissement du discours officiel. Mais cet élargissement discursif de la notion de *réalisme socialiste* reste en majorité au niveau théorique et n'inclut toujours pas les créations alternatives qui, de ce fait, étaient considérés comme opposés à la politique culturelle du parti SED.

En réponse au paysage artistique officiel dominé au niveau national par les artistes de la dite *Ecole de Leipzig*, un vaste réseau alternatif se développe avec des galeries officielles, mais alternatives, de groupes d'artistes ou encore d'expositions d'initiative privée dans des lieux privés.

A Leipzig, ceci se développe à partir du début des années 1970 au niveau des arts plastiques notamment avec un jardin-atelier crée en 1972 par Günther Huniat dans la banlieue leipzigienne et intitulé *freiluft-galerie leipzig-südost*, la formation du groupe d'artistes *Gruppe 37,2* en 1982, des soirées d'actions initiées par Lutz Dambeck à partir de 1984, un *Premier Salon d'Automne de Leipzig* en 1984 et, par la suite, l'ouverture de la galerie *Eigen + Art* en 1985, ayant aujourd'hui des filiales à Berlin et New York.

La galerie en plein air *freiluft-galerie* était installée sous forme de jardin-atelier dans des maisons et jardins squatté-e-s par Günther Huniat (1939, Thammühl/Bohème) à partir de 1972 à Stötteritz dans la banlieue sud-est de Leipzig. Peu après son installation dans ces lieux abandonnés et destinés à la destruction, l'artiste autodidacte, menuisier de formation et pédagogue, social travaillait de manière indépendante. Ce jardin-atelier abritait à partir du milieu des années 1970, des premiers objets du *land art* sur le sol est-allemand¹³⁵. C'est aussi un lieu de rencontre d'artistes alternatif/ves pour la mise en scène des actions peintes et d'autres expressions artistiques loin du paysage officiel de l'art. C'est en ce lieu que se retrouvent les futurs initiateur-e-s du groupe et de la galerie *Clara Mosch* et du *Premier Salon d'Automne de Leipzig*. En printemps 1977, il sert comme lieu de préparation pour le projet intermédia *Tangente I* qui, finalement n'a jamais eu lieu. En 1980, Günther Huniat fonde de manière officielle sa galerie *Freiluftgalerie Stötteritz* qui existe toujours.

Dès 1979 existe une sorte de cercle de travail formé par la photographe Gunda Schulze, le peintre Hartwig Ebersbach (1940), le philosophe Wolfgang Peters et Hans-Joachim Schulze (1951) à partir duquel se formera en été 1982 le groupe *Gruppe 37,2* dont le nom signifie la température corporelle critique annonçant une crise au sein de

¹³⁵Cf. GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL ; Susanna SEUFERT, « Der 'Garten' – ein Eldorado für Individualisten » (Le 'Jardin' – un eldorado pour des individualistes), in *Die Einübung der Außenspur : die andere Kultur in Leipzig 1971-1990*, Leipzig : THOM Verlag, 1996, p. 17.

l'organisme humain. Sous le registre de l'art expérimental, ces personnes développent l'idée d'un art comme force immédiate de la production artistique déclenchant le processus d'information et d'activité¹³⁶. En 1983, le groupe 37,2 organise une performance multimédiale intitulée « Ich's-Apokalyptus » dans les locaux de la maison culturelle *naTo* à Leipzig. Hartwig Ebersbach contribua avec quatre tableaux d'apocalypse peints selon des textes du poète et musicien Tohm di Roes.

Une des actions les plus insolentes était le *Premier Salon d'Automne de Leipzig* qui a eu lieu du 10 novembre au 07 décembre 1984 au coeur de Leipzig. Il fut organisé par six artistes : Günther Huniat, Lutz Dambeck, Hans Hendrik Grimmling (1947, Zwenkau/Saxe), ancien élève de Tübke et Mattheuer, Frieder Heinze (1950, Leipzig/Saxe), Olaf Wegewitz (1949, Schönebeck/Saxe-Anhalt) et Günther Firit (1947, Westerhausen/Saxe-Anhalt), en écho à l'interdiction du projet intermédia *Tangente 1* de 1977¹³⁷. Klaus Werner (1940, Holzgau – 2010, Leipzig)¹³⁸

¹³⁶Cf. GILLEN Eckhart, « Kunst als kreativer Akt : Hartwig Ebersbach, Hans-Joachim Schulze und die Gruppe 37,2 » (Art comme acte créatif : Hartwig Ebersbach, Hans-Joachim Schulze et le groupe 37,2), in Catalogue *Wahnzimmer*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, p. 43.

¹³⁷Ce projet qui date de mai 1977 fut à l'initiative de sept jeunes artistes de Leipzig : Lutz DAMMBECK, Hans-Hendrik GRIMMLING, Frieder HEINZE, Günter HUNIAT, Karin PLESSING, Jürgen SCHÄFER et Gregor-Torsten SCHADE. Mais il fut refusé par la section culturelle du conseil de la circonscription Leipzig et la section leipzigienne de l'union des artistes.

rédige le texte du catalogue accompagnant le salon. Dans un court entretien, tenu le 30 août 1994, il dit la chose suivante :

„Der 'Salon' entzauberte die Kontrollfähigkeit der Gesellschaft über die Kunst, und er war darüber hinaus eine sehr lebendige Ausstellung. Die Künstler wollten zeigen, woran sie glaubten. Es war das, was die 'Leipziger Schule' mit ihren zeichnerischen und auf Malerei und Papier fixierten Haltungen so nicht vertrat. Insofern geriet der 'Herbstsalon' als formierte Präsentation, die sich mitten in der Öffentlichkeit wiederfand, zur Provokation. Und das war, wenn man so will, auch ein künstlerisches Ereignis.“¹³⁹

« Le 'Salon' désenchantait la capacité de contrôle de l'art par la société et c'était une exposition très dynamique. Les artistes voulaient exprimer leur foi. C'était quelque chose que 'l'Ecole de Leipzig' ne pouvait pas représenter avec ses attitudes fixées sur des supports en papier ou à travers de la peinture. A cet égard, le 'Salon d'automne', rendu publique sous forme de présentation formatée, était une provocation. Et si on le veut bien, il s'agissait là aussi d'un événement artistique »¹⁴⁰

¹³⁸L'historien d'art est surtout connu pour son activité comme directeur de la *Galerie Arkade* à Berlin-Est où étaient exposé-e-s des artistes alternatif(ve)s entre 1973 jusqu'à sa fermeture par les autorités en décembre 1981. La plupart des catalogues de la galerie furent édités dans un format A6 ce qui permettait l'envoi simple par la poste, même vers l'étranger « capitaliste » et ceci malgré les contrôles postales effectuées par la Stasi. En 1978, il est à l'initiative de la première exposition *mail art* en RDA et de l'édition d'un catalogue qui publie les premiers textes authentiques sur le *mail art* en RDA. Cette exposition s'intitulait officiellement *Postkarten und Künstlerkarten* [Cartes postales et cartes artistiques] Cf. : WERNER Klaus, *Catalogue Postkarten & Künstlerkarten : eine kulturgeschichtliche Dokumentation*, Berlin [Est] : Galerie Arkade, 1978, 96 p.

En 1984, Klaus Werner s'installe à Leipzig et depuis, il a défendu les artistes non-conformes de la scène alternative leipzigienne.

¹³⁹WERNER Klaus, « Aus einem Gespräch : Leipzig, 30. August 1994 » (Extraits d'un entretien : Leipzig, 30 août 1994), in GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL ; Susanna SEUFERT, *Die Einübung der Außenspur : die andere Kultur in Leipzig 1971-1990*, Leipzig : THOM Verlag, 1996, p. 46.

¹⁴⁰Traduction par l'auteure.

Le Salon d'automne de Leipzig fut financièrement porté par les six artistes organisateurs et échappait ainsi au contrôle et à la censure de l'état. Ainsi, ils ont pu louer en toute légalité un espace d'exposition commercial de la foire de Leipzig car, en effet, le service d'administratif de la foire ne voyait aucun inconvénient de louer ses locaux aux membres de l'union des artistes. Pour des raisons juridiques, la *Fédération culturelle de la RDA* ne pouvait pas fermer le Salon qui, de plus, a été déclaré comme « atelier ». Mais les autorités ont imposé les conditions suivantes : pas de publicité, pas de visiteur-e-s et journalistes originaires de l' « Ouest » et visite de l'exposition seulement sur invitation directe par les artistes organisateurs. Ceci n'a finalement pas été respecté et le nombre total des visiteur-e-s a atteint les 10 000 personnes pour une durée d'un mois environ¹⁴¹. Ce *Premier Salon d'Automne* est-allemand ne verra évidemment pas de deuxième édition ou d'autres initiatives de ce genre¹⁴², car tous les futurs projets privés furent étouffés au niveau administratif. En même temps, il ne s'agissait pas seulement du « piratage » du système officiel de l'art, mais aussi du contournement des affrontements concurrentiels que certains artistes bien placés ont pu se livrer¹⁴³.

¹⁴¹Cf. DAMMBECK Lutz, « 1. Leipziger Herbstsalon » (Premier Salon d'automne de Leipzig), in FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *Kunstkombinat DDR : Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, Berlin : Nishen, 1990, p. 159-161.

¹⁴² Nous verrons fin des années 1980 la mise en place d'un salon de printemps par l'école d'art de Dresde. Mais dans ce cas, il s'agit des expositions d'étudiants dans le cadre de l'école et non d'une initiative privée.

¹⁴³Cf. SCHUMANN Henry, « Aus einem Gespräch » (Extraits d'un entretien), in GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL, *Die Einübung der Außenspur : die andere*

Le Salon présentait donc les travaux récents de six artistes déjà confirmés par des participations à des expositions officielles ou même par l'exécution de commandes publiques. Parmi les travaux exposés se trouvaient des peintures, des installations dans l'espace, des photomontages et des collages et aussi des installations multimédia initiés par Lutz Dammbeck.

Le 4 décembre 1984 se tiendra dans les locaux du Salon d'Automne de Leipzig un entretien entre les artistes exposants¹⁴⁴ et la section des sciences de l'art de l'union des artistes¹⁴⁵ qui se transforma en un réel débat. Ce débat, qui aurait dû être tenu à huis clos à la demande des critiques d'art envoyé-e-s par l'union des artistes, a été documenté dans une lettre de Karl Max Kober à Horst Kolodziej, le premier secrétaire de l'union des artistes plasticien-ne-s¹⁴⁶. Finalement, comme cette lettre, mais aussi des photographies en témoignent, une bonne partie du public n'a pas été chassée des locaux par les organisateurs et a donc pu assister à cette entrevue. Les critiques d'art souhaitent aborder des questions esthétiques, mais les artistes ont redirigé le débat sur la politique en matière d'art :

Kultur in Leipzig 1971-1990, Leipzig : THOM Verlag, 1996, p. 44-45.

¹⁴⁴ Artistes intervenus lors de cette entrevue : Lutz Dammbeck, Günter Firit, Hans Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Günther Huniat, Olaf Wegewitz. Cf. *Klaus Werner : Für die Kunst*, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 156.

¹⁴⁵ Critiques d'art qui ont directement participé au débat : Ina Gille, Andreas Hüneke, Karl Max Kober, Peter Pachnicke, Klaus Werner. Cf. *Ibid.*

¹⁴⁶ Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Klaus Werner. Cf. *Ibid.*, p. 149 – 156.

« Kober : [...] Frage an Dammebeck : Mit welchem Publikumsverhalten rechnen Sie? Vieles ist nicht zu entschlüsseln.

Dammebeck : Es gibt genügend Rückmeldungen, die mir bestätigen, daß meine Absichten verstanden werden. - Darüber sollten wir aber nicht reden, sondern über die Situation. Warum denken sich sechs Künstler Schleichwege aus, um einen solchen Salon zu installieren?

Kober : Wir sind als Kunstwissenschaftler hergekommen, um über die Werke zu sprechen.

[...]

Pachnicke : Ich möchte nochmals auf den Trend zur Malerei zurückkommen.

Dammebeck : Ich sehe da gar keine Trennung. Es geht um intermediale Vorhaben.

Pachnicke : Gibt es nicht doch eine positive Rückwirkung von den Neuen Wilden her?

(Kül) : Warum muß man denn alles zurückführen?

Werner : Man muß doch. Die Ausstellung steht in einem internationalen Kontext.

Grimmling : Uns stehen nur Repros, also Sekundärquellen zur Verfügung.

Huniat : Die Kunstkritik hat versagt.

(Kül) : So kann man das nicht sehen. Nach vielen Jahren der Abstinenz besteht Ungeübtheit gegenüber neuen Erscheinungen.

Werner : Die Ursache ist der fehlende Wille. »¹⁴⁷

« Kober : [...] Question adressée à Dammebeck : Qu'attendiez-vous comme réactions du public? Beaucoup de choses sont impossibles à décrypter.

Dammebeck : J'ai suffisamment de retours qui me confirment que mes intentions ont été comprises. - Mais nous devrions pas parler de cela, mais de la situation. Pourquoi six artistes cherchent à emprunter des voies détournées afin d'installer un tel salon?

Kober : Nous sommes venus en tant que scientifiques d'art pour discuter des oeuvres.

[...]

Pachnicke : Je voudrais à nouveau revenir sur la tendance vers la technique de la peinture.

Dammebeck : Je n'y vois pas de divergences. Il s'agit de projets intermédia.

Pachnicke : Est-ce qu'il n'y aurait pas un retour positif des Neuen Wilden?

(artiste qui souhaite garder l'anonymat) : Pourquoi doit-on toujours tout ramener à quelque chose?

Werner : Il le faut. Cette exposition se trouve dans un contexte international.

Grimmling : Nous avons que des reproductions, c'est à dire des sources secondaires.

Huniat : La critique d'art a échoué.

(artiste qui souhaite garder l'anonymat) : On ne peut pas voir cela sous cette perspective. Après de nombreuses années d'abstinence il n'y a pas d'expérience face à des apparitions nouvelles.

Werner : La cause, c'est le manque de volonté. »¹⁴⁸

L'exposition et le débat sont documentés par des écrits, des photographies et un documentaire filmé en collaboration avec le cameraman professionnel de la DEFA Thomas Plenert. Ce documentaire d'environ 20 minutes est un assemblage d'images filmées, de photographies et de passages de courts textes explicatifs récents. Il s'agit d'un film muet dont les images montrent le montage de l'exposition et l'exposition avec des visiteur-e-s. Ainsi, il est non seulement possible de se faire une idée rétrospective sur les installations multimédia, mais aussi sur la disposition des oeuvres dans l'espace, car une partie des oeuvres peintes ou des collages et montages a été suspendue dans l'espace ce qui permettait la libre circulation autour et entre les oeuvres. L'initiative est devenue une sensation médiatique, moins pour l'idée artistique, mais plus pour l'acte subversif. Le succès était spectaculaire et quatre livres d'or ont été remplis par les visiteur-e-s.

La scène alternative de Berlin-Est se concentre autour des artistes, musicien-ne-s et auteur-e-s du quartier du *Prenzlauer Berg*. Aujourd'hui, l'ancien quartier légendaire fait partie du district *Pankow* et devient petit à petit, depuis la rénovation des anciens immeubles, un quartier cher et chic. Pendant les années 1970 et 1980, le quartier attire beaucoup de gens qui se disent alternatifs au système de la RDA. Les loyers des vieux

¹⁴⁷ Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Klaus Werner. Cf. Idem., p. 149 – 156.

¹⁴⁸ Traduction par l'auteure.

appartements des immeubles d'avant-guerre étaient abordables et Berlin-Ouest était à proximité, ce qui permettait de recevoir des émissions radio et télé ouest-allemandes et d'être ainsi informé-e des grandes expositions ou événements qui se tenaient dans l'autre Allemagne. En même temps, ce quartier fonctionnait un peu comme une niche et quelques ateliers d'artistes et galeries privées voyaient le jour.

Les ateliers d'artistes permettaient l'exposition d'artistes non-conformes au système de la RDA ou encore la réalisation d'actions ou de performances et la vente directe d'oeuvres. Il en existait un dans la *Raumerstraße 23* et deux dans la *Sredzkistraße 64*. Ce sont deux rues parallèles allant sur la Prenzlauer Allee où se trouvait jusqu'en 1985 un complexe administratif et une prison de la Stasi sur laquelle nous reviendrons dans un chapitre suivant. Nous comptons environ quatre galeries privées tenues dans des appartements, dont la plus connue semble être l'*EP Galerie* du psychologue Jürgen Schweinebraden, qui a existé entre 1974 et 1980. Elle a exposé des artistes ouest-allemand-e-s et servait de vitrine aux courants d'art européens et internationaux.

Sinon, la scène se présentait également à travers des galeries officielles, notamment la *Galerie Arkade*, qui se trouvait à *Friedrichshain*, un quartier voisin du *Prenzlauer Berg*, dont le responsable Klaus Werner (1940 – 2010) joua un rôle très important pour le développement de l'art en RDA. En 2009, la galerie berlinoise *parterre* lui rend hommage avec une

exposition¹⁴⁹ organisée par Kathleen Krenzlin et l'édition d'un ouvrage¹⁵⁰ par Gabriele Muschter. Le fonds de Klaus Werner est consultable depuis 2006 aux archives de l'Académie des Arts à Berlin.

Cette *Galerie Arkade* se situait *Strausberger Platz* sur la Karl-Marx-Allee, ancienne *Stalinallee* construite entre 1951 et 1964 et où les révoltes du 17 juin 1953 ont éclatées¹⁵¹. La *Galerie Arkade* fut fondée en novembre 1973 à l'initiative de la coopératives des artistes plasticiens, officiellement comme lieu d'exposition et de vente d'art contemporain et officieusement comme lieu pour un art alternatif. En 1978 s'y tint la première exposition officielle du *mail art* en RDA¹⁵². Le 6 juillet 1979, la première réalisation publique d'une performance^{153/154}, celle de Gregor-

¹⁴⁹ *Grüne Tür – Klaus Werner in Berlin*, Berlin : Galerie parterre, 08.09.2009 – 11.10.2009.

¹⁵⁰ MUSCHTER Gabriele (Ed.), *Klaus Werner : für die Kunst*, Cologne : Walther König, 2009, 320 p.

¹⁵¹ Nous allons y revenir.

¹⁵² La première exposition du *mail art* en RDA date de 1976 et fut organisée de manière informelle par Rainer Luck au *Atelierbund* à Erfurt. Cette première exposition montrait des objets *mail art* de l'archive de Robert Rehfeldt, mais aussi des multiples. Cf. WERNER Klaus, « Bildstörung – über anderes Material und anderes Denken in den sechziger und siebziger Jahren », in *Bildende Kunst*, n°9, 1988, p. 414. Cf. URL <http://mailartists.wordpress.com/2008/03/23/rainer-luck/> (dernière consultation le 01.11.2011).

¹⁵³ Cf. WERNER Klaus, « Bildstörungen », *art. cit.*, p. 415. Et : FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *Kunstkombinat DDR*, Berlin : Nishen, 1990, p. 115.

¹⁵⁴ Notons tout de même que cette première performance publique a été précédé par des collages média ayant également un caractère performatif. Par exemple, le collage média *Interferenzen* réalisé en mai 1979 par des artistes provenant du groupe Clara Mosch (comme par exemple Gregor-Torsten Schade et Thomas Ranft) et de la scène alternative leipzigienne (comme par exemple Lutz Dambeck et Karin Plessing).

Torsten Kozik [né Schade)¹⁵⁵ intitulée *Das schwarze Frühstück* [Petit déjeuner noir] est présentée derrière les vitrines de la *galerie Arkade*. Jusqu'à la fermeture de la galerie par les autorités le 31 décembre 1981, sous prétexte d'un inventaire, Klaus Werner y organisa 67 expositions monographiques, dont 66 ont eu lieu, se consacrant en majorité aux artistes travaillant sur le territoire de la RDA. Le galeriste était en étroite relation avec le réseau alternatif de Karl-Marx-Stadt, notamment les artistes autour de la galerie Clara Mosch, qui participa à la plupart des douze *pleinairs*¹⁵⁶ tenus entre 1975 et 1986¹⁵⁷. Nous comptons de nombreuses éditions de catalogues en format A6 véhiculant le travail des artistes est-allemand-e-s à travers du monde par l'envoi postal, sous condition d'avoir passé le système de contrôle postal¹⁵⁸. Outre le catalogue *Postkarten & Künstlerkarten* de 1978¹⁵⁹, Klaus Werner a également publié un article critique¹⁶⁰ dans le périodique officiel de

¹⁵⁵ Membre du groupe *Clara Mosch*.

¹⁵⁶ Les *pleinairs* qui furent organisés par les membres du groupe *Clara Mosch* à partir de février 1975 avaient le caractère d'un événement. A cette occasion, des artistes et critiques se retrouvaient pour procéder à des actions, des performances ou encore pour faire du land art. En général, ces actions ont laissé des traces sous forme de photos, quelques rares écrits et même par l'édition d'un multiple.

¹⁵⁷ Liste des pleinairs et participant-e-s in MUSCHTER Gabriele (Ed.), *Klaus Werner : für die Kunst*, Cologne : Walther König, 2009, p. 145 – 146.

¹⁵⁸ Nous pouvons, par exemple, en trouver dans le fonds de Pierre Restany aux Archives de la Critique d'Art à Rennes (35).

¹⁵⁹ WERNER Klaus, *Catalogue Postkarten & Künstlerkarten : eine kulturgeschichtliche Dokumentation*, Berlin [Est] : Galerie Arkade, 1978, 96 p.

¹⁶⁰ WERNER Klaus, « Bildstörung – über anderes Material und anderes Denken in den sechziger und siebziger Jahren », in *Bildende Kunst*, n°9, 1988, p. 412 – 415.

l'Union des artistes. La publication de cet article intitulée « Bildstörung : über anderes Material und anderes Denken in den sechziger und siebziger Jahren »¹⁶¹ date de septembre 1988 et donne un large aperçu très ouvert des productions artistiques underground. Il conclut son article avec un regard sur les années 1980 et se donne optimiste pour un éventuel futur développement de l'art en RDA :

„Inzwischen betrat eine neue Generation die Bühne. Eine Generation von Malern? Zumindest schickte sie sich an, das an Vorstellungen und Stilregimen zu verändern, was man nach guter Sitte dafür zu halten geneigt war. Künstler wie Winkler, Ebersbach, Heisig, Wolff, das Mosch-Overdrive, Schlesingers arte povera und manches andere wurden zu Trendmachern. Malerei integrierte sich problemloser mit Aktionen und Objekten, mit Musik, Dichtung oder Film. Ein Erbe wird vollstreckt und wieder ins Wanken gebracht. Zumindest besteht die Chance „Bildstörungen“ aufzuheben, da man Unruhe und Experiment (in klassischen wie in neuen Genres der Bildenden Kunst) als Triebkräfte des Weitergehens anzuerkennen geneigt ist.“¹⁶²

« Entretiens, une nouvelle génération est entrée en scène. Une génération de peintres? Au moins, on commençait à transformer les idées et ordres de style que les moralistes avaient tendance à considérer en tant que tels. Des artistes comme Winkler, Ebersbach, Heisig, Wolff, l'overdrive de (Clara) Mosch, l'arte povera de Schlesinger et maints autres devenaient des créateurs de tendances. De la peinture a été plus facilement intégrée à des actions et objets, à la musique, la poésie ou au film. Un héritage est exécuté et remis en question. Au moins, il existe l'espoir de neutraliser ces « images brouilleuses », car nous avons tendance à reconnaître comme moteurs d'avancement, l'agitation et l'expérience (dans les genres classiques et nouveaux des arts plastiques). »¹⁶³

¹⁶¹ Fre : Image brouilleuse : à propos d'autres matériaux et d'autres idées dans les années 1960 et 1970.

¹⁶² WERNER Klaus, *art. cit.*, p. 415.

¹⁶³ Traduction de l'allemand par l'auteure.

Cet extrait d'article témoigne également de l'ouverture progressive d'un système initialement auto-référentiel [ou « fermé »] dont les structures limitaient ou influençaient tout développement individuel. Si pendant les années 1970, les expressions artistiques alternatives à la doctrine du *réalisme socialiste* restent limitées, les années 1980 représentent une décennie avec des changements et des contacts internationaux de plus en plus nombreux.

L'exemple un des plus pertinent pour ces échanges internationaux sont les projets de *mail art*. Le premier artiste est-allemand à y avoir participé dès 1967¹⁶⁴ est Robert Rehfeldt (1931 – 1993), appartenant à la scène alternative berlinoise du *Prenzlauer Berg*. En passant par la scène artistique polonaise¹⁶⁵, il introduisit le concept du *mail art* au plus tard en 1975 en RDA.

Le premier projet est-allemand fut initié en 1980 à Dresde par Birger Jesch et exposé publiquement à l'église Weinbergskirche de Dresde grâce au pasteur Christoph Wonneberger (1944) qui s'engagea à plusieurs

¹⁶⁴ Selon Lutz Wohlrab, cette date a été confirmée par Klaus Groh. Cf. BERSWORDT-WALLRAB Kornelia von ; Kornelia RÖDER, *mail art: Osteuropa im internationalen Netzwerk*. Schwerin : Staatliches Museum, 1996, p. 134. (eng / ger). Dans sa thèse, Kornelia Röder reprends cette date. Cf. RÖDER Kornelia, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der mail art : Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989*, Cologne : Salon Verlag, 2008, p. 135.

¹⁶⁵ Notons que les biennales des arts graphiques, ne jouant qu'un petit rôle sur le marché de l'art international, comme celles de Cracovie (Pologne) ou de Ljubljana (à l'époque : Yougoslavie, aujourd'hui : Slovénie) furent propices à la mise en place de contacts artistiques au niveau du bloc de l'Est, mais aussi international.

reprises pour la culture underground en RDA. Christoph Wonneberger a été pasteur de 1977 à 1984 à la *Weinbergskirche* à Dresde et ensuite il exerça à Leipzig où il coordonna à partir de 1986 les prières pacifistes du lundi dans l'église *Nikolaikirche* qui se sont transformées en manifestations du lundi en automne 1989. En 1981, la Stasi a ouvert une procédure d'investigation intitulée « Provocateur ». Christoph Wonneberger a également soutenu de nombreux jeunes hommes refusant leur service militaire et demandant la mise en place d'un service civil. Le premier projet *mail art* est-allemand de l'artiste Birger Jesch est en étroit rapport avec le mouvement pacifiste coordonné en partie par le pasteur Christoph Wonneberger. Nous y reviendrons.

Depuis la chute du mur, des ouvrages et articles ont été édités et des archives publiques ont été fondées. Un premier ouvrage portant sur le sujet du *mail art* en RDA a été publié par les mailartistes Friedrich Winnes et Lutz Wohlrab en 1994¹⁶⁶. Il s'agit d'une documentation pour la période de 1975 à 1990, avec la reproduction de textes authentiques, et rétrospectifs, ainsi qu'une liste des mailartistes et projets en RDA. Ensuite, il faudra évoquer une exposition tenue en 1996 qui a été accompagnée d'un colloque, tous deux portant sur le *mail art* en Europe de l'Est. Le catalogue d'exposition¹⁶⁷ et les actes du colloque¹⁶⁸ ont été

¹⁶⁶ WINNES Friedrich ; Lutz WOHLRAB, *Mail Art Szene DDR : 1975-1990*, Berlin : Haude & Spener, 1994, 121 p. (ger).

¹⁶⁷ BERSWORDT-WALLRABE Kornelia von ; Kornelia RÖDER, *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk*. Schwerin : Staatliches Museum, 1996, 318 p. (eng / ger)

¹⁶⁸ BERSWORDT-WALLRABE Kornelia von ; Kornelia RÖDER, *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk : Kongress Dokumentation*. Schwerin : Staatliches

publiés en allemand et en anglais. Sinon, nous avons également la publication de la thèse soutenue en 2006 par Kornelia Röder (1958), responsable des Archives du *mail art* du Musée de Schwerin, qui porte sur la topologie et le fonctionnement du réseau *mail art* en Europe de l'Est de 1960 à 1989¹⁶⁹. Un aperçu assez complet de ces archives privées et publiques sur le territoire géographique de l'Allemagne actuelle est fourni par l'édition de la thèse de Franziska Dittert [née Block¹⁷⁰] soutenue en 2009 à l'Université de Siegen¹⁷¹. Si les recherches de Kornelia Röder sont élargies à l'ensemble de l'Europe de l'Est, celles de Franziska Dittert se limitent aux territoires germanophones. Malheureusement, ces ouvrages ne développent pas assez les projets eux-mêmes, et se présentent toujours sous forme synthétique, notamment pour la définition du *mail art*, la nomination des artistes, des projets et des archives.

Le développement du *mail art* est-allemand en tant qu'effet secondaire du paysage artistique subventionné de la RDA et comme « réflexe sur les

Museum, 1996, 126 p. [eng / ger].

¹⁶⁹ RÖDER Kornelia, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art : Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989*, Cologne : Salon Verlag, 2008, 303 p.

¹⁷⁰ Cf. Maison d'édition Block, URL http://www.block-verlag.de/verlag/index_verlag.html [dernière consultation le 04.11.2011].

¹⁷¹ DITTERT Franziska, *Mail Art in der DDR : Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde*, Berlin : Logos Berlin, 2010, 742 p.

muqueuses de la culture »¹⁷² prenait les devants par rapport à l'intégration théorique de la notion du collage dans le discours officiel sur l'art ou bien la rendait nécessaire. Si jusqu'au milieu des années 1970, il s'agissait de la rupture ou bien de la transgression de normes artistiques existantes, nous pouvons constater un déplacement de ces limites artistiques de plus en plus prononcé à partir de la deuxième moitié des années 1970. Le *mail art* comme expression d'une culture alternative en RDA avait bien un caractère subversif, sans pour autant avoir un caractère oppositionnel. Pour les mailartistes est-allemand-e-s, la transgression imaginaire et matérielle de frontières géopolitiques et de normes idéologiques fut pertinent. Comme nous le savons, le concept du *mail art* a été théorisé en 1971 par Jean-Marc Poinsot¹⁷³. Mais la notion n'a jamais été intégrée officiellement dans le discours sur l'art en RDA, comme cela a pu être le cas à partir du milieu des années 1970 pour les catégories esthétiques comme le collage, l'assemblage ou encore le montage. De ce fait, pour les autorités est-allemandes, les objets *mail art* ne représentaient pas un genre artistique et n'étaient pas soumis au contrôle du marché de l'art national, même si celui-ci n'était quasi inexistant. Les artistes participant-e-s aux projets internationaux ne pouvaient, par conséquent, pas être poursuivi-e-s pour export ou import illégal d'objets d'art.

¹⁷² Ger : « Reflex auf der Schleimhaut der Kultur ». Cf. PERNECZKY Géza, *Mail Art Aktion : Marx Test*, s.l. : 1983, p. 13. Rennes : Archives de la Critique d'Art.

¹⁷³ POINSOT Jean-Marc, *Mail Art : communication a distance concept*, Paris : cedic, 1971, 210 p.

En conséquence, le premier projet *mail art* de la RDA est souvent cité, mais pas développé sur plus d'une page. Comme je l'ai déjà évoqué, il s'agit d'un projet de Birger Jesch, un des artistes les plus engagés sur le terrain du *mail art*, intitulé en allemand *Schießscheibenprojekt* et en anglais *International Contact with Mailart in the spirit of peaceful coexistence*. Ce projet fut initié à Dresde en été 1980, clôturé en février 1981 et fut le premier projet à avoir été exposé publiquement.

Les premiers contacts *mail art* de Birger Jesch étaient, entre autres, Robert Rehfeldt, le français Robert Filliou (1926-1987) et le chilien Dámaso Ogaz (1924-1990)¹⁷⁴. Il s'est aussi laissé inspirer par des photomontages de l'artiste ouest-allemand Klaus Staeck¹⁷⁵, qui furent exposées en 1976 par Klaus Werner dans la *Galerie Arkade* à Berlin-Est. Birger Jesch était également en correspondance avec un certain Volker Hamann qui habitait à l'époque à Berlin-Ouest et qui importait pour l'artiste de manière illégale des textes sur le *mail art* en les entreposant à Berlin-Est chez Robert Rehfeldt et Joseph Huber¹⁷⁶. Birger Jesch formait à Dresde, ensemble avec les époux Martina et Steffen Giersch, Joachim Stange et l'imprimeur et artiste Jürgen Gottschalk, un petit réseau local de mailartistes qui allait vite devenir la cible de la Stasi et sujet d'une

¹⁷⁴Cf. Interview de 1995 sur <http://www.iuoma.org/birger.html> [dernière consultation le 21.10.2011].

¹⁷⁵ Cf. Interview in BERSWORDT-WALLRABE Kornelia von ; Kornelia RÖDER, *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk : Kongress Dokumentation*. Schwerin : Staatliches Museum, 1997, p. 85.

¹⁷⁶ Cf. Interview du 04 mai 2002 dans la galerie kraussERBEN à Dresde. Réalisée par Robert SOBOTTA. Transcrit par Lutz WOHLRAB.

procédure d'investigation initialement intitulée *OV « Postkunst »* [art postal] et ensuite *OV « Feind »* [ennemi].

Le sujet de ce *Schießscheibenprojekt*, dont l'objet était une cible de tir, était en rapport avec les premiers mouvements pour la paix menés par l'église qui, comme nous le savons, furent précurseurs pour les mouvements de la révolution pacifiste de 1989. Il s'agissait donc de l'envoi d'une cible de tir officielle vierge et produite de manière industrielle en RDA que le mailartiste envoyait à environ 300 destinataires un peu partout dans le monde avec la demande de la retravailler.

Concernant ce motif de cible de tir, il est nécessaire d'évoquer la création de la *International Artists' Cooperation* [I.A.C.] en février 1972 par Klaus Groh qui travailla déjà en 1975 une cible vierge de fabrication ouest-allemande pour indiquer la poésie comme moyen de tir et l'I.A.C. comme association sportive. Mais dans ce cas, il ne s'agissait pas de l'initiation d'un projet par l'envoi de multiples objets identiques, mais bien d'un objet de poésie visuelle. De plus, ce motif de cible choisi par Birger Jesch, transforme d'un côté chaque artiste participant-e en une sorte de tireur-e pacifiste, et de l'autre côté, l'initiateur du projet en cible vivante pour la Stasi.

Concernant ce projet, le mailartiste reçut tout de même 50 objets de 12 pays différents en retour. Les documents et objets relatifs à ce projet se trouvent aujourd'hui aux Archives du *mail art* à Schwerin¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Cf. <http://www.museum-schwerin.de/sammlungen/kupferstichkabinett/mail-art-archiv-3/> (dernière consultation le 21.10.2011).

Birger Jesch n'a non seulement initié ce projet, mais il contribuait lui-même avec la création d'un objet tridimensionnel sans pour autant thématiser sa prise pour cible par la Stasi. Pour ceci, il a intégré dans la cible de tir un jouet en plastique de fabrication est-allemande : un soldat de la NVA¹⁷⁸ en format miniature accroupi et en train de viser avec son fusil, prêt à tirer. Le tout est entouré de partitions avec un texte de 1979 de l'auteur est-allemand Dieter Schneider : « Leb wohl, altes Haus! » [Au revoir vieil ami!]. À droite de ce montage se trouve un découpage de photo de presse d'un buste d'une personne portant un microphone et censuré par une barre noire sur les yeux. Cette oeuvre pacifiste s'intègre dans le contexte culturel de l'expatriation de l'auteur-chanteur Wolf Biermann en 1976 qui chantait, entre autre, « Soldaten sehn sich alle gleich – lebendig und als Leich. » [Les soldats se ressemblent tous, vivants et morts.] , mais aussi dans le contexte politique de l'introduction des cours de service militaire à l'école à partir de 1978 et l'émergence, début des années 1980, de mouvements pacifistes réclamant l'alternative d'un service civil. Le projet semble également être une réponse à la double décision de l'OTAN du 12 décembre 1979 qui prévoyait l'installation de missiles en Europe occidentale en réponse aux SS-20 soviétiques afin d'engager des négociations et obtenir leur retrait dans un délai de quatre ans¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Abréviation pour : Nationale Volksarmee. Fre : armée populaire nationale. Il s'agit de l'armée de la RDA qui existait entre 1956 à 1990.

L'objet du projet le plus cité, décrit et reproduit par les chercheur-e-s se consacrant au *mail art* en RDA, est celui de Friedrich Winnes. Il séduit par un travail assez simple et aux moyens graphiques empruntés à la presse associant le noir, le blanc et le rouge et choque par le contenu des photos reproduisant des portraits de douze hommes blessés durant la première guerre mondiale.

Birger Jesch était conscient du rapport entre la faible réponse à son projet et le contrôle de son courrier par la Stasi. Suite à ces difficultés de communication, il édite un courrier en demandant aux expéditeur-e-s d'expliquer leur non-réponse et de transférer le courrier initial ensuite aux autres participant-e-s. Cette manière de procéder avait en quelque sorte un effet de boule de neige et permet aujourd'hui de témoigner, par rapport au projet, de la quantité des courriers interceptés par la Stasi. Birger Jesch propose donc de faire un choix entre trois réponses : A je n'ai pas eu le temps (envie), B je n'ai pas reçu d'invitation, C je t'ai envoyé quelque chose.

Parmi les objets finalement reçus, celui de Klaus Groh témoigne de la difficulté de l'envoi des objets. Dans son texte accompagnant son travail bidimensionnel et purement graphique, il souligne qu'il s'agissait déjà de son troisième envoi.

¹⁷⁹Notons que le gouvernement est-allemand, engagé depuis 1972 par le Traité fondamental avec la RFA dans une politique de détente et aussi dans des échanges culturels de plus en plus prononcés avec la France, qui approuvait l'installation de fusées américaines sur le territoire ouest-allemand, essayait de rester en dehors de la politique soviétique menée contre les Etats Unis.

Dans la documentation du 14 février 1981, Birger Jesch remarque ironiquement : « Grâce aux compétences de jury de la poste et de la douane on peut considérer cette exposition déjà comme contrôlée et autorisée. » Cette remarque souligne que les mailartistes avaient conscience du contrôle certain de leur courrier sans pour autant connaître l'ampleur réelle de cette surveillance et des méthodes de la Stasi.

Le projet fut non seulement clôturé par une documentation, mais aussi par une exposition itinérante montrant tous les objets qui furent renvoyés. Ces expositions ont eu lieu dans des locaux cléricaux à Dresde (février 1981, église Weinbergkirche), Radebeul, Meissen, Stralsund (13.11.1983), Greifswald (1983/84) et Rostock. Le 15 octobre 1981 et suite aux expositions du projet, la Stasi déclenche la procédure « Feind », dont le but principal fut la décomposition du réseau local. Les méthodes de décomposition consistaient, entre autre, en la confiscation du courrier ou encore le refus de visa d'entrée en RDA aux invité-e-s¹⁸⁰ des cinq ami-e-s dresdenois devenu-e-s cible de la Stasi. Sinon, en 1982, une procédure juridique fut initiée contre Birger Jesch et Steffen Giersch prétextant une infraction douanière, avec comme résultat une amende inégale de 500 Mark pour Jesch et 300 Mark pour Giersch¹⁸¹. Le rapport

¹⁸⁰Cf. RUDOLPH Manfred, *Erfahrung bei der Realisierung von Maßnahmen der Zersetzung zur wirksamen Bekämpfung / Zurückdrängung politischer Untergrundtätigkeit unter Einbeziehung von IM sowie staatlicher und gesellschaftlicher Kräfte*, Potsdam : mémoire non publié, 1988. Citation in : WOHLRAB Lutz ; Birger JESCH, « Feinde gibt es überall... Stasi und Mail Art in Dresden », in *Horch und Guck*, n°19, 1996, p. 58-64.

¹⁸¹Cf. WOHLRAB Lutz, « Bitte sauber öffnen ! Danke Mail Art und Postkontrolle in der DDR », in *Horch und Guck*, n°38, 2002, p. 42-46.

de clôture de la procédure a été rendu trois ans plus tard, le 1er octobre 1984 : Le cercle d'amis-e-s artistes a été jugé comme dispersé et le *mail art* comme moyen oppositionnel inefficace¹⁸². La personne la plus touchée par les méthodes de la Stasi, fut l'artiste et imprimeur Jürgen Gottschalk condamné le 23 juillet 1984 à deux ans et deux mois de prison ferme et finalement expatrié fin avril 1985¹⁸³.

En RDA, le mail art était une forme d'art et de communication alternative prenant naissance dans l'interstice géopolitique et culturel afin de transgresser cette zone frontalière ou la déplacer théoriquement. Cette zone, cet interstice fonctionnait comme une sorte de niche qui permettait aux mailartistes de développer leur propre identité artistique malgré le contrôle par l'Etat. Le concept du mail art est un concept transnational qui a permis d'aller au delà des réalités géopolitiques de l'Europe des années 1970 et 1980. Avec la chute du mur, l'interstice des limites géopolitiques et culturelles de la RDA a disparu et avec lui la source de motivation et de création d'identité. Après la chute du mur, Robert Rehfeldt exprime sur une carte postale ce changement avec ce fameux « Kunst ist Leben! Gestern. Überleben ist Kunst! Heute » [L'art est vital! Hier. La survie est un art! Aujourd'hui.].

¹⁸² Cf. Rapport de la procédure *Ennemi*. Citation in : HANNUSCH Heidrun, « Wenn Pazifisten dem *Friedensstaat* gefährlich werden. », in *Dresdner Neueste Nachrichten*, 30.03.1993, p. 13.

¹⁸³ Cf. GOTTSCHALK Jürgen, *Druckstellen : die Zerstörung einer Künstler-Biographie durch die Stasi*, Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt, 2006, 120 p.

Lutz Dammbeck

(1948)

Lutz Dambeck¹⁸⁴ est né le 17 octobre 1948 à Leipzig, environ un an avant la fondation de la RDA où il a grandi. Son père travaillait à l'hippodrome de Leipzig et entraînait des chevaux et sa mère travaillait comme secrétaire. On ne peut donc pas dire que l'artiste est issu d'un milieu artistique ou fortuné ce qui aurait pu favoriser sa démarche professionnelle. Au contraire, selon ses propres propos, le jeune Lutz Dambeck passa son temps libre à l'hippodrome et au terrain de tennis. Après l'obtention de son baccalauréat en 1966 et une formation parallèle comme typographe, le futur artiste débute en 1967 ses études de graphisme à la *Hochschule für Graphik und Buchkunst* [Académie des Arts visuels de Leipzig] avec comme option la création d'affiches. Dans son activité de graphiste, il créa surtout des affiches et participa ainsi avec succès à plusieurs événements internationaux consacrés aux arts graphiques¹⁸⁵. Après cette formation de base qu'il acheva en 1972, Lutz Dambeck fut contraint de passer son service militaire durant 18 mois. Ensuite, il s'installa à Leipzig comme graphiste indépendant, ceci sous la tutelle de l'union des artistes.

Mais le plus grand intérêt de l'artiste consiste dans l'image optique animée. En 1975 il réalise auprès de la DEFA ses deux premiers films d'animation, *NO* et *Der Mond* [La lune]. Le deuxième a été montré le 15 juin 1977 lors du *11e festival international du film d'animation d'Annecy*.

¹⁸⁴Pour la biographie de l'artiste : Cf. URL : <http://www.film-zeit.de/Person/3578/Lutz-Dambeck/Biographie/> [dernière consultation le 19.01.2012].

¹⁸⁵Notamment en 1974 à la Biennale internationale de l'affiche de Varsovie (Pologne), en 1982 à la 2e Triennale internationale du dessin de Nuremberg (RFA) et en 1985 à la 18e Biennale de Sao Paulo (Brésil).

Pour les deux films il s'agit de court métrages d'environ 6 minutes d'un format de pellicule de 35 mm.

Comme déjà évoqué dans l'introduction, en mai 1977 Lutz Dambeck et six autres artistes tentent de réaliser à Leipzig un projet d'exposition intermédial nommé *Tangente 1*, incluant des courts métrages, de la littérature, de la musique et du théâtre. A cette occasion, l'artiste développe en collaboration avec le peintre Frieder Heinze l'idée pour la réalisation du film *Metamorphosen I*. Malgré le refus du concept de l'exposition par le conseil de la circonscription de Leipzig et la section locale de l'union des artistes¹⁸⁶, Lutz Dambeck réalise ce film en 1978, seul et en auto-production. Il s'agit d'un film d'animation « sans caméra » ce qui signifie que l'artiste a peint et a dessiné directement sur la pellicule en noir et blanc de 35 mm de largeur et de 200 m de longueur sans filmer pour obtenir un court métrage en couleurs de 6'31". Suite à cette expérience technique, l'artiste a envie de réaliser un film utilisant une combinaison de techniques du film expérimental. Le financement du projet, initialement prévu par le fonds de la culture de la RDA à une hauteur de 60.000 Mark, a été finalement refusé en 1981. Et l'artiste transforme le scénario de *Psychogramm eines Monats* [Psychogramme d'un mois] en développant un nouveau concept, le *Herakleskonzept* [concept *Héraclès*].

¹⁸⁶Cf. DAMMBECK Lutz, « Zur Entstehungsgeschichte des Films Herakles Höhle 1978 – 1990 », in DVD/CD-Rom *Lutz Dambeck : Filme und Medientcollagen 1975 – 1986*, vol. 2, [s.l.] : filmmuseum, 2008, 11.pdf, p. 2.

Entretiens, la DEFA propose à Lutz Dambeck la réalisation d'un film d'animation pour enfants. Il accepte et réalise entre 1982 et 1983 *Die Entdeckung* [La découverte], un court-métrage de 16'37" qui sera présenté en 1985 à Gera lors du festival *Goldener Spatz* [moineau d'or]¹⁸⁷. Mais l'artiste ne lâche pas son projet développé depuis 1978 et demande le déblocage du budget initialement prévu par le fonds de la culture de la RDA. Dans une lettre datée du 3 février 1984, Lutz Dambeck apprend le refus sans appel de son projet. Il décide alors la mise en scène du concept par le moyen d'un *Mediencollage* [collage média]. En même temps, il réalise d'autres films, comme le film d'animation *Einmart* (1980-81, 15') et le film expérimental *Hommage à la Sarraz* (1981, 12'), tous deux en format professionnel de 35 mm.

Dans ce chapitre sur le travail filmique de Lutz Dambeck, je souhaite avant tout insister sur son oeuvre réalisée dans une RDA des années 1980. Il s'agit d'un corpus de films expérimentaux consultable en grande partie depuis la sortie d'un double DVD/CD-Rom en 2008¹⁸⁸. Mais jusqu'à présent et au grand regret de l'artiste, ces films n'ont pas fait l'objet d'une étude critique et approfondie. Le chapitre porte avant tout sur le film d'animation *Einmart* (1980/81)¹⁸⁹, et les films expérimentaux *Hommage à La Sarraz* (1981)¹⁹⁰ et *Herakles Höhle* (1983 – 1990)¹⁹¹.

¹⁸⁷Il s'agit d'un festival allemand pour des films pour enfants qui existe depuis 1979.

¹⁸⁸Double DVD *Lutz Dambeck : Filme und Mediencollagen 1975-1986*, Potsdam : Filmmuseum, 2008.

¹⁸⁹Film d'animation, Dresde : DEFA, 1981, 15'.

¹⁹⁰Film expérimental, Leipzig : Mogollon Film, 1981, 12'.

¹⁹¹Film expérimental, Hambourg : Lutz Dambeck Filmproduktion, 1983-1990, 45'.

La connaissance de ce corpus de réalisations filmiques est important pour comprendre la suite de ses oeuvres, réalisées après la chute du mur. Depuis 2011, ces films, qui sont avant tout des documentaires artistiques, sont également disponibles sur DVD¹⁹². J'ai porté mon choix sur deux films complémentaires : *Zeit der Götter* (1992)¹⁹³ et *Dürers Erben* (1995)¹⁹⁴.

¹⁹²Coffret de 5 DVD (4 films + 1 DVD-Rom) *Lutz Dammbeck : Kunst und Macht*, Berlin : absolut Medien GmbH, 2011.

¹⁹³Documentaire artistique, Berlin : absolut Medien GmbH, 1992, 92'.

¹⁹⁴Documentaire artistique, Berlin : absolut Medien GmbH, 1995, 58'.

Einmart

(1980/81)

Il s'agit du cinquième film d'animation de Lutz Dammbeck produit depuis 1975 au sein du studio pour films d'animation de la DEFA. Il a été présenté pour la première fois au public en octobre 1981, lors du *Festival du film documentaire et d'animation de la RDA*. Le côté officiel de la production et de la diffusion du film renforce la portée de son message et son caractère subversif.

Le titre du film, *Einmart*, correspond à la désignation d'une étoile fixe, trouvé sur une ancienne carte du ciel qui nous est présenté au début du film. Le mot *Einmart* semble à première vue correspondre à un mot courant de la langue allemande. Mais ce n'est pas le cas car il s'agit d'un nom propre. En occurrence, le mot cryptophrasique du titre permet de multiples associations verbales en allemand comme par exemple « Meine Art. » [Ma manière/ mon art.].

Le montage d'images réelles, d'images d'animation, de voix off et de la musique développe un récit qui se déroule dans un paysage surréaliste suggérant une atmosphère angoissante, un monde renfermé sur lui même. La partie film d'animation comporte un arrière plan réalisé à partir de prospectus publicitaires rehaussés à l'aquarelle et au fusain. L'effet de l'alternance réalisée entre des séquences de films réels en noir et blanc et des séquences d'animation en couleur inspirent Lutz Dammbeck. Mais l'artiste semble aussi avoir atteint des limites d'expression qu'il souhaitait transgresser à partir de ce moment :

« Klar war mir aber inzwischen auch : das, was ich ausdrücken wollte, war mit zeichnerischen und malerischen Mitteln im Medium Animationsfilm nicht mehr darstellbar, und das lag nicht nur an den formalen und inhaltlichen Vorgaben und Restriktionen des DEFA-Studiosystems. »¹⁹⁵

« Mais une chose est devenue évidente : ce que je souhaitais exprimer n'était plus réalisable avec des techniques du dessin et de la peinture dans le domaine du film d'animation. Les conditions et restrictions formelles et de contenu imposées par le système des studios de la DEFA n'y étaient que partiellement en cause. »¹⁹⁶

Cette transgression esthétique et théorique réalisé à travers de ce film d'animation va être développé plus profondément dans les oeuvres postérieures, toujours dans la limite des moyens disponibles et accessibles.

¹⁹⁵Cf. DAMMBECK Lutz, « Von der Erfindung zum Dokument », [p. 7], in DVD/CD-Rom Lutz Dammbeck : Filme und Mediecollagen 1975 – 1986.

¹⁹⁶Traduction de l'allemand par l'auteur.

Le paysage artificiel produit par les images d'animation inclut des morceaux humains en décomposition comme des pieds coupés, des oreilles qui se cassent comme du verre, des nez qui ne semblent pas respirer, ou encore de plantes phalliques carnivores et d'autres éléments fantasmatiques. Ce monde, dont le titre *Einmart* évoque une étoile éloignée, est habité par des créatures humanoïdes. Ces créatures sont composées de têtes humaines qui fonctionnent également comme tronc. Certaines de ces « têtes-troncs », parfois défigurées, ont des bras, d'autres des jambes [Figure 2]. Ces images réduites du corps humain nous renvoient à un schéma corporel que nous retrouvons habituellement exprimé à travers des dessins d'enfant. Mais le graphisme élaboré des images interdit de croire dans l'innocence infantile qu'elles évoquent. Ce paysage imaginé par l'artiste est juxtaposé à des images d'un paysage filmé en noir et blanc en vue aérienne. Tout au long du film, le même plan d'images réelles montrant du gibier en fuite est introduit de manière répétitive. Nous avons donc les têtes-tronc dans un monde renfermé sur lui même dont les images sont interrompues par celles des animaux en liberté mais pourchassés. A ces deux réalités représentées par des différents moyens techniques, s'ajoute une troisième : celle du gros plan en noir et blanc d'un oeil ouvert qui va se fermer pour permettre au début du film la transition vers le monde intérieur, celui des têtes-troncs. Une des têtes-troncs à bras a une grande oreille¹⁹⁷ qui entend tout, mais elle

¹⁹⁷L'image de la grande oreille toujours à l'écoute a déjà été employée par le peintre Wolfgang Mattheuer pour représenter indirectement l'omniprésence de la Stasi. Il s'agit du tableau *Horizont* [Horizon] (1970, huile sur toile, 96 x 118 cm, Berlin : Staatliche

n'a pas de bouche pour communiquer les informations reçues. Derrière elle, une bouche géante rouge muette semble souligner et amplifier ce handicap. Cette créature semble en colère après avoir entendu des choses avec sa grande oreille et elle l'exprime en frappant avec le poing au sol. Mais elle reste impuissante. D'autres têtes-troncs ont de grands yeux immobiles détachés de leurs orbites, mais toujours reliés aux crânes par un long filament.

Nous y trouvons aussi une sorte de main aux multiples doigts aux ongles vernis en rouge frappant une paire de seins féminins qui dépassent d'une sorte de marre. Cette image évoquant le sujet de la punition a un caractère sado-masochiste et érotique. Tout comme les plantes phalliques carnivores qui semblent se nourrir en enfonçant leurs bourgeons dans des orifices qui rappellent la forme d'un vagin.

Museen, Nationalgalerie).

Ce tableau de 1970 fut exposé lors de la documenta 6 à Cassel en 1977. En 1972 à l'occasion de la 8e grande exposition de la circonscription de Leipzig, ce tableau déclenche de telles polémiques violentes que l'artiste retira son œuvre de l'exposition. Par le moyen d'un réalisme très clair et direct, le peintre considère dans cette peinture comme sujet central l'être humain et son environnement social.

