

Piotr Piotrowski, Dans l'ombre de Yalta – Art et avant-garde en Europe de l'Est (1945-1989) (Les presses du réel, 2021)

Compte rendu par Catherine Dufour

Préface. L'esprit de Łódź¹

Pourquoi ne publier qu'en 2021 la traduction de l'ouvrage de Piotr Piotrowski, *Dans l'ombre de Yalta, Art et avant-garde en Europe de l'Est (1945-1989)*, paru pour la première fois en 2005 à Poznań ? La préface de Pascal Dubourg Glatigny et Christian Joschke répond à cette question par une mise en accusation des retards coupables pris par l'Occident dans la compréhension de la diversité des œuvres d'Europe de l'Est, pourtant haut lieu de l'émergence de la modernité artistique entre les deux guerres... Piotr Piotrowski (1952-2015) a permis de briser les clichés tenaces qui ont longtemps contribué en Europe occidentale à interpréter l'art d'« Europe de l'Est ». Inventeur de « l'histoire de l'art horizontale » et de la « muséographie critique », il a été l'initiateur d'une réécriture de l'histoire des avant-gardes depuis la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'à nos jours. « L'Europe de l'Est », pour un Occident convaincu de porter les valeurs de la modernité, c'était un bloc de pays soumis, de façon homogène, à des choix esthétiques conformes aux valeurs portées par les régimes communistes, dont le réalisme socialiste était une des caricatures. Toutes les pratiques d'Europe de l'Est se trouvaient logées à la même enseigne, passiviste et idéologique, comme si elles étaient les mêmes dans les grands centres et les périphéries, ou dans des pays aussi différents que la Yougoslavie, la Hongrie, la Roumanie, la Pologne, la Tchécoslovaquie !

Le rôle de Piotrowski a été de montrer les diversités des pratiques, des contextes, des politiques muséales. On lui doit d'avoir contesté les significations universalistes d'un mythe moderniste qui n'est qu'une fable inventée par l'Occident, au détriment d'une incroyable diversité.

Les recherches de Piotr Piotrowski, qui a été professeur d'histoire de l'art à l'université Adam Mickiewicz de Poznań, directeur du Musée national de Varsovie en 2009-2010 et auteur de nombreux ouvrages, ont contribué à prouver de façon concrète et militante l'existence d'une néo-avant-garde européenne prolongeant les avant-gardes historiques, malgré les bouleversements politiques auxquels on a pu assister entre 1945 et 1989 et lors de ces dernières décennies. Ses études ont permis de briser la mythologie, florissante en Occident, d'une « fin des avant-gardes » agonisant sur un lit de postmodernité éclectique. La qualité la plus séduisante de son œuvre est sans doute l'ancrage de la création artistique dans la diversité et les paradoxes des situations, au détriment des idéologies aveugles et réductrices. Son « histoire horizontale » a mis l'accent sur « les fragmentations sociales et géographiques conditionnant la lecture des œuvres » (p. 17), à l'opposé de la démarche patrimoniale et conformiste des musées, qui envisagent trop souvent le passé indépendamment des dialectiques conflictuelles, sociales ou géographiques, qui ont conditionné les œuvres.

Introduction / chapitre 1, « La géographie et l'histoire de l'art en Europe de l'Est »

L'introduction de Piotr Piotrowski, sous-titrée « La géographie et l'histoire de l'art en Europe de l'Est » (chapitre 1) résume sa thèse. L'auteur s'attache à y remettre en question le terme couramment usité d'« Europe de l'est », fallacieuse construction issue de Yalta, désignant la zone géographique comprise entre le Rideau de fer et l'Union soviétique. Or Piotrowski souhaite étudier l'art d'« Europe centrale et orientale », dans les « démocraties populaires » de Tchécoslovaquie, Yougoslavie, Allemagne de l'Est, Pologne, Roumanie. Il n'inclut pas l'ex-URSS, dont les références culturelles et artistiques ancrées dans un communisme étatique anciennement établi sont fondamentalement différentes, et dont l'art a été largement étudié, contrairement à celui desdits « pays de l'Est » relégués dans une appréciation globalisante, surtout après 1945. PP reconnaît qu'avant 1945 avaient été produites des études essentielles, comme celle de Krisztina Passuth pour la période 1907-1927. Il mentionne aussi les études qui, à partir des années 2000, se sont intéressées de façon plus spécifique à l'art de certains pays. Mais l'écueil fréquent de certaines d'entre elles (Mária Orišková, [La double voix de l'histoire de l'art], Bratislava, 2002) est d'envisager de façon manichéenne deux histoires de l'art, orientale et occidentale, en privilégiant certains pays. L'objectif de PP est de montrer, par le biais d'exemples délimités et de plus de deux cents reproductions d'œuvres majoritairement inconnues en France, les problèmes posés par l'histoire de l'art et d'en dénoncer les dévoiements. Il n'aborde jamais l'art comme une pratique autonome dissociable du géographique et du politique, eux-mêmes incessamment mouvants. L'art varie d'une région et d'une époque à l'autre, y compris dans les régimes les plus totalitaires, et interdit tout point de vue monolithique.

PP a promu un art « horizontal » fidèle à des transferts culturels et à une « histoire croisée ». Il a été un