Au premier plan, devant un paysage non-défini et cauchemardesque, vole une sorte de journal, derrière lequel une grande oreille surgit. Elle est à l'écoute! Sur le journal déplié, deux portraits d'hommes portant des chapeaux d'agents secrets et lisant un livre, apparaissent, comme si il s'agissait de donner un visage schizophrène à celui qui est supposé se trouver derrière le journal. Du journal émergent deux personnages : Un fonctionnaire chauve qui lit des dossiers, toujours prêt à décrocher le téléphone. Et un jeune homme dormant. De sa bouche sort du papier journal imprimé.

Derrière cette constellation surréaliste, des jeunes gens s'en vont vers l'horizon, vers la lumière. L'apparition cauchemardesque reste derrière eux.

Le héros du film fait partie de ces créatures de têtes-troncs à deux bras. Sa tête humaine lui sert en premier lieu d'exprimer différents sentiments comme la curiosité ou la peur. Cette créature semble différente des autres. Elle un peu plus curieuse. Quand la nuit tombe dans ce monde déjà obscur, nous apercevons à travers du regard du héros un personnage qui s'approche en marchant à pied en empruntant une attitude humaine pour découvrir qu'il s'agit en effet d'un oiseau à tête humaine qui déchire les créatures, comme si il voulait les manger, pour les rejeter en morceaux dans le paysage. Ce massacre nocturne, marque un tournant car à partir de ce moment, le héros du film décide de prendre son envol. Ainsi nous le voyons monter une colline et s'installer dans un appareil aérien dont la provenance reste inconnue. Le plan réel en noir et blanc montrant les animaux en fuite vient interrompre à plusieurs reprises cette scène appartenant au monde intérieur de notre héros qui, finalement, n'arrive pas à décoller à l'aide de l'appareil aérien. Un changement de plan permettant une vue d'ensemble sur l'environnement de notre héros montre qu'il n'est pas le seul à entreprendre une tentative de fuite vouée à l'échec. Au moment où il renonce à son projet, il aperçoit l'oiseau à tête humaine s'envoler au ciel. C'est un moment décisif.

Car suite à cet échec, le héros du film reste motivé et essaie ainsi d'imiter les mouvements de l'oiseau à tête humaine et comme par miracle, il lui poussent d'abord des jambes et ensuite, ses bras se transforment en ailes. Sa volonté lui semble avoir donné les moyens pour réaliser son rêve de liberté et notre héros s'envole sous, cette fois-ci, le regard de l'oiseau à tête humaine. La « tête-tronc » ainsi transformée en Icare va vite

atteindre les limites du système ressemblant à la fois à une grille et à un mur infranchissable. Après un moment d'hésitation, notre Icare solitaire se pose sur la grille pour regarder au-delà des limites de son système et il y voit des humain-e-s planer comme si ils/elles étaient dans un espace sans pesanteur. Quand il déplace ses bras ailés au-delà du monde dont il est issu, ses plumes disparaissent comme si elles n'étaient qu'une illusion. Il cri et décolle, malgré le risque de mourir en s'écrasant ou de se perdre dans une profondeur non définie. Mais il atterrit et quand il atterrit, il prend une position d'ange rapahaelesque. Cette scène se termine par un cri et la même image réelle du début, celle de l'oeil droit ouvert, mais cette fois-ci en négatif.

Nous comprenons qu'il s'agit là d'une référence artistique aux théories de la cybernétique et de la psychologie sociale afin de critiquer non seulement le système de la RDA, mais les systèmes sociaux en général. Car les oeuvres de Lutz Dammbeck nous incitent à la réflexion sur la question de ce qui est une société et nous donne artistiquement une des réponses possibles. Notons que dès ses débuts artistiques, Lutz Dammbeck s'intéresse aux théories de la cybernétique et à la psychologie sociale, deux domaines qui furent initialement incompatibles avec les théories du marxisme-léninisme imposées en RDA à tous les niveaux de

la vie¹⁹⁸. Lors d'un interview de 2008¹⁹⁹ l'artiste énonce sa fascination pour la cybernétique, un mouvement d'idées qui considère dans un premier moment l'humain et la machine comme systèmes cognitifs et par conséquent analogiques et qui pose dans un deuxième moment la question de l'auto-organisation²⁰⁰. Cet intérêt pour la cybernétique nous renvoie directement à la théorie des systèmes dont on peut rappeler que le sociologue allemand Niklas Luhmann en fut un des principaux penseurs. Mais le terme grec *kubernètès* fut déjà employé par Platon pour décrire l'art ou bien la science du gouvernement. Il est ainsi possible d'analyser l'oeuvre filmique de Lutz Dammbeck d'un point de vue psychosémiologique pour cerner tout ce qui concerne l'individu ce qui nous renvoie aux théories de Jacques Lacan ou bien en référence à la théorie des systèmes pour cerner tout ce qui concerne la société ce qui nous renvoie alors aux pensées comme celle de Niklas Luhmann. Ici, il faut signaler que la rédaction et l'édition de l'oeuvre majeure de Niklas

¹⁹⁸Pour approfondir le sujet de l'introduction de la cybernétique en RDA : SEGAL Jérôme Segal, « Die Einführung der Kybernetik in der DDR : Begegnung mit der marxistischen Ideologie ». URL : <http://jerome-segal.de/Publis/Kyb-DDR.htm> [dernière consultation 14.01.2010].

¹⁹⁹« Gespräch mit Lutz Dammbeck » (1ère et 2e partie de 23' et 20') in DVD *Lutz Dammbeck : Filme und Mediencollagen 1975-1986*, Potsdam : Edition Filmmuseum, 2008.

²⁰⁰Cf. SAVARD Nelly, *La Théorie des systèmes sociaux de Niklas Luhmann*, Laval : Faculté des Sciences Sociales, 2001, 281 p.

URL : <http://www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ57890.pdf>

Luhmann intitulé *Soziale Systeme* a été postérieure²⁰¹ à la première du film d'animation de Lutz Dammbeck.

Avec la cybernétique de second ordre, Luhmann introduit la distinction observateur/observé. L'observation, qui correspond ici à la faculté de penser et qui est un acte d'invention et de façonnage, se base sur la différence qui s'auto-produit systématiquement. Pour pouvoir signifier un objet ou sujet, il faudra donc le distinguer de son environnement. Au moment, où l'observateur établit la différence entre lui, ou bien entre un système et son environnement, il y a construction identitaire. Luhmann désigne alors une « théorie des systèmes observés observant / systèmes observant observés », c'est à dire une théorie des systèmes qui observent d'autres systèmes observateurs²⁰². Selon Luhmann, un système n'est pas seulement un système en soi - composé d'unités de base qui sont connectées entre elles de manière ordonnée et qui sont limitées par des frontières²⁰³-, mais il s'agit d'une différence système / environnement.

Même si l'ouvrage de Niklas Luhmann est postérieur au film *Einmart* de Lutz Dammbeck, sa lecture permet de mieux comprendre la signification du héros principal. Ceci explique la métamorphose physique du héros de Lutz Dammbeck qui se transforme en Icare au moment où il sort d'une réflexion auto-référentielle pour rentrer en relation avec ce qui entoure

²⁰¹La rédaction du texte date de 1983/84. Ensuite, l'ouvrage a été édité en RFA chez Suhrkamp en mars 1987. La publication de la traduction française date seulement de mars 2011.

²⁰²Idem, p. 74.

²⁰³Cf. BAILEY Kenneth D., *Sociology and the New Systems Theory*, New York : Suny Press, 1994, p. 144.

son système, c'est-à-dire avec l'environnement systémique ou bien le monde extérieur.

Le motif d'Icare, déjà évoqué dans l'introduction par le truchement d'une chanson de Wolf Biermann, était un des motifs les plus importants repris de l'Antiquité classique par les artistes de la RDA, ceci à partir de la deuxième moitié des années 1970. D'une part, les années 1970 sont marquées par une ouverture officielle de la situation culturelle, d'une politique de détente et des échanges artistiques avec l'autre Allemagne et l'étranger « non-socialiste ». D'autre part, cet esprit d'ouverture apporte en même temps une radicalisation du climat politico-culturel marquée par l'expatriation de l'auteur-interprète Wolf Biermann en 1976. Dans ce contexte, l'utilisation de motifs antiques devient un moyen par excellence de transgresser les limites imposées à l'expression artistique.

Les premières réflexions officielles autour de la réception de l'héritage culturel de l'Antiquité apparaissent fin des années 1960 et concernent non seulement son historicité, mais aussi son lien avec l'actualité. Notamment, durant le colloque intitulé *Das klassische Altertum in der sozialistischen Kultur* [L'Antiquité classique dans la culture socialiste] qui s'est tenu du 23 au 25 janvier 1969 à Iéna²⁰⁴, des discours problématisant l'actualisation des sujets de l'Antiquité ont été manifestés par les intervenants comme l'archéologue Wolfgang Schindler (1929-

²⁰⁴Les discours tenus lors du colloque ont été publiés dans la revue scientifique de l'université Friedrich Schiller de Iéna en 1969 [vol. 18, 1969, n°4, 158 p.].

1991). Depuis 1971, le musée Winckelmann de Stendal en Saxe-Anhalt, s'efforce de documenter et de collectionner tout ce qui est en rapport avec la réception de l'Antiquité en RDA dans les domaines des arts plastiques, du théâtre et de la littérature²⁰⁵. Le protocole du colloque *Antikerezeption heute* [Actualités de la réception de l'Antiquité] qui s'est tenu en 1985 à Stendal témoigne de trois interventions qui retracent l'utilisation de sujets comme Hercule²⁰⁶, Icare et Prométhée²⁰⁷ ou encore d'autres sujets empruntés des écrits d'Ovide comme la chute du Phaéton ou les travaux de Sisyphe²⁰⁸.

On peut donc retenir que les sujets les plus pertinents empruntés par les artistes est-allemand-e-s des mythologies antiques sont le sur-homme Hercule qui est en quête du soi et qui va vers l'individualisation, l'homme Icare qui s'est approché trop près du soleil, le titan Prométhée qui a apporté le feu (la connaissance) aux hommes, l'homme Sisyphe qui a osé de défier les dieux.

²⁰⁵Aujourd'hui, la collection compte environ 750 oeuvres, en grande partie des dessins et estampes, mais aussi des peintures et sculptures.¹ Depuis 1974, le musée spécialisé dans l'art antique publie des écrits scientifiques.

²⁰⁶ARLT Peter, « Der verwitterte Herkules und die Suche in der Trojaburg : Überlegungen zur Bildtypologie und zum Denken in Bildern », in *Antikerezeption heute* : Protokoll eines Kolloquiums, Stendal : Winckelmann-Museum, 1985, p. 101-108, (Beiträge der Wickelmann-Gesellschaft ; 13).

²⁰⁷KUNZE Max, « Ikarus : zu Aspekten der Antikrezeption in der bildenden Kunst der DDR », in idem., p. 109-116.

²⁰⁸STOLZENHAIN Tilo, « Metamorphosen : Bilder zu Ovis : Gedanken über Kunstwerke zu literarischen Vorlagen », in idem., p. 115-119.

Le héros du film *Einmart* s'inscrit en quelque sorte dans cette actualité et cette relecture de l'antique en RDA des années 1970 et 1980. Le sujet d'Icare est celui de la fuite non réussie car pendant son envol, Icare s'approche trop près du soleil dont la chaleur fait disparaître les ailes fabriquées en cire. Alors il chute dans la mer et se noie. Chez Lutz Dambeck, l'Icare ne chute pas, mais atterrit à la fois dans le monde au-delà des limites de son propre système, à la fois au même endroit dont qu'il est partie. En transgressant les frontières de son propre système qui semblait jusqu'alors auto-référentiel, Icare comprends que l'environnement de son système le constitue en même temps et qu'il n'est pas si différent de ce qu'il connaissait jusqu'à présent. Au contraire, ce nouveau regard de l'extérieur lui fait comprendre les valeurs de son monde d'origine. Cet enjeu entre des mondes extérieur et intérieur est une référence aux deux Allemagnes existantes à l'époque de la guerre froide, mais aussi à l'espace social par lequel l'individu est conditionné-e tout en cultivant son espace psychique intérieur. A travers de son concept *Herakles* que Lutz Dambeck développera à partir de son film *Herakles Höhle*, de plus en plus cette problématique de l'individu au sein de la société.

Le concept du *Mediencollage*

Le *Mediencollage* [collage média] est un concept artistique mis en place par Lutz Dammbeck à partir de 1983 et désigne une sorte de « film » réalisé dans l'espace et non sur l'écran en associant le film, la vidéo, la danse, la musique, la peinture et l'action. Les premiers essais datent de la même année (1983) et furent réalisés dans les locaux de l'atelier alternatif rue Sredzkistraße à Berlin-Est. Notons que ces actions ont été documentées via l'enregistrement par une caméra vidéo (VHS)²⁰⁹.

Le premier collage média intitulé *La Sarraz* date du 24 juin 1984²¹⁰ et fut montré à la maison associative *naTo*²¹¹ à Leipzig. La première du collage

²⁰⁹Cet enregistrement a été recopié sur un film de 16 mm. Cf. DAMMBECK Lutz, « Zur Entstehungsgeschichte des Films *Herakles Höhle* 1978 - 1990 », in DVD/CD-Rom *Lutz Dammbeck : Filme und Mediencollagen 1975-1986*, Potsdam : Edition Filmmuseum, 2008, vol.2.

²¹⁰Une autre édition fut montrée le 19.01.1985 au théâtre du Bauhaus de Dessau.

²¹¹Officiellement, la maison associative s'appelait *Nationale Front* [Front National [de gauche]], mais petit à petit, les gens l'appelaient NaFro ou naTo. Cf. URL : http://www.nato-leipzig.de/ueber_uns_haus_1.php [dernière consultation le

média *Herakles* avait lieu le 27 février 1985 à la *Galerie Oben* à Karl-Marx-Stadt [Chemnitz]²¹². En 1986, juste avant l'expatriation de l'artiste vers la RFA, un troisième collage média, *REALfilm*, a pu être montré publiquement, D'abord au théâtre du Bauhaus de Dessau et ensuite, le 14 mai au théâtre de revue *Haus der Volkskunst / Klubhaus* « Junge Garde » à Leipzig²¹³.

De chacun de ses collages média existe des enregistrements. A part de l'enregistrement de *La Sarraz* abordé plus haut, des fragments d'enregistrements filmiques²¹⁴ et même une version restaurée de *REALfilm* (1986, 48') sont aujourd'hui accessibles au grand public²¹⁵. Ces enregistrements documentent les débuts du concept *Herakleskonzept* que Lutz Dambeck va développer dès le début des années 1980.

21.08.2012].

²¹²La même année suivait encore deux éditions du collage média : le 27.05.1985 lors du festival international de la musique *Klanghaus – Zeitzeichen II* à Dresde et le 01.06.1985 lors du festival *Intermedia I* au Klubhaus à Coswig.

²¹³Après l'expatriation de l'artiste, le dernier des trois collages média, *REALfilm*, fut encore montré au moins quatre fois en RFA : En 1987 au musée d'art contemporain de Morsbroich. Et en 1988 au cinéma *Sturzbach* à Hambourg, au jardin municipal à Cologne et lors du *European Media Art Festival* [EMAF] à Osnabrück.

²¹⁴L'un montre la préparation du collage média *REALfilm* (1986, 4') pour sa réalisation le 14 mai 1986 à la *Haus der Volkskunst* de Leipzig. Y figurent les photographes Karin Wieckhorst et Karin Plessing, le galeriste Judy Lybke (*Galerie Eigen + Art*) et l'artiste Lutz Dambeck. L'autre fragment est un extrait du collage média *Herakles* (1985, 3') mis en scène le 27 mai 1985 à Dresde lors de la 2e édition du festival international de la musique intitulé *Klanghaus – Zeitzeichen*.

²¹⁵Cf. DVD *Lutz Dambeck : Filme und Mediecollagen 1975 – 1986*, s.l. : Edition Filmmuseum, 2008, DVD/CD-Rom, vol. 2.

Un des premiers films réalisés, bien avant la mise en place des collages média, est *Hommage à La Sarraz* (1981) dont de nombreux séquences filmiques ont été reprises par l'artiste pour la réalisation du collage média *REALfilm*. En ce qui concerne le collage média *Herakles*, il constitue plutôt une alternative en attendant la réalisation du film expérimental *Herakles Höhle* (1983 – 1990). Les paragraphes suivants vont se consacrer essentiellement aux deux films expérimentaux *Hommage à La Sarraz* et *Herakles Höhle*.

Hommage à La Sarraz (1981)

Ce court-métrage d'environ douze minutes date de 1981. Il est le deuxième film expérimental de Lutz Dammbeck. Initialement, la diffusion de ce court-métrage était prévue par les autorités est-allemandes lors de la 12e biennale de Paris en 1982²¹⁶, mais n'a pas eu lieu, selon les informations données par l'artiste²¹⁷.

Comme *Metamorphosen I* (1978), il a été produit par *Mogollon Film*, une maison de production non-officielle évoquée lors d'une grande discussion entre artistes et professionnel-le-s de l'art, à l'occasion du *Premier Salon d'Automne de Leipzig* en 1984. A la demande du critique d'art Karl Max Kober de ce qui signifie *Mogollon*, l'artiste Hans Hendrik Grimmling a répondu la chose suivante :

²¹⁶DR 123/174, Berlin : Bundesarchiv, Fonds Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR.

²¹⁷Entretien du 9 juillet 2011 à Beeskow.

„Das ist ein aztekisches Wort. Verweis auf die Tradition der Vorhaben bis zurück zur „tangente“ 1976. MOGOLLON ist ein Reizwort. Angestrebt wird keine Gruppenbildung, es handelt sich vielmehr um einen Gattungsbegriff.“²¹⁸

« C'est un mot d'origine aztèque. Un renvoi sur la tradition des projets qui remonte à la *tangente* 1976. *Mogollon* est un mot de provocation. Le but n'est pas la formation d'un collectif, mais il s'agit plutôt d'une notion de genre. »²¹⁹

Cette volonté de nommer un nouveau genre d'art par un mot, qui désigne aujourd'hui une culture amérindienne précolombienne disparue, est une référence très claire à la situation des artistes alternatifs/-ves en RDA. En même temps, cela correspond à un acte de différenciation par rapport aux doctrines du *réalisme socialiste* qui furent imposées dans les années 1950 par des politiciens comme Alfred Kurella. Nous allons retrouver cette thématique dans le documentaire artistique *Dürers Erben*.

C'est également avec ce film expérimental que l'artiste introduit de manière explicite le signifiant de la forêt qu'il va reprendre et développer par la suite sous différents aspects.

Le titre du film expérimental est une référence directe au *Premier congrès international du cinéma indépendant* qui a eu lieu au château de La Sarraz en Suisse du 3 au 7 septembre 1929. Pendant ce congrès, un projet filmique a été mis en place sous le titre *La tempête de La Sarraz* qui

²¹⁸Klaus Werner : *für die Kunst*, Cologne : Walther König, 2009, p. 150.

²¹⁹Traduction par l'auteure.

devait montrer une sorte de lutte du cinéma indépendant contre le cinéma commercial. Aujourd'hui, il ne semble pas clair, si le film tourné pendant ce congrès a disparu ou bien si il est resté à l'état d'un projet non abouti. Ce projet disparu ou non abouti inspire Lutz Dammbeck pour constituer un espace de travail et de mémoire délimité dans lequel la figure de l'artiste endosse plusieurs rôles différents²²⁰. Il s'agit notamment d'exprimer des idées reçues propagées durant les régimes hitlérien et communiste, celles de l'artiste fou ou dégénéré-e qui a rompu avec les traditions esthétiques²²¹. Avec cette référence au congrès du cinéma d'avant-garde en Suisse, l'artiste questionne également le réel contexte idéologique de l'avant-garde et la collusion des artistes modernes avec les régimes politiques. Nous allons retrouver ce questionnement dans le film *Zeit der Götter* dans lequel Lutz Dammbeck évoque la scène artistique parisienne sous l'occupation allemande et l'implication de certain-e-s artistes du moderne dans le régime de Vichy.

Concernant la structure du film, il existe une structure triviale, représentant une sorte de panorama de la normalité. Elle est composée de films d'archives des années 1930/40, notamment d'extraits de la

²²⁰URL http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_dammbeck.htm (dernière consultation : 26.03.2012)

²²¹Notons que la notion de *entartete Kunst* [art dégénéré] a été introduit en 1892 par le sioniste Max Nordau (1849 - 1923), né Maximilian Simon Südfeld, dans son livre *Entartung und Genie* [Dégénérescence].

*Wochenschau*²²² ou de bandes sons de chansons empruntées au film *Wunschkonzert* [Concert des auditeur-e-s].

À première vue, ce dernier est un film d'amour dont l'histoire centrale est un moyen de parler de la guerre. Ce film de la société UFA (1917 – 1945) date de 1940 et nous y retrouvons insérées des séquences du film *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl et de la *Wochenschau*. Lutz Dambeck va réutiliser ce genre de montage de sources filmiques historiques et fictives, dans tous ses films expérimentaux et documentaires artistiques. A plusieurs reprises, par exemple, Lutz Dambeck introduit dans ses films, les chansons chantées par ou portraits photographiés de Zarah Leander. Cette actrice et chanteuse d'origine suédoise a été imposée par la société UFA et était une des grandes stars du cinéma allemand des années 1930/40. *Hommage à La Sarraz* comporte également des extraits de deux films de la propagande nazi, notamment *Der ewige Jude* [Le juif éternel / Le péril juif] de 1940 et *Ewiger Wald* [La forêt éternelle] de 1936. Le film anti-sémite *Der ewige Jude* était réalisé comme une sorte de documentaire. Sa citation audiovisuelle par Lutz Dambeck rappelle le discours autour de la construction de réalités, déjà soulevé par les techniques comme le photomontage. Le documentaire artistique est aussi composé d'éléments contemporains car il termine avec une interview contemporaine et nous

²²²Il s'agissait d'actualités hebdomadaires culturelles et politiques diffusées sous forme de court-métrages dans les cinémas. Pendant le régime hitlérien, ces films servaient d'outil de propagande.

fait également découvrir une bande son d'un live de 1978 du groupe britannique *Throbbing Gristle* (1975 – 1981 et 2004 – 2010)²²³.

Hommage à La Sarraz est composé de plusieurs éléments et signifiants qui permettent au cinéaste de rejouer plusieurs rôles différents attribués à l'artiste moderne, mais aussi de contextualiser ses propos en faisant le lien entre la réalité artistique en RDA et l'histoire en général.

Le premier élément, évoqué par Lutz Dambeck, est le sujet de la *Reichsfilmkammer* [la chambre du film du Reich]. Car pendant le régime hitlérien, pour participer à la production d'un film, il fallait être affilié-e à cette chambre. Dans son film expérimental, Lutz Dambeck intègre un film d'archives de 1942 parlant de la *Reichsfilmkammer* et de ses membres les plus connus, comme la réalisatrice Leni Riefenstahl ou le réalisateur Karl Ritter ou comme les acteurs Hans Moser et Heinz Rühmann. Avec le montage de cette séquence, le cinéaste rejoue en quelque sorte le rôle des artistes de l'époque, des artistes dont la question de la collusion avec le régime hitlérien se pose. Ceci, pour passer à des images évoquant le rôle de l'« artiste dégénéré-e » qui est le deuxième élément principal du film.

Pour figurer l'« artiste dégénéré-e », le cinéaste et une amie passent eux-mêmes devant la caméra pour réaliser toutes sortes de grimasses. Avec

²²³Le nom familier du groupe *Throbbing Gristle*, pionnier de la musique industrielle, signifie « phallus ».

ces images contemporaines à la réalisation du film, Lutz Dambeck replace la problématique d'un art non conforme au régime hitlérien dans le contexte de la RDA. Cette mise en relation du régime hitlérien avec le régime de la RDA, deux systèmes semblables sur certains points, notamment la liberté d'expression artistique, nous allons la retrouver dans les films *Herakles Höhle* [La caverne d'Héraclès], *Zeit der Götter* [Le temps des dieux] et *Dürers Erben* [Les héritiers de Dürer]. Lutz Dambeck intègre un troisième élément dans sa suite de jeux de rôles pour figurer l'artiste, avec le « sous-homme juif ».

Pour représenter cette notion inventée et théorisée durant le régime hitlérien, Lutz Dambeck se sert de citations extraites du film antisémite *Der ewige Jude*. Ce film de propagande a été réalisé par le sous-directeur de *Ministère du Reich à l'Éducation du Peuple et à la Propagande* Fritz Hippler (1909 – 2002) en 1940 pour une durée de 65 minutes. Ce film entièrement fictif, donne l'impression d'un documentaire objectif, d'autant plus que la voix-off est celle de Harry Giese (1903 - 1991), qui présentait la *Wochenschau* entre 1940 à 1945. Ce film devait servir à orienter idéologiquement le public vers une acceptation globale de la « solution finale de la question juive ». La dernière mise en relation entre éléments du passé et éléments contemporains, est l'association du monument *Völkerschlachtendenkmal* de Leipzig au château de La Sarraz. Pour ceci, l'artiste filme le monument à forme phallique dessiné sur un texte parlant du congrès à La Sarraz [Figure 3].

Le *Völkerschlachtdenkmal* [monument de la bataille des nations] est un élément récurrent dans l'oeuvre de Lutz Dammbeck. Il s'agit d'un monument d'une hauteur de 91 mètres qui a été construit entre 1898 à 1913 – pendant la période de l'Empire allemand (1871 – 1919) - pour célébrer les 100 ans de la défaite de l'armée de Napoléon 1er lors de la bataille de Leipzig de 1813. Notons qu'au moment de la défaite qui s'est produite sur le sol de la Saxe, l'armée saxonne s'est battue aux côtés de l'armée napoléonienne. La construction d'un tel monument sur le sol saxon n'était donc pas anodine, mais témoigne de la naissance d'un certain sentiment d'identité allemande depuis l'unification d'Allemagne en 1871 par Otto von Bismarck (1815 – 1898). Autant plus que le monument servait également à célébrer la défaite française en 1871. Et puis, un an après l'inauguration du monument, la première guerre mondiale éclata. Cette identité allemande plutôt patriotique s'est donc construite dans un contexte de délimitation envers la France et sa culture. Un développement qui s'est accentué avec la défaite allemande en 1918 et qui servira par la suite à la propagande nazie. Pour la réalisation du projet, un concours a été mis en place dès 1896 et c'est l'architecte Wilhelm Kreis (1873 - 1955) qui a obtenu le premier prix, sans pour autant décrocher le contrat, finalement conclu avec l'architecte Bruno Schmitz (1858 – 1916). Quelques jours avant l'inauguration du *Völkerschlachtdenkmal*, le 18 octobre 1913, s'est tenu les 11 et 12 octobre 1913, près de Cassel, le premier grand rassemblement des différents mouvements de la jeunesse allemande, comme le mouvement de réforme *Lebensreform*, les mouvements étudiants, etc. Les

mouvements des scouts et sociaux-démocrates, ainsi que l'association, plutôt bourgeoise, nommée *Wandervogel e.V.* restaient absents. Il s'agissait d'une sorte d'événement alternatif, sans alcool et nicotine, à la fête patriotique du centenaire de la bataille de Leipzig qui devait réunir une jeunesse allemande libre. En abordant ces cent ans d'histoire allemande entre 1813 et 1913, Lutz Dammbeck aborde la question de l'identité allemande qui s'est construite à cette époque sur deux ressentiments parallèles : le patriotisme allemand et le retour à la nature.

Comme je l'ai déjà dit, le point de départ du film *Hommage à La Sarraz* est le film disparu ou non réalisé intitulé *Tempête sur La Sarraz* de 1929 qui devait avoir comme arrière-plan le château de La Sarraz. Chez Lutz Dammbeck, le château - où s'est tenu le premier congrès du cinéma indépendant - est remplacé par le *Völkerschlachtdenkmal* de Leipzig. Ce monument devient les coulisses théoriques de son cinéma alternatif et critique. Suite à ces différentes tentatives de délimitation du rôle de l'artiste face à des différents systèmes politiques, le cinéaste introduit un des éléments le plus important de son concept artistique *Herakles Konzept* : la forêt. Lutz Dammbeck voit la forêt comme système replié sur soi-même qui ne se réfère plus à un « extérieur », un environnement²²⁴.

²²⁴Cf. DAMMBECK Lutz, e-mail du 22.08.2011.

Dans le film expérimental *Hommage à La Sarraz*, l'élément de la forêt est introduit via l'intégration d'extraits sonores du film de propagande nazie *Ewiger Wald* de 1936. Depuis l'Antiquité, l'imaginaire de la forêt²²⁵ est constitué de deux caractéristiques ambivalentes car elle peut être à la fois protectrice et menaçante. Dans la mythologie nordique, c'est le frêne Yggdrasil qui symbolise l'univers composé de plusieurs royaumes opposés. Notons ici que les langues des peuples germaniques étaient en grande partie dépourvues de notions abstraites et universelles comme « forêt »²²⁶. La surévaluation idéologique de la forêt pendant le régime hitlérien comme berceau des Germains comme « peuple de la forêt » semble complètement absurde au sens étymologique.

Dans les arts du 19e siècle, nous allons retrouver l'idée de la forêt comme source vitale naturelle et bois sacré. Depuis, dans la pensée de la plupart des allemand-e-s, les notions de la forêt et de la nature sont souvent confondues. Dans la peinture romantique, par exemple, le paysage forestier traduit un sentiment profond du désir d'unité avec la nature. Dans l'idéologie nazie cette symbolique germanique de la forêt comme source de force et élément unifiant est développé, pendant que l'image ambivalente de l'Antiquité se trouve réduite.

En outre, Lutz Dambeck semble s'inspirer d'un imaginaire formé par la lecture romantique de la forêt comme lieu mystérieux où des illusions et

²²⁵ HARRISON Robert, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris : Flammarion, 1992, 396 p.

²²⁶ GRÖNBECH Wilhelm, *Kultur und Religion der Germanen*, vol.1, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991 (1961), p. 207-209.

réalités s'interchangent. Dans les contes des frères Grimm, la forêt joue un rôle central comme lieu de passage et de métamorphose. Déjà dans les mythes antiques nous retrouvons le thème de la métamorphose qui fascina les penseurs du 18^e siècle préparant le terrain théorique à des scientifiques comme Charles Darwin (1809-1882)²²⁷ ce qui nous renvoie à la théorie de l'évolution et de la sélection naturelle devenu partie intégrante à l'idéologie nazie durant les années 1930.

Suite à la campagne de Saxe (1813 – 1815), la forêt est associée à la bataille de Teutobourg pour rester le symbole, jusqu'au moins la fin du régime hitlérien, de l'identité nationale allemande. Cette bataille semble apparaître au sens littéraire à travers de l'épopée médiévale, la Chanson des Nibelungen (13^e siècle) où l'ennemi battu par Arminius prend la forme d'un dragon battu par Siegfried. Nous allons retrouver ce sujet de la bataille entre le héros et la bête dans le film expérimental *Herakles Höhle* où Héraclès se bat contre l'Hydre.

Fin du 19^e et début du 20^e siècle, avec la formation des mouvements de jeunesse proches de la nature, comme le *Wandervogel*, la forêt est également vue comme élément des paysages culturels allemands et comme contre-image à l'urbanité française. Dans le film nazi *Ewiger Wald*, cité dans *Hommage à La Sarraz*, nous sommes face à la forêt comme synonyme du peuple allemand. Lutz Dambeck ne reprend que quelques passages signifiants du film très pathétique et ennuyeux d'environ 54 longues minutes. Ainsi nous pouvons entendre des propos

²²⁷ BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Editions José Corti, p. 57.

nazis suivants qui renvoient à l'idéologie *Blut und Boden* [le sang et le sol] initiée par Alfred Rosenberg (1892 – 1946) :

« *Nach Osten!* Schallt der Ruf durchs Land. Deutschrücker nehmt das Schwert zur Hand! Vermehrt das Land, vermehrt den Wald. Schafft Raum den Erben. Schlagt aus, was rassefremd und krank. Aus der Vielheit der Arten schafft des ewigen Waldes neue Gemeinschaft! »

« *Vers l'Est!* Nous entendions le cri. Chevaliers allemands à vos épées! Agrandissez les terres, agrandissez la forêt. Gagnez de l'espace pour nos héritiers. Exterminez ce qui n'est pas de notre race et ce qui est malade. Créez la nouvelle société de la forêt éternelle par tous les moyens! »²²⁸

Mais, dans ses films *Herakles Höhle* et *Dürers Erben*, Lutz Dambeck évoque également la forêt comme lieu de la résistance antifasciste. C'est la découverte d'une plaque commémorative lors d'une promenade dans les forêts aux alentours de Leipzig qui inspira Lutz Dambeck pour son film expérimental *Herakles Höhle*.

²²⁸Traduction par l'auteur.

Herakles Höhle

(1983 - 1990)

Le film expérimental de Lutz Dammbeck, intitulé *Herakles Höhle* [La Caverne (d')Héraclès]²²⁹ a été commencé en 1982, réalisé entre 1988-89 et est sorti en 1990. Entre 1982 et 1986, l'année de l'expatriation de Lutz Dammbeck, il réunit plusieurs cartons de matériaux filmiques qui lui ont été offerts par des particuliers après avoir mis une annonce dans le quotidien de Leipzig. Ensuite, après son déménagement à Hambourg, l'artiste commence les premiers tournages et effectue des recherches aux archives filmiques, notamment celles de Koblenz. Seulement après la chute du mur, il a pu compléter les séquences déjà réalisées par les interprétations chorégraphiques de la danseuse Fine Kwiatkowski qui avait déjà collaboré en 1985 et 1986 aux réalisations des collages média lors des soirées événementielles, ce qui a été abordé dans un chapitre précédent.

²²⁹« Herakles Höhle », 1983-1990, 45' in DVD *Lutz Dammbeck : Filme und Mediecollagen 1975-1986*, Potsdam : Edition Filmmuseum, 2008.

Ainsi, il s'agit d'une oeuvre transgressive au niveau géo-politique, mais aussi artistique et historique. Concernant le récit filmique, Lutz Dambeck essaye de s'approcher à la notion de son héros Héraclès de manière diachronique allant de la Grèce antique aux années de la réalisation du film. Les structures triviale et mythique sont interrompues et revêtues d'improvisation musicales ce qui empêchent le glissement vers l'historique²³⁰. Ainsi, le récit de ce film expérimental est construit à partir du montage visuel et du mixage sonore de plusieurs sources, historiques comme contemporaines et se comprend comme une réactualisation de la question des idéaux et attitudes.

Avec ce long-métrage, Lutz Dambeck affirme les bases théoriques de son concept artistique Héraclès qu'il va développer par la suite. Ce sont les relations entre l'artiste et son oeuvre entre pouvoir et résistance, le concept de collusion comme stratégie idéologique, qui intriguent Lutz Dambeck et qu'il essaye de rendre visibles dans chaque oeuvre. Avec *Herakles Höhle*, l'artiste introduit également le concept de l'*Eigensinn*, qui pourrait être traduit en français par le quant à soi, et donne sa propre version théorique, ceci de manière artistique.

²³⁰Cf. DAMMBECK Lutz, enregistrement audio du 12.10.1984, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, AVM 37.414 .

De quelle manière s'approprie et dé-s'approprie Lutz Dambeck les règles, les normes, voir les lois afin de renvoyer les spectateur-e-s aux idées concernant la « quête de l'être véritable des choses »²³¹ mettant fin à la croyance en la légitimité des images vues? Le relevé des traces et empreintes du héros absent, le fait de les mesurer, composer et décomposer aux moyens techniques de la criminologie de l'Allemagne de l'Ouest des années 1980 dont l'artiste se sert, nous renvoie à l'idée de la construction d'un nouveau mythe d'ordre individuel. Le découpage de photos prises de représentations artistiques du héros antique et de copies de personnages de dessins animés américains, leur dissolution en signes et l'assemblage d'un nouveau personnage sur une grille renvoie à un processus de changement, c'est à dire celui de la transformation du héros antique en héros moderne. Chaque partie du corps peut être mesurée, ajustée et remplacée. Dans son essai *Qu'est-ce que l'autorité?*, Hannah Arendt compare le mètre, précisément l'outil qui sert à mesurer les choses mesurables, aux idées, à la règle de la raison et au sens commun²³². Selon Platon, ce serait donc le Bien étant la mesure de toutes les choses. Mais les séquences du film expérimental de Lutz Dambeck évoquant le découpage, la mensuration et l'assemblage des choses et parties de corps, renvoient également au rôle de la science dans notre société. Notons que la référence à la science pour justifier la biologie raciale était une des

²³¹ARENDRT Hannah, « Qu'est-ce que l'autorité? », in *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, 2006, p.149.

²³²Idem, p. 146.

spécificités de l'idéologie nazie²³³. L'artiste matérialise le concept de la biologie raciale des années 1930-40 grâce à des appareils contemporains à la production de l'oeuvre ce qui qui rappelle à quel point la mise en place d'une nouvelle légitimité avec des nouvelles normes sociales par les nazi-e-s anticipe les problèmes de notre société actuelle²³⁴. Ce nouveau mythe construit par l'artiste, serait-ce le mythe de l'enfant entêté-e auquel nous sommes confronté-e-s en début du film via la récitation du conte des frères Grimm, *Das eigensinnige Kind* [L'Enfant entêté-e], comme nouvel héros social?

Le contenu du film s'inscrit en partie dans l'histoire de la réception des arts et mythologies gréco-romaines durant le régime hitlérien et en RDA. D'ailleurs, l'artiste a joué sur le registre de la confusion en utilisant des représentations picturales des sculptures classicistes d'Arno Breker tout en les associant à une figure issue de la mythologie grecque, Héraclès. Notons que durant le régime hitlérien, la réception de l'art antique, notamment de l'art grec a été importante concernant le langage formel et les architectures d'Albert Speer et les sculptures d'Arno Breker en témoignent largement. Ce langage classique a été également répandu dans les régimes communistes, mais pour ces deux types de régimes, la thématization des mythologies ne semble pas avoir eu le même succès.

²³³LEBRUN Jean-Pierre, *Un Monde sans limite*, Toulouse : érès, 2009, p. 94.

²³⁴Idem, p. 119.

En RDA, l'introduction de l'imagerie des mythologies antiques permettait aux artistes la traduction picturale du sujet de l'homme moderne en quête du Soi. L'homme cherchant, dans un monde dépourvu de facteurs médiateurs qui pourraient l'aider à affronter l'inconscient collectif, le processus d'individuation. Selon Carl Gustav Jung, il s'agit d'un processus psychologique qui fait de l'être humain un individu. Le contenu de l'idéologie marxiste-léniniste prôchée dans la société socialiste de la RDA s'oppose à une telle démarche de réflexion intérieure.

Concernant les techniques artistiques employées, notons que Lutz Dammbeck est avant tout graphiste. En 1976 il commence à travailler sur des films expérimentaux qui, en fait, sont des suites d'images de mises en scène, photographiées, transformées par des techniques graphiques comme le montage, le collage ou encore la *Übermalung* [sur-peinture].

En RDA, l'emploi de la technique du collage fut un acte alternatif et subversif par rapport au système politique et la doctrine du *réalisme socialiste*. Les techniques du collage ou du montage déclenchaient en RDA des discours ambigus ce qui s'est traduit par une sorte de désinformation, c'est à dire le manque d'écrits authentiques et d'expositions. D'un côté, les techniques du collage et du montage peuvent servir à véhiculer l'image d'un monde imaginaire mais non réel, comme il est courant pour les dictatures et dans la publicité: De l'autre côté, les artistes emploient ces techniques pour dénoncer le dysfonctionnement de la société. Pour Lutz Dammbeck, les techniques du collage et montage servent à extérioriser des images inconscientes qui passent en boucle

dans ses pensées sous forme d'un film imaginaire²³⁵. Le film ici-présent se caractérise par le collage d'images et de sons afin de constituer une sorte de témoignage nous renvoyant à la réalité vue par l'artiste. Nous y retrouvons également des fragments de sources film(ograph)iques dont l'artiste se sert comme indices de réalité afin de structurer cette biographie fictive qui nous est racontée. Une certaine impression de réalité nous est donnée grâce à la structure immatérielle, mais visuelle du mouvement (des sources film(ograph)iques intégrées et de la caméra) et à l'apparence formelle de ces sources filmiques. Une réalité fictive, constituant l'imaginaire, est instaurée grâce à ces images historiques qui font appel à la mémoire collective (allemande voir mondiale). Les différentes sources historiques et contemporaines utilisées, ont été intégrées à l'oeuvre filmique directement grâce au procédé technique du montage ou indirectement via la prise de vue de projections de films 8mm ou de diffusions vidéo sur un écran de télévision. La technique du montage permet à l'artiste de super- et juxtaposer des sons et images. Le son est construit sous forme d'un collage de bruits, de phrases prononcées, d'informations, de citations et des compositions de John Cage. L'arrangement du son a été réalisé par Jörg Udo Lensing. Grâce au montage, l'imagination activée permet de « voir » l'invisible.

²³⁵DAMMBECK Lutz, « Herakles, Notizen und Bildsequenz zu einer Mediencollage », in *Niemandland*, 1987, n°1, p. 65.

Les procédés indirects évoquent l'expérience du miroir (formation du moi par identification à une image²³⁶)²³⁷ et les sources film(ograph)iques intégrées fonctionnent comme indices de réalité qui déclenchent chez le spectateur un processus à la fois perceptif et affectif de « participation »²³⁸. Si le cinéma fonctionne comme une sorte d'autre miroir, le Moi du spectateur/de la spectatrice y a disparu afin de donner l'occasion de s'identifier au personnage de la fiction²³⁹. Dans ce cas le spectateur/la spectatrice peut s'identifier à la personne qui est à la recherche d'Héraclès, « ein Familienmitglied, dessen man sich nicht mehr erinnern wollte » [un membre de la famille qu'on aimerait oublier]. Mais il/elle peut également s'identifier au nouvel héros, à l'enfant entêté-e.

En ce qui concerne le contexte de réalisation, Lutz Dammbeck commence donc à développer son concept artistique Héraclès dans le contexte de la réception des sujets antiques en RDA du début des années 1980. Mais si la figure de Héraclès attire Lutz Dammbeck, c'est avant tout au travers d'une littérature contemporaine à la création de son film. Dans son film *Herakles Höhle*, le cinéaste se réfère avant tout à deux

²³⁶METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : Bourgois, 2002, p. 13.

²³⁷Cf. LACAN Jacques, « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique », in *International Journal of Psychoanalysis*, Marienbad : 1937. [Communication au 14ème Congrès psychanalytique international].

²³⁸Idem, p. 14.

²³⁹Idem, p. 67.

sources littéraires : premièrement au roman *L'esthétique de la résistance* de Peter Weiss²⁴⁰ et deuxièmement à un texte de prose contemporain nommée *Héraclès 2 ou l'Hydre* de Heiner Müller (1929-1995)²⁴¹.

Heiner Müller est un des auteurs les plus importants de la RDA, même si une grande partie de son oeuvre écrite a été interdite de publication en RDA. Lutz Dammbeck rentre en contact avec lui en 1982, pour lui demander l'autorisation d'utiliser le dit texte de prose pour son projet filmique²⁴². La rencontre personnelle entre le cinéaste et l'auteur est prévue pour le 26 octobre 1986 à Berlin-Est. Mais Lutz Dammbeck ne pourra pas s'y rendre car il recevra l'autorisation pour son expatriation à Hambourg quelques jours avant²⁴³

Le film expérimental n'est pas composé de plusieurs chapitres filmiques comme c'est le cas pour les documentaires artistiques, abordés dans les paragraphes suivants, *Zeit der Götter* et *Dürers Erben*. Pourtant, nous

²⁴⁰Le roman de Peter Weiss en trois volumes est le fruit d'un travail étendu entre 1971 et 1981. En Allemagne de l'Ouest, il fut publié de manière successive en 1975, 1978 et 1981 chez la maison d'édition Suhrkamp. En Allemagne de l'Est, les trois volumes seront réunis et publiés en 1983 chez Henschel à seulement 5000 exemplaires et réédités en 1987.

²⁴¹Le texte de prose de Heiner Müller est en fait un extrait d'une pièce de théâtre nommée *Zement* [Ciment] correspondant à une réécriture critique du roman du même nom de 1925 de l'auteur russe Fyodor Gladkov (1883-1958), écrit en 1972 et publié en RDA en 1975.

²⁴²Cf. Courrier du 11.09.1982, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Heiner Müller, 795.

²⁴³Cf. Courrier du 19.10.1986, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Heiner Müller, 795.

sommes face à plusieurs séquences appartenant à plusieurs structures de récit. Comme je l'ai déjà évoqué, Lutz Dammbeck construit une sorte de structure triviale et une superstructure mythique²⁴⁴. Pour l'artiste, la structure triviale sert à représenter un panorama de la normalité, construit de films d'amateurs et de chansons populaires²⁴⁵, comme par exemple la chanson, de grande portée symbolique, intitulée *Hänschenklein* [Petit Jeannot]. Pour Lutz Dammbeck, ce panorama de normalité trouve son expression imaginaire dans la figure de l'hydre et à travers le lieu symbolique de la forêt. La « sur-structure mythique », est construite d'images de sculptures d'Arno Breker et de la musique wagnérienne.

La première référence littéraire à laquelle Lutz Dammbeck se réfère est le roman *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss. Selon le cinéaste, qui découvre l'ouvrage en 1983, il avait attendu cet ouvrage sans en être conscient²⁴⁶. Dans cette trilogie, Peter Weiss nous raconte une période (1937-45) de la vie fictive d'un fils d'ouvrier né le 08 novembre 1917. Cette date fait référence à un tournant historique dans le système politique européen. Il s'agit, en effet, de l'occupation du palais d'hiver de Saint-Pétersbourg et du renversement du régime tsariste et autocratique par la classe des ouvriers.

²⁴⁴Cf. DAMMBECK Lutz, [Enregistrement audio du 12 octobre 1984], AVM 37.414, Berlin : Archives Académie des Arts.

²⁴⁵Cf. DAMMBECK Lutz, enregistrement audio du 12.10.1984, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, AVM 37.414 .

²⁴⁶Cf. DAMMBECK Lutz, vidéo « Die Ästhetik des Widerstands », 2009, URL : <http://www.herakleskonzept.de> [dernière consultation le 13.03.2012].

Le roman débute donc avec une rencontre conspiratrice entre ce jeune ouvrier Coppi et Heilmann devant le grand autel de Pergame à Berlin. La dimension politique de l'autel s'exprime sur plusieurs frises dont la plus pertinente est la gigantomachie. Ce sont les dieux engagés dans une lutte contre les géants qui vont remporter la victoire. Sous le régime hitlérien, cet autel devient un lieu culte et sera intégré dans la propagande afin d'illustrer la lutte entre le Bien et le Mal. L'architecte Wilhelm Kreis (1873-1955) s'inspira également pour la conception d'un futur lieu culte nazi, la *Soldatenhalle* [lieu pour commémorer les soldats morts] dont la partie principale devrait comporter une frise d'Arno Breker. Ce projet n'a pas été réalisé. Mais Lutz Dambeck y fait référence dans son film expérimental.

Dans le roman de Weiss, le mythe du Bien et du Mal est déconstruit par la question de la domination. Malgré sa filiation paternelle divine, Héraclès est né en tant que mortel et a acquit seulement après ses douze travaux l'immortalité. La frise de la gigantomachie n'est conservée que sous forme de fragments et le protagoniste chez Weiss exprime la chose suivante :

« Mais Héraclès, l'unique mortel qui, selon la légende, s'est joint aux dieux dans la lutte contre les géants, est absent. Et nous cherchions parmi les corps emmurés, les restes des membres, le fils de Zeus et d'Alcmène, l'auxiliaire terrestre, qui devrait mettre fin au temps de la crise grâce à son courage et son travail persévérant. Nous trouvions seulement un signe de son nom et une patte d'une peau de lion qu'il portait comme manteau. Sinon, plus rien témoignait de son emplacement entre le quadriges d'Héra et le corps athlétique de Zeus. Et Coppi prenait pour présage que celui qui

nous ressemblait était absent et que maintenant nous devons nous faire
notre propre image de ce défenseur de l'action »²⁴⁷

C'est donc la quasi absence du héros sur cette frise [Figure 4] qui inspire l'auteur Peter Weiss de même que l'artiste Lutz Dambeck s'imagine un autre Héraclès que celui évoqué dans les légendes grecques. Depuis les événements de la révolution française à la fin du 18e siècle, le symbolique du personnage d'Héraclès ne fut pas réellement inversé puisqu'il reste associé à la classe dominante qui, elle, change. Héraclès représente désormais le peuple. Mais, est-ce que Héraclès entamant un processus d'individuation peut être perçu comme un héros du peuple ou de la collectivité? C'est ce que l'artiste Lutz Dambeck semble questionner avec son film expérimental. De toute manière, il semble que la vision d'Héraclès proposée par l'artiste nous révèle plus les idées et les pensées de ce dernier que la figure antique elle-même.

Une deuxième référence littéraire est le conte des frères Grimm *Das eigensinnige Kind* [L'Enfant entêté-e]. Le film débute par la récitation de ce conte par un enfant en voix-off. Le court texte avait été publié pour la première fois en allemand en 1815²⁴⁸ dans un recueil de contes qui a servi comme outil pédagogique durant le 19e siècle :

²⁴⁷Traduction de l'auteure. WEISS, 1983, p.11.

²⁴⁸Conte n°117 du volume 2 du recueil *Contes de l'enfance et du foyer*.

« Un-e enfant entêté-e ne faisait rien de ce que sa mère voulait. Dieu lui envoya une maladie. Il (elle) mourut. On l'enterra. À peine eut-on tassé la terre, son petit bras sortit brusquement de terre, tendu vers le ciel. Un homme s'accroupit, allongea le bras de l'enfant sous la terre, l'y maintint ; on remit sur lui de la terre neuve ; on la tassa de nouveau. Mais le bras ressortit. On mit des cailloux. Mais le bras ressortait toujours. La mère retourna chez elle ; elle prit la baguette ; elle revint à la tombe et frappa de toutes ses forces avec la baguette le petit bras. Alors le bras se retira et l'enfant se reposa sous la terre. » Frères GRIMM, *L'enfant entêté*, 1815.²⁴⁹

Le conte nous apprend non seulement que l'*Eigensinn*²⁵⁰, qui pourrait être traduit ici par « obstination » ou « résistance », est un crime puni par la mort. Mais il introduit aussi une sorte de triangle relationnel qui délimite clairement un système dominant qui opprime l'élément résistant aux normes ordonnées. Pour beaucoup de citoyens de la RDA, le *Eigensinn* était devenu *Lebenssinn* [sens de la vie]. Le fait de désobéir à ce régime absurde leur procurait un certain sentiment de liberté. Selon le conte des frères Grimm, l'enfant désirant abandonner sa dépendance infantile à la mère, fut puni par Dieu avec la mort.

Nous retrouvons la même problématique dans la chanson populaire *Hänschenlein* [Petit Jeannot], cité dans le film expérimental par voix-off. Il existe deux versions de cette chanson. Celle du 19e siècle parle de

²⁴⁹Il s'agit ici du conte dans sa traduction officielle française, annotée par l'auteure de sa version féminine car en allemand, « l'enfant » signifie *das Kind*. Le déterminant *das* est un article qui indique que le nom est de genre neutre.

²⁵⁰Le mot allemand *Eigensinn* est un mot composé de l'adjectif *eigen* (propre ; à soi) et du substantif *Sinn* (sens ; esprit ; signification). Encore aujourd'hui, ce mot possède une connotation négative car il signifie la désobéissance, l'affirmation des ses idées propres, la poursuite de son propre désir, etc.

Jeannot qui quitte sa mère pour prendre sa voie et qui revient en tant que Jean. Dans la version du 20e siècle, le petit garçon ne parvient pas à se détacher de sa mère afin de devenir un homme. Dans le conte des frères Grimm, l'enfant continuait à résister avec force à sa punition, ceci même après son enterrement. Pour l'artiste Lutz Dambeck, ce repos sous la terre symbolise une cachette conspiratrice et trouve picturalement expression sous forme d'une pyramide²⁵¹ transparente qui pourrait être vue comme la réalisation tridimensionnelle du triangle.

Dès la première séquence du film, nous sommes donc face à la figure de la mère via la récitation du conte des frères Grimm et l'apparition visuelle sous forme d'une sculpture. Mais revenons au deuxième texte récité en intégralité par voix-off dans le film : le texte *Héraclès 2 ou l'Hydre* de Heiner Müller.

Le film artistique se consacre essentiellement au mythogème de la lutte entre Héraclès et l'hydre de Lerne. La dernière est un serpent géant, un monstre à têtes multiples qui repoussent doublement après avoir été tranchées. Les têtes qui repoussent symbolisent l'absence de changement, une caractéristique même de l'absurde. Dans la mythologie antique, Héraclès tue l'hydre avec l'aide de son neveu Iolaos. Lutz Dambeck ne se base pas sur les sources littéraires antiques, mais sur le texte de prose contemporain²⁵² de Heiner Müller déjà cité, *Héraclès 2 ou l'Hydre*, dans

²⁵¹Voir plus loin pour la signification.

lequel Héraclès ne vainc pas l'hydre mais devient partie intégrante de la créature.

« Longtemps encore il crut marcher à travers la forêt, dans l'abrutissement causé par le vent chaud qui semblait souffler de tous côtés et faisait bouger les arbres comme des serpents, dans le crépuscule toujours le même, suivant la trace de sang à peine visible sur le sol agité d'un tremblement régulier, allant seul à la bataille contre la bête. [...] Cette forêt qui ne ressemblait à aucune des forêts qu'il avait connues, « traversées », pouvait-elle encore être nommée forêt. Peut-être était-il en route depuis longtemps déjà, une ère de trop, et les forêts n'étaient-elles déjà plus que ce qu'était cette forêt. Peut-être était-ce seulement la dénomination qui faisait la forêt et tous les autres signes caractéristiques étaient-ils devenus depuis longtemps déjà hasardeux et interchangeable ; même la bête qu'il voulait abattre et pour laquelle il traversait cette donnée encore provisoirement nommée forêt, le monstre à tuer, qui avait transformé le temps en un excrément dans l'espace, n'étaient-ils seulement qu'une façon de dénommer par un nom tiré d'un vieux livre quelque chose qui n'était pas reconnaissable. Lui seul, l'innommé, était resté pareil à lui-même sur le long chemin couvert de sueur qu'il suivait vers la bataille. »²⁵³

Ce monologue, auquel Lutz Dambeck prête une voix féminine, peut être perçu comme référence aux totalitarismes nazi, communiste et pragmatique²⁵⁴. Ce texte récité constitue à l'origine la péripétie dans la

²⁵²En fait, il s'agit d'un extrait d'une pièce de théâtre nommée *Zement* de l'auteur allemand Heiner Müller (1929-1995), étant une réécriture critique du roman du même nom, *Ciment* (1925), de l'auteur russe Fyodor Gladkov (1883-1958), écrit en 1972 et publié en RDA en 1975. Ce texte de prose fut traduit en français seulement en 1991.

²⁵³MÜLLER Heiner, *Ciment*, Paris : Les Editions de Minuit, 1991, p. 57-62. [Traduction par MOREL Jean-Pierre].

²⁵⁴« Par totalitarisme pragmatique, il s'agit d'entendre l'autonomie prise par un système organisé autour d'une logique qui prétend rendre compte rationnellement de tout, à tel point qu'il en viendrait – sans le vouloir de manière délibérée mais sans non plus vouloir le savoir – à ne plus laisser sa place au sujet. La disposition du discours technoscientifique à être ce système symbolique qui prétend rendre compte du réel et à

pièce de théâtre *Ciment* traitant le sujet de la révolution de 1917 et de ses conséquences dans le quotidien et les relations inter-humaines, surtout quand le système ne semble plus être délimité par un environnement, quand il devient un « monde sans limite »²⁵⁵.

Ce qui fascine Lutz Dammbeck dans le texte de Heiner Müller, c'est le caractère cybernétique de la figure d'Héraclès qui semble se trouver dans une boucle infinie ou bien dans un double huit²⁵⁶, à l'intérieur de l'hydre. Le Héraclès de Heiner Müller est l'enfant de cette hydre, du Mal, et contribue à son entretien et fonctionnement. A la fin du récit filmique de Lutz Dammbeck, Héraclès se rend compte de sa situation et arrive à un point qui nécessite une décision. Mais :

„In einem System das kein 'Draußen' mehr kennt (Wälder, Gegenkultur, Drop outs, Sozialistisches Lager) sind solche Entscheidungen, falls der Wunsch nach 'etwas zu tun' da ist, schwierig.“²⁵⁷

« Dans un système qui ne se réfère plus à un 'extérieur' (forêts, contre-culture, drop outs, bloc de l'Est) sont de telles décisions, sous condition que le souhait de vouloir bouger les choses existe, difficiles. »²⁵⁸

La figure de la mère est un des éléments principaux du système triangulaire mise en évidence et en relation par Lutz Dammbeck sans son

partir duquel on semble laisser croire que tout s'origine, le rend tout à fait congruent à devenir ce système. » LEBRUN Jean-Pierre, « Le discours de la science », in *Un Monde sans limite*, Toulouse : érès, 2009, p. 87.

²⁵⁵Idem.

²⁵⁶DAMMBECK Lutz, e-mail du 22.08.2011.

²⁵⁷Idem.

²⁵⁸Traduction par l'auteure.

film *Herakles Höhle*. Elle est représentée de manière directe sous forme de sculpture, mais aussi de manière indirecte via les lieux symboliques comme la forêt, la caverne ou encore la figure mythologique de l'hydre, ainsi qu'à travers des citations de textes et chansons.

Cette figure maternelle semble omniprésente. Au début du film, la figure de la mère est introduite par un portrait sculpté qui se trouve surélevé par un socle phallique, stable en apparence, mais plutôt fragile par sa structure²⁵⁹. Cette figure représente en quelque sorte la contre-partie à la figure de l'enfant. Tout au long du film, l'enfant interagit avec cette figure maternelle par rapprochement, soumission, rébellion, attaque et destruction²⁶⁰. Concernant le portrait, il s'agit d'une copie photographique d'un travail d'Arno Breker. Ainsi, la figure de la mère toute-puissante et omniprésente trouve une représentation figurative dans le portrait de Gerda Bormann (1909 – 1946), réalisée en 1944, la femme du secrétaire d'Adolf Hitler et mère de famille très nombreuse.

Ici, nous sommes face à une image maternelle qui véhicule le mythe de la « bonne mère » instaurée au cours du 18^e siècle. Ce mythe réduit les désirs féminins au désir de la maternité et demande aux mères de se sacrifier de manière désintéressée à leurs enfants afin de leur transmettre des « valeurs » comme le sens de l'ordre, de la propreté et de l'obéissance. Ce portrait blanc de Gerda Bormann, de la « bonne » mère –

²⁵⁹Cette sculpture rappelle formellement le travail *Laokoon* (1966) d'Eva Hesse originaire de Hambourg, la ville dans laquelle Lutz Dambeck s'expatria courant des années 1980.

²⁶⁰Cf. DAMMBECK Lutz, e-mail du 22.08.2011.

et « bonne » épouse accordant officiellement à son mari Martin Bormann (1900 – 1945) les faveurs sexuelles d'autres femmes sous prétexte de procréation d'une race aryenne - couronne un socle d'une hauteur surhumaine mais qui semble fragile ce qui est dû à sa structure de bois, de fils et de toile. Par sa forme, le socle rappelle le phallus [Figure 5].

La structure de bois est composée de bâtons de saule qui rappellent le matériaux qui servait traditionnellement pour fabriquer des instruments pour punir les enfants. Les bâtons évoquent incontestablement l'élément de la punition, introduit par le conte des frères Grimm. Avec ceci, l'artiste associe également la figure de la mère au lieu symbolique de la forêt, sur laquelle nous allons revenir.

Les fils en chanvre servent à renforcer cette structure fragile en bois qui donne l'impression de pouvoir être déconstruite ou détruite à tout moment. Ces fils possèdent ainsi une fonction stabilisante concernant cette structure phallique représentant l'élément maternel. Mais ces fils symbolisent également une sorte de filet, un système, qui, d'un côté fonctionne de manière stabilisante, et qui empêche, de l'autre côté, les mouvements libres des éléments se trouvant à l'intérieur.

Cette relation entre système et élément, société et individu, nous la retrouvons figurée dans deux séquences²⁶¹ montrant la danseuse et performatrice Fine Kwiatkowski s'empêtrant dans des fils tendus formant un filet. La danseuse incarne l'élément enfantin et chaque mouvement semble serrer un peu plus les liens et empêcher un peu plus le

²⁶¹Séquence 24'45" – 25'58" et séquence 36'27" – 37'22".

mouvement libre jusqu'au moment, ou le filet se déchire. Nous allons retrouver le matériau des fils à la fin du film à travers des inserts montrant des sortes de collages de morceaux de photographies en noir et blanc, représentant des portraits de sculptures d'Arno Breker, de vedettes et de personnes handicapées, présentées auparavant dans le film via des inserts. Ces morceaux ne sont pas collés, mais cousus.

Un autre matériau composant la structure maternelle, c'est une surface blanche qui sert à cacher la structure en bois et à la délimiter. Cette surface est composée d'un contre-collé de plusieurs couches de papier de soie et pouvait être peinte et déchirée. Ce même matériau, mais d'une texture plus fine et plus transparente, obtenue par l'emploi de vernis dammar et d'huile de lin, forme les parois de la pyramide dans laquelle l'enfant se trouve au début enfermé-e pour ensuite se libérer. Dans l'oeuvre de Lutz Dammbeck, le papier fonctionne comme support de documents, comme matériau de création et comme délimitation. Une délimitation fragile, pouvant être déchirée à tout moment. Dans le film même, au contraire des *collages média* réalisées quelques années plus tôt, la danseuse ne va pas procéder à cette transgression de frontières en déchirant les parois de la pyramide pour en sortir de cette tombe symbolique.

À une des dernières séquences du film *Herakles Höhle*, la caméra filme une feuille de papier blanc sur laquelle quelques phrases du texte de Heiner Müller sont imprimées en noir. La caméra effectue un zoom sur le texte qui devient ainsi illisible dans son intégralité, mais qui est présent à partir du son de la voix-off féminine récitant ce texte. Au moment, où

l'artiste rentre dans le champ pour sur-peindre l'écriture imprimée par du blanc, nous comprenons, qu'il s'agit d'une feuille de très grand format. Même si la peinture blanche couvre le texte, celui-ci n'est pas pour autant effacé, il est seulement recouvert.

Dans le film *Herakles Höhle*, la figure du père semble absente ou effacée. Malgré cette absence, dans le conte sur l'enfant désobéissant-e des frères Grimm, le père est évoqué à travers de la figure de Dieu comme élément d'autorité suprême. C'est lui qui décide de la punition et c'est la mère qui devient complice en accomplissant cette volonté divine.

Mais Lutz Dammbeck évoque la relation père-enfant également sur un autre niveau, en abordant la figure de Moritz Schreber. Lui même est né à Leipzig d'un père étant un « éternel malade » pendant une période où la Saxe était occupée par les troupes de Napoléon. Ayant grandi dans ce contexte historique et familial, il devient médecin et auteur de manuels de mécanismes orthopédiques pour enfants. Devenu père à son tour, il n'hésite pas d'appliquer ses méthodes de correction de « défauts physiques » sur ses propres enfants, dont le cas de son fils et futur magistrat Daniel Paul Schreber (1842 – 1911) a été plus profondément étudié par des psychanalyses et philosophes, à travers de ses *Mémoires d'un névropathe* éditées en 1893. La généalogie de ces pères nés à Leipzig d'une famille aisée s'arrête avec Daniel Paul Schreber, pendant que la généalogie construite par le récit filmique de Lutz Dammbeck, continue cette lignée en plaçant la naissance de son héros moderne en

1923, à l'apogée de la crise économique allemande²⁶², dans une ville saxonne²⁶³ d'une famille ordinaire.

Le commentaire en voix-off masculine introduisant la figure de Héraclès, place la naissance du héros à l'époque de la République de Weimar. Concernant la figure du père, notons que depuis la fin de la première guerre mondiale, l'idéal paternel de l'époque wilhelmienne (1890-1918) sera dépassé. Les pères allemands qui ont participé à la première guerre mondiale, sont publiquement rendus responsables de son échec et sont accusés d'avoir volé les traditions et l'avenir à leurs fils.

Paul Federn (1871-1950), élève de Freud, introduit pour la première fois en mai 1919, dans un essai socio-psychologique, la notion de la *vaterlose Gesellschaft* [société sans père]. En même temps, il attire l'attention sur la focalisation possible des jeunes sur un nouvel idéal paternel²⁶⁴. Cette

²⁶²L'année 1923 constitue une année clé dans l'histoire allemande de la *République de Weimar* (1919-1933). En effet, l'année 1923 est une année de crise et débuta au niveau économique avec une hyperinflation. En même temps, au niveau géo-politique, le retard de paiement des indemnités de guerre prévues par le *Traité de Versailles* (1919), entraîna en janvier l'occupation de la Ruhr par l'armée française. Suite à ses événements, Adolf Hitler prépara à Munich son *Putsch de la Brasserie* qui termina en défaite le 09.11.1923. Ces éléments historiques seront évidemment intégrés dans la propagande nazie avec la transformation de la défaite du *Putsch de la Brasserie* en événement héroïque et commémoratif.

²⁶³Dans le film, l'artiste utilise des fragments de matériau filmique des années 30. Nous y pouvons identifier la ville de Leipzig ce que le script du film confirme. Lutz Dambeck fait donc allusion à Leipzig qui est la ville natale de l'artiste. Leipzig était également le siège du *Reichsgericht* (la cour du Reich allemand (1871-1945)).

²⁶⁴FEDERN Paul, « Zur Psychologie der Revolution : die vaterlose Gesellschaft », in *Der österreichische Volkswirt*, vol. 11, 1919, p. 597. (Cf. REULECKE Jürgen, « Vaterlose Söhne in einer 'vaterlosen Gesellschaft' », in *Söhne ohne Väter : Erfahrungen der Kriegsgeneration*, Bonn : bpb, 2005, p. 147.)

nouvelle image paternelle se trouva, pour la majorité des Allemand-e-s, réellement incarné quelques années plus tard par la figure d'Adolf Hitler. Egalement en 1919, Franz Kafka (1883-1924) rédige la *Brief an den Vater* [Lettre au père]. Ce document, qui n'a jamais été remis à son père²⁶⁵, témoigne de cette critique de l'image wilhelmienne du père sous un point de vue très personnel. En 1932, Peter Suhrkamp, futur fondateur de la maison d'édition Suhrkamp, proclame « Der Vater ist tot! » [Le père est mort!]²⁶⁶. Dans ce cas, le père symbolise la société de la République de Weimar. Dans l'oeuvre filmique de Lutz Dammbeck, la voix-off féminine récitant le texte de Heiner Müller prononce la phrase suivante « Tod den Müttern! » [Mort aux mères!]. Dans ce deuxième cas, c'est la figure de la mère qui symbolise la société ou bien les sociétés des époques à partir de 1933 jusqu'à aujourd'hui.

Dans ce contexte historique et socio-psychologique, Héraclès symbolise la génération née entre les deux guerres mondiales faisant partie de la société de la République de Weimar, une société sans père et cherchant un nouveau concept paternel qui s'exprima postérieurement par le concept du *Führer*. En même temps, cette société engendra une nouvelle génération d'enfants qui seront, à leur tour, dépourvu-e-s de la présence d'un père réel et éduqué-e-s en grande partie selon l'idéologie nazie.

²⁶⁵Cette lettre parut en 1952 (posthume à son auteur et avant la construction du mur), dans la revue culturelle ouest-allemande *Neue Rundschau*.

²⁶⁶SUHRKAMP Peter, « Söhne ohne Väter und Lehrer », in *Neue Rundschau*, vol. 43, 1932, p. 683. (Cf. REULECKE Jürgen, « Vaterlose Söhne in einer 'vaterlosen Gesellschaft' », in *Söhne ohne Väter : Erfahrungen der Kriegsgeneration*, Bonn : bpb, 2005, p. 147.)

Le sujet principal du film semble être le héros antique Héraclès. Lutz Dambeck développe son récit filmique à partir du roman *Esthétique de la Résistance* où une description de la frise de l'autel de Pergame évoque l'absence de la figure d'Héraclès. C'est à partir de cette intervalle vide, de cet espace blanc, que le cinéaste va tenter de donner une nouvelle image à cet héros antique. Et comme pour fermer une parenthèse, Lutz Dambeck va, à la fin du film, recréer cet espace blanc en repeignant en blanc, une surface en papier comportant, noir sur blanc, un fragment du texte de prose de Heiner Müller.

Pour introduire le récit filmique, nous entendons d'abord le conte des frères Grimm en voix-off enfantine et ensuite un commentaire en voix-off masculine. Le commentaire nous raconte la biographie fictive d'un personnage prénommé Héraclès, en référence au héros antique qui est mi-dieu et mi-humain. Qui, selon la mythologie grecque, tente d'atteindre l'immortalité après une vie d'exploits et de souffrances. Pour ceci, il sera amené à accomplir les douze travaux²⁶⁷. Ce personnage de la mythologie antique nous renvoie à l'image de l'homme à la recherche du sens de la vie en entamant un processus d'individuation. Lutz Dambeck place l'existence du héros antique dans le contexte historique du régime hitlérien et de l'Allemagne (des Allemagnes) d'après-guerre. Il s'agit d'une sorte de « double-individuation » car l'artiste ne traite non seulement le sujet du héros à la recherche du sens de la vie, mais il est

²⁶⁷Cf. DAVREU Robert, « Héraclès », in *encyclopaedia universalis*.

également lui-même à la recherche de l'identité de Héraclès qui est le signifiant pour la recherche de *Soi*.

Selon le commentaire récité, Héraclès est un membre d'une famille devenue objet de secret car « sa biographie semblait chargée d'accusations »²⁶⁸. Avec cette oeuvre filmique, l'artiste semble inviter les spectateur-e-s à la recherche et la révélation d'un secret de filiation qui s'est construit dans les Allemagnes d'après-guerre dans probablement la majorité des familles allemandes. Ce secret familial, ce non-dit, cette absence semble empêcher l'individuation et donc une véritable construction identitaire. Qui est donc ce personnage devenu imaginaire à cause de son absence que l'artiste essaie de nous reconstruire en recherchant les traces de sa vie.

Tout au long du film, plusieurs lieux symboliques nous sont présentés. Tous font référence à l'imaginaire de la caverne. Dans un premier moment, nous sommes confronté-e-s à une tombe nous renvoyant à l'idée cauchemardesque de l'enterrement vivant. Puis, nous sortant petit à petit en montant un escalier, en traversant une forêt, afin de nous retrouver à nouveau dans une tombe, cette-fois-ci sous forme d'une pyramide qui, elle, se trouve dans la tombe souterraine.

Le lieu symbolique de la tombe est évoqué à travers des deux citations littéraires, mais trouve également représentation à travers des décors du

²⁶⁸« Seine Biografie schien schuldhaft beladen. » DAMMBECK Lutz, « Prolog », in *Herakles Konzept*, Berlin : Verlag der Kunst, s.d., p. 7.

film, comme un tumulus en tourbe, une sorte de caveau dont le sol est recouvert de terre et une pyramide en forme de tétraèdre. L'enfant, figuré-e par la danseuse Fine Kwiatkowski, se retrouve enfermé-e dans ces différentes tombes.

„Der neue Herakles, dachte ich, das könnte das eigensinnige Kind sein, das auf seinem Eigensinn, trotz der angedrohten Strafe die der Tod oder das lebendig unter der Erde begraben sein bedeutet, beharrt. Um dort, wie in einer dunklen Höhle die Zeiten zu überdauern, um irgendwann wieder zu erscheinen.“²⁶⁹

« Le nouveau Héraclès, pensais-je, pourrait être l'enfant obstiné-e qui insiste sur sa position, malgré la menace de la punition signifiant la mort ou l'enfouissement vivant, pour, comme dans une caverne sombre, y perdurer le temps pour renaître un jour. »²⁷⁰

Le film expérimental débute et termine avec des séquences montrant un tumulus en tourbe dans lequel est incorporé un écran projetant l'image un peu floue de la figurante. Ce genre de tombe, comme le caveau et la pyramide égyptienne, suppose un rite funéraire qui se base sur l'inhumation. Ce genre de rite funéraire est également associé à la peur de l'enfouissement vivant. Mais l'image diffusée sur un écran de télévision enterré, montrant la danseuse yeux fermés et en mouvement enveloppée de brouillard évoquant un corps chaud dans un endroit extrêmement

²⁶⁹Cf. DAMMBECK Lutz, vidéo « Die Ästhetik des Widerstands », 2009, 3'38". URL : <http://www.herakleskonzept.de> [dernière consultation le 13.03.2012].

²⁷⁰Traduction par l'auteure.

froid, permet également l'association avec les nouvelles formes d'inhumation, comme la cryonie ou bien l'association à la cryoconservation d'embryons.

Le deuxième genre de tombe nous est proposé sous forme de caveau. Il s'agit d'un endroit assez spacieux, délimité sur trois côtés visiblement d'un mur haut infranchissable. Le sol est recouvert de terre ou bien de tourbe et le plafond est délimité par de l'obscurité. Ce décors forme le cadre de sept séquences au total qui sont toutes suivies et ou précédées de la récitation par voix-off du texte de Heiner Müller. Pour la première séquence (12'16" - 13'32"), la sculpture phallique maternelle est posée dans l'angle gauche du caveau. La danseuse figurant l'enfant se trouve côté droit. Elle reste immobile et les murs, les surfaces blanches de la sculpture et la chemise blanche de la danseuse servent comme écran de projection de diapositifs et de films d'archives, débutant avec des images d'un manuel montrant des mécaniques orthopédiques du 19e siècle employées, en combinaison avec une gymthérapie, par le médecin Moritz Schreber dans sa clinique orthopédique à Leipzig. D'autres images projetées sont des films d'archives montrant un beau bébé nu en bonne santé, en train de se faire examiner et masser, des enfants prenant soin de leur corps en collectivité, une scène de Noël qui reflète une vie de famille semblant très harmonieuse et une scène du rite de la roue de feu.

Cette suite d'images fixes et en mouvement évoquent un ensemble de sujets ou objets comme l'orthopédie, la pédiatrie, l'hygiène, l'arbre de Noël et la roue de feu, en rapport avec la formation de l'identité nationale

allemande et par conséquent l'éducation infantile au cours du 19^e siècle. Les progrès faits dans la médecine, comme le respect de certaines règles d'hygiène et l'utilisation de la gymnastique à des fins thérapeutiques, vont de pair avec une pensée orientée vers la nature et des rites ancestraux. Lutz Dammbeck va développer cette réflexion dans le documentaire artistique *Zeit der Götter*. La deuxième séquence (24'45" – 25'58") débute comme la première : même décor, même position des personnages. La danseuse se met en mouvement et plus elle bouge, plus des bandes noires et élastiques tendues en diagonales apparaissent autour d'elle et ligotent ses poignets. Ensuite, pour la troisième séquence (30'46" – 31'14"), deux anneaux de gymnastique sont accrochés au plafond hors-champs et oscillent au milieu du caveau. La danseuse y est accrochée dessus, la tête en bas, faisant des mouvements circulaires de plus en plus larges. Il s'agit là d'une référence directe à Moritz Schreber et une référence indirecte à la dite *Pédagogie noire* employé au début du 19^e siècle, dont les activités de Moritz Schreber et le conte des frères Grimm sur l'*Enfant entêté-e* témoignent.

Le troisième genre de tombes est symbolisée sous forme d'une pyramide [Figure 6]. Auparavant, il a été dit que l'artiste examine en quelque sorte les relations pouvant se créer entre les éléments d'un système triangulaire, symbolisé dans le film par le triangle mère – père – enfant. La pyramide peut être vue comme mise en espace de ce triangle car à partir d'une surface en forme de triangle équilatéral, nous pouvons former

un volume en forme de tétraèdre ayant quatre surfaces égales en forme de triangles équilatéraux.

La forme de la pyramide évoque, en plus, les tumuli recouvrant les corps des défunts, mais renvoie également aux tombes royales égyptiennes. Ces dernières furent non seulement des monuments permettant de conserver les dépouilles de leurs commanditaires, mais probablement aussi des lieux d'initiation qui consistait en une mort symbolique du Pharaon afin de permettre sa re-naissance dans un état supérieur. La pyramide comme lieu de mort symbolique est donc un lieu de passage et de transformation. Chez Lutz Dammbeck, la tombe - ou bien la pyramide signifiant aussi l'universalisme - symbolise une cachette conspiratrice dans un système interactif. Cette pyramide est représentée par un tétraèdre transparent contenant un corps humain quasi nu, celui de la danseuse Fine Kwiatkowski. Dans la revue ouest-allemande *Niemandsländ*, Lutz Dammbeck note :

„Assoziationen : Ägypten. Pyramiden. Grab. Dunkelheit. Lebendig Begrabensein. Ohne Rückkehr. Bewegungslosigkeit in räumlicher Enge. Tot stellen. Unterirdisch. Zeichen in den Wänden. - Eine Pyramide aus Erde. Eine Pyramide aus Licht. Fine in der Pyramide.“²⁷¹

« Des associations : L'Égypte. Des pyramides. Tombeau. Obscurité. Enfouissement vivant. Sans retour. Immobilité dans un espace réduit. Faire croire d'être mort-e. Souterrain. Des signes sur les murs. - Une pyramide de terre. Une pyramide de lumière. Fine dans la pyramide. »²⁷²

²⁷¹DAMMBECK Lutz, « Herakles, Notizen und Bildsequenz zu einer Mediencollage », in *Niemandsländ*, n°1, 1987, p. 69.

²⁷²Traduction par l'auteure.

Tout au long du film expérimental, l'artiste nous suggère la présence de la forêt comme lieu de métamorphose, ce que la récitation du texte de Heiner Müller souligne.

Lutz Dammbeck nous renvoie également à un fait historique du 20^e siècle qui nous révèle la forêt comme lieu de cachette et de conspiration. En effet, en début des années 1980, lors d'une promenade dans une des forêts aux alentours de Leipzig, Lutz Dammbeck découvre une pancarte désignant cette forêt comme lieu secret des antifascistes durant les années 1930/40. Lors qu'il entreprend des recherches sur le fondement de cette pancarte commémorative, il sera confronté à un mur de silence. Inspiré suite à la lecture du roman *L'Esthétique de la résistance*, l'artiste reprend la thématique de la cachette conspiratrice afin de la développer dans son oeuvre filmique. Comme nous le savons déjà, le roman débute avec une rencontre conspiratrice entre les deux antifascistes Heilmann et Coppi devant la gigantomachie de l'autel de Pergame au musée à Berlin.

Pour la mise en image de la forêt, Lutz Dammbeck se sert des objets permettant l'association, comme par exemple de baguettes en bois (qui nous renvoie en même temps à celle dans le conte des frères Grimm que la mère utilise afin de punir son enfant désobéissant) ou des pieds de chaises se trouvant dans une chambre d'un appartement. Nous sommes dans une pièce sombre et fermée où le bois des pieds des chaises nous renvoie à l'idée de la forêt comme lieu de recherche et d'expérience intérieure. Cette association de la baguette comme objet de violence à la forêt comme lieu de vérité, nous renvoie à la question des relations entre l'autorité et la violence. Dans son roman, Weiss critique la conception

grecque du monde qui comprend l'art comme une science et dont les règles fixées sont toujours valables. Pour lui, ce monde intellectuel, tout comme l'art, serait un fruit de la violence²⁷³. Et nous savons que la politique et culture de la Grèce antique étaient plutôt caractérisées par la domination, le commandement et l'obéissance²⁷⁴.

Comme le titre du film expérimental l'évoque, le lieu principal traité par l'artiste est le lieu symbolique de la caverne. La caverne est souvent associée à la forêt. Ce lieu symbolique nous renvoie directement à la parabole de la caverne de Platon dans laquelle nous trouvons mentionné pour la première fois l'idée de la prison du psychisme. La caverne est un lieu d'obscurité et de passivité où des hommes sont tenus prisonniers voyant des images représentant des choses, qui sont en fait des ombres, sans pour autant avoir la possibilité de reconnaître les images pour ce qu'elles sont réellement. L'archétype de l'ombre nous renvoie à l'inconscient. Chez Platon, la caverne est donc un lieu d'ignorance, de souffrance mais aussi de punition. Etant à la recherche de la vérité ou bien des vérités, le philosophe quitte ce lieu obscur. Ce déplacement individuel lui permet non de voir, mais de changer le regard. Il rentre en action et découvre que « les vérités que l'on nomme évidentes, contraignent l'esprit, et que cette contrainte, bien qu'elle n'ait pas besoin

²⁷³WEISS Peter, *Die Ästhetik des Widerstands*, tome 1-3, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983, p. 42 – 43.

²⁷⁴Cf. GENEL Katia, « Autorité » in *Dictionnaire de théorie politique* sur <http://dicopo.fr/spip.php?article50> [dernière consultation le 23.08.2012]

de violence pour être effective, est plus forte que la persuasion et l'argumentation »²⁷⁵. Il s'agit donc du passage de la contemplation passive au changement de point de vue via le déplacement actif. Chez Platon le lieu symbolique de la caverne renvoie aux mythes se structurant par des récompenses et châtiments. Ces mythes chez Platon servent de moyen « de forcer l'obéissance de ceux qui ne sont pas soumis au pouvoir de la raison, sans avoir effectivement recours à la violence physique »²⁷⁶. Pour Hannah Arendt, la parabole de la caverne « a pour contexte un dialogue strictement politique visant à découvrir la meilleure forme du gouvernement »²⁷⁷.

Dans la psychanalyse la caverne correspond à l'archétype de la matrice maternelle comme lieu de la naissance et lieu protecteur. La caverne peut donc être vue comme centre, lieu de passage induisant une renaissance ou une initiation, comme lieu de refuge et de repos et comme symbole du moi.

Après l'historien d'art Eckhart Gillen, Lutz Dammbeck thématise la reprise inconsciente du modèle d'éducation du régime hitlérien dans celui de la RDA par la génération des parents. Celle-ci aurait pratiqué un harcèlement moral au quotidien incluant une certaine violence perverse²⁷⁸. Insistons sur le fait qu'en Allemagne, les générations des enfants des années 1950 et 1960 étaient largement battues. Le dernier

²⁷⁵ARENDRT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, 2006, p. 142.

²⁷⁶Idem, p. 147.

²⁷⁷Idem, p. 150.

livre de la journaliste Ingrid Müller-Münch, *Die geprügelte Generation : Kochlöffel, Rohrstock und die Folgen* [La génération battue : cuillère en bois, canne et les conséquences]²⁷⁹, livre de nombreux témoignages sur cette, à l'époque, normalité sociale.

Mais comme nous avons vu, Lutz Dambeck remonte encore plus loin dans l'histoire allemande et européenne. L'artiste tente de visualiser cette réflexion cybernétique entre culpabilité et violence avec comme solution, la dissolution du personnage héroïque. Lutz Dambeck construit donc le signifiant par le montage (le collage) d'images photographiques, de sources film(ograph)iques et de sons qui nous font croire de voir ce qu'en fait nous entendons²⁸⁰. La biographie fictive d'Héraclès nous semble réelle et touche par son universalisme. Avec son oeuvre expérimentale, Lutz Dambeck rend l'impossible possible et nous rappelle que « le sujet idéal du régime totalitaire n'est ni le nazi convaincu ni le communiste convaincu, mais l'homme pour qui la distinction entre fait et fiction et la distinction entre vrai et faux n'existent plus ».²⁸¹ Il s'agit d'une critique sociale faisant appel au refus de toute forme de totalitarisme en désignant Héraclès comme archétype de la résistance.

²⁷⁸Cf. GILLEN Eckhart, « Denkzeichen 4. November 1989 : Lutz Dambecks Herakles-Konzept » in <http://uinic.de/alex/de/dambeck/> [dernière consultation le 23.08.2012].

²⁷⁹Cf. Ingrid Müller-Münch, *Die geprügelte Generation : Kochlöffel, Rohrstock und die Folgen*, Stuttgart : Klett-Cotta Verlag, 2012, 284 p.

²⁸⁰CHION in METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : Bourgois, 2002, p. IX

²⁸¹ARENDRT Hannah, *Le Système totalitaire*, Paris : Le Seuil, 2005 (1951), p. 224.

Zeit der Götter

(1992)

Zeit der Götter [Le Temps des Dieux]²⁸² est un film artistique sous forme de documentaire finalisé par Lutz Dambeck en 1992. Cette date correspond à une période où les deux Allemagnes d'après-guerre se retrouvent réunifiées et où une nouvelle réflexion sur les notions comme « l'identité allemande », « la nation » ou encore « l'homme allemand »²⁸³ s'imposent. D'ailleurs, le titre *Zeit der Götter* [Le temps des dieux] se laisse facilement associer à un documentaire de la cinéaste allemande Leni Riefenstahl datant de 1936 et intitulé *Olympia* [Les dieux du stade], un sujet, déjà relevé par l'artiste dans son film expérimental *Hommage à La Sarraz*.

²⁸²*Zeit der Götter* [Le Temps des Dieux], 1992, 16 mm, 92', Hambourg : Lutz Dambeck Filmproduktion.

²⁸³Cf. DAMMBECK Lutz, DAMMBECK Lutz, *Drehbuch* [Scénario], Hambourg : Lutz Dambeck Filmproduktion, 1991, p. 3.

URL : <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/drehbuch-29.html> [dernière consultation le 05.12.2011].

Il ne s'agit pas d'un simple documentaire, mais d'une réflexion artistique sur des modèles de pensée et de création et leur influence sur la perception actuelle et générale dans l'Europe post-communiste. Comme déjà évoqué au début de ce chapitre, cette réflexion débute chez Lutz Dambeck fin des années 1970 au moment où il mène ses études en arts plastiques à l'école des arts graphiques et des métiers du livre de Leipzig. Pendant ses études, il sera confronté pour la première fois aux travaux d'Arno Breker. A l'époque de la RDA, les travaux de cet artiste figuraient bien dans l'enseignement des écoles d'art, mais servaient avant tout à poser une contre-image esthétique et idéologique à la doctrine du réalisme socialiste. Intrigué par ce travail du sculpteur préféré d'Adolf Hitler, qui semble en effet plutôt proche de l'art officiel est-allemand des années 1970, Lutz Dambeck va à la trace d'Arno Breker en consultant la bibliothèque nationale de Leipzig où il trouva un catalogue de dessins subtils datant de 1926 et qui sont stylistiquement différents de ce qu'il développera par la suite. En général nous pouvons dire que l'oeuvre de vie d'Arno Breker se caractérise par un développement continu malgré les changements abrupts au niveau politique. Avec son film, Lutz Dambeck pose cette question de continuité du processus de création par rapport à la place de l'artiste face au pouvoir. *Zeit der Götter* fait partie de son concept artistique *Héraclès* et dans cette perspective nous comprenons que Lutz Dambeck cherche également à démontrer le moment, où un-e artiste talentueux-se devient prisonnier-e d'un système

idéologique²⁸⁴. Concernant la forme et le contenu de son documentaire,

Lutz Dambeck exprime la chose suivante :

„Der Film geht den angesprochenen Fragen in einer Mischung von Dokumentation und Inszenierung nach.

In Gesprächen mit ehemaligen Mitarbeitern, Sammlern und Personen, die mit Brekers Werk mittel- und unmittelbar in Berührung kamen, wird sich im Zusammenspiel mit Archivmaterial und einer inszenierten Ebene ein Geflecht ergeben, daß neben der biografischen Linie Brekers auch 90 Jahre deutscher Zeit- und Kunstgeschichte mit reflektiert.

Dabei gibt die Möglichkeit, die Entwicklung in der DDR mit einzubeziehen, erst das komplette Bild.²⁸⁵

« Le film questionne les points abordés en associant documentaire et mise en scène.

Des entretiens avec des anciens collaborateurs, des collectionneurs et des personnes qui ont été en contact direct ou indirect avec l'oeuvre de Breker, mis en relation avec des sources d'archives et une mise en scène, doivent tisser une réflexion autour de la biographie de Breker en incluant 90 ans d'histoire et histoire de l'art allemandes.

Seulement la possibilité de la mise en relation avec le développement en RDA, permet de construire une image complète. »²⁸⁶

Mais il serait réducteur de parler uniquement de l'histoire allemande car Lutz Dambeck aborde également des relations franco-allemandes dans

²⁸⁴Nous allons retrouver cette réflexion théorique sur la collusion des artistes avec le-s système-s chez le critique d'art Eduard Beaucamp (1937). Cf. BEAUCAMP Eduard, *Der verstrickte Künstler : wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne : Dumont, 1998, 297 p.

²⁸⁵DAMMBECK Lutz, *Drehbuch* [Scénario], Hambourg : Lutz Dambeck Filmproduktion, 1991, p. 4.

URL : <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/drehbuch-29.html> [dernière consultation le 24.08.2012].

²⁸⁶Traduction par l'auteure.

le contexte de l'Europe du 20e siècle incluant tous les changements géopolitiques au fil de ce siècle.

Le film est composé de quinze chapitres titrés. Le sujet est abordé via trois grandes thématiques : l'ascension du sculpteur, sa chute prétendue et l'histoire de la réception de son oeuvre. Le film est, comme *Herakles Höhle*, un montage de différentes sources film(ograph)iques et nous raconte via la biographie d'Arno Breker, sa collusion par rapport au système hitlérien.

Les sources film(ograph)iques se composent de séquences de films en noir et blanc provenant d'archives et datant des années 1930 à 1950, comme des extraits de la *Wochenschau* ou des films de propagande du régime hitlérien. Nous trouvons également des entretiens contemporains préparés et filmés par l'artiste et des inserts qui sont des arrangements de documents, comme des photos ou des livres filmés. Le son original des films d'archives, crée une sorte d'historicité qui est interrompue par l'actualité des entretiens, mais aussi par des improvisations musicales de Jörg Udo Lensing. Ici nous sommes, comme dans le film *Dürers Erben*, face à une approche diachronique permettant à l'artiste de démontrer partiellement les relations entre esthétique et pouvoir politique.

Pour aborder le sculpteur Arno Breker, son ascension, son oeuvre et sa réception, Lutz Dambeck a réalisé plusieurs entretiens avec des personnes comme le sculpteur allemand et élève du frère d'Arno Breker, Werner Stötzer, le sportif et modèle Gustav Stührk, le fils de l'agrandisseur Robert Haligon, la secrétaire d'Arno Breker, Erna Gabriel, le propriétaire actuel de l'atelier à Wriezen et élève de Werner Stötzer,

Horst Engelhardt, le philosophe Ernst Jünger, l'acteur Jean Marais, le lieutenant-colonel russe Yuri Belikov et son traducteur Volodia Matrianov, l'écrivain est-allemand Rolf Schilling dont Arno Breker a illustré un de ses ouvrages, le collectionneur Peter Ludwig et le biographe d'Alexandre le Grand, Roger Peyrefitte.²⁸⁷

Un premier élément abordé dans le film est la figure de l'artiste stalinien. Il s'agit d'une problématique en étroite relation avec le concept *Herakles Konzept* de Lutz Dammbeck. Nous sommes à nouveau confronté-e-s à un artiste et ses relations avec le pouvoir politique. Mais l'introduction au sujet Arno Breker ne débute pas par ce dernier, mais par un artiste originaire de Prague ayant, comme Arno Breker, passé pendant les années 1920 un séjour à Paris où il sera confronté au cubisme et aux artistes de l'art moderne. Dans son roman *Le Monument*, dont une partie sera récitée librement en voix-off²⁸⁸ dans le film *Zeit der Götter*, Elsa Triolet (1896 – 1970), femme de lettres d'origine russe et compagne de Louis Aragon (1897 – 1982), s'est laissée inspirer par cet artiste réel et des faits réels auxquels Lutz Dammbeck se réfère en introduisant des images d'archives datant de 1955 montrant la mise en place du

²⁸⁷Une partie de ces entretiens est transcrite dans DAMMBECK Lutz, *Herakles Konzept*, Berlin : Verlag der Kunst, 1997, 160 p.

²⁸⁸Selon les recherches bibliographiques menées par l'auteure, ce roman ne semble jamais avoir été traduit en allemand, mais il est paru en feuilleton dans *Les Lettres françaises* à partir du 4 avril 1957. Ce périodique français a été abonné par les grandes bibliothèques nationales est-allemandes.

monument à Staline à Prague²⁸⁹. Il s'agit là d'une des plus grandes sculptures de groupe qui ont été érigées en Europe. A l'exception du socle, cette sculpture sera détruite en 1962 seulement sept ans après sa mise en place. En effet, depuis la mort de Staline en 1953, un processus de déstalinisation débute de manière plus ou moins officielle²⁹⁰ dans le bloc de l'Est. Notons que l'inauguration de ce monument (1955) et sa destruction (1962), sont postérieures à la mort de Staline.

L'artiste du monument de Prague, Otakar Švec (1892 - 1955), tout comme Lewka, la figure principale du roman d'Elsa Triolet, peuvent être associés à l'image de l'enfant posée par Lutz Dammbeck dans son *Herakles Konzept*. L'oeuvre réalisée, le monument, figure en quelque sorte la société, le monstre qui l'a fait naître et qu'il entretient. Le sculpteur tchécoslovaque et la figure de roman se sortent de ce cercle vicieux de relations entre désir individuel et changement d'idéologie en mettant terme à leur vie avant l'inauguration officielle de leur monument. En effet, la création d'un tel monument aurait dû leur apporter la gloire et non de la honte. Mais des complications survenues lors de la mise en oeuvre et le processus de déstalinisation ont inversé la portée symbolique initiale et l'artiste s'était senti trahi. Les images d'archives sur le monument à Staline à Prague, racontant via un texte littéraire la fin dramatique de son véritable sculpteur, sont suivies d'un enregistrement

²⁸⁹ŠVEC Otakar, « Monument à Staline », construction : 1949 – 1955, destruction partielle : 1962, granite, 15,5 x 22 m, 17.000 tonnes.

²⁹⁰La déstalinisation débute officiellement le 24.02.1956 lors de la 20e journée du Parti communiste de l'Union soviétique.

filmique de l'enterrement d'Arno Breker. L'épisode de l'enterrement a déjà été posé par Lutz Dammbeck dans son film expérimental *Herakles Höhle* où l'enfant entêté-e qui n'en faisait qu'à sa tête se trouve enfoui vivant. Les images contemporaines à la réalisation du documentaire artistique montrant l'enterrement d'Arno Breker re-évoquent l'élément de la tombe comme lieu secret de survie d'idées. Arno Breker, aussi appelé le Phidias d'Adolf Hitler, n'a pas réellement subi les conséquences d'une dénazification. Il est mort en 1991 à 90 ans suite à une infection grippale. La suite de ces images permet d'associer les deux événements, celui du suicide du sculpteur du monument à Staline et de la mort d'Arno Breker. Car pendant que le sculpteur au service de Staline se trouve déshonoré suite au processus de déstalinisation, ceci n'est pas le cas pour le sculpteur au service d'Hitler. En effet, même après la fin du régime hitlérien et suite à la mise en place du processus de dénazification, Arno Breker reste un sculpteur apprécié par le monde intellectuel européen.

La figure de l'artiste socialiste constitue un deuxième élément du film. Lutz Dammbeck opère la mise en relation des régime stalinien et hitlérien avec celui de la RDA via le personnage de Werner Stötzer (1931 - 2010), mais aussi de son élève Horst Engelhardt (1951) qui occupe l'ancien atelier d'Arno Breker à Jäckelsbruch près de Wrietzen. Selon le

plan de tournage²⁹¹, Lutz Dambeck a programmé des rencontres avec le sculpteur Werner Stötzer les 14 avril et 08 juillet 1991 à Wriezen. Pour l'entretien, Lutz Dambeck se positionne derrière la caméra afin de poser des questions à l'artiste à propos de l'oeuvre de d'Arno Breker. A ses côtés est positionné Horst Engelhardt.

Le chapitre commence par une introduction récitée en voix off et passe directement aux plans de l'entretien qui est interrompu visuellement par des plans montrant des oeuvres créées en RDA sur commande pour des espaces publics et par des inserts arrangés. Ces images sont acoustiquement accompagnées par des improvisations musicales et un commentaire en voix off. Le chapitre est ainsi structuré par les différents plans et sons, mais aussi par l'affrontement de de plusieurs niveaux chronologiques. La séquence sur Werner Stötzer est suivie d'une séquence cherchant à démontrer la vision d'Arno Breker. Elle commence avec un plan qui fait croire au spectateur-e qu'il est en déplacement dans une voiture. Seulement, la vision est obstruée par la photocopie d'une photo scotchée sur le pare-brise montrant Arno Breker en tant qu'enfant, à l'âge de douze ans.

Rappelons que Werner Stötzer fut un des sculpteurs les plus importants du paysage artistique officiel de la RDA. En même temps, il faisait partie des artistes qui résistaient au pouvoir sans pour autant s'exprimer par la provocation. L'oeuvre sculptée de cet artiste, qui passa la plupart de sa

²⁹¹Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Lutz Dambeck. URL : <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/drehplan.html> [dernière consultation le 12.01.2012].

vie dans la région de Brandebourg, se caractérise par la nudité des sujets représentés et par leur imperfection apparente²⁹². Ses sujets ne sont pas des héros, mais simplement des êtres humains dans de différentes positions, souvent debout. Dans le film *Zeit der Götter*, Lutz Dammbeck montre des plans du relief *Alte Welt* [Vieux Monde]²⁹³ [Figure 7] au forum dédié à Marx et Engels, réalisé par Werner Stötzer et inauguré en 1985. Pour s'orienter ensuite sur une sculpture en bronze montrant Karl Marx en position assise et Friedrich Engels debout²⁹⁴. Les deux sculptures se trouvaient sur un et seul même terrain commémorant les auteurs du *Manifeste du parti communiste*, alignées l'une derrière l'autre devant, à l'époque encore l'existant, *Palais de la République*. Le relief de Werner Stötzer se trouve au bout du parcours. Les figures humaines semblent inachevées par l'absence de visages et de corps musclés, malgré la monumentalité de la sculpture. Comme le sculpteur le souligne dans le film, ses figures expriment des histoires humaines, comme la souffrance, l'amour, la lutte, le deuil et la solidarité. Cette scène filmique contemporaine est recouverte du son audio de l'entretien. L'éloignement progressif de la caméra par travelling arrière laisse apparaître petit à petit le monument à Marx et Engels et son socle marqué d'une inscription

²⁹²Cf. FEIST Peter H., « Wegzeichen in Stein, Zeichnung, Wort : Der Bildhauer Werner Stötzer ist gestorben », in *Neues Deutschland*, 24.07.2010. URL : <http://www.neues-deutschland.de/artikel/175879.wegzeichen-in-stein-zeichnung-wort.html> [dernière consultation le 10.01.2012].

²⁹³STÖTZER Werner ; Horst Engelhard, « Alte Welt » [vieux monde], 1985, relief en marbre, 220 x 960 cm, Berlin-Mitte : Marx-Engels-Forum.

²⁹⁴ENGELHARDT Ludwig, « Marx-Engels-Denkmal », [monument à Marx et Engels], 1986, bronze, h : 3,85 cm, Berlin-Mitte : Marx-Engels-Forum.

éphémère d'un-e auteur-e inconnu-e. Ce *WIR SIND UNSCHULDIG* [nous sommes innocents] apparaît soudainement comme un énoncé se référant aux trois objets occupant le plan : le monument à Marx et Staline de Ludwig Engelhart, le monument « Vieux monde » de Werner Stötzer et de Lutz Engelhard et le *Palais de la république*.

La séquence de l'entretien avec Horst Engelhardt est précédée d'un film d'archives de 1941 qui montre la visite de Charles Despiau et Maurice Flaminck dans cet atelier. Pour l'entretien, le sculpteur est assis devant l'atelier autour d'une table avec sa femme, son fils et l'ancienne secrétaire d'Arno Breker, Erna Gabriel qui prononce les choses suivantes : « Je pourrais m'imaginer que cela aurait pu être une époque magnifique, ici pour nous tous, si nous avions gagné la guerre. »²⁹⁵ Pour l'élève de Werner Stötzer, la grandeur d'Arno Breker serait comparable à un rêve²⁹⁶.

L'introduction de l'oeuvre artistique de Werner Stötzer est suivi d'une séquence sur la vision artistique d'Arno Breker. Lutz Dammbeck cite à ce moment des événements précis et décisifs dans la vie du jeune sculpteur comme son appartenance à l'organisation *Wandervogel* et ses études chez l'architecte Wilhelm Kreis (1873-1955). Ce dernier lui procura la commande publique pour la réalisation d'une sculpture monumentale pour la plus grande foire-exposition de la République de Weimar, la

²⁹⁵GABRIEL Erna, *Zeit der Götter*, 43'15" – 45'44".

²⁹⁶ENGELHARDT Horst, *Zeit der Götter*, 45'45" – 47'52".

GeSoLei, qui s'est tenue du 08 mai au 15 octobre 1926 à Düsseldorf. En effet, il s'agissait d'une foire-exposition consacrée à l'hygiène, à la prévoyance sociale et à l'éducation physique avec comme orientation politique l'introduction de l'image d'une nouvelle société performante. Arno Breker réalisa ainsi en 1925 une représentation monumentale en calcaire lacustre de la déesse romaine Aurore qui fait toujours partie des monuments publics de la ville de Düsseldorf. Après un premier voyage à Paris en 1924 où Arno Breker faisait, entre autres, connaissance avec Jean Cocteau et Pablo Picasso, le sculpteur s'installe entre 1927 et 1934 à Paris. Pendant ces années il fréquente la scène artistique et intellectuelle. Son retour à Berlin marque le début de sa collaboration au régime hitlérien. Il participera au projet *Germania* initié en 1937 et accompagne Adolf Hitler le 23 juin 1940 pour visiter Paris occupée. Pendant l'occupation, il rencontre également Ernst Jünger et Jean Marais.

Pour la réalisation de son film, Lutz Dammbeck s'est entretenu avec Ernst Jünger (1895 – 1998). Cet écrivain allemand est considéré, ensemble avec le réalisateur Karl Ritter (1888 – 1977), comme un des théoriciens qui ont donné une dimension intellectuelle à l'idéologie national-socialiste. L'entretien avec cet écrivain controversé, que nous pouvons voir dans le film, dévoile encore un peu plus le réseau complexe qui peut se construire entre le système et l'artiste.

Selon le commentaire en voix-off, Arno Breker rencontre Ernst Jünger en 1942 à Paris. C'est l'année où se tient l'exposition d'Arno Breker à

l'Orangerie que le philosophe prétend de ne pas avoir vue²⁹⁷. L'entretien est réalisée le 04 juillet 1991 dans l'appartement d'Ernst Jünger et pendant que celui-ci répond aux questions posées, la caméra glisse sur des objets présents dans la pièce, comme un buste d'Ernst Jünger réalisée par Arno Breker, une gravure représentant des scarabées ou encore deux casques militaires. Pour Ernst Jünger les relations entre artistes et tyrans existent depuis Platon tout en constituant une chance pour l'artiste, une chance qui doit être payée chère.

Le quatrième élément du film *Zeit der Götter* est consacré au questionnement de la réception de l'oeuvre d'Arno Breker début des années 1990. Pour ceci, Lutz Dambeck se rend en mai 1991, à la ville d'Eberswalde à environ 30 kilomètres de Wriezen où se trouvait l'atelier du sculpteur. À Eberswalde se trouvait, à l'époque de la RDA, une caserne de l'armée soviétique dont le terrain de sport était décoré de trophées de guerre, de sculptures d'Arno Breker et de Josef Thorak (1889 – 1952). Mais à son arrivée, le cinéaste constate l'absence des sculptures sur le terrain de sport. Selon le lieutenant-colonel Yuri Belikov et son interprète Volodia Matrianov, les sculptures monumentales ont été enlevées six mois auparavant par un inconnu afin de les recycler²⁹⁸.

²⁹⁷JÜNGER Ernst, *Zeit der Götter*, 49'34" – 56'53".

²⁹⁸BELIKOV Yuri ; Volodia MATRIANOV, *Zeit der Götter*, 65'49" – 68'22".

Pour le film de Lutz Dammbeck, le collectionneur (ouest-)allemand Peter Ludwig (1925 – 1996) a accordé un entretien au cinéaste²⁹⁹. Il s'agit d'un des éléments pour évoquer la réception de l'oeuvre d'Arno Breker au moment du tournage du film, peu après le décès du sculpteur :

Lutz Dammbeck [LD] : Si vous aviez encore pu passer commande à Breker, qu'auriez vous choisi ou qu'auriez vous laisser créer?

Peter Ludwig [PL] : Les commandes que Breker avait reçu ont toujours été des commandes globales, comme par exemple l'aménagement de la place ronde à Berlin ou d'une grande fontaine. Selon ce qu'il m'a dit, il n'a jamais eu de directive concernant les figures et motifs. Moi non plus, j'en aurais pas donné un motif, mais je pense que Breker aurait été capable d'aménager un lieu public. Voyez, par exemple, les grandes sculptures de Richard et Winnifred Wagner à Bayreuth. Il s'agit de telles commandes données et exécutées après la guerre.

LD : Qu'auriez-vous pu imaginer pour la ville de Cologne?

PL : Je n'ai jamais réfléchi à cela.

LD : Mais si vous essayiez, rapidement... vous y penseriez éventuellement à un espace vide?

PL : Non, je ne peux pas vous y répondre comme cela. Je pense qu'il aurait été capable de [créer] des grands monuments... Regardez par la fenêtre, l'empereur Guillaume II rentre en ville sur son cheval par le pont. Il a survécu à la 2e guerre mondiale. Il s'agit là d'une sculpture dont nous avons questionnée sa place dans l'espace public. Aujourd'hui, je ressens, et beaucoup d'autres de nos contemporains, aussi de la sympathie.

LD : Si maintenant un musée Ludwig était construit en Union Soviétique, est-ce qu'il y aurait une place pour Breker?

PL : Je n'ai jamais réfléchi à cela.

LD : Mais vous pouvez vous poser cette question!

PL : Je dois dire qu'il ne m'est pas facile [de me poser cette question] car je ne possède pas de sculpture de Breker, à part les portrait que je pourrais y exposer.

LD : Vous pouvez en acheter!

PL : Cela n'est pas à exclure. En effet, vous m'inspirez. [Rire]

²⁹⁹Sur le DVD *Zeit der Götter* se trouve en bonus d'autres parties de l'entretien d'une longueur d'environ 18".

LD : Mais je dois reposer ma question : Pouvez-vous vous imaginer d'agrandir vos collections de quelques sculptures d'Arno Breker? Et non seulement au sens de Monsieur Stölzl, c'est à dire comme *historischer Schauraum* [vitrine historique], mais au sens de l'acquisition d'une oeuvre qui vous plait?

PL : Oui. Oui, je viens acquérir une sculpture de grande taille de Breker représentant Alexandre le Grand, pour ma sphère privée que j'expose près de ma maison. Je crois dans la valeur artistique absolue des sculptures de Breker.

Cet entretien avec ce grand admirateur des sculptures d'Arno Breker, tenu selon le plan de tournage le 08 avril 1991 au musée Ludwig à Cologne, est interrompu visuellement par des images contemporaines montrant d'une part une des rares sculptures de Guillaume II que Peter Ludwig décrit et montrant d'autre part la sculpture d'Alexandre devant l'arrière plan du jardin privé d'Arno Breker à Düsseldorf³⁰⁰ et dont le collectionneur semble devenu propriétaire. Les deux sculptures sont d'abord filmées dans leur globalité, ensuite il y a un zoom sur les visages en bronze et ensuite Lutz Dambeck nous propose un gros plan sur un attribut : pour Guillaume II il s'agit de sa main gauche tenant les rênes du cheval, pour Alexandre il s'agit d'un aigle à son pied droit. La sculpture de Breker date du début des années 1980 et sa création était théoriquement soutenue par l'auteur français Roger Peyrefitte. L'aigle aux pieds d'Alexandre n'est pas un symbole anodin, mais l'attribut d'Odin chez les Germains, et de Zeus ou bien de Jupiter dans les mythologies greco-romaines. Comme messenger du dieu suprême, il symbolise

³⁰⁰Des séquences semblables montrant la même sculpture d'Alexandre sont également intégré dans le film expérimental *Herakles Höhle*.

l'immortalité et la renaissance. Arno Breker s'est visiblement laissé inspirer par l'iconographie antique où Alexandre le Grand a été représenté comme un dieu : nu et pourvu d'un attribut divin [Figure 8] Le jeune Alexandre de Breker tient comme signe de pouvoir guerrier une lance dans sa main droite. Plus loin dans ce chapitre filmique sur le collectionneur d'art Peter Ludwig, Lutz Dambeck revient sur cette figure d'Alexandre le Grand. Car en effet, la sculpture a été créée suite à une influence théorique de Roger Peyrefitte qui est également à l'origine de la création de l'*Ordre d'Alexandre pour le Mérite*, qui a lieu, selon le cinéaste Lutz Dambeck, le 19 juillet 1990, c'est-à-dire le jour du 90e anniversaire d'Arno Breker. Le siège social de cet Ordre est le château de Nörvenich près de Cologne dont à la même adresse se trouve la musée Arno Breker inauguré en 1985.

Cette suite de séquences de ce chapitre filmique sur la réception contemporaine de l'oeuvre d'Arno Breker, invite les spectateur-e-s à la réflexion sur cette question posée par Lutz Dambeck : Existe-t-il éventuellement, au fond d'une oeuvre commandé par des hommes aux fantasmes homicides, un noyau sain? Nous constatons qu'il s'agit plutôt d'une suggestion ou d'une accusation que d'une simple question, si nous prenons en compte le succès d'Arno Breker au sein du monde intellectuel dans l'Europe d'après-guerre. Pendant que le collectionneur et industriel allemand Peter Ludwig légitime et valorise l'oeuvre d'Arno Breker, il prend grand soin que son image ne soit pas confondue avec celle d'un commanditaire dont le plus connu est Adolf Hitler. Nous savons qu'Arno Breker devait participer à un des plus grands projets qui devait

transformer Berlin en *Germania*. D'ailleurs. Dans l'entretien, Peter Ludwig cite un des projets non réalisés, c'est à dire la fontaine de la place circulaire qui devait se situer à Berlin aux environs de la *Staatsbibliothek* actuelle, non loin de la place *Potsdamer Platz*.

Le lien entre l'achat privé d'une sculpture monumentale d'Arno Breker par Peter Ludwig et la création de l'*Ordre d'Alexandre pour le Mérite* est fait par l'introduction de la figure d'Otto Rahn, membre de l'association nazie *SS Ahnenerbe* [héritage ancestral] Avec cette séquence sur Otto Rahn montrant des images d'archives en noir et blanc du château de Montségur situé dans les Pyrénées françaises et offrant le son de chants rituels tibétains d'un autre film datant de 1938, Lutz Dammbeck nous projette dans le passé nazi non seulement de l'Allemagne, mais aussi celui de la France. L'enregistrement contemporain d'une voix-off nous introduit et nous impose une citation allemande tirée de l'ouvrage ésotérique *Lucifers Hofgesind* [La cour de Lucifer] d'Otto Rahn³⁰¹ :

„Der Montsegur, der heilige Berg der Katharer in den Pyrenäen. Hier folgt der deutsche Privatgelehrte Otto Rahn, später Mitglied im SS-Amt „Ahnenerbe“, den Spuren der katharischen Ketzer, die für die SS in der Reihe der arischen Lichtgestalten stehen: von den Templern bis hin zu Alexander dem Großen, dessen Weltreich als Sieg des Abendlandes über die asiatische Welt verstanden wird. Auf dem Montsegur notiert Rahn „Ich

« Le Montségur, le mont sacré des cathares dans les Pyrénées. Ici, Otto Rahn, un savant privé qui adhéra par la suite à la section *SS Ahnenerbe*, est à la trace des hérétiques cathares qui figurent pour la SS au sein des êtres des lumières aryens : allant des templiers jusqu'à Alexandre le Grand dont l'empire est compris comme victoire de l'Occident sur l'Orient. A Montségur Rahn note : 'Je me repose et je réfléchis... Grand Alexandre qui a encore été désigné

³⁰¹L'ouvrage allemand a été publié en 1937 et sa traduction française en 1974!

verweile und sinne...Großer Alexander, den noch Wolfram von Eschenbach als Weisen besungen hat, auch Du gehörst zu Luzifers Hofgesind, denn über Recken, wie Du einer warst, hat Jesaja im Namen seines Herrn Zebaoth ‚Wehe!‘ gerufen. Vom Himmel bist Du gefallen, Alexander, aber eingegangen bist Du in das lichte Reich des Lichtbringers Luzifer. Deinesgleichen nannte dieses Reich Olymp. Wir nennen es Asgard, Walhall, Rosengarten oder Montsalvat. Die Juden verfluchen es als Gehenna, und die Christen fürchten sich vor ihm als der Hölle. Wir aber wissen, Alexander: Luzifer, dem Unrecht geschah, hat Dich begrüßt und geküsst!³⁰²

par Wolfram von Eschenbach comme Sage, toi aussi tu fais partie de la cour de Lucifer. Au nom de son Dieu, Isaïe nous a mis en garde contre des guerriers de ton genre. Alexandre, tu es tombé du ciel, mais tu fais partie de l'empire lumineux de Lucifer qui apporte la lumière. Les tiens appelaient cet empire l'Olympe. Nous l'appelons Asgard, Walhalla, Rosengarten³⁰³ ou Montsalvat. Les juifs le maudissent comme Géhenne, les chrétiens le craignent en tant qu'enfer. Mais nous savons, Alexandre : Lucifer, victime de l'injustice, t'as salué et embrassé! »³⁰⁴

Avec ce commentaire et le montage des images d'archives, le cinéaste interroge la légitimité de l'oeuvre d'Arno Breker en dehors de son contexte historique et de ses admirateur-e-s dans le contexte actuel. Lutz Dambeck poursuit cette réflexion avec son dernier chapitre filmique de *Zeit der Götter*, consacré au biographe d'Alexandre le Grand, Roger Peyrefitte.

³⁰²Cf. URL <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/filmtagebuch.html>
[dernière consultation le 02.03.2012].

³⁰³Il s'agit d'un parc à Bayreuth.

³⁰⁴Traduction de l'allemand par l'auteur.

Ce film aborde plusieurs sujets et évoque plein de détails pour donner un aperçu de la vision d'Arno Breker vue par Lutz Dammbeck. En effet, les sculptures créées par Breker semblent séduisantes par leur perfectionnisme apparent idéalisant l'image humaine. Le cinéaste ne met non seulement cette image presque héroïque du nouvel homme en question en la mettant en rapport avec des esthétiques totalitaires, mais pose également la question de la part de responsabilité de l'artiste au-delà de son oeuvre.

Dürers Erben

(1996)

Comme le film *Zeit der Götter* [Le temps des dieux], le film *Dürers Erben* [Les héritiers de Dürer]³⁰⁵ est conçu sous forme de documentaire artistique. Pour le cinéaste Lutz Dammebeck, ces deux films représentent une sorte de paire de jumeaux. En effet, dans les deux films nous sommes faces à deux régimes totalitaires : les régimes nazi et communiste. L'étude comparative des deux régimes, menée par Lutz Dammebeck dès la fin des années 1970, est aujourd'hui plutôt répandue. Notons que le sujet de cette étude ne consiste non seulement de dégager les similitudes structurales, mais aussi les différences fondamentales.

Ce documentaire artistique a été réalisé entre 1994 et 1995, c'est-à-dire environ cinq ans après la chute du mur de Berlin. Comme les films antérieurs abordés dans cette thèse, ce documentaire est monté de plusieurs séquences comportant, entre autre, des films d'archives en noir

³⁰⁵ *Dürers Erben*, 1996, 16 mm, 58'17", Hambourg : Lutz Dammebeck Filmproduktion.

et blanc et en couleur datant de la première moitié du 20e siècle, ainsi que des inserts et des entretiens contemporains filmés.

Le sujet même porte sur le développement du paysage artistique officiel est-allemand, notamment à Leipzig durant les années 1950 à 1970 même si, à l'époque, Lutz Dambeck souhaitait travailler sur un autre sujet. Car initialement, le cinéaste avait comme projet la réalisation d'un film sur l'agent secret est-allemand Markus Wolf (1923-2006) et sa famille³⁰⁶. Mais Markus Wolf, qui dirigea entre 1958 et 1987 le service des renseignements extérieurs de la Stasi, soignait son image. Ainsi, Lutz Dambeck a choisi comme sujet les débuts de l'école de Leipzig. Ceci pour poser la question du pourquoi : Pourquoi le système a-t-il défailli?

Mais en fin de compte, ce documentaire artistique relève avant tout la question de l'iconoclasme concernant la valeur actuelle des oeuvres des peintres de la dite *Ecole de Leipzig*. Avec son film, Lutz Dambeck retrace le réseau de relations entre les différents éléments, comme le politicien Alfred Kurella qui a préparé le terrain politico-culturel et les jeunes peintres de Leipzig « ayant l'illusion d'un nouveau réalisme qui leur appartient »³⁰⁷. Ceci pour une période bien défini, celle des années 1950/60 qui correspond au fondement de certaines bases théoriques et idéologiques acceptées par les jeunes peintres et développées ensuite par ces peintres devenus, à travers de la dite *Ecole de Leipzig*, une élite au

³⁰⁶Cf. URL <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/vorlauf-47.html> [dernière consultation le 06.03.2012].

³⁰⁷Cf. Commentaire, in *Dürers Erben*, 24'48" – 25'17".

niveau national. En abordant la thématique de la construction d'une élite artistique et intellectuelle dans une RDA des années 1950/60, l'artiste renvoie indirectement au sujet de l'*Ordre d'Alexandre pour le Mérite*, thématisé dans le film *Zeit der Götter*.

En ce qui concerne le titre du film, l'artiste nous explique dans un texte publié sur son site internet³⁰⁸, qu'il s'agit d'une référence à une notion de presse ouest-allemande qui désignait les peintres de Leipzig comme *Dürers rote Erben* [les héritiers rouges de Dürer]. Le réalisme et l'iconographie d'Albrecht Dürer (1471-1528) influença l'art allemand depuis la Renaissance et ses oeuvres étaient reconnues comme héritage allemand autant par le régime hitlérien comme celui de la RDA.

Le film *Dürers Erben* fut un des premiers films produits par le MDR pour *arte* et le budget fut aussi petit que l'intérêt de l'époque à l'art est-allemand pour la période de 1945 à 1961. Selon Lutz Dammebeck, il avait deux semaines pour le montage et trois jours pour le mixage de son pour une longueur de film maximale de 57 minutes et 30 secondes³⁰⁹.

Ce documentaire artistique est structuré de la même manière que le film *Zeit der Götter*. Il est composé de sept chapitres filmiques portant sur les débuts de la dite *Ecole de Leipzig*. L'intérêt principal de ce film consiste

³⁰⁸Cf. DAMMBECK Lutz, « Dürers Erben (1994-1996) ». URL : <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/vorlauf-47.html> [dernière consultation le 06.03.2012].

³⁰⁹Ibidem.

avant tout en la perspective que Lutz Dammbeck porte sur ce sujet. Comme dans les films expérimentaux, films d'animation et documentaires artistiques précédents, le film *Dürers Erben* est un montage de différentes sources d'images, de sources filmiques et sonores. Par le montage des différentes séquences, comme des films d'archives, des inserts ou encore des entretiens contemporains réalisés par Lutz Dammbeck, ce dernier essaye de rendre visible les relations entre l'esthétique et le pouvoir politique dans la RDA, notamment pour les années 1950 et 1970.

Comme dans *Zeit der Götter*, le récit filmique établit une certaine historicité interrompue par des entretiens contemporains à la réalisation du film et par des improvisations musicales réalisées par Jörg Udo Lensing. Par moyen de cette approche diachronique, Lutz Dammbeck essaye dans ce film de mettre en évidence des relations entre les convictions qui sont propres à chaque artiste et le pouvoir politique prédominant, sans pour autant apporter un jugement de valeur concernant ces relations entre art et pouvoir.

Comme pour la plupart des œuvres abordées, Lutz Dammbeck débute ce film par un objet d'art précis représentant une idée sociétale novatrice ou bien une sorte de rêve utopique. Ainsi, il commence ses recherches documentaires pour *Dürers Erben* par un tableau exprimant l'utopie du « collectif socialiste d'artistes ». Il s'agit du fameux tableau de Harry Blume (1924-1992) datant de 1961 et intitulé *Gruppenportrait Leipziger*

Künstler [Portrait collectif d'artistes de Leipzig]³¹⁰ [Figure 9]. Sur la peinture sont représentés cinq hommes peintres : Bernhard Heisig, Werner Tübke, Hans Meyer-Foreyt, Heinrich Witz et l'auteur du tableau, Harry Blume. Tous les cinq occupaient à ce moment des postes clés au paysage artistique officiel de Leipzig et étaient membres du parti SED. Après la chute du mur, le cinéaste et ancien élève de l'école des arts visuels de Leipzig, est allé à la rencontre de trois entre ces cinq figures emblématiques des années 1950 - 60 : Bernhard Heisig, Werner Tübke et Heinrich Witz. Pendant que les deux premiers peintres cités sont devenus représentatifs pour la peinture en RDA à partir des années 1970, Heinrich Witz n'a pas eu ce succès. À travers de son documentaire artistique, Lutz Dambeck pose cette question de l'historicité de certain-e-s artistes et de leurs oeuvres. Tout au long de ce documentaire artistique, Lutz Dambeck va essayer d'élucider cette question du collectif d'artistes, surtout concernant les peintres de la dite *Ecole de Leipzig* et de déconstruire certaines idées reçues ou bien certains mythes.

Pour Werner Tübke, le tableau ne reflète pas la réalité car selon lui, chaque artiste était plus ou moins individualiste³¹¹. Selon Bernhard Heisig, jamais les jeunes peintres de Leipzig se seraient réunis de cette manière, ni en personne, ni dans l'esprit³¹². Heinrich Witz, qui n'a jamais atteint la notoriété d'un Tübke, Heisig ou Mattheuer, affirme le contraire :

³¹⁰Huile sur fibres dures, 90 x 125,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Leipzig, Fonds Harry Blume.

³¹¹TÜBKE Werner, in *Dürers Erben*, 39'59" – 40'18".

³¹²HEISIG Bernhard, in *Dürers Erben*, 40'19" – 40'32".

“[...] wir waren wie in einem Orden, nicht offiziell, aber so was ähnliches. Wie eine Ordensgemeinschaft, wo einer für den andern da war, gerade stand.”³¹³

« [...] nous étions comme un ordre religieux, pas officiellement, mais presque. Comme un ordre religieux où l'un était là pour l'autre où l'un assumait à la place de l'autre. »³¹⁴

Les propos de Sonja Kurella relativisent ces deux impressions quasi opposées. Pour elle, le groupe existait, non par rapport à leurs positions artistiques, mais par rapport au fait qu'il sont tous passés de la guerre aux études, qu'ils ont tous débuté de manière tardive et regroupée³¹⁵.

Dans le film *Herakles Höhle* [La caverne d'Héraclès], Lutz Dammbeck avait déjà opéré avec la citation d'un conte des frères Grimm. Dans le film *Dürers Erben*, nous sommes confronté-e-s au conte *Der süße Brei* [La douce bouillie], récité partiellement par voix-off en allemand et par sous-titres en anglais, français ou espagnol. Pour commencer ce paragraphe, relisons la première partie du conte des frères Grimm dans la traduction française faite par l'auteure³¹⁶ :

³¹³Cf. WITZ Heinrich, in *Dürers Erben*, 41'12" – 41'54".

³¹⁴Traductions de l'allemand par l'auteure.

³¹⁵KURELLA Sonja, in *Dürers Erben*, 41'55" – 42'29".

³¹⁶Notons que dans la traduction française officielle certains détails importants sont supprimés et d'autres, sans signification, ont été ajoutés. Dans le texte allemand, la mère de la jeune fille est bien pauvre, mais pas « vieille » comme le dit le texte français. Dans l'héritage culturel allemand, le lieu de la forêt est hautement symbolique et c'est pour ceci que l'a jeune fille va à la forêt pour essayer de trouver de l'aide. Dans la traduction française officielle nous ne retrouvons pas ce lieu.

« Une fille, pauvre et craignant Dieu, vivait seule avec sa mère et elles n'avait plus rien à manger. Ainsi, l'enfant sortait dans la forêt. Elle rencontra une vieille femme qui, devinant la détresse de la jeune fille, lui donna un petit pot auquel elle devait ordonner :

« Petit pot, cuis ! » Ainsi il prépara une douce et excellente bouillie de millet ; et quand elle aurait dit : « Petit pot, arrête-toi ! », il s'arrêtera sur-le-champ. La jeune fille apporta à sa mère ce pot. A partir de ce moment, elles n'étaient plus pauvre et elles ne devraient plus souffrir de faim et elles purent se régaler de bouillie aussi souvent qu'elles le souhaitaient. »

Ici nous sommes à nouveau face à ce lieu symbolique de la forêt que Lutz Dammbeck nous introduit dès ses premiers métrages. C'est là où l'enfant se rend afin de trouver une solution pour se sortir de sa misère réelle. L'association de la citation du conte à un montage de plans et d'inserts permet de relier le récit à l'utopie de la société communiste où tout le monde pourra manger à sa faim. Mais l'image de la douce bouillie renvoie aussi à l'idée des mensonges agréables distribués par certains systèmes politiques pour endormir les masses, comme cela a pu être le cas pour les messages véhiculés dans la presse officielle est-allemande ou via certaines peintures produites en RDA par certain-e-s peintres officielle-s.

Le chapitre de la « douce bouillie » commence par le plan sur une sculpture montrant une mère et son enfant présente à l'intérieur de l'école des Beaux-Arts de Leipzig, sur laquelle est projetée l'image d'un projet architectural néo-classiciste. Il s'agit d'une image du *Palais des Soviets* à Moscou, un projet de Boris Iofane (1891-1976) dont la construction avait été interrompue par l'invasion de la *Wehrmacht* en 1941 et dont le chantier débuté en 1937 n'a jamais été repris pour être achevé. En faisant un gros plan sur la projection de l'image de ce projet monumental sur une

des sculptures appartenant à la cour intérieure de l'école des Beaux-Arts de Leipzig, le commentateur nous récite en voix-off, le début du conte *La douce bouillie* des frères Grimm, comme il a pu être transmis en 1937 par l'écrivain communiste danois Martin Andersen-Nexø via la télédiffusion moscovite. La citation sonore est accompagnée de séquences filmiques datant de l'époque et montrant des scènes de récolte de pommes, de raisins et de blé, ainsi qu'un défilé. À la fin de la partie de conte récitée, Andersen-Nexø ajoute la phrase suivante : « Ainsi ce sera quand le pouvoir soviétique régnera sur le monde. »³¹⁷

C'est à partir de cette référence à l'utopie communiste que Lutz Dammbeck va introduire le paysage artistique de Leipzig des années 1950. Il place le spectateur/la spectatrice face à des images filmiques en couleur montrant une Leipzig décorée de drapeaux rouges et d'un monument à Staline sur le vieux marché³¹⁸. Une vue sur la place *Karl-Marx-Platz* [aujourd'hui : place *Augustusplatz*] nous montre encore l'église Saint Pauli qui a été détruite le 30 mai 1968 pour laisser place à un nouveau bâtiment appartenant à l'université. Avec ces quelques images, le cinéaste contextualise assez clairement le point de départ pour ce qui sera réuni plus tard de manière théorique sous la notion de *l'Ecole de Leipzig*.

En effet, la destruction de cette église que nous voyons encore dans son intégralité avait suscité des grandes polémiques à la fin des années 1960

³¹⁷10'30"

³¹⁸Ce monument à Staline n'existe évidemment plus.

et une manifestation menée par des opposants-e-s de ce projet. Cet événement, qui n'a pas été directement problématisé par le cinéaste, symbolise en quelque sorte la radicalité idéologique et esthétique imposée par une politique culturelle déjà détachée du modèle stalinien. Lors de l'exécution de cette politique, de nombreux bâtiments ont été détruits sous prétexte ayant subi une trop grande destruction lors des bombardements des alliées durant la fin de la deuxième guerre mondiale. De nombreuses églises ont ainsi disparu et à Berlin, le château des Hohenzollern, lieu symbolique d'un pouvoir ancien, détruit en grande partie durant les bombardements, a été remplacé par la construction du *Palais de la République*. Un édifice, qui, à son tour, a été démonté après la chute du mur pour sa haute teneur en amiante.

Avec le deuxième chapitre filmique, Lutz Dammbeck introduit également le sujet du *formalisme*. L'application d'une politique culturelle contre le *formalisme* et le *cosmopolitisme*, débute théoriquement en 1948 et est décidée officiellement par le comité central du parti communiste SED le 17 mars 1951, fera partir une grande partie d'artistes ne travaillant pas dans ce sens. Mais une partie des artistes de l'art abstrait n'ont ni abandonné leur territoire géographique d'action, ni leurs positions artistiques. ³¹⁹Nombreux sont les exemples d'artistes, accusé-e-s de

³¹⁹Hermann Glöckner, par exemple, désigné par le critique d'art français Raoul-Jean Moulin en 1976 comme « patriarche de l'art moderne », choisira l'exile intérieur. Cf. MOULIN Raoul-Jean, « Hermann Glöckner – patriarche de l'art moderne », in *Humanité*, 21 janvier 1976.

« déracinement de la culture nationale » par leur art et ainsi du « soutien direct à la politique de guerre de l'impérialisme américain », qui sont parti-e-s en exil intérieur pour continuer leur travail, retiré du public.³²⁰

Un des inserts du deuxième chapitre filmique expose le quotidien *Tägliche Rundschau* des 20/21 janvier 1951 avec, en gros plan, l'article, que j'ai déjà évoqué en début de ce texte, « Wege und Irrwege der modernen Kunst » écrit par un collectif d'auteurs sous le pseudonyme *Orlow*. Selon le commentaire en voix-off, il s'agit du « commandement secret de la campagne contre le formalisme »³²¹. En effet, les premiers discours contre le *formalisme* apparaissent dans ce quotidien et on peut lire dans cet article les propos suivants :

„Wenn die Malerei aufhört, die Wirklichkeit darzustellen, und der Maler an Stelle von Menschen stereometrische Figuren, Linien, Punkte und anderen Unsinn in Würfel form zeichnet, dann ist das das Ende der Malerei, ihre Liquidierung, ihre Zerstörung. Alle derartigen Bilder sind nichts als Absurditäten. [...] Entartung und Zersetzung sind charakteristisch für eine ins Grab steigende Gesellschaft. [...] Der Kampf gegen jeglichen Einfluß der westlichen Dekadenz und des Kultes des Häßlichen in der Kunst

« Quand la peinture cesse de représenter la réalité et quand le peintre dessine des figures stéréométriques, des lignes, des points et autres sottises cuboïdes au lieu de représenter l'homme, c'est la fin de la peinture, sa disparition, sa destruction. Ce genre d'images ne sont rien que des absurdités. [...] La dégénération et la décomposition sont les caractéristiques d'une société décadente. [...] La lutte contre toute sorte d'influence de la décadence occidentale et du culte de la laideur dans l'art de la RDA est une tâche sociale

³²⁰ [Décision du comité central contre le formalisme et le cosmopolitisme du 17 mars 1951], in JUDT Matthias, *DDR-Geschichte in Dokumenten* [L'Histoire de la RDA en documents], Bonn : bpb, 1998, p. 318-319.

³²¹ Cf. *Dürers Erben*, 13'00".

der DDR ist eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe.³²² | importante. »³²³

Dans son insert, Lutz Dammbeck zoome quelques mots de l'article imprimé en allemand : les termes *Entartung* [dégénération] *Grab* [tombe] et *Zersetzung* [décomposition] apparaissant ainsi comme une inversion créant une certaine confusion et évoquant un des lieux symboliques dans l'oeuvre de Lutz Dammbeck, la tombe comme lieux de conspiration.

Pendant que la voix-off continue le commentaire sur le *formalisme*, les images enregistrées par la caméra glissent sur une frise en porcelaine de Meissen datant de 1952. Cette frise monumentale de Max Lingner (1888-1959), toujours existante,, a été posée sur le bâtiment de l'ancien ministère de l'Air du Reich, construit en 1935. Lutz Dammbeck aborde le sujet de la frise de Max Lingner de manière visuelle, sans s'y attarder via le commentaire en voix-off ou préciser l'oeuvre par un sous-titrage. L'oeuvre s'intitule *Aufbau der Republik* [Le développement de la république] ou *Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn* [La signification de la paix pour le développement culturel de l'humanité et la nécessité de sa défense militaire]. Durant les années 1930, Max Lingner séjourne à Paris et travaille comme dessinateur de presse pour les quotidiens *Le Monde* et *L'Humanité*. En

³²²[pseudonyme ORLOW, in *Tägliche Rundschau* du 20/21 janvier 1951], in JUDT Matthias, *DDR-Geschichte in Dokumenten* [L'Histoire de la RDA en documents], Bonn : bpb, 1998, p. 317-318.

³²³Traduction par l'auteure.

1934, il a adhéré à l'AEAR et a ensuite collaboré à la résistance française. À la fin de la deuxième guerre mondiale, il s'est installé à Berlin où son oeuvre a publiquement été jugée comme trop influencée par le langage pictural français et par conséquent considérée comme « formaliste ».

Avec ces images de la frise, le commentaire par voix-off et une musique militaire, Lutz Dambeck introduit le politicien Hans Lauter (1914) et l'anarchiste Max Hoelz (1889-1933) : « Lauter est un révolutionnaire professionnel. Aujourd'hui, il est membre du PDS de Chemnitz. Un admirateur de l'anarchiste saxon Max Hoelz qu'il adore réciter. »³²⁴ Si le cinéaste juxtapose ces deux personnages saxons, c'est qu'il jouaient tous les deux une sorte de rôle de rebelle au sein de leur système communiste. À la fin de ce deuxième chapitre filmique, Lutz Dambeck mène un entretien avec Hans Lauter et conclue, par voix hors champ, en reprenant le leitmotif léniniste pour l'art : « national dans la forme, socialiste par le contenu ». Dans l'entretien, Hans Lauter valide ce leitmotif par rapport à ses propres directives idéologiques données aux peintres de l'*Ecole de Leipzig* en tant que fonctionnaire culturel hautement placé.

Le titre du troisième chapitre filmique intitulé *Dürer als Führer*³²⁵ [Dürer comme « Führer »] souligne l'impact que ce leitmotif communiste,

³²⁴ *Dürers Erben*, 14'00"

³²⁵ Notons que le mot allemand *Führer* (n.m.) a été banni du vocabulaire est-allemand pour désigner quelqu'un en position dirigeante au niveau de la société est-allemande.

« national dans la forme, socialiste par le contenu », a pu avoir sur le développement de l'art. Pour aborder ce sujet, Lutz Dammbeck évoque la réception de l'oeuvre d'Albrecht Dürer (1471 – 1528) au début du 20e siècle et le personnage de Ferdinand Avenarius (1856 – 1923), un des éditeurs du mensuel sur les arts, le *Kunstwart* (1887 – 1937). Ferdinand Avenarius fonde également le *Dürerbund* (1902 – 1935). Comme le commentaire en voix-off le souligne :

„Die Kunst Albrecht Dürers, des Allerdeutschen, drückt das aus, was der *Kunstwart* als das Wesen deutscher Kunst ansieht. Deutsche Tiefe. Nicht Formenspiel, sondern Ausdruck durch den Schein aufs Sein drängend. Vorbei die Zeit des Nachahmens und Französelns, der Ausländerei und Kunstmoden, angesichts der Dürer ebenbürtigen deutschen Meister : Menzel, Klinger und Leibl.“³²⁶

« L'art d'Albrecht Dürer, le plus allemand de tous, exprime ce que le *Kunstwart* désigne comme l'âme de l'art allemand : La profondeur allemande. Pas de jeux de formes, mais réelle expression au-delà du paraître. Fini le temps d'imitation de l'art français et étranger et des modes d'art face aux maîtres allemands comparables à Dürer : Menzel, Klinger et Leibl. »³²⁷

Comme déjà abordé dans le chapitre de l'introduction, les valeurs transmises à l'académie des arts de Leipzig s'est longtemps appuyé sur les arts graphiques réalistes et dans sa fonction d'enseignant, Max Klinger contribua énormément au maintien et développement de ces valeurs.

Avec *Dürers Erben*, Lutz Dammbeck pose la question du rattachement de la dite *Ecole de Leipzig* aux valeurs esthétiques et théoriques du réalisme allemand du 19e siècle. Avec des images d'archives de 1953 en noir et

³²⁶*Dürers Erben*. 16'00" – 17'00".

³²⁷ Traduction de l'allemand par l'auteure.

blanc montrant des citoyen-ne-s de Leipzig dans la rue portant officiellement les derniers honneurs à Staline, le commentaire en voix-off évoque une césure pour le concept artistique réaliste enseigné jusqu'à lors à l'académie des arts de Leipzig³²⁸. A ce moment, un changement de valeurs semble possible, une possibilité qui, selon le commentaire rédigé par Lutz Dammbeck, n'est apparemment qu'une illusion. Ce que le chapitre filmique sur le rôle des fonctionnaires comme Alfred Kurella confirme.

L'activité politique d'Alfred Kurella (1895 – 1975) est un élément clé dans le futur développement de la dite *Ecole de Leipzig*. Insistons sur le fait que son influence politique imprégnait avant tout le paysage artistique de Leipzig des années 1950 et 1960.

Le quatrième chapitre filmique est introduit par le commentaire par voix-off récitant une idée de la pédagogie de l'art : *Kunst ist lehr- und lernbar*. [L'art peut être enseigné et appris.], pour ensuite présenter une courte biographie sélective d'Alfred Kurella qui le met en relation avec son père, le psychiatre Hans Kurella, avec le psychologue et criminaliste italien Cesare Lombroso (1835 - 1909) et le médecin Max Nordau (1849 - 1923)³²⁹. Via le commentaire en voix-off, nous apprenons que Hans

³²⁸ *Dürers Erben*, 21'23" – 22'10".

³²⁹ Notons que Max Nordau était sioniste et l'auteur d'un ouvrage en deux tomes intitulé *Entartung* (Dégénérescence).

Kurella éditait des écrits du psychologue italien Cesare Lombroso qui désignait l'artiste renouvelant les normes d'art comme dégénéré³³⁰.

Pour apprendre plus sur les activités d'Alfred Kurella, Lutz Dambeck réalisa un entretien avec sa veuve Sonja Kurella qui évoque un élément clé dans la vie de son époux : Il s'agit du moment³³¹, où Louis Aragon (1897 – 1982) a rompu avec le surréalisme et s'est rendu compte qu'il pouvait influencer les masses avec son nouvel art. C'est à ce moment, où le politicien et peintre Alfred Kurella a également rompu avec l'art moderne qui l'influçait jusqu'à lors.³³² Via les entretiens menés par Lutz Dambeck, nous apprenons également que c'est Alfred Kurella qui a découvert et protégé le peintre Werner Tübke qui deviendra par la suite un personnage phare au sein de la dite *Ecole de Leipzig*.

Concernant l'influence d'Alfred Kurella sur la scène culturelle en RDA, l'ancien fonctionnaire Hans Lauter dit la chose suivante :

„Bestechend war für mich, daß Kurella bei den Künstlern das Bestreben förderte, daß die Darstellung des Details, siehe Tübke, so zu bringen, daß es erkennbar, objektivierbar für das ganze Bild wurde. Also nicht so, daß die Gesamtheit, das

« Ce qui m'attirait chez Kurella c'est qu'il encourageait les artistes, soucieux dans la représentation du détail, comme Tübke, de le réaliser de sorte qu'il soit significatif et objectiviste pour tout le tableau. De sorte donc, que l'ensemble de l'image ne soit pas la généralisation

³³⁰ Comme son élève Max Nordau, Cesare Lambroso est également issu d'une famille d'origine juive. Parmi sa bibliographie nous comptons des ouvrages comme *L'Homme de Génie* (1877) et *L'homme criminel* (1887). Dans ce dernier ouvrage cité, Cesare Lombroso propose une théorie qui cherche à établir des caractéristiques physiologiques et anatomiques permettant de reconnaître des criminels.

³³¹ En 1932.

³³² KURELLA Sonia, in *Dürers Erben*, 34'27" – 35'27".

Gesamtbild nur die
Verallgemeinerung dessen, was
ausgedrückt werden sollte,
darstellt, sondern das das
Allgemeine aus dem Detail heraus
erkennbar wird.³³³

de ce qui devait être exprimé, mais
qu'on puisse reconnaître l'esprit
général à travers du détail. »³³⁴

Ce serait donc ce souci pour le détail, encouragé politiquement, qui caractériserait les oeuvres des peintres de la dite *Ecole de Leipzig*.

À part de l'influence politique qu'Alfred Kurella a pu avoir sur la conception des directives esthétiques afin de renforcer auprès des jeunes peintres de Leipzig des valeurs réalistes déjà existantes, un événement politique prépara également le terrain pour une nouvelle politique culturelle post-stalinienne : il s'agit de la *Conférence culturelle du SED* de 1957.

Le sixième chapitre filmique, qui porte sur cet événement politique, débute avec un plan montrant une peinture de grand format surélevée sur une scène de théâtre. Il s'agit d'un tableau de 1961 montrant la brigade des mineurs de Wismut faisant du théâtre pendant leur temps libre. Le fond du tableau peint par Heinrich Witz est le même que le fond du plan tourné par Lutz Dammbeck. Un des membres de la brigade de travailleurs de l'époque était Werner Schiffner et même si les peintures devraient représenter les ouvriers et ouvrières au travail ou au repos bien

³³³LAUTER Hans, in *Dürers Erben*, 37'54" – 39'22".

³³⁴ Traduction par l'auteure.

mérité, et non une personne individuelle identifiable, l'ancien brigadier Werner Schiffner se souvient de l'absence du peintre Heinrich Witz qui semble finalement avoir représenté des étudiants, sa femme et ses enfants et non les brigadiers. L'entretien de Werner Schiffner s'effectue donc devant la peinture de 1961 dans les locaux du même théâtre. Cette sorte de dédoublement du fond de la peinture et théoriquement d'un des personnages par sa mise en contexte réel et contemporain évoque un des vieux rêves de l'humanité, celui pouvoir remonter le temps. Et c'est exactement ceci que le cinéaste essaye de faire dans ses films et dans ce chapitre filmique pour établir une sorte de panorama objectif et réel du passé.

En même temps, la confrontation de Werner Schiffner avec cette peinture, oublié jusqu'à lors au dépôt de l'actuelle *Wismut GmbH*, suscite des souvenirs et des émotions chez le retraité. Ainsi, la scène représentée sur la peinture ne correspond non seulement à une scène triviale de la RDA des années 1960, mais illustre également un souvenir de la mémoire individuelle de Werner Schiffner, même si les personnages représentés dessus ne sont finalement pas les ouvriers de son ancienne brigade.

La peinture qui a été en 1962 une des peintures phares lors de la *5e exposition d'art* à Dresde, est le résultat d'une politique culturelle instaurée lors de la *Conférence culturelle du SED* qui avait lieu du 22 au 24 octobre 1957 sous la direction d'Alfred Kurella. Cette conférence prépara théoriquement les deux conférences de Bitterfeld de 1959 et

1964 lors desquelles des directives politico-culturelles seront confirmées sous la notion de *Bitterfelder Weg* [la voie de Bitterfeld].

Comme le documentaire artistique *Dürers Erben* le montre, et malgré les directives politico-culturelles données à partir de la fin des années 1950, la peinture montrant la brigade des mineurs de Wismut va perdre de l'importance ainsi que le reste du travail du peintre Heinrich Witz.

Lutz Dammbeck termine le documentaire artistique avec un épilogue qui illustre bien la problématique de la construction identitaire spécifiquement est-allemande. Cette construction s'est faite sur un travail de mémoire qui imposait une délimitation très nette du passé nazi, proche du refoulement :

„Eine Aufbruchsstimmung, noch einmal neu ansetzen. Wie in den Staatsutopien des Thomas Morus³³⁵ versuchen die Genossen nun hinter hohen geschlossenen Mauern ihre Utopia zu verwirklichen. Das Ergebnis : angehaltene Zeit und ein von der Weltkunst und dem Risiko der Moderne geschützter Realismus. Als die Mauern brechen sind in den Trümmerresten, wie in mineralischen Versteinerungen, auch Haltungen, Bilder und Ideen eingeschlossen, die andernorts so nicht überleben konnten. Heute sind

« Un esprit d'optimisme, la possibilité d'un nouveau départ. Comme dans *Utopia* de Thomas Morue, les camarades tentent de réaliser leur utopie derrière de hauts murs infranchissables. Le résultat : L'arrêt du temps et un réalisme protégé de l'influence de l'art international et de l'art moderne. Quand les murs tombent, restent dans les décombres , enfermés comme des fossiles minéraux, des attitudes, des images et des idées qui ne pouvaient survivre ailleurs. Aujourd'hui, pour les

³³⁵Thomas MORE (1478 – 1535).

diese Haltungen und Bilder wieder für Sammler, Rezensenten und Mäzene passabler Gegenentwurf zu einer ihrer Meinung nach erschöpften Moderne des Westens, die weder Rat noch Halt verspricht.³³⁶

collectionneurs, les critiques et le mécènes, ces attitudes et ces images sont la contre-image acceptable d'une, selon leur avis, modernité occidentale fatiguée, qui ne propose plus de solution et ne représente plus de certitude. »³³⁷

³³⁶DAMMBECK Lutz, in *Dürers Erben*, 56'02" – 57'00".

³³⁷Traduction par l'auteure.

Conclusion du chapitre

Dans chaque oeuvre de Lutz Dammbeck, abordée dans ce texte, nous sommes confronté-e-s à la figure de l'artiste et son rôle dans la société. Avec le film d'animation *Einmart* (1980/81), l'artiste introduit une des figures mythologiques, les plus récitées dans l'art en RDA : l'Icare. Cette figure est par exemple introduite de manière très brève dans le film *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* [L'homme nu sur le terrain de sport]³³⁸ de Konrad Wolf. Le film raconte l'histoire de la création d'un monument à la mémoire d'un sportif d'un village. Dans ce film, de nombreuses sculptures de Werner Stötzer, un artiste qui apparaît aussi dans le film *Zeit der Götter* [Le temps des dieux] (1992), sont filmées. Dans l'atelier de l'artiste du film, qui rencontre de nombreuses difficultés matérielles, mais aussi administratives, une reproduction de Pieter Breugel l'Ancien est accrochée au mur. Il s'agit de de *La chute d'Icare* (vers 1560). Un jeune homme, qui rend visite à l'artiste pour acheter un dessin, voit cette image et ajoute qu'il s'agit de la chute non-spectaculaire d'Icare. C'est cette idée de la chute de l'artiste que personne n'a remarquée qu'occupe

³³⁸*Der nackte Mann auf dem Sportplatz*, 1973, 97', DEFA.

également Lutz Dammbeck. Pour lui, ce genre d'Icare est-allemand, l'artiste qui rêve de liberté et qui chute sans se relever, doit être dépassé.

Cette réflexion sur Icare qui rêve de passer par dessus des frontières du système en les survolant, mais qui chute, est poursuivi dans *Hommage à la Sarraz*. Avec ce film expérimental, Lutz Dammbeck semble être à la recherche d'une solution à cette chute mortelle et discrète d'Icare. Mais la position de l'artiste « dégénéré-e » semble également sans issue. Dans le film expérimental *Herakles Höhle* [La caverne d'Héraclès] (1983-1990), Lutz Dammbeck introduit la figure mythologique d'Héraclès et avec lui la réelle possibilité d'un tournant. Un tournant qui suppose une réflexion sur le système et son environnement, mais aussi une réflexion sur l'action à mener. À travers de la figure d'Héraclès, Lutz Dammbeck aborde celle de l'artiste comme *eigensinniges Kind* [enfant entêté-e]. Cette figure pose le contre-poids à la pédagogie noire du 19e siècle qui a perduré en quelque sorte pendant les régimes hitlérien et de la RDA. Héraclès pourrait ainsi figurer l'individu artistique capable de pouvoir réellement changer le monde avec son art.

Dans les documentaires artistiques *Zeit der Götter* et *Dürers Erben* [Les héritiers de Dürer] (1996), Lutz Dammbeck questionne ce pouvoir artistique au sein d'un système et pose à nouveau la question de la collusion de l'artiste par rapport au système. A nouveau, la figure de l'artiste comme créateur-e indépendant-e semble compromise. En même temps, Lutz Dammbeck pose une nouvelle fois la thématique du *quant à soi*, de la résistance comme possibilité d'un tournant.

Actuellement, Lutz Dammbeck travaille sur un nouveau sujet, celui de l'être suprême et des fêtes révolutionnaires³³⁹. Cette thématique nous renvoie explicitement à la question des mouvements de masses et le culte de la personnalité que l'artiste a déjà étudié à travers des films comme *Herakles Höhle*, *Zeit der Götter* et *Dürers Erben*.

³³⁹Cf. MOSSER Monique, « Le temple et la montagne : généalogie d'un décor de fête révolutionnaire », in *Revue de l'Art*, n°83, p. 21-35.

Karla Sachse

(1950)

L'artiste berlinoise Karla Sachse est née en 1950, à l'époque de la RDA et dans la ville saxonne de Zschopau. Elle y passe son enfance et son baccalauréat technique et accomplit une formation en tant que technicienne de serrurerie dans l'usine de moto de la marque est-allemande MZ (*VEB Motorradwerk Zschopau*)³⁴⁰. Après son baccalauréat, à la fin des années 1960, elle part pour Berlin-Est afin de débiter des études à l'université Humboldt avec comme objectif de devenir enseignante en arts plastiques, un métier qu'elle exerce toujours à présent.

Elle suit donc ses études dans une RDA des années 1970. En 1976, elle rencontre l'artiste chilien Guillermo Deisler (1940 – 1995) qui, après le putsch militaire du 11 septembre 1973, s'est exilé en RDA en passant par la France. Inspirée par ses travaux, Karla Sachse débute son propre travail conceptuel avec des premiers oeuvres de poésie visuelle. C'est à cette même époque qu'elle rencontre le mailartiste Joseph W. Huber (1951 - 2002) qui devient son compagnon. Grâce à lui, Karla Sachse rencontre également le graphiste et mailartiste Robert Rehfeldt (1931 – 1993) et entre dans le réseau alternatif de la scène artistique du *Prenzlauer Berg*. En 1977, Karla Sachse soutient son doctorat en arts plastiques dont le sujet portait entre autres sur l'artiste Paul Klee. Le titre pathétique du doctorat est le résultat de contraintes idéologiques imposées pendant l'époque de la RDA : *Capacités et connaissances artistiques spécifiques : leur signification, fonction et développement*

³⁴⁰Depuis 1922, on y fabrique des motos. À partir des années 1950 et jusqu'à la chute du mur, l'usine MZ était un des fabricants de moto le plus important au niveau mondial.

pour le processus de formation de la personnalité socialiste³⁴¹. Peu de temps après la soutenance, Karla Sachse accouche de son fils unique prénommé Paul.

Début des années 1980, l'artiste prend conscience que les moyens d'expression artistiques qu'offre le médium de la poésie visuelle correspondent en grande partie à sa propre personnalité. En 1985 et 1986, inspirée par son meilleur ami Guillermo Deisler et en collaboration avec celui-ci, elle réalise deux projets éphémères de poésie visuelle, en intervenant sur des clôtures de chantier : *Die Taschen voll Berlin – hau mir nicht die Taschen voll*³⁴² et *Wasser – Quelle – Leben*³⁴³. Ce sont ses premières oeuvres dans l'espace public cherchant le dialogue avec les passant-e-s. Les images et la symbolique du langage écrit permettaient une double lecture des oeuvres, un aspect que nous pouvons d'ailleurs retrouver dans la majorité des oeuvres réalisées par des artistes officiel-le-s ou alternatif-ve-s en RDA³⁴⁴.

A partir de 1986, après le retour en RDA de son meilleur ami Guillermo Deisler qui, suite à des contraintes politiques a dû s'exiler pendant

³⁴¹SACHSE Karla, Mémoire de doctorat *Spezifisch künstlerische Fähigkeiten und Erkenntnisse in der Bildgestaltung - ihre Bedeutung, Funktion und Entwicklung im Prozeß sozialistischer Persönlichkeitsbildung : Untersuchungen im Kunsterziehungsunterricht der Klassen 7 - 9 an der Allgemeinbildenden Polytechnischen Oberschule*, [Berlin-Est : Université Humboldt], 1977, 203 p.

³⁴²Ils s'agit d'un jeu de mot que l'on pourrait traduire avec : Les valises pleines de Berlin – ne me racontes pas des sottises. 1985, collage, 75 x 250 cm, Berlin: Unter den Linden / Neustädtische Kirchstraße.

³⁴³Fre: Source – Eau – Vie. 1986, pochoir, 113 x 200 cm, Berlin : Anton-Saefkow-Platz.

³⁴⁴Dans l'oeuvre fragen!, réalisée environ 20 ans après, l'artiste renonce aux images et la parole écrite ne permet pas de lecture à double sens.

quelque temps en Bulgarie, Karla Sachse collabore à ses projets, comme l'édition du périodique artistique *UNI/vers(;*) ou encore comme la mise en place de la première exposition de poésie visuelle en RDA.

Peu avant la chute du mur, Karla Sachse participe également au réseau international du *mail art* avec des réalisations toujours très poétiques. Et lors de l'exposition *Permanente Kunstkonferenz* qui s'est tenue du 30 mai au 30 juin 1989 dans la galerie *Weißer Elefant* à Berlin-Est, elle met en oeuvre une première grande installation intitulée *Leeres Papier*.

Le corpus des travaux artistiques réalisés par Karla Sachse après la chute du mur est plus important que celui du temps de la RDA, mais s'inscrit dans une certaine continuité de pensée. Il s'agit pour certaines oeuvres d'une mise en question de la société (est-)allemande, des réflexions sur la mémoire collective (allemande), tandis que d'autres oeuvres critiquent les sociétés occidentales en général et d'autres encore sont consacrées à la nature, au langage, au corps, à la mort.

La poésie visuelle en RDA

La réception de la poésie visuelle en RDA en tant que forme d'art autonome fut introduite de manière très tardive grâce à la première exposition est-allemande³⁴⁵ en 1988 au *Klub der Kunstschaffenden* à Berlin-Est organisée par Karla Sachse³⁴⁶ et l'artiste chilien Guillermo Deisler (1940-1995). Ce dernier peut être considéré comme l'acteur principal de la poésie visuelle en RDA.

Il édita également *l'UNI/vers(:) : Visual poetry and experimental*, une sorte de périodique international avec comme sous-titre « Peacedream Project ». Il s'agit d'un port-folio composé chacun de 40 feuilles de format A5. Chaque artiste participant envoyait 100 versions d'une oeuvre. Chaque numéro comporte les oeuvres de 40 artistes et une liste d'adresses des participants. Toute oeuvre reçue fut incorporée selon le principe « sans jury ». *L'UNI/vers(:)* est paru de manière irrégulière pour un total de 35 numéros entre 1988 et 1995.

³⁴⁵L'exposition montra également de la poésie visuelle internationale. Cette partie fut exposée de manière discrète à l'étage, sous responsabilité du directeur du club.

³⁴⁶Entretien avec l'artiste réalisé à l'hiver 2005/06.

Karla Sachse rencontre Guillermo Deisler en 1976 grâce au réseau du *mail art*. Il deviendra par la suite son meilleur ami. Grâce à lui, elle a ses premiers contacts avec la poésie visuelle et déjà début des années 80, elle sait que cette forme d'art s'intègre parfaitement à ses propres moyens d'expression artistique. A cette époque, Karla Sachse peint également des tableaux figuratifs, comme des portraits. Puis, elle se consacre à la décoration artistique de clôtures de chantier en collaboration avec Guillermo Deisler. Pendant ce temps, elle crée des petites fiches de textes en déchirant la bible ou le périodique d'information est-allemand *Neues Deutschland* dont elle assemble les morceaux avec d'autres coupures de textes. Cette expérience fut très importante pour elle, mais les résultats ne seront pas exposés en public. L'art conceptuel permettait de faire circuler des idées et concepts sans être matérialisé ou par de moyens d'expression simples. Pour cela, les idéologues de la doctrine du *réalisme socialiste* dénonçaient l'art conceptuel comme un art occidental et décadent.

En 1981, après le refus de sa candidature par la section berlinoise des arts plastiques, l'artiste sera admise dans l'union des artistes à la suite d'une nouvelle décision prise par le comité central du *VBK-DDR*.

Clôtures de chantier

(à partir de 1984)

L'autorisation officielle de la transformation artistique des clôtures de chantier à Berlin-Est s'inscrit dans la préparation de la ville à la célébration de son 750e anniversaire en 1987. Nous savons que les autorités de la RDA étaient soucieuses de l'image que leur capitale pouvait refléter à l'étranger lors de ces festivités médiatisées. Ceci permettait ce genre d'initiative dont le résultat était prédestiné à une durée d'existence limitée. Ainsi, Karla Sachse a débuté son travail de grand format sur des clôtures de chantier en 1984. Quelques uns des projets furent documentés. Des projets qui pouvaient rapporter jusqu'à 5000 Mark, comme pour les clôtures des chantiers du métro est-berlinois, une énorme somme comparé au prix du loyer mensuel de 50 Mark que payait l'artiste à l'époque.

En 1985, elle a travaillé sur la clôture d'un chantier situé rue *Unter den Linden* / rue *Neustädtische Kirchstraße*, non loin de la porte de Brandebourg et donc de la zone frontalière. Sur cette clôture de chantier de 75 mètres de long et de 2,5 mètres de hauteur, elle a réalisé un collage intitulé *Die Taschen voll Berlin – hau mir nicht die Taschen voll* [Berlin plein les poches – ne m'en mets pas plein les poches]³⁴⁷ [Figure 11]. Le titre du collage se trouvait inscrit sur la clôture et évoque avec humour l'aspect illusionniste de ces initiatives autorisées par les magistrats est-berlinois.

Sur cette surface de clôture assez grande, l'artiste employait un langage à double sens composé de symboles et d'inscriptions. Une des parties de la clôture évoquait, par exemple, la liberté de voyage qui manquait cruellement à la majorité des citoyen-ne-s de la RDA. Alors l'artiste a inscrit en majuscules noirs sur fond rouge le nom de quatre continents et à côté, elle a collée une image d'un avion. Sur la même partie se trouvaient en hauteur une bande de collages montrant des oiseaux en vol ou encore des yeux dont un était barré.

Sur une autre partie, l'artiste a créé une tête géante dont la coiffure en forme de crête faisait certainement allusion à la culture punk en RDA. Notons qu'au moment des grands événements internationaux, les rues et places de la capitale ont été raflées par la police est-allemande et les agents de la Stasi afin de purifier la ville et enfermer temporairement les

³⁴⁷1985, collage sur clôture de chantier, 75 x 2,5 m, Berlin-Est : Unter den Linden / Neustädtische Kirchstraße.

punks, gothiques et autres personnes qui ne correspondaient pas à l'image du « citoyen socialiste ». La tête a été représentée en profile et l'oeil fermé rappelle un clin d'oeil. Juste au-dessus de cet oeil fermé, il y'avait inscrit *Ich war hier* [J'étais ici].

En 1986, l'artiste collabore avec Guillermo Deisler pour la réalisation d'une autre clôture de chantier intitulée *Wasser – Quelle - Leben* [Eau - Source – Vie]³⁴⁸ [Figure 12]. L'idée et la conception pour ce projet sont de son ami Guillermo Deisler. Elle même se consacra à la réalisation. Il s'agissait d'une clôture abritant un chantier pour la construction d'une fontaine sur la place Anton Saefkow au sein d'un quartier de logements sociaux. Karla Sachse fabriqua les pochoirs énormes de bouts de linoléum. Comme les aérosols n'existaient pas, la peinture fut appliquée avec un compresseur. Vingt ans après, en janvier 2006, l'artiste participa à un jury pour la remise en valeur d'une des places de ce quartier.

Ce sont les premières oeuvres dans l'espace public réalisées par Karla Sachse, oeuvres qui cherchaient le dialogue avec les passant-e-s. Les images et la symbolique du langage écrit qui permettaient une double lecture des oeuvres, constituent un aspect que nous pouvons retrouver dans la majorité des oeuvres réalisées par des artistes officiel-le-s ou alternatif-ve-s en RDA.

³⁴⁸1986, pochoir sur clôture de chantier, 113 x 2 m, Berlin-Est : Quartier des logements sociaux Anton-Saefkow-Platz.

Leeres Papier

(1989)

Cette installation³⁴⁹ [Figure 13] est une des dernières oeuvres de Karla Sachse créées avant la chute du mur de Berlin et elle est la première installation de l'artiste faite entièrement avec du papier. L'oeuvre a été réalisée dans le cadre de l'exposition *Permanente Kunstkonferenz* [Conférence d'art permanente]³⁵⁰ qui avait eu lieu du 30 mai au 30 juin 1989 dans la galerie est-berlinoise *Weißer Elefant* [Éléphant blanc]³⁵¹.

Comme pour les clôtures de chantiers abordées précédemment, cette première installation de l'artiste est une critique subtile du système de la

³⁴⁹Installation spatiale *Leeres Papier* [Papier vierge], 1989, Berlin-Est : Galerie Weisser Elefant.

³⁵⁰Cette exposition montrait des installations et servait comme lieu de performances. Par exemple, le groupe d'artistes originaire de Dresde, les *Autoperforationsartisten* [Artistes d'autoperforation], se sont produits lors de cette exposition. Il y avait aussi un atelier *mail art* initié par Robert Rehfeldt. Cf. BARTHOLOMÄUS Ralf, *Permanente Kunstkonferenz : 30.5. - 30.6.1989 Installation – Performance – Performance Art*, Berlin : Galerie Weißer Elefant 1990, 64 p.

³⁵¹Cette galerie se trouve dans le quartier Mitte de Berlin : à l'époque dans la rue Almsstadtstraße 11 et depuis janvier 2000 dans la Auguststraße 21. La galerie est dirigée par Ralf Bartholomäus.

RDA. L'adjectif allemand *leer* [vide] composant le titre signifie un manque. Comme déjà évoqué dans l'introduction, le système de la RDA était une société de manque : en premier lieu au niveau économique, mais aussi concernant la liberté d'expression. L'association de l'adjectif *leer* et du substantif *Papier* [papier] permet de traduire le titre de l'oeuvre par « Papier vierge » et nous révèle une autre perspective, celle de la possibilité de combler ce manque.

Avec cette oeuvre, l'artiste extériorise explicitement sa fascination pour le matériau papier car pour sa réalisation, Karla Sachse piqua sur une sorte de brochette géante des journaux est-allemands comme le *Neues Deutschland* [Allemagne nouveau]³⁵². Car, selon l'artiste, « là dedans il n'y avait de toute façon rien à lire »^{353 354}.

L'espace alentour était composé de petits groupes d'assemblages de différentes sortes de papier que l'artiste avait collecté auparavant. Ils étaient accrochés sur des fils tendus tels des tableaux. « Mais là, non plus, il n'y avait rien à voir... »³⁵⁵. Sur le sol était déposé du papier chiffonné, parfois jusqu'à la hauteur des genoux, parmi lequel les

³⁵²Il s'agit d'un quotidien qui servait comme outil de propagande au parti SED.

³⁵³Cf. Entretien par l'auteure avec Karla Sachse, Berlin : 11.01.2006.

³⁵⁴Quelques années plus tard, en 1992, l'artiste allemand Hans Haacke réalisa une oeuvre comparable à celle de Karla Sachse intitulée *Nothing to declare* [Rien à déclarer]. Il s'agit de sept cadres suspendus dans l'espace par dessus un porte-bouteilles. Cf. Catalogue d'exposition *Hans Haacke : Castles in the Sky*, Madrid : Musée Reina Sofia, 2012, p. 26 et p.132-133.

³⁵⁵Idem.

visiteur-e-s devaient se frayer un chemin. L'espace lui même était encore séparé par des longues coupures verticales de papier calque vierge, accrochées au plafond comme des écrans vides permettant toutes sortes de projections intérieures. Ce « monument de fausses informations »³⁵⁶ témoigne de la réalité quotidienne des citoyen-ne-s de la RDA. Non seulement, les informations sur l'actualité du pays et dans le monde ne furent tout simplement pas données de manière objective, mais de plus, ce qui était communiqué ressemblait à un conte de fée écrit pour le régime. Cette problématique de la désinformation, de la conception de fausses informations correspondant à une image du monde souhaité par des gens au pouvoir, bref la non-communication, est toujours d'actualité dans le monde³⁵⁷. Concernant l'Allemagne, l'idéologie du SED³⁵⁸ fut remplacée par celle de l'économie.

³⁵⁶Cf. BARTHOLOMÄUS Ralf, « Wieviel Raum braucht die Kunst? », in *Urania* 3, 1990. Cité dans : BARTHOLOMÄUS Ralf, *Permanente Kunstkonferenz : 30.5. - 30.6.1989 Installation – Performance – Performance Art*, Berlin : Galerie Weißer Elefant, 1990, p. 18.

³⁵⁷Une oeuvre postérieure et semblable à celle de Karla Sachse est l'installation de l'artiste chinois Wang Du, réalisée à Paris en août 2008 : *International Kebab*. Mais chez Wang Du, il ne s'agit pas de journaux, mais de photos du quotidien en Chine empilées sur 9 mètres de haute, que l'artiste a pris lui-même. Le mot « kebab » peut être traduit par « viande grillée » et signifie aujourd'hui pour la plupart des gens un sandwich rempli de viande grillée de la restauration rapide. Chez Wang Du, cette brochette géante signifie alors la Chine qui serait devenue un produit à la consommation rapide et dévorée par les sociétés de la consommation. Cf. V. Th.: Wang Du. URL: <http://www.laforcedelart.fr/02/index.php/Artistes-les-Residents/Wang-Du.html> [dernière consultation 19.09.2011].

³⁵⁸Le SED [Parti socialiste unifié d'Allemagne] était LE parti politique de la RDA imposant ses directives à tous les niveaux de vie.

Settled down women

(1989)

Settled down women [Femmes fondatrices] [Figure 14] est une série de douze collages de taille humaine achevée au plus tard début juin 1989, donc avant la chute du mur, pour être exposée en Belgique. L'artiste affirme que ces collages ne sont pas exemplaires de son travail artistique, mais constituent une étape importante dans son développement esthétique. Selon elle, les formes de ces collages furent trop naturalistes ce qui l'incita à les envoyer partout dans le monde à douze femmes ayant un rapport avec le contexte public³⁵⁹.

Comme nous l'avons déjà vu et comme nous allons le voir dans les paragraphes suivants, le travail principal de Karla Sachse est avant tout un travail conceptuel et non figuratif. De plus, avec cette oeuvre représentant la trinité féminine avant les changements patriarcaux, l'artiste applique ses connaissances féministes qu'elle a pu acquérir, de

³⁵⁹Cf. Entretien par l'auteure avec Karla Sachse, Berlin : 11.01.2006.

manière plutôt illégale³⁶⁰, avant la fin des années 1980. Insistons sur le fait que l'oeuvre globale de Karla Sachse touche bien des propos féministes, sans pour autant être féministe en soi.

Pourtant, cette série de collages s'inscrit dans un développement global de l'image de la femme dans l'art en RDA, dominé jusqu'à la fin des années 1970 par une certaine projection masculine³⁶¹. Seulement à partir de années 1980, des artistes-femmes commencent à s'exprimer par rapport aux rôles attribués par l'image artistique et par la société. Des formes d'expression employées, comme des installations ou performances, traduisent la radicalisation féminine contre le système de la RDA et ses structures plutôt masculines³⁶².

³⁶⁰Notons qu'en RDA, la parité sociale n'existait pas. Par contre, grâce à un système public de garde d'enfants et à cause d'un grand besoin de mains d'oeuvres, quasiment toutes les femmes travaillaient. Elles étaient donc majoritairement indépendantes économiquement. En ce qui concerne la vie privée, une étude est-allemande sur le temps libre, publiée en 1979, montre que les femmes consacraient en moyenne sept heures de plus par semaine aux tâches ménagères et aux enfants que les hommes. Cf. HANKE Helmut, *Freizeit in der DDR*, Berlin-Est : Dietz Verlag, 1979, p. 77.

³⁶¹Jusqu'au début des années 70, la femme est représentée au foyer, au sein de la famille et dans des professions typiquement féminines à l'époque. A partir des années 1970 apparaissent des « images problématiques » traitant la réalité perçue d'une manière critique et différenciée qui montrent des femmes épuisées par le travail et leur multiples rôles sociaux, des femmes isolées de la société socialiste, des femmes buvant de l'alcool ou encore des femmes en tant que victimes ou actrices de violences sociales ou familiales.

³⁶²Cf. STECKER Heidi, « Künstlerinnen in der DDR : Eine Suche nach dem Anderen », in *Frauenleben-Frauenliteratur-Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre*, Leipzig : Universitätsverlag, 1997, p. 15. [Actes de colloque, 05-06 mars 1996, université de Leipzig].

La série des douze collages de Karla Sachse semble un peu moins radicale par rapport à la technique employée. Car en RDA, à la fin des années 1980, les techniques du collage et de l'assemblage avaient été reconnues officiellement comme moyen légal d'expression, ceci depuis une dizaine d'années. Ces douze collages, qui représentent chacun une femme grandeur nature, sont créés à partir de souvenirs et traces du quotidien de l'artiste fixés sur du papier. Grâce à ces fragments, l'artiste existe à travers de chaque femme représentée : quatre vierges en blanc, quatre mères en rouge et quatre vieilles femmes en noir.

Cette série a été créée pour l'exposition *Femmes casées* au Couvent des Carmes de Brugelette [Belgique] en juin 1989. Depuis 1971, ce couvent sert comme lieu d'habitation et atelier au sculpteur et peintre belge, Michel Jamsin (1941)³⁶³. Mais de 1901 à 1956, ce couvent a été occupé par des soeurs de différents ordres et 21 de leurs cellules désaffectées ont été utilisées comme espace d'exposition pour montrer le travail de 21 femmes et femmes-artistes venues du monde entier. Ces 21 travaux féminins devaient apporter une perspective contemporaine sur la vie des femmes au couvent³⁶⁴. La série des douze collages de Karla Sachse s'inscrit ainsi non seulement dans le développement de l'image de la

³⁶³Cf. URL : <http://www.brugelette.be/Culture-et-loisirs/un-peu-dhistoire/la-chapelle-des-carmes?searchterm=couvent> [dernière consultation le 25.05.2012]

³⁶⁴WATRIN Dominique, « Des femmes casées ressuscitent : le couvent de Brugelette », in *Le Soir*, 07.06.1989, p. 10. URL : http://archives.lesoir.be/des-femmes-casees-ressuscitent_t-19890607-Z01PWK.html [dernière consultation le 25.05.2012]

femme dans l'art en RDA, mais aussi dans ce cadre historique du lieu d'exposition.

Cette série est quasi entièrement réalisée avec du papier. Comme support, l'artiste a choisi du papier calque de l'entreprise Neu-Kaliß. La largeur de 70 cm des rouleaux de papier a délimité celle des douze collages. La hauteur des oeuvres correspond à la taille de l'artiste, environ 160 cm. Les papiers supports furent stabilisés en hauteur par des baguettes métalliques blanches dans lesquelles du fil nylon fut passé pour permettre l'accrochage, suspendu au milieu de l'espace. La transparence des matériaux utilisés et leur accrochage dans l'espace d'exposition du couvent, ont permis la libre circulation entre les oeuvres. Les différents papiers ont été collés, agrafés ou cousus sur le support ce qui donne à l'oeuvre recto un coté verso.

La série de douze collages se veut comme une parenthèse en commençant par la représentation d'une vierge faite de nombreuses sortes de papier blanc et vierge et en finissant par une vieille femme entièrement conçue de différents papiers noirs. L'accrochage par suspension permettait au public de se tourner librement vers l'une ou l'autre représentation pour établir des liens communicatifs entre les oeuvres.

La réalisation de l'oeuvre fut précédée par un processus de collection de différents papiers, billets, photos prises par l'artiste ou montrant l'artiste, emballages est- et ouest-allemands, pour en citer que quelques uns. Rappelons que la société de la RDA n'était pas une société de

consommation. Tout était susceptible de pouvoir être réutilisé, échangé, réparé. Karla Sachse s'est servi de cette réalité socio-économique pour réaliser ses collages. Les *objets trouvés* utilisés par l'artiste sont directement issus de son environnement le plus proche et le plus intime. Il s'agit de la réalité personnelle de Karla Sachse. Cette réalité a été mise dans un nouveau contexte qui se réfère à sa position artistique. Le caractère autobiographique de l'oeuvre avec une certaine prétention de collection complète a été brisé par la dispersion de chaque un des douze collages de la série dans les quatre coins du monde.

Les quatre premiers collages représentent donc quatre *vierges*. Ils sont en grande partie conçus de papiers blancs [collage n°1], de formulaires, tickets de caisse et de billets [collage n°2], de manuscrits ou tapuscrits [collage n°3] et de cartes postales et affiches du mailartiste Joseph W. Huber [collage n°4]. Ce quatrième collage consacré aux vierges témoigne de la rencontre de l'artiste avec son compagnon de vie et père de son enfant unique, Joseph W. Huber. En tant qu'artiste non-officiel, il a créé de nombreuses cartes postales et affiches.

Pour illustrer le caractère autobiographique de cette suite des quatre vierges, j'ai choisi comme exemple, le troisième collage [Figure 15]. Il s'agit d'une vierge représentée en profil. Cette vierge semble s'admirer dans un miroir qu'elle tient dans sa main droite. Mais le miroir ne montre rien car la surface réfléchissante est faite de papier blanc et vierge. La portée symbolique du miroir peut être développé dans plusieurs sens.

Dans le collage de Karla Sachse, il semble faire référence à la coquetterie des jeunes filles pour rappeler que l'usage du miroir n'était pas autorisé aux soeurs du couvent. En même temps, il semble symboliser la connaissance. Car le corps de la vierge est réalisé à partir de papiers manuscrits contenant des fragments du mémoire de doctorat de Karla Sachse. Au moment de sa soutenance de doctorat en 1977, la jeune femme-artiste, âgée alors de 27 ans, n'est plus vierge car elle porte son fils unique en elle. Avec son diplôme en poche et son fils dans le ventre, l'avenir réserve plein de possibilités à l'artiste, ce que la surface vide, non écrite, du miroir semble signifier.

Evoquons que le travail théorique du mémoire de thèse de Karla Sachse a été influencé par l'oeuvre de plusieurs artistes de l'avant-garde comme Marc Chagall et Paul Klee. Au moment de la rédaction de sa thèse, dans la RDA des années 1970, des catalogues ou encore des oeuvres originales de l'avant-garde européenne étaient plutôt inaccessibles. Mais en 1972, pendant sa formation universitaire, Karla Sachse a fait un voyage de deux jours dans la capitale hongroise, à Budapest. Motif principal de ce voyage était la visite d'une exposition sur Marc Chagall. Il s'agissait de la première exposition monographique de cet artiste dans le bloc de l'Est. Sinon, pendant ses études, l'artiste était autorisée à consulter à la bibliothèque de son université, des ouvrages non accessibles à un large public. Ainsi, elle a pu consulter un catalogue sur Paul Klee et faire

connaissance avec son oeuvre³⁶⁵. Dans ce contexte, le miroir de cette troisième vierge pourrait aussi symboliser le manque de connaissances, ou bien le manque de l'accès aux connaissances.

La multiplicité de la portée symbolique du miroir sur ce troisième collage témoigne de la complexité des oeuvres de Karla Sachse. Cette complexité ou poly-perspective se cache derrière une mise en forme, à première vue, plutôt simple. Nous allons retrouver ces multiples regards subtiles sur la réalité dans toutes les oeuvres postérieures à cette série de collages.

Pour la création des quatre *mères*, l'artiste utilisa surtout des papiers avec le rouge comme couleur dominante. Comme, par exemple, des découpages de magazines [collage n°5], de images anciennes [collage n°6], des emballages de produits est- et ouest-allemands et de dessins d'enfant déchirés, ceux du fils de l'artiste, [collage n°7] et de cartes postales et lettres reçues du reste du monde inaccessible aux citoyens de la RDA [collage n°8]. Concernant ces quatre collages, le rouge peut être associé à l'amour maternel. L'accrochage de ces représentations maternelles au couvent souligne le sentiment de frustration que certaines soeurs ont dû ressentir suite à la renonciation volontaire à la maternité.

³⁶⁵La première exposition en RDA sur Paul Klee seulement eu lieu fin des années 1980 à Dresde. La première monographie sur Klee fut éditée en 1981 par Lothar Lang. Mais l'auteur évite de parler de la réception de l'oeuvre de Klee en RDA. Cf. LANG Lothar, *Paul Klee : die Zwischermaschine und andere Grotresken*, Berlin-Est : Eulenspiegel, 1981, 220 p.

Mais la signification des oeuvres de Karla Sachse va encore plus loin, comme le contenu du septième collage de la série le révèle [Figure 16]. Car nous allons nous retrouver face à une représentation de la situation de l'économie est-allemande. Comme cela a été dit plus haut, il s'agit d'une « économie de manque » [Mangelwirtschaft]³⁶⁶. Sur ce collage, nous retrouvons une mère et son fils. Ce dernier tient fièrement un présent devant lui. C'est un objet d'une grande valeur symbolique car il s'agit d'un *Westpaket* [Colis de l'Ouest]³⁶⁷. Le manque de produits essentiels pouvait être comblé partiellement par la réception de tels colis qui pouvait conduire certaines familles à une sorte de rituel sacré. Car tout fut soigneusement gardé : le papier emballage, la ficelle, les sacs en plastique³⁶⁸ etc. C'est évidemment cet aspect de rituel et ce moment magique d'attente qui précède le comblement du manque que Karla Sachse a essayé de traduire dans ce collage. Dans le cadre de l'accrochage de la série au couvent, ce collage fait référence à la vie des soeurs qui était essentiellement marquée par le vécu du manque et de l'attente d'un comblement divin.

³⁶⁶Cette notion à connotation péjorative a été d'abord employée par les citoyen-ne-s de la RFA pour être introduite par la suite dans le vocabulaire non officiel des Allemand-e-s de l'Est.

³⁶⁷Ce genre de colis étaient un vrai facteur économique pour combler le manque de produits comme le café, le chocolat, le savon et la lessive en RDA. Tous les paquets furent d'abord contrôlés au rayons x ou par ouverture par les agents de la Stasi, puis par la douane. En retour, les Allemands de l'Est envoyaient des bougies, des livres, des cigarettes et des produits artisanaux comme les petites figurines en bois du *Erzgebirge* [montagnes minerais].

³⁶⁸ Le sac en plastique fut un accessoire de mode très répandu en RDA. Mais il fut interdit de les apporter à l'école ou bien il a fallu les retourner.

Les quatre vierges en blanc et quatre mères en rouge sont alors suivies de quatre vieilles femmes en noir. Pour ces collages, qui clôturent la série, l'artiste a utilisé des photos d'elle-même et de sa famille [collage n°9] ou encore des titres découpés dans des magazines [collage n°10]. Sinon, elle s'est également servi d'affiches, comme des affiches de théâtre, [collage n°11], mais aussi beaucoup de papiers purement noirs [collage n°12].

Prenons comme exemple la neuvième de ces douze représentations qui témoigne d'une grande intimité car elle est faite à partir de photos de l'album de famille de Karla Sachse [Figure 17]. Les jambes de la femme représentée sont ainsi composées de photographies en noir et blanc des parents de l'artiste. La bordure de la jupe a été faite à partir de différents portraits de l'artiste collés selon un ordre chronologique. La chevelure a été faite à partir de photographies du fils de l'artiste. Toutes ces photographies découpées et recollées, ceci pour former un corps féminin, représentent l'artiste ou ont été prises par elle-même. Ainsi toute la jupe est entièrement couverte de ces images provenant de sa vie quotidienne. A travers de ce collage, l'album familial de l'artiste forme une sorte de généalogie en images pour représenter la mère de toutes les mères.

Cette série de collages illustre l'importance du matériau papier dans l'œuvre de Karla Sachse. Ici, il ne s'agit pas de simples bouts de papier, mais de fragments autobiographiques remis dans un nouvel contexte,

celui de la trinité féminine³⁶⁹. Ce travail sur des fragments autobiographiques, sur des fragments de la vie privée d'autres individus ou sur des éléments provenant de la vie collective, pour former une sorte d'ensemble, va devenir de plus en plus dominant dans l'oeuvre de Karla Sachse.

³⁶⁹Nous pouvons retrouver la trinité féminine ou bien la triade lunaire dans plusieurs mythologies, comme celles du Proche-Orient, les mythologies greco-romaines ou encore celtiques. Il s'agit de trois aspects de la vie féminine représentés par une vierge, une mère et une vieille femme. Toutes les trois représentations sont généralement associées aux phases de la lune et signifient la naissance, la maturité et la mort.

Blut

(1989)

Blut [Sang] fut une action menée le 22 novembre 1989³⁷⁰ qui constituait à peindre de associations verbales du mot « sang » sur le mur de Berlin. Il semble qu'il n'existe pas de documentation de cette action collective, uniquement des témoignages, comme celui de Karla Sachse. Notons que la participation à ce genre d'action reste plutôt isolée dans l'activité artistique de Karla Sachse. Mais elle est semblable à une autre initiative collective menée en 2003 par l'artiste et intitulée *17. Juni* [17 juin] dont nous allons revenir plus loin.

L'action commence en automne 1989 avec un revendeur de peintures d'origine française. Après l'autorisation officielle de son passage au poste-frontière Checkpoint Charlie et la prise de contact avec des artistes est-allemands, les peintures sont entreposées dans l'atelier du mailartiste Joseph W. Huber qui se trouve dans le quartier du *Prenzlauer Berg*.

³⁷⁰Le 22 novembre 1989, les frontières inter-allemandes étaient déjà ouvertes depuis une bonne dizaine de jours, mais toute la zone frontalière était toujours surveillée et remis en état par les agents de la sécurité frontalière.

Le 22 novembre, plusieurs artistes, parmi eux Karla Sachse, se dirigent vers le mur berlinois pour le peindre du côté Est. Karla Sachse applique à l'aide d'un pinceau fixé sur un manche à balai de la peinture marron pour réaliser des associations verbales par rapport au mot « Blut » [Sang]. Le soir même, toutes les oeuvres réalisées pendant cette action seront repeintes par des agents de la sécurité frontalière. Mais les changements politiques demandent la justification de leur acte devant l'union des artistes. Lors de la convocation, les agents se plaignent surtout d'une certaine oeuvre où il y aurait eu du sang partout. Karla Sachse leur fait ensuite remarquer officiellement, qu'il n'y avait pas raison à s'énerver si ils n'ont pas fait couler de sang et qu'il s'agissait seulement d'associations verbales par rapport au mot « sang » issus de la langue allemande.

L'action même et sa suite fait preuve du pouvoir subversif des propositions artistiques pendant le temps des changements. Malheureusement, ce pouvoir de participer activement aux changements fut aussi rapidement brisé qu'il fut instauré.

Les travaux réalisés par Karla Sachse avant la chute du mur sont surtout une mise en question de la société est-allemande. Certains travaux qui suivent la chute du mur se réfèrent à l'histoire de l'Allemagne à partir de 1933, d'autres critiquent la société occidentale en général et d'autres encore se consacrent à la nature, au langage, au corps, à la mort. En général, les oeuvres de Karla Sachse sont en rapport avec le langage de la poésie visuelle. Le corpus d'oeuvres le plus important date des années postérieures à 1989/90.

Standort

(1991)

Standort [Point de vue / Lieu d'implantation] [Figure 18] est un photomontage de grand format qui a été présenté lors de l'exposition '*Was Wahrheit wäre' Fotomontage heute* ['Ce qui serait (la) vérité' : Photomontage contemporain] qui s'est tenu du 25 avril au 1er juin 1991. Cette exposition collective formait le cadre visuel d'un colloque international intitulé *Montage als Kunstprinzip* [Montage comme principe artistique] qui a été mis en place en hommage à John Heartfield. À l'occasion du colloque qui se tenait les 16 et 17 mai 1991 à l'Académie des Arts à Berlin, Karla Sachse a également initié une action qui consistait à réaliser un deuxième photomontage, cette fois-ci en collaboration avec les participant-e-s du colloque.

L'exposition collective, le colloque international et l'action publique menée par Karla Sachse traduisent la volonté de confirmer un développement artistique qui n'a jamais cessé d'exister sur le territoire est-allemand, malgré les directives politico-culturelles dictées dès la fin

de la deuxième guerre mondiale. En effet, le temps de la RDA, le principe du photomontage, qui a été introduit dans les années 1920 par John Heartfield, a été employé de manière subversive par un grand nombre d'artistes. Helmut Herzfeld alias John Heartfield (1891 – 1968) s'était expatrié à Londres pour revenir en 1950 sur le territoire est-allemand, précisément à Leipzig où il resta jusqu'en 1953. Mais l'oeuvre de cet avant-gardiste d'origine berlinoise a été considérée comme « formaliste ». Malgré ce jugement esthétique imposé par la nouvelle politique culturelle de la RDA des années 1950, John Heartfield a été élu membre de l'Académie des Arts à Berlin en 1956 et en 1957, il a tenu sa première grande exposition au sein de cette institution. Mais il a fallu attendre les années 1970, pour que les techniques du photomontage et du collage soient réemployées en RDA de manière plus large par des artistes comme Robert Rehfeldt, Ingo Kirchner, Dieter Tucholke ou encore Wolfgang Petrovsky. Théoriquement, l'intégration de ces techniques de décomposition et recomposition par montage, collage ou encore assemblage dans le discours officiel sur l'art se fait seulement à partir du milieu des années 1970. Cependant, le développement du collage, montage ou assemblage en tant que genres d'art autonomes ne fut pas souhaité.

Le titre de l'exposition qui a été montrée à la galerie *Fotogalerie Helsingfors Platz* à Berlin-Friedrichshain, est évocateur : *Was Wahrheit wäre* signifie en français « Ce qui serait (la) vérité » ou encore « Ce qui serait vrai ». Le verbe allemand *sein* [être] a été conjugué au subjonctif

II, ce qui indique un certain décalage par rapport à la réalité. Ainsi, l'énoncé comporte une dimension irréaliste exprimant une supposition, un souhait ou encore un regret³⁷¹. L'exposition qui montrait les travaux de 26 artistes, était accompagnée d'un dépliant de quatre pages en format A5. Le texte a été rédigé par Karla Sachse et commence de la manière suivante :

« die reine, die volle, die lautere, die ungeschminkte, die schonungslose, die traurige, die bittere, die ganze, die absolute... »³⁷²

« la pure, la complète, la juste, l'immaculée et simple, la terrible, la triste, l'amère, l'entière, l'absolue... »³⁷³

C'est le rapport entre réalité et vérité que Karla Sachse semble vouloir questionner avec son travail de grand format qui a été déposé sur le sol de la galerie comme un tapis. Les visiteur-e-s ont été obligé-e-s de marcher sur ce grand carrée fait de papier afin d'atteindre la pièce suivante de la galerie. Mais, comme le titre *Standort* [Point de vue / Lieu d'implantation / Site] l'évoque, l'oeuvre était avant tout une invitation à se poser quelques instants dessus afin de la contempler. Mais il s'agit également d'un point de vue que l'artiste souhaite exprimer et personne ne peut passer à côté puisque les visiteur-e-s sont contraint-e-s de passer par dessus, au moins physiquement.

³⁷¹Cf. *Allemand : la grammaire*, Paris : Hatier, 2008, paragraphe 145.

³⁷²SACHSE Karla, *'Was Wahrheit wäre' Fotomontage heute*, Berlin : Fotogalerie Helsingforser Platz, 1991, 4 p.

³⁷³Traduction de l'allemand par l'auteur.

Les photographies en noir et blanc sont, selon l'artiste de nature privée. Chaque visage des personnes sur les photos ont été grattés. Ce travail de la surface commencé par Karla Sachse a sans doute été continué par les visiteur-e-s de la galerie qui ont usé la surface en marchant dessus. L'anonymisation des photographies privées par l'artiste et l'effacement continu par le public transforme le photomontage dans une sorte de palimpseste. Tout d'abord, grâce à la technique du photomontage, l'artiste a pu recontextualiser les images de sa vie réelle. Ensuite, la vérité et l'intimité des photographies privées ont été effacées comme s'il s'agissait de préparer la surface pour l'écriture d'une autre vérité.

L'action menée à l'occasion du colloque tenu à l'Académie des Arts de Berlin [Figure 19], confirme cette intention de vouloir détruire des images existantes afin de les remettre dans un nouvel contexte. L'artiste introduit l'action avec les mots suivants :

« Sie haben jetzt ein richtiges Foto in der Hand.

Sie haben alle das gleiche Foto. 13x18 cm – weißer Rand – Papier noch – ein unklarer Hintergrund füllt es – davor Haar, Gesicht und ein Stück Kittelschürze – einer Frau, ihre Augen liegen tief, aber blicken nicht unfreundlich, den Mund verzieht sie ein wenig spöttisch.

Sie ist tot jetzt. Keine Angst, sie war nicht meine Mutter.

Da sie sich inzwischen verwandelt hat, sollte es uns doch wohl

« En ce moment vous tenez une photo réelle entre vos mains.

Vous avez tou-te-s la même photo. 13x18 cm – avec un cadre blanc – support papier – elle est remplie d'un fond flou – au premier plan de la chevelure, un visage et un fragment de blouse – d'une femme, ses yeux sont profonds mais n'ont pas un regard désobligeant, l'expression de sa bouche est légèrement ironique.

Aujourd'hui, elle est morte. Ne craignez rien, elle n'était pas ma mère.

gelingen, nun auch ihr Foto zu
verwandeln. »³⁷⁴

Puisqu'elle s'est métamorphosée
entretemps, nous devrions réussir de
transformer également sa photo. »³⁷⁵

Pour réaliser ceci, Karla Sachse a demandé aux participant-e-s de déchirer des tirages photographiques d'un portrait féminin d'un format de 13 x 18 cm. Il semble que cela n'a pas été facile pour la majorité du public qui résistait à l'idée de devoir détruire la photographie d'une autre personne. En argumentant qu'il ne s'agirait pas d'un portrait de sa mère, l'artiste manipule en quelque sorte le public à penser le contraire. En effet, beaucoup ont bien déchiré la photographie, tout en laissant le visage de la femme représentée intacte. Mais l'artiste précise également que la femme sur la photographie est déjà morte. Cet aspect renforce également le blocage du public dont l'éthique est plutôt orientée vers le respect des personnes décédées.

En occurrence, Karla Sachse s'est attaquée avec une légèreté provocatrice au négatif des tirages photographiques afin de transformer son aspect initial. Cela signifie l'irreproductibilité du portrait photographique. Plus rien ne sera comme avant.

Il ne s'agissait pas seulement de déchirer le portrait photographique d'une autre personne, mais aussi de conditionner les fragments obtenus dans une pochette en cellophane. Ces pochettes remplies et fermées par des trombones ont été fixées sur un support noir d'environ un mètre de large

³⁷⁴HILMAR Frank, *Montage als Kunstprinzip : internationale Colloquium 16. und 17. Mai 1991*, Berlin : Akademie der Künste, 1991, p. 88-89.

³⁷⁵Traduction par l'auteure.

et d'une hauteur dépassant largement la taille humaine par son extension à l'ensemble de la cage d'escalier de l'Académie des Arts.

Les deux photomontages, celui exposé à la galerie *Fotogalerie Helsingforser Platz*, et celui créé collectivement lors de l'action du 16 mai 1991 à l'Académie des Arts de Berlin sont comparables. Pour la réalisation de chaque photomontage, les visages sur les photographies en noir et blanc, censées de refléter la réalité et la vérité, ont été soit effacés par frottage avec du papier verre, soit fragmentés par déchirement. Concernant les photographies constituant *Standpunkt*, l'artiste affirme clairement qu'il s'agit de photographies privées. En effet, les fragments montrent des scènes privées de la vie quotidienne voir familiale. Ainsi, nous voyons une femme en maillot de bain, un père qui joue avec son fils, une vendeuse qui pose devant son rayon de bière, des personnes qui se promènent dans un parc, des vélos stationnés, etc. Mais rien n'indique qu'elles proviennent de la vie privée de l'artiste, car finalement, les visages ont été effacés. Cela reste donc simple supposition, suggérée partiellement par l'artiste même. Mais chaque personne qui regarde ce photomontage peut s'identifier à ces scènes finalement communes, même si elles montrent des scènes de la vie des autres. Ce jeu d'identité et d'identification est repris par l'artiste lors de son action à l'Académie des Arts. Car rien que le fait que l'artiste évoque sa propre mère pour dire qu'il s'agit d'une autre femme représentée sur le portrait à déchirer, permet de provoquer chez le public participant de multiples associations plus ou moins conscientes. Et il est bien possible de retrouver dans les

portraits déchirés par les participant-e-s du colloque des indices concernant leurs rapports avec leur propres mères.

Ainsi, le photomontage *Standort* et l'action *Was Wahrheit wäre* se complètent et provoquent des effets psychologiques conscients et inconscients sur le public. Chaque visiteur-e et participant-e a ainsi la possibilité de s'interroger par rapport à sa vie privée et ses rapports avec sa mère et pourquoi pas par rapport à son point de vue sur la société post-communiste.

...ge.walt.....en

(1991)

...*ge.walt.....en*³⁷⁶ [Violences] était le titre d'une exposition qui avait lieu à Berlin-Grünau du 15 décembre 1991 au 23 janvier 1992. Cette exposition montrait une série d'oeuvres à travers lesquelles l'artiste s'est consacré aux différentes formes de violences omniprésentes dans le quotidien en RDA. Ils s'agit de la représentation d'objets de la vie quotidienne privée et collective dans un nouveau contexte.

Cette série d'oeuvres témoigne de la continuité du travail artistique de Karla Sachse dans le choix de la thématique : encore une fois, les objets composés par l'artiste sont une sorte d'invitation à la réflexion sur une société à la fois porteuse de nombreux espoirs pour un monde meilleur et en même temps totalement absurde.

³⁷⁶Il s'agit d'un nom propre donné par l'artiste sous forme de poésie visuelle.

Staatsreserve [Réserve d'Etat] [Figure 20] est composée de 40 bocaux de conserves remplis de lamelles de papier provenant d'un dépôt d'antiquités et d'oeuvres d'art situé à Mühlenbeck-Mönchmühle, près de Berlin-Est. Il s'agit fort probablement de documents détruits de la comptabilité de ce dépôt faisant partie d'un réseau de trafic d'objets anciens et d'art de la RDA vers la Suède, les Pays-Bas et la RFA. Cet export illégal d'objets permettait aux autorités de la RDA d'obtenir des devises qui furent réinjectés dans les caisses du gouvernement. L'institution qui supervisait ce trafic était la *KoKo* [la coordination commerciale]. Ces lamelles de documents détruits ont été ensuite utilisées comme matériau d'emballage. Mais elles furent finalement exposées en 1990, sous forme d'un gros tas de papier lors de l'exposition *Visuelle Poesie International* à Gotha. A cette occasion, l'artiste s'en est mis plein les poches pour les retravailler ensuite sous différents aspects. La mise en bocal, la conservation de ces traces destinées à l'oubli fait également allusion à la destruction massive de documents provenant des archives de la Stasi juste après la chute du mur. Comme nous le savons, les lamelles provenant des archives de la Stasi sont aujourd'hui soigneusement conservées et destinées à la numérisation afin de reconstituer les dossiers détruits de cette manière. Concernant les lamelles de ce dépôt est-berlinois rien n'a été mis en place afin de retracer ce trafic d'objets d'art.

Une autre installation dans l'espace est *Stabile Entwicklung* [Développement stable] [Figure 21]. Pour ceci, l'artiste a relié entre elles à l'aide de fils, dix vieilles cartes géographiques roulées. Ces cartes

érigées de manière verticale dans l'espace forment ainsi un ensemble ayant un aspect plutôt instable. Les intérieurs non visible des cartes roulées montrent le territoire de la RDA. Pour l'installation, Karla Sachse a scellé les cartes avec du simple scotch marron et elle y a appliqué des étiquettes commerciales qui feignent une valeur commerciale différente à chacun des rouleaux, pourtant presque identiques. Comme l'intitulée de l'installation précédente, le titre de cette oeuvre renvoie au langage officiel de l'économie de la RDA. Finalement, il s'agissait d'une construction instable de notions vidées de leur sens par la réalité économique. C'est exactement cette instabilité que nous retrouvons dans cette oeuvre. Une construction instable qui repose sur le système politique de la RDA dont le territoire géographique est représenté à l'intérieur de ces cartes roulées. Là encore, l'artiste nous incite à questionner le contenu de vérité car finalement, nous ne voyons pas le contenu des cartes dont l'artiste affirme qu'elles représentent le territoire de la RDA.

Pyrrhocoris apterus magnus (1992)

Le titre latin de cette oeuvre, *Pyrrhocoris apterus magnus* [Grande punaise rouge] [Figure 22]³⁷⁷ évoque un insecte dont la cuticule rouge est ornée de dessins noirs. En français, l'insecte est également appelé « gendarme ». En allemand, le titre latin se traduit par *Feuerwanze* [das Feuer = le feu ; die Wanze = la punaise]. Comme dans les oeuvres abordées plus haut, l'artiste se sert ici à nouveau d'objets trouvés ou récupérés pour composer l'oeuvre dont le contenu reste lié au lieu d'origine de l'objet.

L'oeuvre se présente sous forme d'un triptyque composé de trois boîtes vitrées destinées à conserver des insectes. Dans chacune de ces boîtes, six objets trouvés sont épinglés sur deux lignes, comme des insectes. Il s'agit de restes cartonnés de pétards épinglés et sous-titrés d'une lettre majuscule. Ainsi, chaque boîte contient six lettres qui forment trois mots

³⁷⁷L'oeuvre a déjà été brièvement décrite en 1996 par Kerstin Mey et partiellement représentée à l'occasion de l'édition du catalogue d'exposition *Duel*. Cf. MEY Kerstin, *Duel*, Leeds : Henry Moore Institute, p. 3.

allemands *stilles morgen grauen*. Ces trois mots peuvent former un groupe nominal avec adjectif et substantif composé pour signifier *stilles Morgen grauen* [aube silencieuse]. Sinon, chaque mot peut exister de manière autonome. Dans ce cas, on pourrait traduire ces trois mots de façon suivante : *stilles* [silencieux / paisible / secret] *morgen* [matin / demain] *grauen* [horreur]. Nous comprenons qu'il s'agit d'un jeu de mot poétique qui fait allusion au lendemain de la fête de nouvel an. Car les pétards épinglés sont des vestiges de la fête du nouvel an 1992 que l'artiste a ramassé le 1er janvier. En Allemagne, chaque nouvel an, les rues des grandes villes semblent être transformées en terrains de guerre. Ceux et celles qui se promènent encore ou déjà à l'aube en ville, doivent se faire un chemin parmi le sol qui est parsemé de vestiges des feux d'artifices et des pétards. Karla Sachse a ramassé des exemplaires de grande taille, ceux qui font énormément de bruit à l'explosion, dans la nuit de la Saint Sylvestre, et qui font revivre les traumatismes de guerre aux personnes âgées. Avec l'épinglage de ces objets déchirés au moment de la détonation, l'artiste a, en quelque sorte, immortalisé ce moment de violence sonore dont nous pouvons uniquement apercevoir les traces matérielles.

Cette oeuvre incite également à la réflexion sur la réunification allemande, précisément sur les changements sociaux après la fin de la RDA³⁷⁸. Ces corps de pétards épinglés rappellent étrangement des corps humains déchirés.

³⁷⁸Cf. Entrevue entre l'auteure et l'artiste le 02.08.2012.

Zeitverschiebung

(1993)

Zeitverschiebung [Décalage horaire / Dilatation du temps] était l'intitulé d'un projet artistique collectif [figure 23]. Ce projet, une initiative artistique des associations de femmes-artistes de Berlin [*GEDOK Berlin*] et de Brême [*Künstlerinnenverband Bremen*], était financé par le sénat de Berlin. Il s'agissait d'investir le bâtiment d'un transitaire désaffecté avant qu'il ne soit détruit. Les locaux du transitaire *Spedition Lassen* se trouvaient dans la rue Alt-Moabit n°140 et se situaient donc, avant la chute du mur, à Berlin-Ouest, près de la zone frontalière. Peu après la chute du mur, le lieu d'implantation berlinois de l'entreprise fait partie d'un plan de réaménagement. Entre le 16 juin et le 4 juillet 1993, peu avant la démolition du bâtiment, dix artistes femmes avaient donc la possibilité de transformer les espaces désaffectés en espaces de réflexion.

Dans le cadre de ce projet, Karla Sachse avait créé deux œuvres conceptuelles. Elle a transformé l'enseigne peinte de l'entreprise sur la façade extérieure et elle a créé une installation dans l'entrée du bâtiment.

Le titre de l'oeuvre éphémère sur la façade, correspond à l'inscription travaillée par l'artiste : *nation entLASSEN Luft ach* [nation décharger air oh] [Figure 24]. Initialement, la façade principale du bâtiment peint en blanc portait le nom de l'entreprise appliqué avec de la peinture bleue : *Internationale Spedition LASSEN Luftfracht* [Transitaire international LASSEN fret aérien]. Sur une partie des mots, l'artiste a collé des bandes adhésives afin de les faire passer au second plan tout en les laissant visibles. Devant le nom propre de l'entreprise, elle a ajouté le préfixe allemand *ent-*. Le mot ainsi créé permet plusieurs traductions. Le verbe allemand *entlassen* signifie par exemple « décharger » ou « licencier » ou « (faire) sortir » ou encore « libérer ». Avec cette oeuvre, l'artiste métamorphose ce qui était anciennement inscrit afin de le recontextualiser. Cette nouvelle mise en contexte est élargie par une deuxième oeuvre qui a été installée dans l'entrée du bâtiment. *ERÖRTERUNG* [Débat] est une installation murale qui se compose de plusieurs éléments [Figure 25]. Cette installation s'étendait sur un angle et deux murs pour former une sorte de grand « L ». Il s'agit d'une forme de lettre omniprésente dans ces deux oeuvres de l'artiste car tout semble se concentrer autour du verbe allemand et nom propre *lassen* qui commence bien par un « L ». L'installation était introduite par l'inscription du titre ER ÖRT ERUNG [Débat] en lettre majuscules bleues. Le décalage visuel des lettres qui sépare le mot en trois parties semble être une référence au titre même du projet, *Zeitverschiebung* [Décalage horaire / Dilatation du temps]. En même temps, cela fait ressortir la partie du milieu, ÖRT, qui peut être associé à l'adjectif

allemand *örtlich* [local] ou au substantif *Ort* [lieu]. L'oeuvre semble être un signe de mémoire éphémère concernant le lieu destiné à la destruction. Ceci est renforcé par le collage de plusieurs copies de plans qui montrent des projets de réaménagement de la zone. Sous cette ligne de papiers collés se trouvait ce qui semble avoir été l'élément principal de l'installation, c'est à dire, un bloc d'associations verbales par rapport au verbe allemand *lassen* [laisser] qui est également le nom propre de l'entreprise qui était installée auparavant dans ces locaux. Ces associations sont rangées en six colonnes et huit lignes. Le dernier mot, *NACHLASS* [héritage] est un substantif rédigé en majuscules. Mais il y a encore un quatrième élément qui était fixé par une punaise directement sous le titre : un tas d'anciens bordereaux de marchandises.

Le projet collectif et ces deux oeuvres de Karla Sachse qui s'inscrivent dans une époque bouleversée de changements économiques pose par exemple les questions de l'héritage de valeurs éthiques, de la délocalisation d'entreprises, du chômage par rapport au processus de la mondialisation. Mais il s'agit aussi d'une perspective sur le réaménagement urbain de la ville de Berlin depuis la chute du mur. Cela semble être une sorte d'hommage aux personnes ayant travaillé auparavant dans ce lieu, mais aussi d'un hommage au lieu même. Un endroit qui ne sera plus comme avant et qui servira à d'autres projets urbains.

Duel

(1996)

Duel est une rencontre entre deux artistes : une est allemande, l'autre britannique. Ce « duel » a été organisé au sein de l'institut Henry Moore de Leeds (Angleterre) par Kerstin Mey, une scientifique des arts, d'origine allemande, mais qui vit et travaille en Grande Bretagne. Ensemble avec les artistes, elle avait préparé ce projet dès décembre 1995. En mars 1996, après cinq jours de création, les oeuvres et textes des deux artistes ont été exposé-e-s du 31 mars au 7 août 1996 dans un petit espace de l'institut, la galerie n°4 [Figure 26].

Au début, Kerstin Mey souhaitait aborder la dialectique entre présentation et représentation, entre visibilité et invisibilité, présence et absence, afin de créer des points tangentiels des pratiques esthétiques des deux artistes³⁷⁹. Mais très rapidement, les deux artistes ont fait

³⁷⁹Cf. MEY Kerstin, Dossier *Duel : Tracy Mackenna and Karla Sachse in a Henry Moore Institute Fellowship project*, Leeds : Henry Moore Institute, 1996, [p. 5].

comprendre de plutôt vouloir s'affronter sous forme de duel artistique que de chercher des points communs dans leurs oeuvres.

Initialement, la rencontre artistique entre la berlinoise Karla Sachse et l'écossaise Tracey Mackenna devait être supervisée par Kerstin Mey. Mais finalement, les deux artistes ont pris les rênes. Et cette initiative artistique est devenue très passionnante et enrichissante pour les deux femmes dont les travaux sont loin de se ressembler. D'où le titre donné à l'exposition de ces oeuvres : *Duel*.

L'exposition était accompagnée d'une documentation de huit pages de format A4, rédigée en anglais³⁸⁰. Le texte de Kerstin Mey donne bien quelques informations globales concernant les biographies des artistes, le projet et l'exposition. Mais elle essaye de trouver des points communs entre les pratiques esthétiques des deux artistes, des points communs qui semblent être évidents à première vue, mais qui n'existent pas vraiment. En ce qui concerne les images de la documentation, nous trouvons bien le poème de Karla Sachse et le récit de Tracy Mackenna sur une page double, mais les photographies des oeuvres réellement exposées sont minuscules.

Afin de pouvoir réaliser son installation, Karla Sachse a préalablement collectionné les blister de différents produits. Ces blister en plastique transparent épousent la forme extérieure des produits emballés. L'artiste a

³⁸⁰MEY Kerstin, Dossier *Duel* : *Tracy Mackenna and Karla Sachse in a Henry Moore Institute Fellowship project*, Leeds : Henry Moore Institute, 1996, 8 p. [eng].

donc collectionné ces emballages coques afin de les recycler sous forme d'une oeuvre. Pour ceci, elle a assemblé par couture une multitude de blister différents pour créer une sorte de rideau. L'oeuvre intitulée en anglais *Deserted Veil* [Voile abandonnée] [Figure 27] a été suspendue devant un mur blanc, non loin d'une fenêtre. Sur le bord de cette fenêtre, l'artiste a posé deux coupes de champagne en plastique. Aux moments où le soleil pénétrait cette fenêtre, les ombres des blister ont été projetés sur le mur blanc. Par ce jeu d'ombre et lumière, les formes extérieures des objets contenus auparavant dans les blister vides, réapparaissaient par projection.

Sur le mur en face de la fenêtre, Karla Sachse avait appliqué, en lettres dorées, son poème *Wise Words* [Sages paroles] :

« shroudedinmystery
 envelopedinflames
 cloakedinradianc
 disguisedinglory!
 wrappedinfog&smog
 confinedinmadness
 coveredindarkness
 enclosedinsilence »³⁸¹

« entouré-e de mystère
 enveloppé-e par des flammes
 entouré-e de radianc
 déguisé-e en gloire!
 emballé-e dans le brouillard
 et la pollution
 confiné-e en folie
 couvert-e dans l'obscurité
 enfermé-e dans le silence »³⁸²

³⁸¹SACHSE Karla, *Wise Words*, 1996. In : MEY Kerstin, *Dossier Duel : Tracy Mackenna and Karla Sachse in a Henry Moore Institute Fellowship project*, Leeds : Henry Moore Institute, 1996, 8 p. [eng].

³⁸²Traduction de l'anglais par l'auteure.

Ce poème se trouvait près de l'entrée de la galerie n°4 et dans l'angle opposé, Tracy Mackenna avait accroché son texte intitulé *Story* [Histoire], une simple feuille écrite à la main. Presque au milieu de la pièce, était déposé une sorte de couverture, une oeuvre de Tracy Mackenna désignée *Neurotic Blanket* [Couverture névrotique]. Cette oeuvre exprimait l'absence d'un proche suite à une séparation et le besoin de chaleur, d'où la création d'une couverture.

Nous retrouvons cette notion d'absence dans le voile crée par Karla Sachse et les deux coupes de Champagne vides indiquent qu'il y avait peut-être deux personnes à les partager quand elles étaient encore pleines. La projection des contours des objets manquants des blister vides sur le mur blanc, les faisaient réapparaître, au moins sous forme de leur ombre. Karla Sachse crée ainsi l'impression que les objets sont finalement présents malgré leur absence réelle. Mais le blister relève également d'une économie de grande consommation. Il sert à protéger un objet de la manipulation en le rendant visible et pourtant inatteignable tant que l'objet n'a pas été acquis et le blister détruit. Grâce au voile de Karla Sachse et au jeu de lumière, les objets sont représentés par leur ombre sur le mur, mais sont en réalité également inatteignables. Cette réflexion artistique qui exploite la lumière, l'espace et l'énoncé nous renvoie à la célèbre parabole de la caverne de Platon qui questionne les rapports entre vérité et réalité.

In spiritu silvae germanicae (1996)

L'installation *In spiritu silvae germanicae* [Dans l'esprit de la forêt allemande] [Figure 28] a été réalisée pour une exposition collective et itinéraire en Finlande, intitulée *Keskellä matkoja ja muistoja* [Au milieu des voyages et mémoires] qui s'est tenue du 29 novembre au 29 décembre 1996 au musée Alvar Aalto à Jyväskylä, du 21 février au 23 mars 1997 au musée d'art de Hyvinkää et du 24 avril au 31 mai 1997 au musée d'art de Joensuu³⁸³.

Déjà en 1992, une exposition collective germano-finlandaise avait lieu du 4 septembre au 4 octobre 1992 à la *Haus am Kleistpark* à Berlin.

³⁸³Cf. CASTRÉN Hannu ; Knut WERNER-ROSEN ; Karla SACHSE, Catalogue d'exposition *Keskellä matkoja ja muistoja* = *In der Mitte der Reisen und Gedächtnisse* : Karla Sachse, Ulla Virta, Knut Werner-Rosen, Veikko Hirvimäki, Tuomo Blomqvist, Raimo Reinikainen, [Jyväskylä] : [Alvar Aalto-museo], [1996], 16 p. [fin / eng].

L'exposition *Keskus – Mitte. Finnland – Berlin* était réalisée suite à une commande du gouvernement finlandais afin de commémorer le 75^e anniversaire de l'indépendance de la Finlande. Karla Sachse y avait participé et fut réinvitée par l'artiste berlinois Knut Werner-Rosen afin de contribuer à l'exposition germano-finlandaise de 1996.

Le contenu de cette oeuvre entretient, comme beaucoup des créations de Karla Sachse, un lien direct avec le lieu d'exposition. La Finlande est un des états de l'Union européenne qui est considéré comme un État-providence. Ses systèmes social et éducatif sont particulièrement bien développés. En même temps, la Finlande est un pays où la population cultive l'excès d'alcool. Depuis 1995, son adhésion à l'Union européenne, la consommation des boissons fortement alcoolisées est en constante augmentation ce qui semble partiellement dû à l'import de boissons spiritueuses provenant du marché européen.

Le titre latin de l'installation *In spiritu silvae germanicae* est un jeu de mots. Ce « in spiritu » nous rappelle non seulement une fin de prière chrétienne, mais fait aussi référence à l'adjectif du groupe nominal « boissons spiritueuses ». Mais l'artiste a également choisi un titre en latin pour ne pas reprendre les deux langues, le finnois et l'allemand, utilisées pour l'oeuvre elle-même.

Pour la création de son oeuvre, Karla Sachse avait rempli cent bouteilles d'eau de vie vides avec des particules provenant de forêts allemandes. Ces bouteilles ainsi remplies avaient été suspendues au plafond du musée par des fils de papier. Le matériau papier était ici une référence à la forêt

car la plupart des papiers est fabriquée à partir du bois ou du papier recyclé. A la hauteur des fils en papier, des fiches cartonnées ont été fixées par le moyen de trombones en métal. Ces cent fiches cartonnées contiennent des textes de loi est-allemands et proviennent d'anciennes archives de la RDA, devenues obsolètes. Sur ces fiches, l'artiste avait collé des mots en allemand et en finnois en lettres dorées. Ces mots sont en rapport avec la forêt et nous y trouvons par exemple l'inscription suivante : « KRONE LATVUS », deux mots qui signifient « couronne » en français.

Ces cent bouteilles et cent fiches suspendues semblent constituer une sorte de forêt artificielle. Une forêt artificielle qui semble être assemblée d'une multitude de bouteilles à la mer, comme si il s'agissait d'une centaine de messages de SOS. Sauf qu'à l'intérieur des bouteilles se trouvent des particules naturelles provenant de forêts allemandes et le message posé à l'extérieur se résume à des mots collées sur des fiches cartonnées imprimées de textes de loi de la RDA.

Mais il y a une autre image qui s'impose, vu la forme presque humaine des bouteilles : on dirait qu'il s'agit d'une forêt artificielle formée d'une centaine de personnes pendues. Ces bouteilles remplies de particules forestières traduisent également l'idée universelle que tout être humain naît de la nature et y retourne quand il meurt.

Revenons à la symbolique de la forêt allemande. Depuis le 19^e siècle, la forêt allemande est associée à un certain ressentiment de nostalgie, à l'idée de source vitale naturelle. Il s'agit d'un paysage devenu support de nombreux désirs et projections. Depuis, la forêt est ressentie comme un

lieu magique où réalité et illusion semble s'entremêler. C'est exactement cette caractéristique que nous retrouvons dans l'installation de Karla Sachse. Dans un premier moment, elle est esthétiquement parlante et attirante. Dans un deuxième moment, elle nous révèle la triste réalité. C'est comme la Finlande qui fait rêver par rapport à sa politique sociale et éducative et par rapport à ses vastes et belles forêts. Mais la triste réalité est l'omniprésence de l'alcool fort dans la vie quotidienne de ses habitant-e-s. Cette oeuvre de Karla Sachse représente bien le sujet de la mort : la destruction des forêts, la fin de la RDA, la mort psychique, et cetera.

Cette oeuvre semble être une allusion à l'illusion de la nostalgie des temps passés. Mais elle évoque également le sujet de la solitude. Car si la solitude peut être bénéfique pour certain-e-s, pour d'autres elles est destructive.

Kaninchenfeld

(1999)

« Les lapins sont les petits parents des lièvres majestueux. Mais la désignation « cuniculus » nomme leur importante différence : ils creusent des tunnels souterrains. » Karla *Sachse*

Kaninchenfeld [Champ de lapins]³⁸⁴ [Figure 29] est un signe de mémoire réalisé par Karla Sachse dans le cadre d'un concours artistique qui fut ouvert en 1996 par l'administration berlinoise chargée de la construction, du logement et du trafic afin de commémorer sept anciens postes-frontaliers de Berlin à travers de sept signes artistiques de sept artistes différent-e-s. Cette volonté de la part du sénat de Berlin de créer des signes artistiques pour commémorer cette terrible période de la séparation d'une ville et de ses habitant-e-s, avait fait naître plusieurs projets dès le début des années 1990. Même si la ville de Berlin est

³⁸⁴SACHSE Karla, *Kaninchenfeld* [Champ de lapins], 1999, 120 plaques de laiton de 6 mm d'épaisseur, 2 plaques commémoratives, Berlin : Chausseestraße.

encore marquée par cette ancienne zone frontalière, petit à petit, le développement urbain fait effacer ces traces. Le marquage continu du tracé topographique du mur de Berlin par des signes artistiques sert à la transmission d'une mémoire collective aux jeunes générations.

Le sujet imposé consistait à réaliser un concept artistique autour du thème « Übergänge » ce qui peut être traduit par passerelle, transition, transfert, mutation, migration, jonction etc. Ainsi, les sept travaux de mémoire choisis par le jury et qui reposent sur le contexte historique du lieu même sont très différents. L'oeuvre la plus connue parmi les sept car la plus médiatisée et la mieux conservée, est celle de Frank Thiel se situant à l'ancien poste-frontière Check Point Charlie à la rue Friedrichstraße [station métro Kochstraße]³⁸⁵.

L'oeuvre de Karla Sachse, qui fut inaugurée en 1999, se situe au niveau de l'ancien poste-frontière de la Chausseestraße, à Berlin. Cette oeuvre se fond discrètement dans le paysage urbain de l'ancienne zone de mort, laquelle a fait au moins 136 victimes. Insistons sur le fait que le mur de Berlin n'était pas un simple mur en béton. En effet, il s'agissait d'une construction élaborée avec ce fameux mur en béton qui servait comme support artistique côté ouest. Du côté de la RDA et de Berlin-Est, il y

³⁸⁵ENDLICH Stefanie ; Monica GEYLER, *Kunst im Stadtraum : 21 Kunstprojekte im Berliner Stadtraum*, Berlin : s.n., 2002, 52 p. URL : www.berlin.de/imperia/md/content/senwfk/pdf.../kunststadtraum.pdf [dernière consultation le 12.07.2011].

avait également un mur. La zone de mort était cette zone frontalière qui se trouvait entre ces deux murs. La largeur de la zone entre les deux murs dépendait de l'endroit et pouvait aller jusqu'à 70 mètres³⁸⁶.

A l'origine, le signe de mémoire *Kaninchenfeld* comportait environ 120 plaques en laiton de 6 mm d'épaisseur, découpées en forme de lapins assis, couchés ou sautant et deux plaques d'inscription. Ces plaques d'inscription sont fixées sur les lampadaires entre les rues *Wöhlerstraße* et *Liesenstraße*. A cause de plusieurs chantiers transformant l'ancienne zone de la mort en zone urbaine, des lapins représentés, situés sur les deux trottoirs longeant la rue et sur la *Chausseestraße* même, furent en partie enlevés de leur emplacement d'origine et replacés à d'autres endroits. En 2007, l'artiste a pu constater la perte définitive de 40 lapins. Les plaques de laiton qui se confondent avec la surface du sol font penser aux *Stolpersteine*³⁸⁷, qui ont été fixées au sol des anciens lieux d'habitation de juifs berlinois déportés. De ce point de vue, les lapins en laiton pourraient aussi être interprétés comme des pierres d'achoppement rendant hommage aux victimes du mur.

Depuis le début de la construction du mur dans la nuit du samedi 12 au dimanche 13 août 1961, les secteurs français, britannique et américain ne furent accessibles uniquement par des postes-frontière et chaque

³⁸⁶Cf. URL : http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/de/berliner_mauer/mauer_aufbau.shtml [dernière consultation le 20.08.2012].

³⁸⁷Fre: Pierres d'achoppement. Il s'agit d'un projet de l'artiste berlinois Gunter Demnig (1947), dont le concept a été élaboré à partir de 1993.

personne voulant passer ces postes devaient être en possession d'un visa valide. Sept de ces postes frontaliers étaient situés dans Berlin même et permettaient le passage intra-urbain. Le mur même existait en tant que démarcation quasi infranchissable du 13 août 1961 au 9 novembre 1989. Avec une longueur d'environ 150km, il devait servir de barrage hermétique de Berlin-Ouest du reste de la RDA.

Le poste de la *Chausseestraße* [près de la station *Schwartzkopffstraße*] se situait entre le secteur soviétique et le secteur français et fut ouvert seulement 28 mois après la construction du mur, en hiver 1963/64 et servait avant tout pour le transit des berlinois-es de l'Ouest. Cet ancien poste-frontière se trouve non loin de l'actuel lieu de mémoire du mur de Berlin situé à la rue *Bernauer Straße* [près de la station *Nordbahnhof*]. Pour Karla Sachse, ce lieu de l'ancien poste-frontière de la *Chausseestraße* est également un lieu de mémoire personnel. Car il servait de transit régulier à une fille ouest-berlinoise pour rendre visite à ses grands-parents est-berlinois, ami-e-s et voisin-e-s de l'artiste.

L'archéologie du lieu permet de relever des traces de l'ancien poste-frontière qui s'étendait sur une largeur de quelques mètres le long de la rue *Chausseestraße*, à la hauteur des rues *Wöhlertstraße* côté Est et *Liesenstraße* côté Ouest. Aujourd'hui, nous pouvons encore apercevoir les socles des lampadaires du poste-frontière ou encore des traces de l'ancien revêtement de sol, malgré des nombreux travaux de réaménagement réalisés depuis la chute du mur.

Les principaux éléments de cette oeuvre sont, comme déjà évoqué, une multitude de lapins de garenne en plaques de laiton représentés en différentes positions : couchés, assis ou en mouvement. Et les deux plaques d'inscriptions identiques, rédigées par l'artiste et positionnées à hauteur de vue sur deux lampadaires de la rue Chausseestraße, donnent une première explication concernant le choix esthétique du lapin comme motif artistique :

« Die Kaninchen sind die kleinen Verwandten der stolzen Hasen. Doch schon mit ihrem Namen 'cuniculus' ist die wichtigste Andersartigkeit benannt : sie graben unterirdische Gänge.

Nur so konnten sie in den Erdstreifen zwischen den Mauern Berlins gelangen, in den Todesstreifen der „Mauer“. Nur so konnten sie eines der martialischsten Bauwerke Europas friedlich bewohnen. Dort wurden sie von den Menschen auf beiden Seiten beobachtet und geliebt.

Von Osten her waren vielfältige Projektionen auf die kleinen zähen Tiere gerichtet. Das Graben der Gänge schien mühelos. Sie hatten die Freiheit zu gehen, wohin sie wollten oder in den engen Grenzen zu bleiben. Die vernichtende Berieselung konnte ihnen offensichtlich nichts anhaben. Minen scheinen sie nie gefunden zu haben. Manchmal aber ließen sie bunte

« Les lapins sont les petits parents des lièvres majestueux. Mais la désignation « cuniculus » nomme leur importante différence : ils creusent des tunnels souterrains.

Par ce seul moyen ils pouvaient accéder à la bande frontalière entre les murs de Berlin, la zone de la mort du « mur ». Par ce seul moyen ils pouvaient paisiblement habiter une des constructions les plus martiales de l'Europe. Là bas ils ont été observés et aimés des humains des deux côtés.

A l'Est, ces petits animaux résistants faisaient l'objet de multiples projections. Le creusement des tunnels semblait facile. Ils avaient la liberté de partir ailleurs ou bien de rester dans les délimitations étroites de la bande frontalière. Manifestement, l'arrosage mortel du sol ne leur faisait rien. Ils ne semblent jamais avoir trouvé des mines. Mais parfois, ils déclenchaient des fusées de couleur...

Raketen hochgehen...

Von Westen her wurden sie wohl eher für töricht gehalten, aber sonst mit netten Kuschtieren in Verbindung gebracht und vielleicht auch mit den niederen Bedeutungen ihres Namens...

Mit der „Mauer“ sind sie verschwunden.

Jetzt breiten sich ihre Schemen über das Feld des ehemaligen Grenzübergangs Chausseestraße aus. »³⁸⁸

A l'Ouest, on les prenait plutôt pour des fous ou ils furent bien associés à des gentils doudous et peut-être aussi à la signification inférieure de leur nom...

Ils ont disparus avec le « mur ».

Aujourd'hui, ce sont leurs silhouettes qui envahissent le champ de l'ancien poste-frontière de la rue Chausseestraße. »³⁸⁹

Comme nous le savons, le lapin de garenne peut vivre en milieu urbain, comme c'est le cas pour la ville de Berlin. Une autre oeuvre, un documentaire artistique germano-polonais de Bartek Konopka et de Piotr Rosolowski datant de 2009 nous raconte l'histoire de ces lapins de Berlin dont la bande frontalière, d'une longueur totale d'environ 155 km et d'une largeur allant d'environ 30 m à 500 m, garantissait un milieu protégé loin des prédateurs, chasseurs et voitures, au moins jusqu'aux nouveaux dispositifs de renforcement de cette structure en 1975 dont le projet s'intitulait *Grenzmauer 75* [mur frontalier 75]. Jusque là, il était interdit de tirer sur ces lapins car chaque tir devait être justifié par la présence illégale d'un être humain dans la bande frontalière. La zone de mort pour les êtres humains était bien une zone de vie pour les lapins, au moins

³⁸⁸Plaque commémorative.

³⁸⁹Traduction par l'auteure.

durant quelques années. Cette zone était aménagée de manière différente selon les endroits et selon les quatre périodes de restructuration³⁹⁰. On trouvait des endroits avec des fusées de couleurs jaunes et rouges que les lapins déclenchaient facilement. On trouvait des champs de mines, cependant les lapins étaient trop légers pour déclencher les détonateurs. Ou encore, à partir de 1970 jusqu'au 30 novembre 1984, existaient à la frontière inter-allemande des postes de tir automatique, pourvus de petits lieux de passage pour lapins, évitant qu'ils ne les déclenchent car les dispositifs des champs de mines et des postes de tir automatique devaient rester secret. Durant les aménagements de 1975 de la bande frontalière autour de Berlin-Ouest, le sol couvert d'herbe fut arrosé de désherbants pour l'élaboration de bandes de contrôle hersées permettant de relever toute sorte de trace humaine.

Depuis la chute du mur, le nombre des lapins a fortement diminué à Berlin et depuis 2008, l'espèce se trouve inscrite sur la liste rouge de l'Union internationale pour la conservation de la nature [UICN] en tant qu'espèce quasi menacée au niveau mondial. Nous comprenons donc que les lapins de Berlin ne sont pas des victimes du mur, mais de la chute du mur. Les plaques en laiton, qui rappellent les pierres d'achoppement pour les victimes de la Shoa, renvoient en quelque sorte aux victimes de la chute du mur c'est à dire aux victimes du grand changement économique et social que certain-e-s ont décidé de fuir par suicide.

³⁹⁰Première période : 13.08.1961-1962, deuxième période : 1962-1965, troisième période : 1965-1975 et quatrième période : 1975-1980.

Dans son texte sur les plaques d'inscriptions cité plus haut dans ce texte, l'artiste Karla Sachse parle de multiples projections de la part des Allemand-e-s de l'Est sur ces animaux. Le film *Mauerhase* [eng : Rabbit à la Berlin]³⁹¹ de Bartek Konopka et de Piotr Rosolowski reprend cette idée pour la mettre en image. Dans un premier moment, il semble évident de faire la comparaison entre les lapins de la bande frontalière et les Allemand-e-s de la RDA. Les lapins avaient la liberté de rester dans leur enclos défini par la bande frontalière ou bien de le quitter en creusant des tunnels sous-terrains, ce qui était plus rare. Les Allemand-e-s habitant en RDA ne pouvaient pas quitter librement leur pays, mais le gouvernement essayait de leur faire croire que c'était pour leur bien, comme c'était réellement le cas pour les lapins de la bande frontalière de Berlin qui y vivaient à l'abri de leurs ennemis et qui ne faisaient majoritairement qu'une chose : se reproduire. En milieu protégé, le lapin de la garenne peut vivre jusqu'à neuf ans. Leur reproductibilité et leur longévité faisait exploser leur nombre. A un moment donné, dans le film *Mauerhase*, le commentaire en voix-off évoque les générations nées dans ce milieu fermé sans avoir connu l'extérieur. Ce manque de perspective sur l'autre semble être le garant pour une vie plus ou moins satisfaisante. Mais comme nous le savons, les générations nées en RDA et y ayant grandi avaient bien une image, plus ou moins réaliste, de l'autre, de l'extérieur. Mais ce qui faisait rêver les Allemand-e-s de l'Est, c'était l'immunité des

³⁹¹KONOPKA Bartek ; Piotr ROSOLOWSKI, Documentaire artistique *Mauerhase*, 2009, 50'. [ger]. Cf. URL : <http://www.rabbitalaberlin.com/> [dernière consultation le 20.08.2012].

lapins contre les dispositifs mortels de la zone de mort et leur apparente facilité de creuser des tunnels sous le mur afin d'atteindre l'autre côté, signifiant à leurs yeux la liberté. Il s'y ajoute l'inversion ironique du chassé. Car pendant que l'animal de chasse était, au moins jusqu'en 1975, protégé de tirs mortels, les citoyen-ne-s de l'Est devenaient l'objet d'une chasse à l'homme dès qu'ils-elles mettaient les pieds dans cette bande frontalière.

De manière plus générale, le lièvre ou le lapin est plutôt vu comme animal pour la chasse. Sinon, l'artiste Joseph Beuys a repris la signification antique du lièvre comme symbole de renaissance. Pour lui, ses lièvres sont le « symbole de l'incarnation. Car le lièvre exécute réellement ce que l'homme peut uniquement accomplir dans ses pensées.»³⁹². Karla Sachse semble avoir repris exactement cette idée de Beuys, dans la mesure où ses lapins incarnent ainsi la liberté. Mais comme déjà signalé au début de ce paragraphe, ces lapins du mur de Berlin ne signifient pas exactement la même chose pour les Berlinoises ayant vécu des deux côtés du mur, ce qui confirme l'hypothèse de plusieurs cultures de mémoire. Si les Berlinoises de l'Est enviaient les lapins pour leur liberté de traverser la zone de mort en toute sécurité, beaucoup de Berlinoises de l'Ouest se moquaient de cette espèce qui semblait heureuse dans son enclos entre-murs. Dans leur documentaire artistique de 2009, les réalisateurs Bartek Konopka et Piotr Rosolowski reprennent une des projections communes faites des deux côtés du mur,

³⁹²Ger: Die Hasen als « Symbol für die Inkarnation. Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken machen kann. »

celle qui fait sous-entendre des similitudes entre ces lapins dans leur enclos entre-murs et les Allemand-e-s de la RDA. Mais dans ce film, le sujet est abordé de la perspective des lapins ou bien des ancien-ne-s citoyen-ne-s de la RDA.

L'oeuvre de Karla Sachse de 1999 est un lieu de mémoire, dédié à la fois aux lapins ayant perdus leurs espace de vie depuis la chute du mur et aux ancien-ne-s citoyen-ne-s de la RDA victimes à la fois du régime de la RDA et du changement social après la chute de mur. Ce signe de mémoire semble être, à première vue, une oeuvre plutôt drôle. Mais comme toutes les oeuvres de Karla Sachse, l'apparence formelle simple, mais touchante, véhicule toute une réflexion complexe sur l'histoire et la mémoire.

Die Welt ist auf den Punkt gebracht (1999)

En 1999, Karla Sachse répond à un concours pour la station *Alexanderplatz* de la ligne de métro U2. La place berlinoise *Alexanderplatz* existe depuis le début du 18e siècle et porte son nom depuis la visite du tsar Alexandre, en 1805. Mais cette place est surtout connue pour sa tour de télévision et son horloge universelle qui l'embellissent depuis la fin des années 1960. Notons que depuis les années 1950, la station métro de la ligne U2 servait comme lieu d'exposition, une tradition que la BVG, la société actuelle des transports à Berlin poursuivait durant les années 1990. Même si le projet collectif initié par Karla Sachse n'a pas été retenu pour la réalisation, elle a quand même édité, à ses frais, un petit catalogue pour tout-e-s les participant-e-s potentiel-le-s. Ensuite, elle a utilisé cette approche pour le projet *crossing* – *knotting* auquel je vais revenir.

Le titre allemand du concept, *Die Welt ist auf den Punkt gebracht* peut être traduit par « Le monde mis au point ». Concernant la signification de la surface ronde comme moyen d'expression, l'artiste énonce la chose suivante :

« Der universale Punkt dehnt sich unendlich wie das digitale Netz um die Erdkugel. Daß die moderne Technik vorrangig der hektischen Ballung des Kapitals dient, muß uns nicht daran hindern, ihre Kräfte für ganz andere Konzentrationspunkte zu nutzen. »³⁹³

« Le point universel s'étend infiniment comme le réseau numérique dans le monde entier. Que la technologie moderne sert principalement la concentration trépidante du capital, ne doit pas nous empêcher d'utiliser leurs pouvoirs pour des points de concentration complètement différents. »³⁹⁴

Pour la réalisation initialement prévue du concept, 33 surfaces rondes ont été créées par l'artiste même et par 30 autres artistes [Figure 30]. Les autres artistes participant-e-s au concours sont des connaissances de longue date et leur collaboration au concept de Karla Sachse est né d'un échange assez intense de courriers et de conversations. Parmi ces 30 artistes invité-e-s, nous comptons par exemple l'artiste française Aimée Lhothe, le poète français Julien Blaine (1942) et la comédienne et photographe artistique Edith Lechtape (1921 – 2001) qui était d'origine allemande mais qui vivait et travaillait en France.

³⁹³SACHSE Karla, « Die Welt ist auf den Punkt gebracht », Portfolio non édité, 2008, non paginé.

³⁹⁴Traduction de l'Allemand par l'auteure.

Ces « points de concentration » sont évidemment des points de vue. Ils ont été numérisés, agrandis, multipliés et diffusés par projection sur le plafond de la ligne métro U2 de la station *Alexanderplatz*. Ces surfaces rondes forment chacun une surface de création très limitée. On dirait des gouttes d'eau remplies d'un concentré d'idées subversives par rapport au système de la consommation.

La surface ronde créée par Karla *Sachse*, intitulé *Contour Gang* [Figure 31], forme un compas indiquant les quatre points cardinaux. Ce compas ne contient pas d'aiguille, mais il est rempli de représentations de différentes sortes de mouches comme des mouches domestiques ou encore des mouches vertes. Sans les entendre ou voir en mouvement, on s'imagine bien toutes ces mouches qui volent dans tous les sens et qui bourdonnent en heurtant les limites extérieures du point rond. Malgré leurs différences apparentes, toutes ces mouches semblent avoir le même destin : tourner en rond dans un monde limité. La mouche est un insecte ayant une vie éphémère et qui s'alimente de tissus organiques en décomposition. Elle peut également transmettre des germes de maladies. En conséquence, cet insecte est associé à la mort. Ce monde de Karla *Sachse*, mis à plat sur la surface d'un point rond et qui devait être projeté ensuite sur le plafond de la station métro, est en réalité une vanité. Ce sujet de la vanité avec des insectes morts comme élément est récurrent dans le travail de l'artiste depuis le début des années 1990.

crossing – knotting

(2003)

*crossing – knotting*³⁹⁵ [passage – nouage] est la désignation pour un ensemble d'installations et d'actions initiées par Karla Sachse dans le cadre du projet urbain *transpORTale S2*. Ce projet a été débuté en octobre 2001 par une équipe de curateur-e-s qui se composait de cinq professionnel-le-s dont deux artistes femmes. Ce projet avait eu lieu à Berlin du 13 avril au 11 mai 2003 et a été documenté par l'édition d'un ouvrage sur papier rédigé en allemand et un CD-ROM comportant la traduction anglaise des textes de l'ouvrage³⁹⁶. Mais la réalisation pratique a été précédé d'un colloque intitulé *Kunst – Raum – Öffentlichkeiten* [Art – Espace – Sphères publiques] qui s'est tenu les 25 et 26 mai 2002 à l'Académie des Arts de Berlin.

³⁹⁵Comme l'artiste travaille beaucoup avec de la poésie visuelle, j'ai laissé ce titre en minuscules.

³⁹⁶Catalogue *Transportale S2 : Positionen zur Kunst im Stadtraum*, Berlin : Vice Versa, 2004, 160 p. [CD-ROM inclus]. [ger | eng].

Le titre du projet, *transpORTale*, comporte trois mots allemands : *Transport* [transport], *Ort* [lieu] et *Portale* [portails]. Chacune des quinze oeuvres réalisées dans ce cadre se référait explicitement à leur lieu de création et exposition, c'est à dire à une des stations de la ligne S2³⁹⁷ de la S-Bahn³⁹⁸.

L'oeuvre collective initiée par Karla Sachse se situait à la station *Nordbahnhof* [Gare du Nord]. Entre le 13 août 1961 et le 9 novembre 1989, cette station se situait dans la zone frontalière et était une gare fantôme qui possédait initialement plusieurs entrées/sorties. La plus photographiée était intégrée au mur extérieur touchant le côté ouest-berlinois. Aujourd'hui, cette entrée/sortie donne directement sur la *Bernauer Straße* où se trouve le mémorial du mur de Berlin³⁹⁹.

Pour la réalisation de l'oeuvre, Karla Sachse invita quatre artistes venues de quatre continents différents : l'artiste canadienne Anna Banana (1940) d'Amérique du Nord, Pamela Lofts d'Australie, la sculpteure ougandaise Lilian Nabulime (1963) d'Afrique et Varsha Nair venue de Thaïlande. Mais l'artiste va également mobiliser le réseau international du *mail art* auquel elle appartient depuis les années 1970. À sa demande de lui

³⁹⁷La ligne S2 est une ligne qui traverse la ville du Nord au Sud. Le temps de la RDA, cette ligne était une ligne ouest-allemande qui passait partiellement par le territoire de Berlin-Est sans s'arrêter. Les stations est-allemandes existantes mais non desservies se transformaient ainsi en stations fantômes.

³⁹⁸La S-Bahn de Berlin est un train qui se déplace au-dessus du sol et de manière souterraine et qui relie deux banlieues berlinoises en passant par le centre de la ville.

³⁹⁹<http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/fr/> [dernière consultation le 07.06.2012].

envoyer un noeud et son histoire, plus de 60 artistes lui ont répondu par l'envoi d'un colis contenant un tel noeud. Les emballages de ces envois ont été conservés par l'artiste et rassemblés devant l'entrée / la sortie sud de la station *Nordbahnhof* [Figure 32]. Nous avons déjà rencontré ce geste de recyclage d'objets destinés à être jetés, notamment d'emballages de colis, dans une des premières oeuvres pertinentes de l'artiste : *Settled down women* [Femmes fondatrices]. L'objet du colis venu d'un autre pays permet de multiples associations et projections. L'entrée / la sortie sud de la station *Nordbahnhof* donne sur la rue *Invalidenstraße* qui, le temps de la RDA, se trouvait à cet endroit côté Berlin-Est. Déposer un tas d'emballages de colis sur l'ancien secteur soviétique devant un bâtiment qui faisait anciennement partie de la zone frontalière n'est donc pas un acte hasardeux. Car le temps de la RDA, un colis venu de l'autre Allemagne ou d'un pays lointain symbolisait un bout de liberté. De plus, le titre anglais de l'installation, *crossing – knotting*, ce qui signifie « passage - nouage », évoque cette dimension de circulation relativement libre d'un envoi au niveau international. Si la station *Nordbahnhof* est bien redevenu un lieu de passage, il est aussi un lieu de nouage. Encore aujourd'hui, quand nous sortons de la station côté nord, nous avons l'impression d'être retombé-e-s au moins 25 ans en arrière : la perspective visuelle sur l'ancienne zone frontalière qui semble être à l'abandon m'a donné le fort ressentiment d'être à nouveau en RDA. Cette perspective visuelle désolante qui peut être ressentie de cette manière par les anciens Allemand-e-s de l'Est provoque l'impression d'avoir une boule dans l'estomac. C'est comme si un noeud c'était formé.

Mais la station *Nordbahnhof* est aussi un lieu de renouement entre les deux villes de Berlin, celle de l'Est et celle de l'Ouest, mais aussi entre l'ancien bloc de l'Est et le reste du monde. Par conséquent, les contenus des colis venus des quatre coins du monde, toute sortes de noeuds créés à partir de différents matériaux, ont été accrochés au plafond du hall de la station.

Si le concept de cette installation dans l'espace public peut bien être attribué à Karla Sachse, la mise en relation avec le réseau international du *mail art*⁴⁰⁰ et l'action de l'accrochage des oeuvres, sont à attribuer aux cinq artistes venues de cinq continents : il s'agit de Karla Sachse pour l'Europe, d'Anna Banana pour l'Amérique, de Pamela Lofts pour l'Océanie, de Lilian Nabulime pour l'Afrique et de Varsha Nair pour l'Asie.

⁴⁰⁰Karla Sachse a rencontré Anna Banana via le réseau du *mail art* et c'est elle qui a contacté un bon nombre d'artistes de son réseau *mail art* pour leur demander un envoi pour le projet. Sinon, l'artiste a rencontré les autres collaboratrices dans d'autres contextes.

17. Juni

(2003)

L'oeuvre intitulée *17. Juni* [17 juin] [Figure 33] est une oeuvre collective faisant partie des signes de mémoire conçus par Karla Sachse dans le cadre de l'espace public berlinois. L'acte de création collective et l'oeuvre elle-même en tant que résultat ont été pensés dans le but de commémorer les événements du 17 juin 1953 pour rappeler avant tous les droits humains à la liberté et la démocratie.

Le 17 juin 1953 est un événement phare dans l'Europe des années 1950 touchant à la question de l'identité nationale des citoyen-ne-s des deux Allemagnes et leur désir de réunification. Mais, comme déjà évoqué dans l'introduction de cette thèse, la réunification allemande à ce moment là représentait plutôt une menace politique et économique pour les Alliées, tout comme pour la RDA. Par conséquent, le soulèvement fut réprimé de manière sanglante par les autorités de la jeune RDA soutenues par l'armée soviétique.

En effet, le 15 et 16 juin, les ouvriers sur deux grands chantiers à Berlin-Friedrichshain, celui du bâtiment 40 de l'allée Staline [aujourd'hui : allée Karl-Marx] et celui de l'hôpital du quartier, ont commencé à faire grève. Le lendemain, l'insurrection s'est répandue dans toute la RDA pour être

qualifiée postérieurement par les autorités est-allemandes comme un soulèvement fasciste⁴⁰¹. Une idée reçue toujours présente dans la mémoire d'ancien-ne-s membres du parti SED.

Pourtant, les revendications des ouvriers est-berlinois diffusées par Ernst Scharnowski via la RIAS, la radio américaine à Berlin-Ouest et sous forme d'appel indirect à la grève, étaient claires : liberté, des élections libres au niveau de toute l'Allemagne et aussi la réunification⁴⁰². Pendant l'existence de la RDA, le sujet du 17 juin 1953 restait tabou. Malgré ce fait, quelques auteur-e-s s'y consacraient de manière plus ou moins directe, comme par exemple Stefan Heym (1913 – 2001)⁴⁰³, Erich Loest (1926)⁴⁰⁴, Lothar Trolle (1944)⁴⁰⁵ ou encore Heiner Müller (1929 – 1995)⁴⁰⁶.

⁴⁰¹Cf. « Kommuniqué der 15. Tagung des SED-Zentralkomitees, 24.-26.7.1953 » [Communiqué de la 15e session du comité central du SED], in *Dokumente der SED*, Vol. IV, Berlin 1954, p. 451 ff. URL : http://www.17juni53.de/material/dok_53_7.html. [dernière consultation le 05.04.2012].

⁴⁰²Cf. SCHARNOWSKI Ernst, Source mp3 : Appel radio aux ouvriers de Berlin-Est, RIAS, 17.6.1953 URL : <http://www.17juni53.de/audio/track6.mp3>. [dernière consultation le 05.04.2012].

⁴⁰³Le roman *5 Tage im Juni* [Une semaine en juin], datant de 1958, fut édité pour la première fois en 1974 en RFA et en RDA seulement en 1989. Sa traduction française date de 1990.

⁴⁰⁴L'édition est-allemande du roman *Das Jahr der Prüfung* date de 1954.

⁴⁰⁵Lothar Trolle fut invité à la journée d'étude « Une histoire – des écritures » organisée par l'ÉRIMIT (EA 4327) à l'université Rennes 2, 17.03.2011. Sa pièce *Greikemeier* portant sur les événements du 17 juin 1953, écrite entre 1972 et 1974, fut interdite en RDA et publié pour la première fois en 2010.

⁴⁰⁶Il écrit sa pièce de théâtre *Germania Tod in Berlin* [Germania Mort à Berlin] entre 1956 et 1971. Elle sera d'abord publiée à Berlin-Ouest en 1977 et seulement en 1988 à Berlin-Est.

Les autorités ouest-allemandes vont ensuite instrumentaliser l'événement pour exprimer une identité nationale : le 17 juin sera célébré comme fête nationale de la RFA jusqu'à la chute du mur comme moment de résistance au communisme et soif de la liberté⁴⁰⁷ et comme « Jour de l'unité allemande ». Depuis la réunification allemande le 3 octobre 1990, les dates des fêtes nationales allemandes du 17 juin pour la RFA et du 7 octobre pour la RDA ont été supprimées. Seulement en 2003, à l'occasion du 50e anniversaire et suite à l'ouverture des archives de la RDA, l'événement du 17 juin 1953 fut re-étudié plus profondément et célébré dans l'Allemagne (ré)unifiée. Il s'agit tout de même du premier soulèvement contre le socialisme totalitaire, qui a été suivi en 1956 par l'insurrection de Budapest, en 1968 par le printemps de Prague, durant les années 1980 par le mouvement polonais de *Solidarność* pour aboutir en 1989 par la « révolution sans violence ».

C'est donc sur un des deux grands chantiers est-berlinois, celui de l'allée Staline que débuta une révolte nationale et selon un rapport du 15 juillet 1953⁴⁰⁸ on note entre le 16 et 21 juin des troubles et grèves dans plus de 700 lieux⁴⁰⁹ et on compte environ 250 bâtiments publics vandalisés. Cette révolte fut réprimée : plus de 50 manifestant-e-s trouvaient la mort, tué-e-s par balles, frappé-e-s à mort ou écrasé-e-s par les chars russes. Des

⁴⁰⁷Selon le chancelier de l'époque Konrad Adenauer (1876 – 1967).

⁴⁰⁸Notes prises lors de la journée d'étude « Une histoire – des écritures » du 17.03.2011. Intervention de : DROIT Emmanuel, « Le 17 juin 1953 : un événement clé pour les deux Allemagnes (1953 – 1989) ».

⁴⁰⁹Cf. KOWALCZUK Ilko-Sascha, *17. Juni 1953 : Volksaufstand in der DDR. Ursachen – Abläufe – Folgen*, Bremen : Temmen, 2003, p. 284–293.

milliers de personnes furent arrêtées, des centaines furent jugées, dont on compte au moins 18 exécutions par balle dans la nuque ou par guillotine.

L'action collective et l'oeuvre commémorative *17. Juni* fut initiée en 2002 par un groupe de travail des quartiers Friedrichshain-Kreuzberg et l'association locale *Karl-Marx-Allee e.V.* Karla Sachse va collaborer à cette oeuvre collective qui rend avant tout hommage aux travailleur-e-s courageux-ses qui se sont révolté-e-s contre les exigences de leur Etat, notamment la hausse des normes de production d'au moins 10% ce qui invoquait comme conséquence de travailler plus pour le même salaire. Mais le manque de matériaux freinait l'avancement des travaux ou de la production et la réelle conséquence de cette hausse de normes était une baisse de salaires d'environ 10%.

La réalisation et le financement de l'oeuvre collective fut soutenue par le *DGB* [confédération allemande des syndicats], l'*IG Bauen-Agrar-Umwelt Berlin* [syndicat professionnel de la construction, de l'agriculture et de l'environnement de Berlin], l'*IG Metall Brandenburg-Sachsen* [syndicat professionnel de l'industrie métallurgique de Brandebourg et de Saxe], la *BVV* [représentation populaire des districts berlinois], le service administratif des districts Friedrichshain et Kreuzberg et par les associations *Bürgerbüro e.V.* [travail associatif sur les dommages consécutifs de la dictature du SED] et *Karl-Marx-Allee e.V.*

Le 17 juin 1953, l'îlot urbain n° 40 près de l'actuelle allée Karl-Marx [sortie métro Weberwiese], a été construit à la hauteur d'un étage, comme

nous pouvons le voir sur une photographie de Günter Weiß datant du 30 juin 1953 [Figure 33]. L'îlot triangulaire comprend plusieurs bâtiments encadrés par trois rues, la Auerstraße à l'Ouest, la Löwestraße à l'Est et la Weidenweg, en parallèle à l'allée Karl-Marx, au Sud. Entre les deux voies parallèles, la rue Weidenweg et l'allée Karl-Marx, se trouve un espace vert, appelé *Rosengarten* [Jardin des roses]. Le signe de mémoire se trouve au Sud de l'angle Sud-Ouest de l'espace vert et touche partiellement la voie piétonne et la pelouse environnante.

Aujourd'hui, ce bâtiment fait partie d'une longue série de bâtiments de classicisme stalinien construits au début des années 1950, encadrant l'actuelle allée Karl-Marx, bâtiments qui sont aujourd'hui en partie classés⁴¹⁰. Une partie des habitant-e-s des bâtiments de l'îlot n°40 habitaient la rue avant la destruction des anciens immeubles par les bombardements et s'est réinstallée après l'édification des nouveaux îlots. Encore jusqu'en juin 2003, avant l'action et le signe de mémoire *17. Juni*, une grande partie des locataires de l'îlot ignorait la portée historique de leurs locaux, y compris le parti PDS [depuis 2007 appelé DIE LINKE] qui y a son bureau local depuis 1998⁴¹¹.

C'est donc en préparation au 50e anniversaire des événements autour du 17 juin 1953 et dans le contexte de l'ouverture d'archives est-allemands,

⁴¹⁰C'est sur cette allée que fut construit le premier immeuble d'après-guerre est-allemand moderne avec plusieurs dizaines de logements équipés de salles de bains, prises téléphoniques, interphones et ayant un accès par ascenseur.

⁴¹¹Cf. KULICK Holger, « Denkmal zum 17. Juni : Stein des Anstoßes », in *Spiegel Online*, 15.06.2003. URL : <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,252214,00.html> [dernière consultation le 17.04.2012].

notamment les archives du parti SED, les archives militaires de la RDA et les archives de la Stasi⁴¹², complétant les recherches menées jusqu'à lors en RFA et d'une certaine ignorance ou méconnaissance des faits historiques réels du côté des ancien-ne-s citoyen-ne-s de la RDA et des habitant-e-s du lieu historique que la création du signe de mémoire *17. Juni* a été initié.

Le résultat de cette initiative associative fut une action collective menée en présence et selon le concept de l'artiste berlinoise Karla Sachse au jour le jour 50 ans après les faits afin d'édifier un signe de mémoire restant en hommage aux ouvriers du chantier et aux victimes de l'insurrection nationale du 17 juin 1953.

Ce signe de mémoire est principalement composé de briques rouges, des briques chargées de multiples significations. Car comme nous le savons, les ouvriers du chantier des années 1950 utilisaient comme matériau de construction les briques des maisons bombardées et mise à disposition par les *Trümmerfrauen* [femmes des décombres]. Les briques des décombres non utilisées furent enterrées, tout comme les faits réels qui, le temps de la RDA, furent couverts d'une « montagne de mensonges, de fausses vérités et de calomnies »⁴¹³. L'acte du déterrement des briques

⁴¹²Cf. FRICKE Karl-Wilhelm, « Die nationale Dimension des 17. Juni 1953 », in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 2003, n°23, p. 5-10. URL : <http://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/27591/17-juni-1953> [dernière consultation le 18.04.2012].

⁴¹³Traduction de l'allemand par l'auteure. Cf. WEIß Konrad, « Wir wollen freie Menschen sein », Berlin : 17 juin 2003. [Discours d'inauguration du signe de mémoire].

enfouies est un acte de libération d'objets porteurs d'histoires, d'idées et de rêves.

Il s'agit de briques fabriquées au cours du 19^e siècle pour les immeubles locatifs destinés aux ouvriers et propriétaires de magasins de la rue Große Frankfurter Straße, nom de l'actuelle allée Karl-Marx jusqu'à la fondation de la RDA. Sous le régime hitlérien, l'allée se situant sur un ancien axe de commerce traversant l'Europe allant de l'Est à vers l'Ouest, faisait partie d'un projet de réaménagement qui devait transformer la ville de Berlin en une capitale d'ampleur mondiale, en *Germania*. Après la deuxième guerre mondiale, les bâtiments de l'allée sont en ruines et le projet *Germania* a fait place au projet de l'allée Staline.

Les briques utilisées pour la construction des îlots de l'allée Staline durant les années 1950 et pour l'action menée le 17 juin 2003 proviennent donc de ce quartier prolétaire de Friedrichshain. Le déterrement des briques des décombres enterrées et leur réutilisation en 2003 permettent une approche diachronique à l'histoire du quartier.

Pour l'édification du signe de mémoire en briques, des outils proches de ceux employés en 1953 ont été utilisés, comme une cuve de mortier rectangulaire en bois, des truelles triangulaires [également appelées « truelles berlinoises »], des pelles, des épinçoirs et une brouette. L'emploi de ce genre d'outils de maçonnerie utilisés par les ouvriers du bâtiment du chantier de l'allée Staline pour l'édification du signe de mémoire est un hommage direct et concret aux ouvriers de ce grand

URL : http://www.bln.de/k.weiss/tx_juni.html [dernière consultation le 26.04.2012].

chantier berlinois des années 1950, mais aussi un hommage plus général à tou-te-s les travailleur-e-s ayant participé-e-s au soulèvement du 17 juin 1953. N'oublions pas que les autorités politiques de la RDA ont déclaré celle-ci comme *Arbeiter- und Bauernstaat* [République des travailleurs et paysans] où, finalement, les ouvrier-e-s étaient les premier-e-s à rencontrer directement la contradiction entre utopie et réalité. Le soulèvement du 17 juin 1953, lors duquel les travailleur-e-s est-allemand-e-s ont exprimé leur mécontentement, avec comme objectif le changement de leur conditions de vie et de travail, resta le premier et dernier événement de cette ampleur dans l'histoire de la RDA.

L'utilisation des briques des décombres et des outils employés sur les chantiers est-allemands des années 1950 rappelle les méthodes de l'archéologie expérimentale qui servent, entre autre, de reconstituer les conditions de travail de l'époque. La participation active et passive d'un public composé de passant-e-s mais aussi de témoins de l'époque permet une approche empathique à l'insatisfaction quotidienne que les citoyen-ne-s de l'époque ont dû ressentir face à un Etat dictatorial. Mais la référence à cet événement historique présent jusqu'au moins la chute du mur sous forme de tabou dans la mémoire collective est-allemande, permet son actualisation et ainsi un changement de perspective.

Mais au-delà du lieu historique et de l'emploi de matériaux et d'outils utilisés en 1953 pour la construction de l'allée Staline, un troisième élément vient s'ajouter à l'oeuvre : celle de l'expérience de la collectivité solidaire. L'action de la construction collective de ce signe de mémoire

par les passant-e-s et habitant-e-s actuel-le-s de l'allée Karl-Marx, fonctionnait comme une sorte de passerelle temporelle. La reconstitution artistique des conditions de travail de l'époque permettait également, pendant au moins la durée de l'action, de revivre à nouveau ce sentiment de solidarité entre plusieurs individu-e-s formant un collectif, très souvent absent dans le monde de travail actuel, mais toujours présent dans le comportement de beaucoup d'Allemand-e-s ayant vécu en RDA.

L'action et l'oeuvre collective fut inaugurée par un discours du publiciste et défenseur des droits civiques Konrad Weiß (1942), membre de l'association *Bürgerbüro e.V.* Dans son discours d'inauguration, il insiste sur la relation historique entre le premier et dernier soulèvement national contre le régime de la RDA. Car si, en 1953, les citoyen-ne-s de la RDA réclamaient « Wir wollen freie Menschen sein. » [Nous voulons être libres.], en 1989, ils/elles affirmaient « Wir sind das Volk! » [Nous sommes le peuple!]. Tout de même, l'argumentation théorique de l'opposition ne reposait pas sur le soulèvement du 17 juin 1953, puisque pendant les années 1980, le sujet n'a pas vraiment été étudié en RDA⁴¹⁴.

Si nous reprenons cette idée de répétition du soulèvement de 1953 en 1989, une autre similitude devient évidente : Car cette nouvelle construction sur l'allée Karl-Marx, représentant un mur de bâtiment en briques, pourrait également être associé au mur de Berlin en béton armé.

⁴¹⁴Cf. WEIß Konrad, « Wir wollen freie Menschen sein », Berlin : 17 juin 2003. [Discours d'inauguration du signe de mémoire]. URL : http://www.bln.de/k.weiss/tx_juni.html [dernière consultation le 26.04.2012].

Car concernant le signe de mémoire *17. Juni*, il s'agit avant tout d'un signe pour la liberté et pour la démocratie.

Partant de la réelle signification de l'action du 17 juin 2003 et du signe de mémoire installé, le vandalisme répétitif, dont le signe de mémoire à fait objet, s'explique uniquement à partir d'une ancienne perspective politique totalitaire qui stigmatise l'insurrection du 17 juin 1953 comme soulèvement fasciste.

En effet, la plaque commémorative en plexiglas transparent et portant une inscription en noir fut dévissée et volée. Elle fut remplacée en novembre 2004 par une plaque en métal, qui fut à nouveau volée et à nouveau remplacée lors d'une cérémonie du 17 juin 2005. La plaque comporte les phrases suivantes :

« Wir wollen freie Menschen sein »

Am Rosengarten begannen die Bauarbeiter am 16. Juni 1953 ihren Protest gegen die Normenerhöhung der SED-Regierung.

Ihre Aktion führte am 17. Juni zum landesweiten Volksaufstand.

« Nous voulons être libres »

Le 16 juin 1953, au Jardin des Roses, les ouvriers du bâtiment commençaient leur protestations contre la hausse des normes du gouvernement du SED.

Le 17 juin, leur action aboutit dans un soulèvement national.

Comme les photographies du 1er août 2012 laissent deviner [Figure 34], le signe de mémoire *17. Juni* se fond discrètement dans un nouveau chantier de renouvellement des canalisations du quartier. Loin des grands quartiers touristiques, cette basse muraille en forme de « L » apparaît seulement aux yeux d'averti-e-s. Seule une plaque racontant l'histoire du

lieu permet d'apprendre un peu plus sur les événements du 17 juin 1953,
ceci sans faire le lien avec le signe de mémoire initié par Karla Sachse.

fragen!

(2005)

Le signe de mémoire *fragen!*⁴¹⁵ de 2005 [Figure 35] est l'expression artistique d'une réflexion théorique sur l'identité et la mémoire allemande dans son contexte européen actuel. Ce travail de mémoire relativement récent permet d'aborder des concepts tels que la honte ou encore la culpabilité surtout vis-à-vis des victimes et de leurs proches. Il s'agit d'un hommage aux victimes du NKVD⁴¹⁶ et de la Stasi⁴¹⁷ mutilées et privées de parole à cause du contexte historique et idéologique dans l'Europe d'après-guerre. L'artiste Karla Sachse énonce ce que les victimes elles-mêmes ne sont parfois pas capables de dire. Il s'agit à la fois d'un travail

⁴¹⁵J'ai laissé ce titre en minuscules car il peut s'agir à la fois d'un substantif ou d'un verbe dont les significations sont expliquées un peu plus loin dans le texte.

⁴¹⁶Le NKVD/NKGB est une abréviation pour désigner la police secrète soviétique créée en 1934 qui devient le MVB/MGB pour exister de mars 1946 à mars 1954.

⁴¹⁷La Stasi est l'abréviation populaire pour désigner la police secrète est-allemande qui fut fondée le 8 février 1950 pour être dissolue courant 1989/90. Cf. *Jens Gieseke: Die DDR-Staatssicherheit: Schild und Schwert der Partei*. Bonn 2001, 120 P.

sur des faits qui ont eu lieu en ce lieu précis de l'ancienne prison berlinoise sur une période allant de 1945 à 1956, mais aussi d'un travail sur l'écriture et la perception actuelle de l'histoire allemande. L'oeuvre reflète également la complexité du contexte de mémoire, lequel est constitué à la fois de réalités psychiques et de réalités des faits historiques⁴¹⁸. L'histoire psychique des victimes est accessible à travers des témoignages souvent tardifs des survivant-e-s ou de leur proches. L'histoire collective peut être reconstituée à partir de sources historiques, ce qui nous renvoie à la question de l'existence et de l'accessibilité aux archives privées, comportant par exemple de la correspondance et des photos, mais aussi des archives relatives aux activités du NKVD⁴¹⁹ et de la Stasi, contenant par exemple les documents d'accusations et d'internements dans des camps spéciaux⁴²⁰.

Encore aujourd'hui, les réflexions théoriques sur la mémoire collective allemande de l'époque des blocs portent avant tout sur l'appareil de la

⁴¹⁸Concernant la notion de la mémoire collective : Cf. HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997 (1950¹), 295 p. Cf. LIEURY Alain, *Psychologie de la mémoire: Histoire, théories, expériences.*, Paris : Dunod, 2005, 299 p. Cf. HASSOUM Jacques, *Les contrebandiers de la mémoire*, Toulouse : érès, 2011 (1994¹), 98 p.

⁴¹⁹Une partie des documents émis par le NKVD, sont consultables à Berlin aux archives du Museumsverbund Pankow: URL <http://www.berlin.de/ba-pankow/museumsverbund/archiv/index.html> [dernière consultation le 25.08.2011].

⁴²⁰Remarquons que, pour la période entre 1945 et 1950, la plupart des accusations étaient calomnieuses et que les aveux ont été obtenus sous torture. Les personnes ne pouvant pas être jugées devant un tribunal militaire soviétique par manque de faits, furent internées dans des camps spéciaux soviétiques. Cf. GREINER Bettina, *Verdrängter Terror: Geschichte und Wahrnehmung sowjetischer Speziallager in Deutschland*. Bonn : bpb, 2010, 523 p.

Stasi, lequel fut mis en place à partir de 1950, et sur la construction du mur en 1961. S'y ajoute le fait que l'existence de deux Allemagne durant plusieurs décennies a entraîné l'émergence de deux cultures de mémoire. Le sujet des prisons du NKVD et des camps spéciaux qui ont existé de 1945 à 1950 reste difficile dans la mémoire collective. D'ailleurs, la publication récente de l'étude complexe *Verdrängter Terror* [La terreur refoulée] de Bettina Greiner permet de clarifier certains aspects concernant, par exemple, les motifs de l'arrestation, les méthodes employées pour obtenir des « aveux » ou encore le quotidien dans les camps spéciaux. A cette seule question, semble-t-il, nous ne pourrions jamais trouver de réponse précise : à quel point certaines victimes de l'occupation soviétique étaient-elles réellement impliquées au système nazi et à quel point étaient-elles réellement des victimes innocentes ? En RDA, il était interdit aux victimes survivantes de parler de leurs biographies marquées de violences physiques et psychologiques. Une arrestation ou encore l'internement dans un camp spécial pouvait être source de honte pour les victimes ainsi que leurs familles. La honte infligée par le regard idéologique de l'époque⁴²¹ est aussi source de nombreux secrets familiaux, qui hantent toujours certaines familles allemandes. En RFA, le sujet des camps spéciaux a été de plus en plus

⁴²¹En RDA, les autorités imposaient une délimitation par rapport à l'histoire allemande du régime hitlérien et la mémoire se concentrait avant tout sur celles des résistant-e-s anti-fascistes mort-e-s. Cf. LEO Annette, « Keine gemeinsame Erinnerung: Geschichtsbewusstsein in Ost und West », in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, n° 40/41, 2003, p. 27-32.

mis de côté, à cause de la mise en place de la politique de détente inter-allemande au début des années 1970.

Avec son oeuvre, l'artiste Karla Sachse donne une importance égale à ces deux sujets : celui des prisons et camps spéciaux du service secret soviétique NKVD et celui des prisons du service secret est-allemand, la Stasi. Le titre allemand de l'oeuvre conceptuelle *fragen!* de l'artiste berlinoise Karla Sachse peut être traduit de la façon suivante : « questions », ou bien « questionner », ou encore « interroger » ; le point d'exclamation nous indiquant clairement qu'il ne s'agit non seulement d'une invitation à la réflexion, mais d'un impératif).

Cette prison est une maison d'arrêt et de garde à vue du NKVD. Notons qu'il y en avait environ une soixantaine de ce type sur la zone occupée, soviétique, de Berlin et que celui du district actuel de *Pankow* constituait, avec ces 40 cellules⁴²² environ, la plus grande connue à ce jour.

Suite à l'inauguration de l'oeuvre de Karla Sachse en 2005, une exposition, dans un premier temps temporaire puis permanente, fut mise en place et accompagnée d'un ouvrage publiant les travaux de recherche des membres de l'association historique *Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt e.V.*⁴²³. Cette exposition, ouverte au public depuis le

⁴²²Cf. KAMINSKY Anne, « Denkzeichen für die Opfer der Haftstätte Prenzlauer Allee ». in *Orte des Erinnerns : Gedenkmale, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR*, Bonn : bpb, 2007. p 112-113.

⁴²³Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt e.V. (Ed.), *Prenzlauer, Ecke Fröbelstraße: Hospital der Reichshauptstadt, Haftort der Geheimdienste, Bezirksamt*

30 novembre 2006, porte sur l'histoire du complexe de bâtiments depuis le temps de leur construction à la fin du 19^e siècle. L'exposition est présentée sous forme de panneaux en langue allemande, dont quelques uns peuvent être consultés à l'extérieur des bâtiments. Nous pouvons également retrouver ces informations historiques de manière synthétique sur un site web⁴²⁴ établi entre 2004 et 2009 par l'association.

La lecture des panneaux d'exposition, de l'ouvrage collectif et des textes et documents du site web soulève de nombreuses questions par rapport aux faits historiques concernant le complexe architectural situé au croisement de l'allée *Prenzlauer Allee* et de la rue *Fröbelstraße*, notamment le bâtiment 3, et montre bien que les recherches sont loin d'être terminées. Nous savons, par exemple, que la SMAD [Administration militaire soviétique en Allemagne] s'est retirée officiellement le 11 novembre 1949 et que le ministère de la sécurité intérieure est-allemande a repris les bâtiments courant 1950 pour y rétablir une prison à partir de janvier 1951. Mais que se passait-il exactement avec les prisonnier-e-s présent-e-s pendant la période de changement d'autorité entre le commandement soviétique et le nouveau gouvernement est-allemand? Il en est de même pour la période allant de la fermeture définitive de cette prison, à partir de 1956, à 1989, année de la chute du mur. La Stasi a utilisé une partie du complexe administratif

Prenzlauer Berg 1889 – 1989, Berlin : Lukas Verlag, 2006, 247 p.

⁴²⁴URL : <http://www.bbgw.de/projekte/prenzlauer/eckefroebelstrasse.html> [dernière consultation le 20.09.2011].

jusqu'en 1985 en installant au sous-sol du bâtiment 3 un sauna⁴²⁵ et dans une pièce septentrionale un bureau technique d'écoute de la section 26. Ce dernier semble avoir été utilisé par la Stasi même après 1985 et a été découvert par le gardien du bâtiment en 1990 lors d'une inspection des caves.

D'autres questions sont d'ordre socio-psychologique et demandent une approche croisée : Pourquoi, par exemple, l'histoire du lieu, notamment en ce qui concerne le sous-sol du bâtiment 3, n'a pas surgi à la surface dès les événements de la chute du mur ? Pourquoi une grande partie des habitant-e-s, des générations nées après la deuxième guerre mondiale, disent n'avoir pris connaissance des faits qu'avec l'inauguration de l'oeuvre de Karla Sachse en octobre 2005 ? Pourtant, selon un témoignage de Erika Meusel (née en 1924) recueilli par l'historien Jan Jansen⁴²⁶, on pouvait pendant la deuxième moitié des années 1940 entendre, durant la tranquillité nocturne, les cris des torturé-e-s. Les habitant-e-s du quartier, durant cette période où la prison était entre les mains du NKVD, ont dû associer la stridence des cris réels à la rumeur au

⁴²⁵A l'époque, ce sauna fut seulement accessible aux fonctionnaires de la Stasi. Aujourd'hui, il existe toujours et il est public : <http://www.gewoelbe-sauna.de/> [dernière consultation le 24.10.2011]. Notons que nous ne trouvons aucun indice sur l'histoire du lieu sur le site internet du sauna et que les photos du jardin clos ne montrent pas l'oeuvre de Karla Sachse (supposons que les photos sont antérieures à l'oeuvre...). L'artiste a insisté à ce que l'oeuvre fasse le tour du bâtiment afin de faire réfléchir les habitué-e-s du sauna sur l'histoire du lieu.

⁴²⁶Cf. JANSEN Jan, *Berlin Prenzlauer Berg. Alltag und Geschichte 1920-1970*, Berlin : Sutton Verlag, 1996. p. 109.

sujet des caves GPU⁴²⁷ et ont dû en transmettre les souvenirs dans la mémoire collective. Néanmoins, dans l'ouvrage cité plus haut, la journaliste Ulrike Gentz (1963) pose cette question de la réception par le voisinage de l'existence de la prison et de l'usage des bâtiments par la Stasi⁴²⁸. Elle aussi a recueilli des témoignages, entre autre celui d'Irene Pfeiffer (née 1926) qui habitait à l'époque dans l'actuelle *Fröbelstraße*. Celle-ci a aussi entendu de temps en temps des cris, surtout ceux de jeunes hommes, pendant la deuxième moitié des années 1940. Selon ses informations à l'époque, elle savait qu'il s'agissait d'une prison soviétique de garde à vue pour des prisonniers politiques.

C'est seulement en automne 1998 que l'assemblée des délégué-e-s du district berlinois *Prenzlauer Berg* décide de prendre des mesures visant à effectuer des recherches historiques quant à l'ancienne prison située au sous-sol du bâtiment 3. L'ensemble du complexe de huit bâtiments, en briques jaunes et rouges, fut construit entre 1886 et 1889 afin d'abriter des sans-abri et des personnes âgées dans un hôpital municipal, comportant également des bâtiments pour des infirmes. Le bâtiment 3 dont traite cet article servait donc à l'époque de l'empire allemand et à celle de la république de Weimar, permettant ainsi de soigner les citoyens

⁴²⁷La GPU fut constituée en février 1922 comme service secret soviétique qui fut rattaché, à nouveau, au NKVD en juillet 1934. En 1942, un film anti-soviétique de la propagande nazie intitulé *GPU* sort dans les cinémas allemands. Certaines victimes du NKVD vont relier les images véhiculées par le film à leurs propres vécus.

⁴²⁸Cf. Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt e.V. (Ed.), *Prenzlauer, Ecke Fröbelstraße: Hospital der Reichshauptstadt, Haftort der Geheimdienste, Bezirksamt Prenzlauer Berg 1889 – 1989*, Berlin : Lukas Verlag, 2006, p. 164-175.

masculins malades. Sous le troisième Reich, plus précisément en 1934, l'hôpital sera transféré et le complexe hospitalier devient le complexe administratif du district du *Prenzlauer Berg*. De 1934 à 1945, le bâtiment 3 abrite l'office d'hygiène et de santé du régime hitlérien. A la fin de la deuxième guerre mondiale, entre 1945 et 1950, le complexe est occupé par le commandement soviétique et le sous-sol du bâtiment 3 est aménagé en prison du service secret soviétique NKVD. Il comprenait des bureaux d'interrogatoires au rez-de-chaussée. En 1950, avec le retrait de l'armée soviétique et la fondation du ministère de la sécurité, des fonctionnaires de la dite Stasi reprirent une partie des bâtiments, lesquels seront entourés d'un mur, et continuent à faire fonctionner la prison jusqu'en 1956, avec toujours au rez-de-chaussée des bureaux d'interrogatoires, au premier étage le contre-espionnage et au second un service photographique. En 1985, le Ministère de la sécurité intérieure qui avait investi « incognito » des bâtiments du complexe administratif du district du *Prenzlauer Berg* à partir de 1950, déménage en toute discrétion, emportant tous les dossiers. Ensuite, les bâtiments seront remis à l'administration du quartier. La surprise des fonctionnaires fut grande à la découverte du sauna, de la station d'essence sur le terrain emmuré et de l'intérieur rénové des bureaux.⁴²⁹

⁴²⁹Cf. Idem, p. 172.

Le 1er janvier 2001, le district *Prenzlauer Berg* fut annexé au district *Pankow* et en printemps 2001, une initiative citoyenne fut instaurée afin de mettre en oeuvre la décision prise trois ans auparavant. En mai 2003, la *Bezirksverordnetenversammlung Pankow* [assemblée des délégué-e-s du district Pankow] préconise auprès du *Bezirksamt* [service administratif du district] un appel d'offre en vue de la réalisation artistique d'un objet mémorial à l'endroit de l'ancienne prison du NKVD et de la Stasi. En septembre 2004 cet appel fut publié par la *Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur* [autorité administrative chargée des sciences, de la recherche et de la culture] et par le service administratif chargé du district de Pankow. L'artiste berlinoise et citoyenne du *Prenzlauer Berg* Karla Sachse, remporte le concours artistique. Le 22 octobre 2005, l'oeuvre de l'artiste est dévoilée. En tout, 15 ans se sont passés entre la découverte officielle de l'existence de cette prison et la réalisation des signes de mémoire permettant de rendre hommage aux victimes. Le jour du dévoilement public de ces signes de mémoire, environ 50 personnes ont manifesté, s'insurgeant contre cette inauguration du lieu de mémoire, accusant le fait, selon eux, de rendre hommage non à des victimes, mais aux nazis.

Cette réaction de quelques personnes, en partie ancien-e-s agent-e-s de la Stasi⁴³⁰, nous renvoie à une idée reçue encore très présente dans la mémoire collective allemande. A cet égard, l'oeuvre de Karla Sachse est une première tentative artistique de dévoilement de la vérité, en brisant

⁴³⁰Cf. STRAUß Stefan, « Einst bei der Stasi, heute bei der Demo. », in *Berliner Zeitung*, 24.10.2005.

ce tabou des victimes du stalinisme et en mettant des mots sur l'histoire. Ces mots choisis et exposés par l'artiste permettent d'aborder l'histoire du lieu non seulement par sa structure architecturale et les traces de l'ancienne prison sur le bâtiment lui-même, mais surtout en partant de l'histoire des victimes, en leur redonnant toute leur valeur humaine.

Plusieurs milliers d'individus ont transité dans ce lieu entre 1945 et 1956. Une partie, dont le chiffre reste inconnu à ce jour, y a trouvé la mort, d'autres furent déporté-e-s dans des camps spéciaux tandis qu'une autre a été relâchée. Au temps de l'occupation soviétique, mais aussi au début de la RDA, ces caves servaient de lieux de transition en vue d'inculper des hommes et des femmes, en les accusant de crimes qu'ils n'ont, la plupart du temps, pas commis. Ces accusations faisaient référence à des activités non conformes au système soviétique et étaient dans la majorité des cas des hypothèses basées sur quelques faits réels, pouvant être liés soit à la biographie de la victime soit à l'histoire allemande. A cette incertitude concernant le motif de l'arrestation, qui furent, selon la plupart des survivants des constructions absurdes basées sur les aveux d'autres victimes qui ont signé sous la torture physique et psychologique, s'ajoutait le manque de tout moyen de défense lors des interrogatoires.

Les questions les plus posées par les victimes elles-mêmes, par leurs familles, sont sans doute : « qui disparut dans la cave ? » et « pourquoi ? ».

Par le biais de son œuvre conceptuelle, Karla Sachse redonne la parole aux victimes afin de dénoncer l'injustice et la violence liés à leur vécu, sans pour autant vouloir imposer ni la honte ni la culpabilité individuelle

et collective que les allemand-e-s peuvent ressentir face à leur passé familial et historique. Dans le cas des victimes du stalinisme, nous sommes bien face à la honte ressentie par les victimes, laquelle est liée à leur traumatisme. Avec ses inscriptions in situ, l'artiste affiche au grand jour la terreur subie et la double honte ressentie par les victimes. D'autant plus que la plupart de ces victimes a été accusée d'une collaboration au régime nazi, ce qui leur conférait le statut de coupable.

Une partie du travail de Karla Sachse, notamment en ce qui concerne les victimes du NKVD, se base sur des témoignages d'ancien-ne-s prisonnier-e-s, à l'instar de celui de Lottchen Fischer, recueilli en 1990 et publié en 1995⁴³¹. D'autres témoignages rédigés juste après la fin de la détention se trouvent au AdsD à Bonn dans le fonds *Ostbüro*⁴³². Ils ont été étudiés par les historien-ne-s travaillant sur cette ancienne prison, actuel complexe administratif du district de Pankow. Ces historien-ne-s ont également recueilli des documents, comme par exemple des courriers échangés entre le jeune Fritz Naujoks⁴³³ et sa mère. Les témoignages recueillis et provenant des archives de la *Gedenkstätte Berlin-*

⁴³¹Cf. ERLER Peter ; Thomas FRIEDRICH, *Das sowjetische Speziallager Nr.3 Berlin-Hohenschönhausen (Mai 1945 bis Oktober 1946)*, Berlin : Biographische Forschungen und Sozialgeschichte e.V., 1995, p. 80 – 87.

⁴³²Il s'agit de l'archive socio-démocrate. URL: http://www.fes.de/archiv/adsd_neu/ [dernière consultation le 25.10.2011].

⁴³³Au moment de son arrestation en novembre 1945 pour des « activités contre-révolutionnaires », Fritz Naujoks avait 16 ans. Ensuite, il a été interné à Bautzen pour 9 ans. Cf. Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt e.V. (Ed.), *Prenzlauer, Ecke Fröbelstraße*, p. 103.

*Hohenschönhausen*⁴³⁴ sont également importants car une partie des interné-e-s de ce camp spécial soviétique (à partir de 1951 prison de la Stasi) a été transférée à la prison de la Prenzlauer Allee. Des documents relatifs au fonctionnement de cette prison, ou comportant des réactions des familles suite à des arrestations, se trouvent au *Landesarchiv Berlin*⁴³⁵ ou encore aux GARF, les archives de la fédération russe à Moscou⁴³⁶. D'autres informations peuvent être tirées du périodique *KgU-Archiv* du *Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit* [groupe de combat contre l'inhumanité] édité entre 1953 et 1958. En préparant l'exposition portant sur l'histoire du lieu du complexe administratif de la *Prenzlauer Allee / Ecke Fröbelstraße*, les historien-ne-s de l'association *Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt* ont consulté une partie de ces documents.

C'est en lisant avec sensibilité ces travaux et documents que des questions se sont imposées à l'artiste, se matérialisant dans l'oeuvre, signe de mémoire qu'est *fragen!* Ce questionnement est inscrit en lettrage blanc sur fond noir, sur des plaques de polyméthacrylate de méthyle⁴³⁷

⁴³⁴URL: <http://www.stiftung-hsh.de/> [dernière consultation le 25.10.2011].

⁴³⁵URL: <http://www.landesarchiv-berlin.de/lab-neu/home.htm> [dernière consultation le 25.10.2011].

⁴³⁶URL: <http://www.rusarchives.ru/federal/garf/> [dernière consultation le 25.10.2011].

⁴³⁷Ce qui correspond au produit plus connu *Plexiglas* dont le nom est une marque déposée. En RDA, ce produit se nommait *O-Glas* (organisches Glas = verre organique). Comme ce thermoplastique est produit par plusieurs marques et comme j'ignore celle qui a été utilisée pour le monument à Berlin, j'utilise la désignation chimique pour nommer ce matériau.

fixées à hauteur de vue, au dessus des soupiraux du bâtiment en briques jaunes, bâtiment comprenant deux étages. Entre 1945 et 1956 s'y trouvaient environ 40 cellules sans fenêtres au sous-sol, également appelé *Hundekeller* [Caves aux chiens]⁴³⁸. Son existence resta secrète et méconnue du grand public jusqu'en 1990. Derrière les soupiraux murés, redevenus pour la plupart visibles aujourd'hui, des milliers d'hommes et de femmes furent torturé-e-s (et ceci dès l'âge de 16 ans⁴³⁹). Les plaques noires comportant le questionnement de l'artiste épousent le bâtiment de l'ancienne prison comme un brassard de deuil. Celui-ci sert de support, permettant ainsi de susciter les émotions et de révéler le vécu des victimes.

A la lecture de ces inscriptions, s'éveillent des émotions inconscientes individuelles se référant à des souvenirs collectifs présents dans la mémoire allemande et européenne. Finalement, l'oeuvre conceptuelle nous amène à une introspection : c'est à dire à voir, entendre et ressentir ce qui est écrit ; c'est en cela que l'oeuvre est particulièrement touchante. Sur la totalité des 61 inscriptions, seulement une quarantaine d'énoncés sont accessibles au grand public. Nous pouvons y lire entre autres : « qui

⁴³⁸Pendant une période, jusqu'à présent non clairement défini par les historien-ne-s, une partie des cellules était gardée par des chiens d'où le surnom du lieu. Cf. Berlin-Brandenburgische Geschichtswerkstatt (Ed.), *Prenzlauer / Ecke Fröbelstraße*, p. 114.

⁴³⁹Comme déjà évoqué, ces prisons souterraines servaient à inculper les personnes pour ensuite les transférer dans des camps spéciaux soviétiques. Selon les historiens allemands Peter Erler et Thomas Friedrich, un des plus grands groupes d'interné-e-s furent des jeunes jusqu'à 14 ans accusé-e-s de collaboration à l'organisation terroriste nazie *Werwolf*. Cf. ERLER Peter ; Thomas FRIEDRICH, *Das sowjetische Speziallager Nr.3*, p. 12.

disparut dans la cave ? », « qui ferma la porte en fer ? », « qu'éclaira l'ampoule nue ? », « combien de silence supporta l'oreille ? », « qui entendit les cris nocturnes ? », « pourquoi ? », « qui survécut ? », « que surent-ils ? », « d'où le savons nous ? » ou encore « qui veut savoir ? », pour n'en citer que quelques unes.

Par le biais de son questionnement l'artiste formule et concrétise ce qui s'est passé dans les caves de ces prisons. Elle remplit de questions, de remarques, de sensations et de sentiments ce lieu de mémoire berlinois du quartier du *Prenzlauer Berg*. D'autre part l'oeuvre incite à questionner de l'extérieur cette (ancienne) prison et amène plus précisément les passant-e-s de l'époque et d'aujourd'hui à se dire : « qui entendit les cris nocturnes ? » et « qui veut savoir ? ». Avec ses énoncés, l'artiste ne convoque pas seulement la mémoire collective allemande, mais aussi les souvenirs individuels de certain-e-s passant-e-s.

L'inscription la plus courte est aussi la plus significative car il s'agit de la question du pourquoi. Ce « warum? » symbolise l'absence de pourquoi. C'est un point que les victimes du stalinisme partagent avec les victimes de la Shoah. Ne pas connaître le motif de leur arrestation ôtait aussi à ces personnes tout motif de résistance vis-à-vis de leurs agresseur-e-s. Mais le temps d'attente entre l'arrestation et l'interrogatoire, pouvant aller de quelques jours à plusieurs semaines, nourrissait aussi l'espoir, celui de pouvoir se défendre en éclaircissant le « malentendu ». Mais comme nous l'avons déjà évoqué, le supposé malentendu consistait à échafauder, souvent de façon absurde, de fausses accusations basées sur des actes non commis. Depuis 12 octobre 1946, la directive 38 du Conseil de contrôle

allié (qui devait servir à unifier les procédures de « dénazification » par les alliés) légalisait en quelque sorte ce genre de despotisme et ordonnait « L'internement d'Allemands, sans qu'ils soient coupables de certains crimes, mais qu'on peut estimer comme dangereux pour les objectifs des forces alliées. Ainsi que le contrôle et la surveillance d'Allemands qui peuvent éventuellement devenir dangereux. »⁴⁴⁰. Notons que toutes les procédures étaient soumises à la loi 10 du Conseil de contrôle alliée du 20 décembre 1945, qui se basait en partie sur une déclaration émise le 30 octobre 1943 et publiée le 1er novembre 1943 à Moscou. Cette loi 10 qui servait comme base légale pour poursuivre des criminel-le-s de guerre était donc complétée par la directive 38⁴⁴¹.

L'oeuvre fait aussi appel aux témoignages, s'adresse à la fois aux victimes, au voisinage de l'époque et aux bourreaux. Souvent, les victimes elles-mêmes semblent être dans l'impossibilité de témoigner directement. C'est au moment où la vie reprend sa normalité que les souvenirs passés et que le vécu lié à ces prisons ou camps spéciaux prennent de l'ampleur, renvoyant la victime à sa réalité éprouvée. S'y ajoutent un mauvais encodage du vécu, un déni de mémoire pour les personnes susceptibles d'émotions trop fortes⁴⁴².

⁴⁴⁰Ger : « Internierung von Deutschen, welche, ohne bestimmter Verbrechen schuldig zu sein, als für die Ziele der Alliierten gefährlich zu betrachten sind, sowie die Kontrolle und Überwachung von Deutschen, die möglicherweise gefährlich werden können. » In ERLER Peter ; Thomas FRIEDRICH, *Das sowjetische Speziallager Nr.3*, p. 64.

⁴⁴¹« Dokument 13 », Idem, p. 64-69.

⁴⁴²Cf. LIEURY Alain, *Psychologie de la mémoire*, Paris : Dunod, 2005, p. 239.

Des inscriptions comme : « qui entendit les cris nocturnes? », « qui vit les ombres derrière les fenêtres? » ou encore « qui vit les soupiraux emmurés? » sont destinées aux passant-e-s de l'époque des faits. Comme nous l'avons déjà dit, ce questionnement se base sur quelques rares témoignages collectés et sur une étude de documents accessibles. Mais il s'adresse également à d'autres témoins possibles, sans qu'il y ait pour autant volonté de les culpabiliser à cause de leur silence jusqu'à présent. Une seule inscription se réfère directement à la question du bourreau : ce « qui ferma la porte blindée? » amène à faire réfléchir les personnes qui ont servi les dictatures. Cet énoncé est aussi une référence à une injustice actuelle quant aux bourreaux impunis et à la réhabilitation des victimes au niveau pénal, administratif et professionnel. Aujourd'hui, une partie des victimes du stalinisme a été réhabilitée par le procureur général des affaires militaires de la fédération russe. Sinon, depuis 1992, il existe en RFA, au niveau pénal, une loi pour la réhabilitation des victimes au niveau juridique et social, pour la période entre le 8 mai 1945 et le 2 octobre 1990⁴⁴³.

Finalement ces inscription doivent avant tout donner une impulsion aux passant-e-s d'aujourd'hui, questionner leur propre histoire familiale,

⁴⁴³Cela peut s'exprimer sous forme d'une retraite de 250 Euros mensuels pour ceux et celles ayant fait de la prison durant au moins 6 mois et ayant des revenus inférieurs à 1041 Euros pour une personne et 1388 Euros pour un couple. Malheureusement, pas toutes les victimes semblent être au courant de leur droits et le versement n'est pas rétroactif. Notons aussi l'injustice sociale du fait d'avoir travaillé au service des régimes communistes rapporte aux retraité-e-s actuel-le-s un revenu plus important qu'à ceux et celles qui étaient enfermé-e-s durant de longues années.

l'histoire du quartier et leur réception de l'histoire des Allemagne post-nazie dans le contexte de l'Europe actuelle.

Avec son oeuvre discrète et pertinente, fixée au dessus des soupiraux du bâtiment 3 du complexe administratif du quartier de Pankow, Karla Sachse concrétise ce passé flou de 1945 à 1956. Elle nous incite à une réflexion complexe sur la honte ressentie par les victimes et l'éventuel sentiment de culpabilité des bourreaux. Ces signes artistiques de mémoire sont un hommage aux victimes du stalinisme et de la Stasi, mais n'excluent pas par ailleurs la remémoration des crimes réellement commis pendant le régime hitlérien.

L'oeuvre de Karla Sachse représente plus qu'un simple signe de mémoire aux victimes de l'ancienne prison du NKVD et de la Stasi. Il s'agit d'une ouverture plutôt discrète, suscitant la réflexion tant sur l'histoire que sur l'actualité politique de l'espace européen. De surcroît, la nature même de l'oeuvre permet une évolution de la structure et de l'usage du lieu, tout en rappelant son histoire. La mémoire du lieu est ainsi liée à un concept artistique, lequel fait référence à l'espace-temps de l'histoire vécue et non au lieu lui-même. Si le lieu avait pu rester en état tel qu'il était au moment des faits, nous pourrions éventuellement nous passer d'un signe artistique de mémoire. Mais c'est justement au moment où les preuves matérielles font défaut que le travail artistique de mémoire prend une tournure significative, prend un sens. Ceci est le cas, comme nous venons

de le voir ici, pour l'ancienne prison située au bâtiment 3 du complexe administratif du quartier berlinois Pankow.

Vessels

(2001 – aujourd'hui)

Vessels [Récipients]⁴⁴⁴ est une série d'oeuvres débutée lors d'un premier séjour de Karla Sachse en Thaïlande en 2001. En effet, l'artiste s'est rendue dans la jungle thaïlandaise à deux reprises, en 2001 et en 2003, dans le cadre de l'échange artistique international *Womanifesto*. Cette initiative d'échange entre des artistes, pour la majorité féminines, et des autochtones a débuté en 1997 et elle est soutenue financièrement par la fondation Heinrich Böll. L'artiste a participé une troisième fois à cette initiative, ceci de manière virtuelle, via un projet web intitulé *No Man's Land*.

Ainsi, du 22 octobre au 2 novembre 2001, Karla Sachse s'est rendu à un atelier intitulé *Womanifesto Workshop 2001* qui s'est tenu à la ferme Boon Bandarn près de Kantharalak dans la province thaïlandaise Si Saket. Lors

⁴⁴⁴Le titre anglais de la série d'oeuvres n'a pas été attribué par l'artiste elle-même, mais par l'auteure pour faciliter la compréhension du texte ci-présent.

de cet atelier, des artisan-e-s des alentours venaient apprendre leur techniques de fabrication avec des matériaux locaux aux 18 participantes de l'atelier. C'est lors de ce séjour artistique que l'artiste apprend une vieille technique de vannerie thaïlandaise par Khun Pikul Deelong-Ngam qui consiste dans le tressage de fibres végétales pour la réalisation de différents récipients.

C'est de cette technique de tressage que Karla Sachse va se servir afin de réaliser ses travaux dans l'espace intitulés *Vessels*. Ces oeuvres qui ont une apparence fragile sont d'une structure plutôt stable. Pour obtenir ces structures, Karla Sachse tresse des bâtons de papiers roulés sur une structure métallique pour former des sortes de récipients qui, comme les récipients tressés thaïlandais, correspondent chacun, selon sa forme, à une fonction spécifique.

Chaque oeuvre ainsi créée correspond à un des différents organes du corps humain et avant tout féminin. Les structures qui ont été créées successivement dans des lieux différents forment un ensemble susceptible d'être en perpétuelle croissance.

Une des premières créations de cette série de récipients, *Femal vessel* [Récipient féminin], a été créée en 2001 en Thaïlande. Il s'agit là d'un utérus. Au moment de la création, l'artiste fut influencée par la discussion médiatisée autour des méthodes et conséquences de diagnostic prénatale et du clonage humain. Cet utérus est fait de papier de journal provenant de Thaïlande.

Ensuite, l'artiste a tressé les *Vietnamesische Augen* [Yeux vietnamiens] [Figure 36] de papiers comportant en grande partie de souvenirs écrits par des vietnamiens. Il s'agit bien évidemment de souvenirs douloureux faits durant la guerre de Vietnam et difficilement à énoncer. Les actualités des journaux et les souvenirs écrits des participant-e-s ont été enroulés sous forme de bâtonnets et ont été ainsi métamorphosés en matériau de tressage. Ces bâtonnets de papier laissent apparaître des fragments d'écriture qui fonctionnent comme une ouverture à l'imagination par rapport à l'actualité imprimée en relation avec les souvenirs écrits. La forme oculaire de ces récipients constituant l'oeuvre confirme cette idée de regard intérieur vers les souvenirs individuels et collectifs et de regard extérieur sur l'actualité déjà devenue l'histoire. Finalement, ces yeux vietnamiens contiennent des souvenirs terribles que les concerné-e-s ont vu avec leur propres yeux. Grâce à l'oeuvre de Karla Sachse, ces souvenirs ont été écrits et transposés dans ces récipients.

Avec cette oeuvre, l'artiste tente un affrontement et une mise en relation du présent avec le passé, du monde extérieur avec le monde intérieur, du collectif avec l'individuel. En même temps, la structure des objets tressés évoque un questionnement, non seulement de l'espace, mais avant tout de la perspective et du concept de vérité. Car si les deux récipients oculaires semblent vides, leurs structures formées principalement de papiers forment une sorte de volume vide incluant des vérités individuelles et collectives écrites et imprimées.

Comme nous le savons, les yeux sont des organes permettant d'apercevoir le monde extérieur par le sens de la vision. Mais cette vue

peut être troublée de différents facteurs d'ordre physique ou bien psychique. Chaque individu voit ainsi le monde sous un autre oeil. Les récipient oculaires tressés par Karla Sachse enferment les différents points de vue ou perspectives des participant-e-s, citoyen-ne-s thaïlandaises, et semblent constituer une sorte de mémoire collective.

Un autre récipient, intitulé *Toxic vessel* [Récipient toxique], a été créé en 2003 en Pologne en Cachoubie. Il s'agissait d'un séjour artistique en compagnie d'ancien-ne-s élèves de l'artiste durant lequel une mauvaise expérience personnelle avec un des élèves avait intoxiqué le groupe. Mais il est également possible d'associer cette oeuvre à son contexte géographique.

La forme de ce récipient, un rein humain sur-dimensionné, renvoie par exemple à l'histoire et la situation actuelle de la Pologne dans son contexte européen. Avec la symbolique des reins comme organes de filtration de toxines, l'artiste associe ce pays à un territoire de purification. En effet, l'histoire contemporaine de la Pologne est marquée par des grands changements géopolitiques et leurs conséquences comme l'extermination d'officiers, policiers et intellectuel-le-s polonais-es sous l'occupation soviétique et l'extermination des juif-ve-s polonais-es sous l'occupation nazie. Ensuite, après la fin de la deuxième guerre mondiale, les Allemand-e-s de Pologne ont dû s'expatrier vers l'Allemagne occupée par les Alliées, en laissant leur patrie derrière eux. Notons que les reins, comme organes de détoxification, filtrent une grande partie des toxines, rejetées ensuite par l'urine. L'association de ce déchet organique secrété

par les reins à la situation sociale des citoyen-ne-s d'origine polonaise au sein de l'Europe actuelle, semble évidente. Notons qu'au moment de la création de l'oeuvre *toxic vessel*, la Pologne ne faisait pas encore partie de l'espace économique européen. Et, avant l'entrée de la Pologne dans l'Union européenne, le 1er mai 2004, l'idée reçue d'une arrivée massive de travailleur-e-s polonais-e-s hantait les esprits des citoyen-ne-s des pays comme la France ou l'Allemagne.

Une prise photographique de l'oeuvre a été exposée publiquement du 7 septembre au 2 décembre 2005⁴⁴⁵ dans le cadre du projet FOTO/GRAPHIK GALERIE KÄTHE KOLLWITZ⁴⁴⁶. Dans le texte accompagnant l'oeuvre et publié sur le site internet de l'initiateur du projet, Karla Sachse ouvre de manière poétique le regard sur la signification de ce qui est représenté :

« L'idée et la technique
viennent ainsi
de la jungle.

Le journal devient déchet,
encore recyclable,
ici comme ailleurs.

« Die Idee und das Handwerk
also kommen aus
dem Dschungel.

Zeitung ist Abfall
und nutzbar noch
dort wie hier.

⁴⁴⁵Cf. URL : <http://pat-binder.de/en/kollwitz/sachse/index.html> [dernière consultation 20.05.2012].

⁴⁴⁶Ce projet a été initié en 1997 par l'artiste Pat Binder (née en 1960 en Argentine) et consistait dans l'exposition de sérigraphies représentant des oeuvres de 29 artistes. Ces sérigraphies ont été affichées publiquement entre 1997 et 2005 dans la rue Kollwitzstraße 56a à Berlin par le moyen d'un caisson lumineux encadré d'aluminium comportant une surface d'exposition de 118 cm x 175 cm. Cf. TIETZ Anette ; Pat Binder, catalogue *29 x FOTO/GRAPHIK GALERIE KÄTHE KOLLWITZ*, Berlin : Bezirksamt Pankow, 2005, 116 p. RL : <http://pat-binder.de/de/kollwitz/index.html> [dernière consultation le 20.05.2012].

La métamorphose
de la surface au volume
nécessite patience.

L'échange profond
et l'amitié
se développent en même temps.

Entrelacées sont
expérience et
douleur.

Chaque vannerie
appartient à un
autre lieu.

Le 'récipient toxique'
se créait dans une petite
maison cachoube.

D'autres papiers et
lieux reposent encore
en attendant.

Karla Sachse »⁴⁴⁷

Die Verwandlung
des Flachen zum Körper
braucht Langmut.

Eindringliches Gespräch
und Freundschaft
gedeihen daneben.

Eingeflochten sind
Erfahrung und
Schmerz.

Jeder Korb
gehört zu einem
anderen Ort.

Das ‚toxische Gefäß‘
wuchs in einem kleinen
kaschubischen Haus.

Andere Papiere und
Orte ruhen noch
in Erwartung.

Karla Sachse »⁴⁴⁸

Dans cette sorte de poème, l'artiste évoque verbalement ce concept de papier journal comme déchet recyclable. Rappelons que ce concept, exprimé dans l'oeuvre *Toxic vessel*, a été introduit par l'artiste au plus tard en 1989, avec l'installation spatiale *Leeres Papier* [Papiers vierges].

Un des éléments de ce concept, le déchet en général, devient également composante d'un quatrième récipient de la série des organes tressés,

⁴⁴⁷Traduction de l'allemand par l'auteure.

⁴⁴⁸Cf. URL : <http://http://pat-binder.de/de/kollwitz/sachse/index.html> [dernière consultation le 20.05.2012].

intitulé *Digesting vessel* [Récipient digestif] [Figure 37] qui représente, comme son titre l'indique, le système digestif humain. Il a été tressé en 2007 lors du *Live Art Festival* à Glasgow [Ecosse].

Pour la réalisation, Karla Sachse s'est servie de journaux écossais. Mais, comme déjà pratiqué lors de la création des oeuvres précédentes de la série, elle a également incorporé des petits textes rédigés par le public du festival. Il s'agit de papiers comportant des mots intimes sur leur digestion physique et mentale. Par ce fait, ce n'est pas le récipient qui contient ces informations dans son volume vide, mais c'est le récipient vide qui est construit d'informations officielles des journaux et de récits secrets des participant-e-s. Les contributions individuelles des participant-e-s restent visibles, mais illisibles. Karla Sachse donne à ces données erronées du quotidien ou secrètes de l'histoire individuelle des participant-e-s une nouvelle valeur informative qui évolue avec la taille de la structure tressée. L'artiste traduit ce changement et cette croissance de valeur en la matérialisant par un organe tressé selon une technique traditionnelle thaïlandaise en papier. Il s'agit ici non seulement d'un croisement entre public et privé, collectif et individuel ou encore entre le corps et le mental, mais aussi entre tradition et progrès.

A ce jour, cette série de récipients tressés n'est pas achevée et il n'est pas impossible qu'un des prochains lieux de création d'un tel organe va se trouver en France.

Conclusion du chapitre

Comme déjà évoqué dans l'introduction, il s'agit ici d'une sélection d'oeuvres de l'artiste Karla Sachse. Une sélection, toujours en rapport avec l'identité est-allemande de l'artiste qui est née et qui a grandi en RDA. Rappelons qu'elle avait 39 ans quand le mur est tombé. Mais comme nous l'avons vu, et ceci malgré les changements géo-politiques importantes, son développement artistique est marqué par une certaine continuité. Pour ses créations, destinées à être montrées dans des galeries ou musées, Karla Sachse utilise avant tout le papier, des objets personnels, chargés de souvenirs comme des photos et tickets d'entrée, et des objets trouvés. Concernant ces objets trouvés, il peut s'agir de déchets produits par notre société de consommation, comme des blister ou des vestiges de pétards, ou encore d'objets produits par la nature, comme des feuilles mortes ou des cadavres d'insectes. Les créations ainsi composées sont des sortes de recyclages de souvenirs. Chaque objet ayant son histoire et mis dans un nouvel contexte et permet ainsi une nouvelle réflexion sur sa signification. Les objets ainsi créés par Karla Sachse nous invitent d'y projeter nos propres souvenirs et réflexions.

Concernant les signes de mémoire créés à l'initiative de l'artiste, elle cherche également à extérioriser des souvenirs individuels des personnes concernées afin de permettre au public de revivre au présent ces sentiments éprouvés, il y a plus d'un demi-siècle. Ce côté très intime est très touchant et l'émotion ainsi créée face aux signes de mémoire permettent d'avantage de mémoriser ce qui devrait plus jamais avoir lieu.

Comme décrit dans le chapitre sur Karla Sachse, une autre constante dans son travail consiste dans la recherche du dialogue entre l'objet et son lieu de création. L'artiste se sert en quelque sorte du contexte historique et social du lieu d'exposition pour composer ses oeuvres. Le projet *Zeitverschiebung* [Décalage horaire / Dilatation du temps] (1993) dans les anciens bâtiments du transitaire international *Lassen* illustre bien cette dimension du dialogue. Ayant été un des transitaires ouest-berlinois les plus importants, le lieu d'implantation de l'entreprise est devenu, après les changements géo-politiques et 1989, obsolète. Karla Sachse s'est servi de ce fait économique afin d'aborder un sujet, à l'époque plutôt nouveaux et surprenant : le chômage. Il s'agit d'une nouvelle donnée sociétale qui n'existait pas officiellement en RDA.

Les dernières créations de Karla Sachse se réfèrent à la naissance des civilisations et à la mort. Par exemple, sur l'île de Rügen, elle a découvert des endroits isolés qui sont des lieux préhistoriques de fabrication de bifaces. Ces vestiges préhistoriques servent à l'artiste comme supports pour ses frottages.

La technique du frottage prend dans l'activité artistique de Karla Sachse une dimension spirituelle. Il s'agit d'une prise d'empreintes de structures à un moment privilégié dans un lieu rempli de secrets. La technique utilisée consiste à poser des feuilles de papier blanches et vierges de différents formats sur les surfaces des lieux choisis, comme des blocs de pierre, des sols ou encore des murs et portes et de frotter avec un bout de graphite par dessus du papier. Le papier constitue l'interstice entre la surface symbolisant l'univers et l'artiste dont l'action nous renvoie à la création. Ces empreintes rendues ainsi visibles extériorisent la vision artistique de Karla Sachse et matérialisent en quelque sorte le passage de l'inconscient vers le conscient. D'une manière générale, toutes les oeuvres de l'artiste nous incitent de questionner la réalité apparente et d'aller à la recherche d'une vérité individuelle et universelle.

Faces of places [Visages des lieux] est le titre d'une des séries de frottages que l'artiste réalise depuis presque une dizaine d'années. L'artiste s'est déjà servie de cette technique pour réaliser d'autres travaux graphiques et poétiques. Mais ces frottages introduisent d'autres séries réalisées dans la même technique, comme la série de 189 frottages sur les pierres du sol du temple jaïn à Ellorâ [Inde] (2005), la série de 24 frottages sur les portails de la rue Bazar Road à Cochin [Inde] (2008) ou la série de six frottages faites sur des plaques d'égout à Grenade [Espagne].

Chaque oeuvre de Karla Sachse incite à une réflexion intérieure et permet ainsi un nouveau regard sur des choses que nous pensions déjà connaître.

Conclusion

En contextualisant le travail des deux artistes choisis par des éléments d'histoire, j'ai essayé de mettre en évidence les thématiques principales des travaux présentés, c'est à dire la question de la contrainte et de l'enfermement. En plus, le système de la RDA imposait un travail de mémoire sélectif concernant le régime hitlérien et concernant l'occupation soviétique à la fin des années 1940 et début des années 1950. A ce contexte de sorte de « table rase » historique s'ajoutait un refus de renouement avec les expressions artistiques de la modernité. Comme Lutz Dammbeck le résume dans l'épilogue de son documentaire artistique *Dürers Erben*, la politique culturelle des autorités de la RDA misait sur la construction d'une nouvelle société, délimitée des influences modernistes de l'Occident. La construction du mur devait empêcher ce genre d'échange culturel et la Stasi devait neutraliser le dissident-e-s.

Lutz Dammbeck comme Karla Sachse ont passé leur enfance dans une RDA des années 1950 et 1960 marquée culturellement par les débats autour du *formalisme* et politiquement par la construction du mur. Les deux artistes ont également vécu l'ère Honecker des années 1970 et 1980. Faisant leur débuts artistiques pendant cette période, Lutz Dammbeck et Karla Sachse ont appris de travailler avec les contraintes économiques imposées par une réelle économie de manque, mais aussi avec les contraintes politiques contrôlées par l'omniprésence de l'appareil de la Stasi. Tous les deux ont commencé de s'exprimer artistiquement par un langage loin de ce qui était préconisé par la doctrine du *réalisme socialiste*. Pour Lutz Dammbeck, le cadre pour réaliser ses films est

rapidement devenu trop serré et il s'est expatrié, avec sa femme et sa fille, en 1986. Karla Sachse s'est cherchée une niche pour exister, ensemble avec son compagnon et son fils.

La grande partie des oeuvres des ces deux artistes créées avant et après la chute du mur témoignent d'une certaine continuité de leurs réflexions artistiques sur la mémoire collective et l'histoire allemande, ainsi que sur leur processus d'individualisation dans la société est-allemande.

Dans ses films, Lutz Dambeck propose des séquences d'images historiques faisant partie de la mémoire collective. En même temps, il les associe à des images privées exemplaires pour des situations familiales connues par nous tou-te-s, mais aussi à des images un peu moins connues ou refoulées, comme les instruments et outils de la pédagogie noire. Karla Sachse travaille selon une méthode comparable. Elle part de son propre vécu pour trouver les points de contact avec le public, toujours en rapport avec le contexte sociétal actuel.

Ce texte sur une sélection d'oeuvres montre que les formes d'exil choisies par Lutz Dambeck et Karla Sachse ont bien eu un impacte sur leur production artistique. En même temps, l'année de la chute du mur ne représente en aucun cas une césure pour leur travail qui, d'ailleurs, est loin d'être terminé. Pour les deux artistes, les changements géo-politiques après 1989 représentent plutôt une opportunité.

Index des personnes

37,2 [groupe].....	69ff.
Alexandre le Grand.....	156, 165ff., 172
Altenbourg, Gerhard.....	47f., 53
Andersen-Nexø, Martin.....	177
Anderson, Sascha.....	61
Aragon, Louis.....	156, 184
Arbaizar, Philippe.....	39
Arendt, Hannah.....	123, 150
Arminius.....	119
Avenarius, Ferdinand.....	182
Balden, Theo.....	28
Banana, Anna.....	253, 255
Baselitz, Georg.....	35
Beucamp, Eduard.....	33
Belikov, Yuri.....	156, 163
Berger, René.....	25
Beuys, Joseph.....	33, 41, 247
Biermann, Wolf.....	14ff., 27, 87, 104
Blaine, Julien.....	250
Block, René.....	39
Blume, Harry.....	173f.
Böll, Heinrich.....	285
Bormann, Gerda.....	136
Bormann, Martin.....	137
Bouisset, Maiten.....	51
Breker, Arno.....	39ff., 44, 124, 129f., 136, 138, 153ff., 158f., 161ff.
Breugel, Pieter.....	189
Brunhammer, Yvonne.....	39
Brusberg, Dieter.....	47
Bußmann, Klaus.....	33
Cage, John.....	126
Chagall, Marc.....	209

Clair, Jean.....	39
Clara Mosch [groupe].....	49, 60f., 70, 79
Cocteau, Jean.....	162
Cremer, Fritz.....	33, 37, 46
Dammbeck, Lutz.....	2f., 5f., 12, 14, 40f., 69, 71, 74f., 91ff., 96f., 101ff., 106ff., 110, 112ff., 125, 127ff., 133ff., 138f., 141f., 146ff., 150ff., 180ff., 187, 189ff., 296f., 305
Darwin, Charles.....	119
Deelong-Ngam, Khun Pikul.....	286
Deisler, Guillermo.....	193f., 196f., 200
Despiau, Charles.....	161
di Roes, Thomas.....	71
Dittert, Franziska.....	83
Donner, Fritz.....	32, 37, 44
Dresden, Michael.....	34
Dubois, Jacques.....	42, 44, 46
Dürer, Albrecht.....	2, 41, 115, 170, 172, 181f., 190, 305
Ebersbach, Hartwig.....	41, 70f., 80
Engelhardt, Horst.....	156, 158f., 161
Engelhart, Ludwig.....	161
Engels, Friedrich.....	160
Federn, Paul.....	140
Feist, Peter H.....	28
Filliou, Robert.....	85
Firit, Günther.....	71
Fischer, Lottchen.....	277
Flaminck, Maurice.....	161
Freud, Sigmund.....	140
Gabriel, Erna.....	155, 161
Gallasch, Harald.....	62
Gentz, Ulrike.....	273
Giersch, Martina.....	85
Giersch, Steffen.....	85, 89
Giese, Harry.....	115
Gillen, Eckhart.....	150
Glöckner, Hermann.....	31, 44, 46, 68
Gottschalk, Jürgen.....	85, 90
Graetz, René.....	30
Graf, Peter.....	34, 154

Greiner, Bettina.....	269
Grimm, Jakob.....	119, 124, 131ff., 137, 139, 142, 146, 148, 175, 177
Grimm, Wilhelm.....	119, 124, 131ff., 137, 139, 142, 146, 148, 175, 177
Grimmling, Hans Hendrik.....	71, 75, 110
Groh, Klaus.....	86, 88
Grohmann, Will.....	20
Grundig, Lea.....	21, 30
Guidot, Raymond.....	39
Guillaume II.....	164f.
Haligon, Robert.....	155
Hamann, Volker.....	85
Hartmann, Peter.....	44
Hartung, Hans.....	65, 67
Heartfield, John [Helmut Herzfeld].....	216f.
Heinze, Frieder.....	71, 93
Heisig, Bernhard.....	28, 32f., 42, 45, 51, 66ff., 80, 174
Heym, Stefan.....	257
Hippler, Fritz.....	115
Hitler, Adolf.....	40ff., 136, 141, 153, 158, 162, 166
Hoelz, Max.....	181
Hoffmann, Hans-Joachim.....	32
Honecker, Erich.....	8f., 296
Huber, Joseph.....	85, 193, 208, 214
Huniat, Günther.....	69ff., 75
Iofane, Boris.....	176
Jamsin, Michel.....	206
Jansen, Jan.....	272
Jastram, Jo.....	33, 37
Jesch, Birger.....	81f., 85ff.
Jung, Carl Gustav.....	108, 125
Jünger, Ernst.....	156, 162f.
Kafka, Franz.....	141
Kerbach, Ralf.....	62
Kirchner, Ingo.....	217
Klee, Paul.....	62, 193, 209
Klinger, Max.....	65f., 182
Kober, Karl Max.....	74f., 110
Kollwitz, Käthe.....	289
Kolodziej, Horst.....	74

Konopka, Bartek.....	244, 246f.
Kozik, Gregor-Torsten.....	79
Kreis, Wilhelm.....	116, 130, 161
Krenzlin, Kathleen.....	78
Kuhirt, Ullrich.....	22ff., 29
Kurella, Alfred.....	111, 171, 183ff.
Kurella, Hans.....	183f.
Kurella, Sonja.....	175, 184
Kwiatkowski, Fine.....	121, 137, 144, 147
Lacan, Jacques.....	102
Lang, Lothar.....	33, 36, 39, 67
Lauter, Hans.....	181, 184
Leander, Zarah.....	113
Lechtape, Edith.....	250
Leibl, Wilhelm.....	182
Lensing, Jörg Udo.....	126, 155, 173
Levêque, Jean-Jacques.....	21, 41, 43
Lhothe, Aimée.....	250
Lingner, Max.....	46, 180
Loest, Erich.....	257
Loewig, Roger.....	34
Lofts, Pamela.....	253, 255
Lombroso, Cesare.....	183f.
Löser, Klaus.....	12
Lücke-TPT [groupe].....	60, 62
Ludwig, Peter.....	28, 156, 164ff.
Luhmann, Niklas.....	102f.
Lüpertz, Markus.....	35
Mackenna, Tracey.....	232, 234
Marais, Jean.....	156, 162
Martens, Stephan.....	38
Marx, Karl.....	22, 26, 49, 69, 101, 125, 160f., 260
Matrianov, Volodia.....	156, 163
Mattheuer, Wolfgang.....	27f., 33, 35, 47, 49, 52, 67f., 71, 174
Mazars, Pierre.....	21
Menzel, Adolph.....	182
Meusel, Erika.....	272
Mey, Kerstin.....	46, 231f.
Meyer-Foreyt, Hans.....	174

Michel, Jacques.....	41
Mitterand, François.....	38
Monterroso, Augusto.....	49f.
Moore, Henry.....	231
Morue, Thomas.....	187
Moser, Hans.....	114
Moulin, Jean-Annie.....	30
Moulin, Raoul-Jean.....	21, 25, 29ff., 44f.
Müller-Münch, Ingrid.....	151
Müller, Heiner.....	128, 133, 135, 138, 141f., 145, 148, 257
Muschter, Gabriele.....	78
Nabulime, Lilian.....	253, 255
Nair, Varsha.....	253, 255
Napoléon.....	116, 139
Naujoks, Fritz.....	277
Niemeyer-Holstein, Otto.....	46
Nordau, Max.....	183
Ogaz, Damaso.....	85
Opitz, Wolfgang.....	62
Orlow [collectif d'auteurs].....	179
Pachnicke, Peter.....	75
Paik, Nam June.....	33
Penck, A.R. [Ralf Winler].....	34, 36, 53f., 62, 80
Peters, Wolfgang.....	70
Petrovsky, Wolfgang.....	217
Peyrefitte, Roger.....	156, 165f., 168
Pfeiffer, Irene.....	273
Phidias.....	41, 158
Picaber, Jean-Paul.....	41
Picasso, Pablo.....	18f., 162
Platon.....	102, 123, 149f., 163, 234
Plenert, Thomas.....	14, 76
Pohl, Sieghard.....	34
Poinsot, Jean-Marc.....	84
Quevedo, Nuria.....	45
Rahn, Otto.....	167
Ranft-Schinke, Dagmar.....	48
Raum, Hermann.....	37, 42, 77, 120
Rehfeldt, Robert.....	81, 85, 90, 193, 217

Richter, Gerhard.....	35
Riefenstahl, Leni.....	113f., 152
Ritter, Karl.....	114, 162
Röder, Kornelia.....	83
Rollin, Jean.....	21
Rosenberg, Alfred.....	120
Rosolowski, Piotr.....	244, 246f.
Rühmann, Heinz.....	114
Sachse, Karla....2f., 5f., 12, 192ff., 200ff., 204ff., 208ff., 218ff., 223, 225, 227f., 230, 232ff., 236, 238ff., 242, 246ff., 255f., 259, 261, 266f., 270, 272, 275ff., 283, 285ff., 296f., 305	
Saefkow, Anton.....	200
Scharnowski, Ernst.....	257
Schiffner, Werner.....	185f.
Schilling, Rolf.....	156
Schindler, Wolfgang.....	104
Schleime, Cornelia.....	62
Schmitz, Bruno.....	116
Schneider, Dieter.....	87
Schreber, Daniel Paul.....	139
Schreber, Moritz.....	139, 145f.
Schulz, Jürgen.....	34
Schulze, Gunda.....	70
Schulze, Hans-Joachim.....	70
Schulze, Horst.....	65
Schweinebraden, Jürgen.....	77
Sitte, Willi.....	28, 32f., 37, 52
Speer, Albert.....	124
Spiteris, Tony.....	30
Staeck, Klaus.....	85
Staline, Josef.....	8, 55, 157f., 161, 177, 183
Stange, Joachim.....	85
Stelzmann, Volker.....	45
Stötzer, Werner.....	155, 158ff., 189
Stührk, Gustav.....	155
Suhrkamp, Peter.....	141
Terk [Steffen Kuhnert].....	46, 62
Thiel, Frank.....	240
Thorak, Josef.....	163

Throbbing Gristle [groupe].....	114
Triolet, Elsa.....	156f.
Trolle, Lothar.....	257
Tübke, Werner.....	27, 32f., 45ff., 52, 67f., 71, 174, 184
Tucholke, Dieter.....	217
Uhlig, Max.....	46
Ulbricht, Walter.....	8
Viatte, Germain.....	39
von Bismarck, Otto.....	116
von Eschenbach, Wolfram.....	168
Vostell, Wolf.....	33
Wagner, Richard.....	164
Wagner, Winnifred.....	164
Wasse, Ralf Rainer.....	60f.
Weelen, Guy.....	24
Wegewitz, Olaf.....	71
Weiß, Günter.....	260
Weiß, Konrad.....	264
Weiss, Peter.....	128ff., 148
Werner-Rosen, Knut.....	236
Werner, Klaus.....	71, 75, 77ff., 85
Werner, Michael.....	37
Wilson, Sarah.....	40
Winnes, Friedrich.....	82, 88
Witz, Heinrich.....	174, 185ff.
Wohlrab, Lutz.....	82
Wolf, Konrad.....	189
Wolf, Markus.....	80, 171
Wolff, Willy.....	41, 45, 80
Wonneberger, Christoph.....	81f.
Wunsch, Axel.....	45
Švec, Otakar.....	157

Index des lieux

Annecey.....	92
Bayreuth.....	164
Berlin.....	18, 20, 27f., 54, 69, 78, 130, 148, 162, 164, 167, 170, 178, 181, 201, 214, 216f., 219, 221, 228, 230, 235, 240, 242ff., 249, 252f., 259, 262, 264, 270, 278
Berlin-Est.	2, 4f., 13f., 18f., 24, 29, 45, 54, 61f., 64, 76, 85, 107, 128, 193, 195f., 198, 224, 240, 254
Berlin-Ouest.....	18, 25, 62, 68, 77, 85, 228, 242, 245, 257
Bernauer Straße.....	242, 253
Bitterfeld.....	8, 23, 186f.
Brême.....	228
Brugelette.....	206
Budapest.....	209, 258
Cassel.....	4, 14, 31f., 37, 116
Chausseestraße.....	240ff.
Checkpoint Charlie.....	25, 214
Checkpoint-Charlie.....	240
Chemnitz.....	49, 61, 181
Cochin.....	294
Cologne.....	14, 37, 164ff.
Dresde.....	4, 14, 19, 22, 24ff., 32, 36, 54, 60, 65, 67f., 81f., 85, 89, 186
Düsseldorf.....	162, 165
Ellorâ.....	294
Friedrichshain.....	77, 217, 256, 259, 262
Gera.....	94
Glasgow.....	291
Gotha.....	224
Greifswald.....	89
Grenade.....	294
Großjena.....	65
Grünau.....	223
Halle.....	10, 54

Hambourg.....	5, 121, 128
Hanovre.....	48
Hohenschönhausen.....	278
Hyvinkää.....	235
Jäckelsbruch.....	158
Joensuu.....	235
Jyväskylä.....	235
Kantharalak.....	285
Karl-Marx-Stadt [Chemnitz].....	26, 49, 54, 60f., 79, 108
Kiel.....	61
Koblenz.....	121
Kreuzberg.....	259
La Sarraz.....	111, 115, 117, 300
Leeds.....	231
Leipzig.....	2, 14, 26f., 33, 35, 44, 49, 54, 61, 65ff., 82, 92f., 107f., 110, 115ff., 120f., 139, 145, 148, 153, 171f., 174, 176f., 181ff., 217
Leuna.....	10
Meissen.....	89, 180
Merseburg.....	30
Montségur.....	167
Moscou.....	176, 278, 281
Mühlenbeck-Mönchmühle.....	224
New York.....	69
Nörvenich.....	166
Pankow.....	76, 270, 275, 277, 283f.
Paris.....	4, 22, 27, 31, 38ff., 42ff., 47, 49f., 110, 156, 162, 180
Pergame.....	130, 142, 148
Prague.....	156f., 258
Prenzlauer Allee.....	271
Prenzlauer Berg.....	60f., 76f., 193, 214, 273ff., 280
Radebeul.....	89
RDA.....	35, 300
RFA.....	108
Rostock.....	89
Saint-Pétersbourg.....	129
Schwerin.....	83, 86
Siegen.....	83
Stalinallee [Berlin].....	258
Stendal.....	105

Stötteritz.....	70
Stralsund.....	89
Teutobourg.....	119
Vichy.....	40, 112
Weimar.....	17, 61, 67, 140f., 161, 273
Wrietzen.....	158
Zschopau.....	2, 193

Index des notions et des noms propres

abstraction géométrique.....	68
AICA.....	4, 14, 16, 19ff., 24ff., 30
Alexandre le Grand.....	156, 165ff., 172, 249
ampleur et diversité [Weite und Vielfalt].....	9, 51
armée populaire nationale [NVA].....	87
art moderne [Moderne Kunst].....	24, 31, 39, 42f., 156, 184, 187
assemblage.....	76, 84, 123, 202, 206, 217
avant-garde.....	112, 209
Blut und Boden [le sang et le sol].....	120
BVG.....	249
caverne.....	2, 115, 121, 136, 143f., 149f., 175, 190, 234
chambre du peuple [DDR-Volkskammer].....	55
collage.....	74, 76, 84, 125f., 151, 199, 204ff., 217, 230
collage média [Mediencollage].....	12, 94, 107ff., 121, 138, 302
collusion.....	3, 40, 112, 114, 122, 155, 190
constructivisme.....	44
cosmopolitisme.....	68, 178
cubisme.....	156
culpabilité.....	42, 151, 267, 276, 283
cybernétique.....	101ff., 135, 151
DEFA.....	13f., 61, 76, 92, 94, 96f.
dénazification.....	158, 281
désinformation.....	62, 125, 203
déstalinisation.....	56, 157f.
documenta 6.....	4, 14, 16, 31ff., 47f., 67
Ecole de Leipzig [Leipziger Schule].	33, 35, 44, 67ff., 72, 171f., 174, 177, 181ff.
économie de manque [Mangelwirtschaft].....	211, 296

économie planifiée [Planwirtschaft].....	10
Eigensinn [quant à soi].....	122, 124, 131f., 144, 190
Empire allemand.....	116, 273
Entartung [dégénération].....	179f.
époque wilhelmienne	140
exil.....	5, 8, 36, 297
forêt.....	111, 113, 117ff., 129, 134, 136f., 143, 148f., 176, 235ff.
formalisme.....	8, 18, 22, 68, 178ff., 296
frottage.....	293f.
Germania.....	162, 167, 262
GPU.....	273
Gravure et peinture en RDA.....	39
Héraclès 2, 5, 93f., 105f., 108f., 115, 117, 119ff., 124, 127f., 130f., 133ff., 138ff., 151, 153, 155ff., 175, 190f., 302	
Herakleskonzept.....	93, 108
honte.....	42, 157, 267, 269, 276f., 283
Hydre de Lerne.....	119, 128f., 133ff.
I.A.C.....	86
Icare.....	2, 5, 15f., 100f., 103ff., 189f.
impérialisme américain.....	68, 179
individuation.....	125, 131, 142f.
KGB.....	55
KoKo [coordination commerciale].....	224
mail art.....	53, 78, 81ff., 88, 90, 195, 197, 253, 255
mémoire collective 2, 6, 67, 126, 195, 240, 263, 268f., 273, 275, 280, 288, 297	
montage.....	14, 74, 76, 84f., 87, 97, 113f., 122, 125f., 151, 155, 168, 172f., 176, 216f., 219, 221f.
Neue Wilde.....	75
NKVD.....	267ff., 272, 274f., 277, 283
objets trouvés.....	208, 226, 292
ONU.....	21f., 38
Ostpolitik.....	38
OTAN.....	87
pédagogie noire.....	146, 190, 297
Pégase.....	49f.
Phaéton.....	105
photomontage.....	113, 216f., 219, 221f.
pleinair.....	79

poésie visuelle.....	86, 193ff., 215, 224, 302
Premier Salon d'Automne de Leipzig.....	14, 69ff., 110
Prométhée.....	105
psychologie opérationnelle [operative Psychologie].....	63
punk.....	62, 199
pyramide.....	133, 138, 143f., 146f.
réalisme socialiste [Sozialistischer Realismus]....	19, 24, 28f., 51, 68f., 81, 111, 125, 153, 197, 296
réalisme visionnaire.....	49
régime de Vichy.....	40, 112
régime hitlérien 41f., 114f., 118f., 124, 130, 142, 150, 155, 158, 162, 172, 262, 274, 283, 296	
régime totalitaire.....	151
régime tsariste.....	129
Reichsfilmkammer [chambre du film du Reich].....	114
République de Weimar.....	17, 67, 140f., 161, 273
résistance.....	3, 5, 120, 122, 128f., 132, 142, 148, 151, 181, 190, 258, 280
RIAS.....	257
romantisme [Romantik].....	29
scène du Prenzlauer Berg.....	76, 81, 193, 214, 274, 280
sécurité d'Etat [Stasi]4, 10, 13, 34, 53ff., 60ff., 64, 77, 82, 85ff., 171, 199, 224, 261, 267ff., 278, 283, 296, 302	
SED9f., 16, 22, 24, 28, 56f., 63f., 69, 174, 178, 185f., 203, 257, 259, 261, 265	
Shoa.....	245, 280
Siegfried.....	119
Sisyphé.....	105
SMAD.....	271
Solidarność.....	258
SS.....	42, 87, 167
surréalisme.....	184
tombe.....	15, 100, 132, 138, 143ff., 147, 158, 180
tressage.....	286f.
Übermalung [sur-peinture].....	125
UFA.....	113
UICN.....	245
Union des artistes.....	21, 29, 36, 42, 49, 64, 73f., 80, 92f., 197, 215
violence.....	3, 56, 148ff., 223, 227, 258, 269, 276
voie de Bitterfeld [Bitterfelder Weg].....	8, 23, 186f.

Wandervogel.....	117, 119, 161
Wehrmacht.....	176
Wochenschau.....	113, 115, 155
Zeitgeist.....	4

Table des matières

Introduction.....	1
Eléments d'histoire d'une transition.....	7
Les relations diplomatiques avec l'étranger « capitaliste ».....	17
Le paysage artistique national.....	53
L'appareil de la Stasi.....	55
Le développement des scènes alternatives dans les années 1970 et 1980.....	65
Lutz Dammbeck (1948).....	91
Einmart (1980/81).....	96
Le concept du Mediencollage.....	107
Hommage à La Sarraz (1981).....	110
Herakles Höhle (1983 - 1990).....	121
Zeit der Götter (1992).....	152
Dürers Erben (1996).....	170
Conclusion du chapitre.....	189
Karla Sachse (1950).....	192
La poésie visuelle en RDA.....	196
Clôtures de chantier (à partir de 1984).....	198
Leeres Papier (1989).....	201
Settled down women (1989).....	204
Blut (1989).....	214
Standort (1991).....	216
...ge.walt....en (1991).....	223
Pyrrhocoris apterus magnus (1992).....	226
Zeitverschiebung (1993).....	228
Duel (1996).....	231
In spiritu silvae germanicae (1996).....	235
Kaninchenfeld (1999).....	239
Die Welt ist auf den Punkt gebracht (1999).....	249

crossing – knotting (2003).....	252
17. Juni (2003).....	256
fragen! (2005).....	267
Vessels (2001 – aujourd'hui).....	285
Conclusion du chapitre.....	292
Conclusion.....	295
Index des personnes.....	298
Index des lieux.....	305
Index des notions et des noms propres.....	308

Identité et mémoire : Art contemporain en RDA et dans les nouveaux Länder à partir de 1971 **Lutz Dambeck, Karla Sachse**

Résumé

Cette thèse propose un regard transif sur l'art contemporain en RDA des années 1970 et 1980 et dans les nouveaux Länder en s'appuyant sur l'exemple de deux artistes, Lutz Dambeck et Karla Sachse. Leurs productions artistiques réalisées avant et après la chute du mur de Berlin, reflètent le processus de construction identitaire en RDA et questionnent également la construction de la mémoire collective allemande. Le premier chapitre propose un aperçu des éléments d'histoire qui ont contribué à cette construction identitaire est-allemande qui touchait toute la société. Les artistes présenté-e-s dans le deuxième et troisième chapitre de cette thèse sont exemplaires pour un grand nombre d'artistes pour avoir refusé la doctrine du *réalisme socialiste* et n'avoir pas attendu la fin de la RDA pour créer des œuvres pertinentes et subversives. Les années 1989 et 1990, l'année de la chute du mur et l'année de la réunification allemande, représentent bien un tournant géo-politique important, mais ne signifient pas réellement une rupture pour les artistes issu-e-s des scènes alternatives est-allemandes, comme c'est le cas pour Lutz Dambeck et Karla Sachse.

Mots clés : identité – mémoire – RDA – nouveaux Länder – art contemporain – chute du mur de Berlin – réunification allemande - Lutz Dambeck – Karla Sachse

Identity and Memory : Contemporary Art in the GDR and in the new Länder from 1971 **Lutz Dambeck, Karla Sachse**

Abstract

This thesis proposes a transitive view on contemporary art in the GDR in the 1970s and 1980s and in the new Länder based on the example of two artists, and Lutz Dambeck and Karla Sachse. Their artistic productions performed before and after the fall of the Berlin Wall, reflect the process of identity construction in the GDR and also question the construction of Germany's collective memory. The first chapter provides an overview of the history that contributed to the construction of identity affecting the whole German society. The artists presented in the second and third chapter of this thesis are exemplary for many artists who refused the doctrine of *socialist realism* and did not wait for the end of the GDR to create important and subversive works. The years 1989 and 1990, the year the Berlin Wall fell and the year of German reunification, represent an important geo-political turn, but mean not really an aesthetic rupture for artists from east German alternative scenes as it is the case for Lutz Dambeck and Karla Sachse.

Keywords : identity – memory – GDR – new Länder – contemporary art – fall of the Berlin Wall – German reunification - Lutz Dambeck – Karla Sachse



THESE Histoire et critique des arts présentée par

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

Stefanie Schwabe

pour obtenir le titre de :
DOCTEUR D'HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS
Mention : *Histoire, théorie et critique de l'art contemporain*

Préparée à l'Unité Mixte de Recherche (n° 1279)
Arts, Lettres, Communication (ALC)

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues

Histoire et critique des arts

**Identité et mémoire :
Art contemporain en RDA
et dans les nouveaux Länder à
partir de 1971**

Thèse soutenue le 30 novembre 2012
devant le jury composé de

**Lutz Dambeck
Karla Sachse**

Laurence BERTRAND-DORLÉAC

Professeur d'histoire de l'art, Centre d'histoire de Sciences Po, Paris. /
rapporteur

Richard LEEMAN

Professeur d'histoire de l'art, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. /
rapporteur

Jean-Philippe ANTOINE

Professeur d'esthétique, Université Paris 8. / *examineur*

Francine MAIER

Professeur de littérature allemande. Université Rennes 2. / *examineur*

Annexes

Jean-Marc POINSOT

Directeur de thèse

Sources

Éléments d'histoire d'une transition

Archives de la Critique d'Art, Rennes.

Fonds de l'AICA international.

Corps diplomatique RFA.

26ème Assemblée Générale, Dresde-Berlin, 1974.

Fonds Pierre Restany.

PREST.XJ01 [Dossier Critique d'art. A.I.C.A. Rapports d'activités, 1959-1963].

PREST.XJ03 [Dossier Critique d'art. A.I.C.A., 1959-1961].

PREST.XJ09 et PREST THE CRI004 [Dossier Critique d'art. A.I.C.A., 1973-1975].

Archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

Fonds Hans Hartung.

Carnet CM3 1923 [séjour à Dresde].

Archives du mail art, Schwerin : musée de Schwerin.

Bundesarchiv, Berlin.

Fonds Liga für Völkerfreundschaft

DY13/2594 [dossier Asso France-RDA de 1973 à 1975].

Fonds Zentrum für Kunstaustellungen der DDR

DR1-8171 [participation est-allemande à la documenta 6 de Cassel, 1977].
DR123-167 [exposition est-allemande à Paris, 1981].
DR 123/174 [participation est-allemande à la 12e biennale de Paris, 1982].

Archives du MacVal, Vitry sur Seine : MacVal.

Fonds Raoul-Jean Moulin.

Carton n° 7

Carton n°62

Lutz Dammbeck

Archives de l'Académie des Arts, Berlin.

Fonds AVM.

- 33.0591 [« Der DEFA-Komplex : Übergangsfilme zwischen Subvention und Autonomie », enregistrement vidéo].
- 36.0344 [« Grauzone 8 mm : Medienkunst in der DDR? », enregistrement audio, Berlin : 2007].
- 37.0414 [« Herakles Höhle », enregistrement audio, Leipzig : 12.10.1984].
- 37.0676 [« Danke, ich werd's in Berlin weitersagen », enregistrement audio, Berlin : 28.09.2005].

Fonds Heiner Müller.

795

6254

Fonds Karl Max Kober.

75 1981-1987

Fonds Klaus Werner.

38 1981/86 [5 correspondances].

430 1987 [« Das Herakles-Konzept »].

Fonds Lutz Dammbeck

[à ce jour, non inventorié et bloqué, mais partiellement accessible sur URL : herakleskonzept.de]

Fonds VBK-Fotos.

3123 [collage média La Sarraz, photographies, Dessau : 19.01.1985].

Fonds VBK-Zentralvorstand.

411 1981/82 [douane].

1087 1985/86 [visa].

Karla Sachse

Archives de l'Académie des Arts, Berlin.

Fonds VBK-Künstlerbiographie.

2381 [Karla Sachse]

Archives privées de Karla Sachse, Berlin.

Bibliographie

Éléments d'histoire d'une transition

ALSCHER Ludger ; Günter FEIST ; Peter H. FEIST, *Lexikon der Kunst : Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie : Band I : A-F*, Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1968, 775 p.

ALSCHER Ludger ; Günter FEIST ; Peter H. FEIST, *Lexikon der Kunst : Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie : Band II : G-Lh*, Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1971, 927 p.

ALSCHER Ludger ; Günter FEIST ; Peter H. FEIST, *Lexikon der Kunst : Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie : Band III : Li-P*, Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1975, 1018 p.

ALSCHER Ludger ; Günter FEIST ; Peter H. FEIST, *Lexikon der Kunst : Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie : Band IV : Q-S*, Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1977, 782 p.

ALSCHER Ludger ; Günter FEIST ; Peter H. FEIST, *Lexikon der Kunst : Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie : Band V : T-Z*, Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1978, 755 p.

Anonyme, « Fülle, Reichtum und Vielfalt der Tendenzen Anerkennung für DDR-Kunstaussstellung in Paris », in *Die Union*, 31 mars 1981.

Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag : Grundsätze für die gesellschaftliche Auftragspolitik, Berlin : Ministère de la culture de la RDA, 1974, 23 p.

BALLARIN Werner, « Rebellion der Clara Mosch », in *Bildende Kunst*, 1990, n°5, p. 35-38.

BARTHEL Gunar, *Galerie Oben 1973-1983*, Karl-Marx-Stadt [Chemnitz] : Kunst der Zeit – Galerie Oben, 1983, 95 p. [Documentation].

BARTHOLOMÄUS Ralf ; Michael FREITAG, *Documentation Permanente Kunstkonferenz : Installation – Performance – Performance Art*, Berlin-Est : Galerie Weißer Elefant, 1990, 64 p.

BAUMGÄRTEL Tilman, « Mail Art : Ein Gespräch mit Friedrich Winnes, Lutz Wohlrab, Thomas Schulz, Graf Haufen, Waling Boers », in *Rohrpost*, 04.11.2002. [Mail Art : entretien avec Friedrich Winnes, Lutz Wohlrab, Thomas Schulz, Graf Haufen, Waling Boers].

BAUMGÄRTEL Tilman, *net.art 2.0 – Neue Medien zur Netzkunst/ New Materials towards Net art*, Nuremberg : Institut für moderne Kunst, 2002. [ger/eng].

BLUME Eugen ; Christoph TANNERT, *Dokumentation zur Aktionskunst in Berlin/DDR : Stand Februar 1989*, Berlin : s.n., 1989, [10] p. [Documentation].

BLUME Eugen ; Hubertus GABNER ; Eckhart GILLEN, , « Arbeit am erweiterten Kunstbegriff : Erhard Monden », « Raum r-g, Sredzkistraße 64 », « Autoperforations-Artistik : Else Gabriel, Micha Brendel, Rainer Görß, Via Lewandowsky », in *Catalogue Wahnzimmer*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, p. 51-54, p. 54-56, p. 188-195.

BLUME Eugen ; Hubertus GABNER ; Eckhart GILLEN, *Catalogue Klopffzeichen : Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland (Wahnzimmer)*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, 398 p.

BLUME Eugen ; Roland MÄRZ, *Catalogue Kunst in der DDR*, Berlin : Nationalgalerie, 2003, 357 p.

BLUME Eugen, « In freier Luft – Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs », in FEIST Günter ; Eckhart GILLEN ; Beatrice VIERNEISEL,

Kunstdokumentation SBZ/ DDR 1945-1990 : Aufsätze, Berichte, Materialien, Cologne : DuMont, 1996, p. 728-741. [Documentation].

BOTTINELLI Bickhart, *Die Post als Künstlermedium : mail art und Künstlerstempel*, Kassel : Bottinelli, 1976, [72] p. [La Poste comme médium artistique : Mail Art et tampons d'artistes].

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur la politique et la société*, Paris : L'Arche, 1970, 302 p.

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche, 1972, vol. 1, 659 p. [Correspond à : Brecht Bertolt, *Gesammelte Werke*, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1967, tome 7, vol. 1.]

Catalogue *Documenta 6 : Malerei, Plastik, Performance*, Kassel : Paul Dierichs KG & Co, 1977, 323 p.

Catalogue *Zwischen Expressivität und Sachlichkeit : 15 Künstlerinnen der neuen Bundesländer : Malerei, Plastik, Objekte, Installation, Zeichnung, Grafik*, Francfort (Oder) : Galerie Junge Kunst, 1993, 76 p.

DANIELS Dieter, « Von der Mail Art zur e-mail », in *neue bildende kunst : Zeitschrift für Kunst und Kritik*, 1994.

Die nationale Aufgabe der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin : DAK 1962, 92 p.

DUBOIS Jacques, « *Peinture et Gravure en RDA A l'Est, quelque chose de nouveau?* », in *Journal de l'amateur d'art*, avril 1981, p. 36 – 37.

DVD *Kontraste : auf den Spuren einer Diktatur*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2005, 3 volumes, 134 mn ; 145 mn ; 94 mn.

DVD-ROM *Damals in der DDR : Zeitzeugen erzählen ihre Geschichte*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2006.

ECKART Frank ; Antonia GRUNENBERG, *Eigenart und Eigensinn : alternative Kulturszenen in der DDR (1980-1990)*, Bremen : Forschungsstelle Osteuropa ; Edition Temmen, 1993, 272 p.

ECKART Frank, *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR (1980 – 1990)*, Brême : Temmen, 1993, 272 p.

ECKART Frank, *Zwischen Verweigerung und Etablierung. Eigenständige Räume der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre*, Brême : université de Brême, 1995, 49 p.

FEIST Günter ; Eckhart GILLEN ; Beatrice VIERNEISEL, *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990 : Aufsätze, Berichte, Materialien*, Köln : DuMont, 1996, 916 p.

FEIST Günter ; Eckhart GILLEN, *Kunstkombinat DDR : Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, Berlin : Nishen, 1990, 229 p.

FRITZSCHE Karin ; Claus LÖSER, *Gegenbilder : Filmische Subversion in der DDR 1976-1989, Texte Bilder Daten*, Berlin : Janus Press, 1996, 180 p.

GIESEKE Jens ; Doris HUBERT, *Die DDR-Staatssicherheit : Schild und Schwert der Partei*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2001, 120 p., (Deutsche Zeitbilder).

GILLEN Eckhart ; Rainer HAARMANN, *Kunst in der DDR*, s.l. : Kiepenheuer & Witsch, 1990, 470 p.

GILLEN Eckhart, « Kunst als kreativer Akt : Hartwig Ebersbach, Hans-Joachim Schulze und die Gruppe 37,2 », in *Catalogue Wahnzimmer*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, p. 40-44.

GILLEN Eckhart, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 - 1990*, Bonn : bpb, 2009, 511 p.

GOESCHEN Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus : Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin : Duncker & Humblot, 2001, 445 p. [Dissertation : Freie Universität Berlin : 1997].

GÖRTEMAKER Manfred, *Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2003, 413 p., (Schriftenreihe n°380).

GROYS Boris, *Politique de l'immortalité : quatre entretiens avec Thomas Knoefel*, Paris : Maren Sell, 2005, 218 p. [*Politik der Unsterblichkeit : vier*

Gespräche mit Thomas Knoefel, Munich : Hanser, 2002, 208 p.]

GROYS Boris, *Staline oeuvre d'art totale*, Nîmes : Ed. Jacqueline Chambon, 1990, 187 p. [*Gesamtkunstwerk Stalin : die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich : Hanser, 1988, 135 p.]

GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL ; Susanna SEUFERT, *Documentation Die Einübung der Aussenspur : die andere Kultur in Leipzig 1971-1990*, Leipzig : Thom, 1996, 210 p.

HAGER Kurt, *Beiträge zur Kulturpolitik*, Berlin-Est : s.n., 1981 , vol. 1 ; 1987, vol. 2.

HANKE Helmut, *Freizeit in der DDR*, Berlin : Dietz Verlag, 1979, 182 p.

HEYDEMANN Günther ; Heinrich OBERREUTER, *Diktaturen in Deutschland – Vergleichsaspekte*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2003, 591 p., (Schriftenreihe n°398).

HOFER Sigrid, *Catalogue Gegenwelten : Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, Francfort/ Main : Stroemfeld, 2006, 267 p.

HOHNSCHOPP Christine ; Richard MEIER, *Catalogue MAILART Saarland-DDR : Schmuggelgut oder Kassiber?*, Montigny : Editions Voix, 2000, 48 p. [ger], [Mail Art Sarre-RDA : objets de contrebande ou messages secrètes?].

HOHNSCHOPP Christine, *Documentation MAILART Saarland-DDR : Schmuggelgut oder Kassiber?*, Saarbrücken : Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek, 2000, [31] p. [Mail Art Sarre-RDA : obeitjes de contrebande ou messages secrètes?].

HÜTT Wolfgang, *Grafik in der DDR*, Dresden : Verlag der Kunst, 1979, 413p.

Internationale sozialistische Kunstprozesse seit der Oktoberrevolution, Berlin-Est : VBK-DDR, 1977, p. 137-141. [Protocole de la deuxième réunion annuelle du VBK-DDR, section Sciences de l'art, Magdeburg : 31 mars – 01 avril 1977].

JUDT Matthias, *DDR-Geschichte in Dokumenten*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, 639 p., (Schriftenreihe n°350).

Junge Künstler : Ergebnisse und Tendenzen ihrer Entwicklung, Berlin : VBK-

DDR, 1981, 31 p. [Interventions de la 8e réunion du comité central de l'union des artistes de la RDA, Leipzig : 25-26 fév. 1981].

KAISER Paul ; Claudia PETZOLD, Catalogue *Bohème und Diktatur in der DDR : gruppen, konflikte, quartiere. 1970 bis 1989*, Berlin : Fannei & Watz, 1997. in <http://www.dhm.de/ausstellungen/boheme/start.htm>.

KAMMER Reiko, *Joseph W. Huber : DENK-ZETTEL und SCHILDERungen*, Potsdam : non édité, 2003, 31 p. [Dossier universitaire, Potsdam : Fachhochschule].

Klaus Werner : Für die Kunst, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, 320 p.

KOCH Hans, *Marxismus und Ästhetik : Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin*, Berlin : Dietz, 1961, 624 p.

KOWALCZUK Ilko-Sascha, *Das bewegte Jahrzehnt : Geschichte der DDR von 1949 bis 1961*, Bonn : bpb, 2003, 164 p.

KUHIRT Ullrich, « Internationaler Kunstkritikerverband (AICA) tagte in Berlin » in *Bildende Kunst*, 1974, p. 558 – 559.

LANG Lothar, Catalogue *Peinture et gravure en République Démocratique Allemande*, Paris : MNAM, 1981, [72] p.

LANG Lothar, *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig : Edition Leipzig, 1980, 290 p. [Francfort sur Main ; Luzerne : Bucher, 1980, 290 p. ; Leipzig : Reclam, 1983, 392 p.]

LANG Lothar, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig : Faber & Faber, 2002, 293 p.

LANG Lothar, *Paul Klee : die Zwitschermaschine und andere Grottesken*, Berlin-Est : Eulenspiegel Verlag, 1981, 220 p.

LEENHARDT Jacques, « Des deux Allemagnes, l'une refuse la peinture de chevalet, l'autre pas : pourquoi? », in *Le Journal de Genève*, 28 mars 1981.

LEMMRICH Veit, « Ist Post da? Joachim Stange, DDR-Bürger, Mail-Artist, MfS-Aktennummer 73313 », in KALLINICH Joachim ; Sylvia DE PASQUALE,

Catalogue *Ein offenes Geheimnis : Post- und Telefonkontrolle in der DDR*, Berlin : Museumsstiftung Post und Telekommunikation, 2002, p. 90-101.

LÉNINE Vladimir, *Ecrits sur l'art et la littérature*, Moscou : Ed. du Progrès, 1969, 319 p.

LEO Gerhard, « Künstler unseres Landes auf einem Forum in Paris : Reges Interesse für Talentförderung in der DDR » , in *Neues Deutschland*, édition berlinoise du 18 mars 1981.

LEVEQUE Jean-Jacques, « Au musée d'Art moderne, il y a aussi un mur : Le rendez-vous manqué des deux Allemagne », in *Les Nouvelles littéraires*, 12 mars 1981, p. 46 – 47.

LÖSER Claus, DVD *Gegenbilder : DDR-Film im Untergrund 1983 – 1989*, Berlin : absolut Medien, (2008), 97".

MAIBAUM Werner, *Geschichte der Deutschlandpolitik*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, 132 p., (Deutsche Zeitbilder).

MASER Peter, *Die Kirchen in der DDR*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2000, 168 p.

MICHEL Jacques, « L'Allemagne de l'Est au Musée d'art moderne », in *Le Monde*, 24 mars 1981, p. 20.

MUSCHTER Gabriele (Ed.), *Jenseits der Staatskultur : Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, Munich ; Vienne : Carl Hanser Verlag, 1992, 259 p.

NEUBERT Ehrhart, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 70-80, p. 309-323, p. 355-366, p. 441-445, p. 539- 550, p. 620-622, p. 622-625, p. 685-690, p. 788-793.

NEUBERT Erhart, « Galerien und subversive Künste », « Mail-art », « Mail-art in der oppositionellen Friedensbewegung », in Neubert Ehrhart, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 242-243, p. 353-354, p. 424-425, (Schriftenreihe n°346). [Histoire de l'opposition en RDA 1949-1989]. [Galleries et arts subversifs, Mail Art, Mail Art dans le mouvement oppositionnel pour la paix].

OFFNER Hannelore ; Klaus SCHROEDER, *Eingegrenzt – Ausgegrenzt :*

Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 – 1989, Berlin : Akademie-Verlag, 2000, 721 p.

PFEIL Ulrich, *La République Démocratique Allemande et l'Occident*, Asnières : Institut d'Allemand, 2000, 536 p. [Actes de colloque].

POINSOT Jean-Marc, « Envois », in *Catalogue Septième Biennale de Paris*, Paris : s.n., 1971, p. 63-72.

POINSOT Jean-Marc, « Les Envois postaux : nouvelle forme artistique? », in *Chroniques de l'art vivant*, n°18, mars 1971, p.8.

POINSOT Jean-Marc, *Mail Art Communication a Distance Concept*, Paris : Ed. Cedic, 1971, 27 p., (60+). [fre/eng].

Positionen und neue Fragestellungen zum Wesen und zu den Kriterien des sozialistischen Realismus, Berlin : VBK-DDR, 1976, 77 p. [Interventions de la 9e réunion du comité central de l'union des artistes de la RDA, Magdeburg : 22-23 nov. 1976].

PRACHT Erwin ; Kurt BATT ; Peter H. FEIST, *Einführung in den sozialistischen Realismus*, Berlin : Dietz, 1975, 440 p.

RAEV Ada, « Rückblick auf die 1. Kunstwissenschaftlerinnentagung der DDR », in *Bildenden Kunst*, 1990, n°4, p.11-12.

RAUHUT Michael, *Rock in der DDR : 1964 bis 1989*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2002, 147 p., (Zeitbilder).

ROESLER Jörg, *Ostdeutsche Wirtschaft im Umbruch 1970 – 2000*, Bonn : bpb, 2003, 116 p.

ROLLIN Jean, « Ein Franzose über die Kunst der DDR : Brief von Jean Rollin », in *Bildende Kunst*, 1974, n°3, p. 143 – 145.

SAAB Karim, « Ungebunden aber stetig : die Werkstattgalerie Eigen + Art, Leipzig », in *Liane*, n°6, 1989, non paginé.

SCHÄFER Hermann ; Rainer ECKERT ; Jürgen REICHE, *Einsichten : Diktatur und Widerstand in der DDR*, Leipzig : Reclam, 2001, 231 p.

SCHASCHKE Bettina, « Von der Collage zur Mail Art », in *Catalogue Kunst in*

der DDR, Berlin : Nationalgalerie, 2003, p. 170-179. [Du collage au Mail Art].

SCHLOCKER Georges, « Nach den Deutschen kamen die Deutschen », in Saarbrücker Zeitung, 24 mars 1981.

SCHMIDT Werner, Catalogue *Ausgebürgert : Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989*, Dresden : Staatliche Kunstsammlungen, 1990, 205 p.

SCHULZ Friedhelm, « Mail-Art Ost und West : Kunst als Existenzsignal », Einbeck : 15 mars 1996, in <http://www.list-of-important-artists.de/exisdeutsch.htm> [15.06.2005].

STECKER Heidi, « Künstlerinnen in der DDR : Eine Suche nach dem Anderen », in *Frauenleben-Frauenliteratur-Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre*, Leipzig : Universitätsverlag, 1997, p. 15. [Actes de colloque, 05-06 mars 1996, université de Leipzig].

TANNERT Christoph, « Leben ist außer den staatlichen Sprachen : Produzenten- und Selbsthilfegalerien », in GILLEN Eckhart ; Rainer HAARMANN, *Kunst in der DDR*, s.l. : Kiepenheuer & Witsch, 1990, p. 97-104.

TANNERT Christoph, « Torpedos in der Fahrinne », in BLUME Eugen ; Roland MÄRZ, *Kunst in der DDR*, Berlin : Nationalgalerie, 2003, p. 83-91. [Catalogue d'exposition].

TANNERT Christoph, Catalogue *Autoperforationsartistik*, Nürnberg : Verlag für moderne Kunst, 1991, 76 p.

VI. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin : VBK-DDR, 1970, vol. 1, 346 p. ; vol. 2, 100 p. [Protocole et rapport du 6e congrès de l'union des artistes de la RDA, Berlin, 28-30 avril 1970.].

VON BERSWORDT-WALLRABE Kornelia ; Lisa JÜRß, Catalogue *Weite und Vielfalt... Kunst des realistischen Aufbruchs*, Schwerin : Staatliches Museum, 1998, 139 p.

WERKENTIN Falco, *Recht und Justiz im SED-Staat*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, 108 p., (Deutsche Zeitbilder).

WERNER Klaus, « Bildstörung – über anderes Material und anderes Denken in den sechziger und siebziger Jahren », in *Bildende Kunst*, n°9, 1988, p. 412 – 415.

WERNER Klaus, « Fünfracht unterm Weiberrock : Die Galerie Clara Mosch », in GILLEN Eckhart, *Kunst in der DDR*, Cologne : DuMont, 1990, p. 346-349.

WERNER Klaus, « Staeck – Beuys – Vostell : Aktion als kritische Definition der bürgerlichen Gesellschaft », in *Internationale sozialistische Kunstprozesse seit der Oktoberrevolution*, Berlin-Est : VBK-DDR, 1977, p. 137-141. [Protocole de la deuxième réunion annuelle du VBK-DDR, section Sciences de l'art, Magdeburg : 31 mars – 01 avril 1977].

WERNER Klaus, *Catalogue Postkarten & Künstlerkarten : eine kulturgeschichtliche Dokumentation*, Berlin [Est] : Galerie Arkade, 1978, 96 p.

WERNER Klaus, *Catalogue Postkarten & Künstlerkarten : eine kulturgeschichtliche Dokumentation*, Berlin [Est] : Galerie Arkade, 1978, 96 p. [Cartes postales et cartes artistiques : une documentation culturelle et historique].

WICHNER Ernst ; Herbert WIESNER (Ed.), *Zensur in der DDR : Geschichte, Praxis und 'Ästhetik' der Behinderung von Literatur*, Berlin : Literaturhaus, 1991, 200 p.

WINNES Friedrich ; Lutz WOHLRAB, *Catalogue Mail Art Szene DDR 1975-1990*, Berlin : Haude & Spener, 1994, 121 p. [La Scène Mail Art en RDA de 1975 à 1990].

WOHLRAB Lutz ; Birger JESCH, « Feinde gibt es überall... Stasi und Mail Art in Dresden », in *Horch und Guck*, n°19, 1996, p. 58-64.

WOHLRAB Lutz, « Bitte sauber öffnen ! Danke Mail Art und Postkontrolle in der DDR », in *Horch und Guck*, n°38, 2002, p. 42-46.

WOHLRAB Lutz, « Kommunikation ist wichtiger als Kunst : Mail Art Szene DDR », in *neue bildende kunst*, n°4, 1994, p. 60-62.

WOLLE Stefan, *Die heile Welt der Diktatur ; Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1999, 423 p., (Schriftenreihe n°349).

Zeitgeschichtliches Forum Leipzig (Ed.), *Einsichten. Diktatur und Widerstand in*

der DDR, Leipzig : Reclam, 2001, 231 p.

Zweite Bitterfelder Konferenz 1964, Berlin : Dietz, 1964, 526 p. [Protocole de la 2e conférence de Bitterfeld.].

Lutz Dammbeck

[Biographie de Lutz Dammbeck], URL : <http://film-zeit.de/Person/3578/Lutz-Dammbeck/Biographie/> [dernière consultation le 19.01.2012].

Actes de colloque *Antikerezeption heute, : Protokoll eines Kolloquiums*, Stendal : Winckelmann-Museum, 1985, 118 p., (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft ; 13).

ARENDR Hannah, *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, 2006 (1954-68), 380 p.

ARENDR Hannah, *Le Système totalitaire*, Paris : Le Seuil, 2005 (1948-73), 380 p.

ARENDR Hannah, *The Human Condition*, Chicago : University Press, 1958.
[eng]

ARNHEIM Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin : Rohwolt, 1932, p. 40.

BARSCH Barbara ; Gabriele MUSCHTER, *Deutsche Lebensläufe : Gespräche zwischen Ost und West*, Berlin : Bostelmann & Siebenhaar 2000, 180 p.

BARTHES Roland, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51.

BEAUCAMP Eduard, « Gebräu », in *FAZ*, 12 avril 1996.

BILSTEIN Johannes, *Catalogue Dein Wille geschehe ... : das Bild des Vaters in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft*, Cologne : Oktagon, 2000, 115 p.

BROOKMANN Dieter, *Catalogue Das Plakat als Kunstgegenstand*, Rostock : Galerie am Boulevard, 1980, non paginé.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Editions José Corti, 2003, 257 p.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Editions José Corti, 285 p.

BUSSMANN Georg ; Holger BIRKHOLZ, Catalogue d'exposition *Übungsgelände - Europa der Nacken des Stieres*, Suhl : Suhler Verlag, 1993, 208 p.

DAMMBECK Lutz ; Barbara STRAKA, Catalogue d'exposition *Lutz Dammbek Herakles Höhle 3*, s.l. : 1990, n.p.

DAMMBECK Lutz ; Christoph TANNERT, *Von der Untat des Feuerschluckens*, s.l. : [vers 1985], [4] f.

DAMMBECK Lutz ; Eckhart GILLEN, « Ein Gespräch über den Zwang, alles erklären zu müssen », in *Bildende Kunst*, n°12, 1990.

DAMMBECK Lutz ; Inka SCHUBE, Catalogue d'exposition *Re-Re-Education : Lutz Dammbek. Filme 1979-2003*, Hannover : Sprengel Museum, 2010, 103 p.

DAMMBECK Lutz, « Dürers Erben », in *neue bildende kunst* , 6/1996.

DAMMBECK Lutz, « Herakles, Notizen und Bildsequenzen zu einer Mediacollage », in *Niemandland : Zeitschrift zwischen den Kulturen*, 1987, n°1, p. 65 – 83.

DAMMBECK Lutz, « Metamorphosen im Trickfilm », in *Sonntag* , n°3, 1979.

DAMMBECK Lutz, *1. Leipziger Herbstsalon : Ausstellung von Malerei-Grafik-Plastik-Konzept vom 10.11. - 7.12.1984 / Messehaus am Markt*, [Leipzig] : Mogollon, 1984, [7] feuilles.

DAMMBECK Lutz, *Bilddrehbuch*, Selbstverlag, [1986/87].

DAMMBECK Lutz, Catalogue *Bilder, Collagen, Aktionsdokumentation*, Dessau : Bauhaus, 1986, 5 f.

DAMMBECK Lutz, Catalogue *Graphische Arbeiten und Filme*, Dresde : Galerie Mitte, 1980.

DAMMBECK Lutz, Coffret de 5 DVD (4 films + 1 DVD-Rom) *Lutz Dammbek : Kunst und Macht*, Berlin : absolut Medien GmbH, 2011.

DAMMBECK Lutz, courrier à Heiner Müller du 11.09.1982 et du 19.10.1986, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, Fonds Heiner Müller, 795.

DAMMBECK Lutz, *Das Netz - die Konstruktion des Unabomers*, s.l. : Nautilus, 2005, 184 p.

DAMMBECK Lutz, DVD *Lutz Dammbek : Filme und Mediocollagen 1975-1986*, Potsdam : Edition Filmmuseum, 2008. [ger ; eng]

DAMMBECK Lutz, enregistrement audio du 12.10.1984, Berlin : Archives de l'Académie des Arts, AVM 37.414.

DAMMBECK Lutz, *Herakles : Ausstellung vom 27.2. bis 10.4.1985 / Galerie Oben*, Karl-Marx-Stadt : [s.n.], 1985, [18] p.

DAMMBECK Lutz, in Catalogue d'exposition *Herakles Konzept*, Berlin : Verlag der Kunst, 1997, 160 p.

DAMMBECK Lutz, Livre du film *Realfilm : Arbeitsmaterialien und Texte 1985 – 1986*, [Hamburg] : Lutz Dammbek, 2008, [ca. 60] p.

DAMMECK Lutz, vidéo *Die Ästhetik des Widerstands*, 2009, URL : <http://herakleskonzept.de> [dernière consultation le 13.03.2012].

DVD/CD-Rom *Lutz Dammbek : Filme und Mediocollagen 1975 – 1986*, [s.l.] : filmmuseum, 2008, 2 disques. [ger/eng].

FLÜGGE Matthias, « Dürers Erben », in *neue bildende kunst*, 6/1996.

FLÜGGE Matthias, « Im Labyrinth der Götzen », in *neue bildende kunst*, 6/1993, p. 18 – 21.

FLÜGGE Matthias, « Theatralische Collage (Mediocollage La Sarraz) », in *Theater der Zeit*, 4/1985.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, 328 p.

FRIEDRICH Detlef Bischof, ich kann fliegen, in: *Filmspiegel* 26/1979.

FRIELING Rudolf ; Dieter DANIELS, *Medien Kunst Interaktion : Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, Vienne : Springer, 2005, 293 p. [ger/eng]

FRITSCHÉ Karin ; Claus LÖSER, *Gegenbilder : Filmische Subversion in der DDR 1976 - 1989*, Berlin : JANUS-Press, Berlin, 1996, 180 p.

GEHLER Fred, « Bewegung gegen Schablone », in *Sonntag*, 30/1980.

GEHLER Fred, « Lutz Dammbeck – Frühe Werke », in *Gegenbilder : Filmische Subversion in der DDR 1976-1989*, Berlin : janus press, 1996, p. 61-65.

GENEL Katia, « Autorité » in *Dictionnaire de théorie politique* sur <http://dicopo.fr/spip.php?article50>

GILLEN Eckhart, Mémoire de doctorat en philosophie « *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit* » : *Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989* [« Problèmes à la recherche de la vérité » : Bernhard Heisig en conflit entre 'antifascisme ordonné' et étude de son traumatisme de guerre. Une étude autour de la problématique de l'art antifasciste et socialiste dans la zone soviétique occupée/la RDA de 1945 à 1989.], Heidelberg : Ruprecht-Karls-Universität, 2002, 485 p.

GRÖNBECH Wilhelm, *Kultur und Religion der Germanen*, tome 1, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991 (1961), 440 p.

GRÖNBECH Wilhelm, *Kultur und Religion der Germanen*, tome 2, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991 (1961), 428 p.

GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL ; Susanna SEUFERT, *Die Einübung der Aussenspur : die andere Kultur in Leipzig 1971 – 1990*, Leipzig : THOM Verlag, 1996, 210 p.

GUTH Peter Guth, « Experiment Herbstsalon », in *Sächsisches Tageblatt*, 12 décembre 1984.

GUTH Peter, “La Sarraz. Aktionsabend von Lutz Dammbeck”, in *Sächsisches Tageblatt*, 04.07.1984. [in GRUNDMANN Uta ; Klaus MICHAEL ; Susanna SEUFERT, *Die Einübung der Aussenspur : die andere Kultur in Leipzig 1971 – 1990*, Leipzig : THOM Verlag, 1996, p. 30-31.]

GYMPEL Jan, « Zeit der Götter », in *zitty* 20/1993.

HALL Stuart, *Identités et cultures : politiques des « Cultural Studies »*, Paris : éditions Amsterdam, 2008, 411 p.

HARRISON Robert, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris : Flammarion, 1992, 396 p.

HEISE Volker, « Geheimes Deutschland - Zeit der Götter », in *TIP Berlin* 20/1993.

HICKETHIER Knut, « Zeit der Götter », in *Evangelischer Filmdienst* 11/1993.

KRAUSE Tilmann, « Von Manneskraft und Weibeswert - Zeit der Götter », in *Der Tagesspiegel*, 1er octobre 1993.

KÜHNE Andreas, « Dürers Erben », in *Süddeutsche Zeitung*, 11 avril 1996.

LACAN Jacques, « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique », in *International Journal of Psychoanalysis*, Marienbad : 1937. [Communication au 14ème Congrès psychanalytique international].

LANG Lothar, *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig : Reclam, 1983, 392 p.

LEBRUN Jean-Pierre, *Un Monde sans limite*, Toulouse : érès, 2009, 366 p.

LIEBERMANN Doris, « Geduld, dulden, Ungeduld... Der 1.Leipziger Herbstsalon 1984 », in *Deutschland Archiv*, 4/2005.

LINDENBERGER Thomas, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur : Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 1999, 370 p.

LÖSER Claus, « Dürers Erben », in *film-dienst*, 23/1996.

LÖSER Claus, « METAMORPHOSEN - Lutz Dammbeck und die Ansätze eines unabhängigen Animationsfilms in der DDR », in *Filmdienst*, 19/2003.

LUHMANN Niklas, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main : suhrkamp, 1987 (1984), 661 p.

MEIER André, « Steinzeit der Götter », in *Allgemeines Deutsches Sonntagsblatt* 43/1993.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma : tome 1*, Paris : Klincksieck, 1994 (1968), 246 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma, tome 2*, Paris : Klincksieck, 2003 (1972), 219 p.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : Bourgois, 2002 (1977), 370 p.

MICHOTTE A., "Le caractère de réalité des projections cinématographiques", in *Revue internationale de Filmologie*, tome 1, n°3-4, oct. 1948, p. 249-261.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, s.l. : Editions universitaires, 1963, tome 1, p. 182-192.

MÜLLER Heiner, *Ciment*, Paris : Editions de Minuit, 1991 (1972), 127 p.

MÜLLER Heiner, *Germania mort à Berlin*, Paris : Editions de Minuit, 1985, 128 p.

MUSCHTER Gabriele, « Lutz Dammbeck », in *Bildende Kunst*, 1982, n°11, p. 529-530.

PAKULLA Rudolf, Catalogue *Lutz Dammbeck Leipzig : Grafik, Film, Plakat*, Karl-Marx-Stadt [Chemnitz] : Kulturbund der DDR, 1979, 16 p.

REINECKE Stefan, « Deutsches Raunen - Zeit der Götter », in *Freitag*, 40/1993.

SAVARD Nelly, *La Théorie des systèmes sociaux de Niklas Luhmann*, Laval : Faculté des Sciences Sociales, 2001, 281 p. sur <http://www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ57890.pdf>

SCHENK Ralf ; Sabine SCHOLZE, *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955-1990*, Berlin : Bertz-Verlag, 2003, 543 p.

SCHIFF Hajo, « Affen, Kunst und Ideologie », in *TAZ Hamburg*, 13 mai 1996.

SCHULZ Hermann ; Hartmut RADEBOLD ; Jürgen REULECKE, *Söhne ohne Väter : Erfahrungen der Kriegsgeneration*, Bonn : bpb, 2005, 176 p.

SEGAL Jérôme, *Die Einführung der Kybernetik in der DDR : Begegnung mit der marxistischen Ideologie*, sur <http://jerome-segal.de/Publis/Kyb-DDR.htm> [dernière consultation le 14.01.2010].

THOMAS Karin Thomas, « Auf der Suche nach einer Kunstavantgarde in der DDR von heute », in *Das Kunstwerk*, 5/1981.

THOMAS Karin, « Epochenbewusstsein oder Rückzug nach Innen? Die achtziger Jahre », in *Zweimal deutsche Kunst nach 1945 : 40 Jahre Nähe und Ferne*, Cologne : Dumont, 1985, p. 276-279.

TRIOLET Elsa, *Le Monument*, Paris : Gallimard, 1965, 241 p.

WEISS Peter ; Éliane KAUFHOLZ-MESSMER, *L'esthétique de la résistance. 1*, Paris : Klincksieck, 1989, 357 p.

WEISS Peter ; Éliane KAUFHOLZ-MESSMER, *L'esthétique de la résistance. 2*, Paris : Klincksieck, 1992, 343 p.

WEISS Peter ; Éliane KAUFHOLZ-MESSMER, *L'esthétique de la résistance. 3*, Paris : Klincksieck, 1993, 286 p.

WEISS Peter, *Die Ästhetik des Widerstands*, tome 1-3, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983, 268 p.

WERNER Klaus, « Geduld, dulden, Ungeduld », in *Catalogue 1. Leipziger Herbstsalon*, Leipzig 10.11. - 7.12.1984, n.p.

WERNER Klaus, dépliant *Lutz Dambeck : Das Herakles-Konzept*, Karl-Marx-Stadt : Galerie Oben, 1985, [18] p.

Karla Sachse

BARTHOLOMÄUS Ralf, Permanente Kunstkonferenz : 30.5. - 30.6.1989
Installation – Performance – Performance Art, Berlin : Galerie Weißer Elefant
1990, 64 p.

Bildende Kunst, n°11, 1989, p. 15-62. [Numéro du périodique consacré à la *poésie visuelle*].

CASTRÉN Hannu ; Knut WERNER-ROSEN ; Karla SACHSE, Catalogue d'exposition *Keskellä matkoja ja muistoja = In der Mitte der Reisen und Gedächtnisse : Karla Sachse, Ulla Virta, Knut Werner-Rosen, Veikko Hirvimäki, Tuomo Blomqvist, Raimo Reinikainen*, [Jyväskylä] : [Alvar Aalto-museo], [1996], 16 p. [fin / eng].

Catalogue *Karla Sachse : Find*, Berlin : Galerie Pankow, 2004, non paginé.

Catalogue *Transportale S2 : Positionen zur Kunst im Stadtraum*, Berlin : Vice Versa, 2004, 160 p. [CD-ROM inclus]. [ger | eng].

ENDLICH Stefanie ; Monica GEYLER, *Kunst im Stadtraum : 21 Kunstprojekte im Berliner Stadtraum*, Berlin : s.n., 2002, 52 p. URL : www.berlin.de/imperia/md/content/senwfk/pdf.../kunststadtraum.pdf [dernière consultation le 12.07.2011].

ERLER Peter ; Thomas FRIEDRICH, *Das sowjetische Speziallager Nr.3 (Mai 1945 bis Oktober 1946)*, Berlin : Biographische Forschungen und Sozialgeschichte e.V., 1995, 153 p.

FRICKE Karl-Wilhelm, « Die nationale Dimension des 17. Juni 1953 », in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 2003, n°23, p. 5-10. URL : <http://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/27591/17-juni-1953> [dernière consultation le 18.04.2012].

GRAF Karl-Heinz ; Brigitte GRAF, *Catalogue Poesie an der Wand : eine Ausstellung visueller Poeten aus Berlin*, Berlin : Studio im Hochhaus, Kunst- und Literaturwerkstatt, 1994, 32 p., (InterWall ; 4).

GREINER Bettina, *Verdrängter Terror : Geschichte und Wahrnehmung sowjetischer Speziallager in Deutschland*, Bonn : bpb, 2010, 523 p. (La terreur refoulée : Histoire et perception des camps spéciaux soviétiques en Allemagne).

HANKE Helmut, *Freizeit in der DDR*, Berlin-Est : Dietz Verlag, 1979, 182 p.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, s.l. : Albin Michel 1997 (1950), 295 p.

HASSOUN Jacques, *Les contrebandiers de la mémoire*, Toulouse : érès, 2011, 98 p.

HILMAR Frank, *Montage als Kunstprinzip : internationales Colloquium 16. und 17. Mai 1991*, Berlin : Akademie der Künste, 1991, 167 p.

JANSEN Jan, *Berlin Prenzlauer Berg. Alltag und Geschichte 1920-1970*, Berlin 1996.

KAMINSKY Anne, *Orte des Erinnerns : Gedenkzeichen, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR*, Bonn : bpb, 2007, 560 p. (Lieux de mémoire : Signes de mémoire, mémoriaux et musées sur la dictature en zone soviétique occupée et en RDA).

Kommuniqué der 15. Tagung des SED-Zentralkomitees, 24.-26.7.1953 [Communiqué de la 15e session du comité central du SED], in *Dokumente der SED*, Vol. IV, Berlin 1954, p. 451 ff. URL : http://www.17juni53.de/material/dok_53_7.html [dernière consultation le 05.04.2012].

KONOPKA Bartek ; Piotr ROSOŁOWSKI, Documentaire artistique *Mauerhase*, 2009, 50'. [ger]. Cf. URL : <http://www.rabbitalaberlin.com/> [dernière consultation le 20.08.2012].

KOWALCZUK Ilko-Sascha, *17. Juni 1953 : Volksaufstand in der DDR. Ursachen – Abläufe – Folgen*, Bremen : Temmen, 2003, p. 284–293.

KULICK Holger, « Denkmal zum 17. Juni : Stein des Anstoßes », in Spiegel Online, 15.06.2003. URL : <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,252214,00.html> [dernière consultation le 17.04.2012].

LANG Lothar, « Visuelle Poesie », in *Weltbühne*, Berlin-Est : 1988, n°44, p. 1468f.

LIEURY Alain, *Psychologie de la mémoire*, Paris : Dunod, 2005, 299 p.

MEY Kerstin, Dossier Duel : Tracy Mackenna and Karla Sachse in a Henry Moore Institute Fellowship project, Leeds : Henry Moore Institute, 1996, 8 p. [eng].

PFEIL Ulrich, « L'insurrection du 17 juin 1953 à Berlin-est : un défi pour la politique allemande de la France », in *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2/2003 (n° 210), p. 47-63. URL : www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2003-2-page-47.htm [dernière consultation le 05.04.2012].

SACHSE Karla ; Antje BARTEL, Catalogue *U.B. K.S. Berührungen*, Rügen : KulturStiftung, 2012, 28 p.

SACHSE Karla ; Friedrich W. BLOCK ; Carlfriedrich CLAUS, Catalogue *Visuelle Poesie aus der Sowjetunion, Brasilien und deutschsprachigen Ländern*, Kassel : Jenior & Pressler, 1990, 94 p.

SACHSE Karla ; Guillermo DEISLER, Catalogue *Visuelle Poesie in der DDR*, Berlin-Est : s.n., [1988], [32] p.

SACHSE Karla ; Guillermo DEISLER, Catalogue *Visuelle Poesie international*, Gotha : Museum, 1990.

SACHSE Karla ; Guillermo DEISLER, Catalogue *Visuelle Poesie*, Dresden : Comenius, 1989, [32] f., (Orbis pictus ; 76).

SACHSE Karla, « Guillermo Deisler », in Catalogue *Mail Art : Osteuropa im internationalen Netzwerk*, Schwerin : Staatliches Museum, 1996, p. 119-121. [ger/eng].

SACHSE Karla, « sehen was wir lesen / lesen was wir sehen. Zur Ausstellung "Visuelle Poesie" im Klub der Kulturschaffenden in Berlin », in *Bildende Kunst*, Berlin-Est : 1989, n°11, p. 521-523.

SACHSE Karla, « Zum Beispiel UNI(;)vers – Guillermo Deisler = For Example : UNI(;)vers – Guillermo Deisler », in *Documentation Mail Art : Osteuropa im internationalen Netzwerk*, Schwerin : Staatliches Museum, 1996, p. 57-58. [ger/eng].

SACHSE Karla, [Préface], in *Guillermo Deisler : Figurengedichte*, Halle : s.n., 1991, [9] f.

SACHSE Karla, *Catalogue ...ge.walt.....en*, Berlin : Galerie im Bürgerhaus, 1991, [6] f.

SACHSE Karla, *Documentation crossing – knotting*, Berlin : s.n., [2003], [26] p.

SACHSE Karla, *Spezifisch künstlerische Fähigkeiten und Bekenntnisse in der Bildgestaltung, ihre Bedeutung, Funktion und Entwicklung im Prozess sozialistischer Persönlichkeitsbildung : Untersuchung im Kunsterziehungsunterricht der Klassen 7 - 9 an der Allgemeinbildenden Polytechnischen Oberschule*, Berlin-Est : Universität Humboldt, 1977, 203 p. [Mémoire de doctorat].

SCHARNOWSKI Ernst, Source mp3 : Appel radio aux ouvriers de Berlin-Est, RIAS, 17.6.1953 URL : <http://www.17juni53.de/audio/track6.mp3> [dernière consultation le 05.04.2012].

SÖRGEL Hartmut, « Zeichen und Botschaften. Einiges zur visuellen Poesie », in *TEMPERAMENTE. Blätter für junge Literatur*, Berlin-Est : 1989, n°5, p. 33-56.

STECKER Heidi, « Künstlerinnen in der DDR : Eine Suche nach dem Anderen », in *Frauenleben-Frauenliteratur-Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre*, Leipzig : Universitätsverlag, 1997, p. 15. [Actes de colloque, 05-06 mars 1996, université de Leipzig].

STRAUß Stefan, « Einst bei der Stasi, heute bei der Demo », in *Berliner Zeitung*, 24.10.2005.

TIETZ Anette ; Pat Binder, catalogue 29 x FOTO/GRAPHIK GALERIE KÄTHE KOLLWITZ, Berlin : Bezirksamt Pankow, 2005, 116 p. URL : <http://pat-binder.de/de/kollwitz/index.html> [dernière consultation le 20.05.2012].

VALOCH Jiri, « Visuele poëzie in de Duitse Demokratische Republiek », in *Historische anthologie visuele poëzie*, Bruxelles : 1976, p. 31-34.

WATRIN Dominique, „Des femmes casées ressuscitent : le couvent de Brugelette“, in *Le Soir*, mercredi 7 juin 1989, p. 10. URL : http://archives.lesoir.be/des-femmes-casees-ressuscitent_t-19890607-Z01PWK.html [dernière consultation le 25.05.2012]

WEIß Konrad, « Wir wollen freie Menschen sein », Berlin : 17 juin 2003. [Discours d'inauguration du signe de mémoire]. URL : http://www.bln.de/k.weiss/tx_juni.html [dernière consultation le 26.04.2012].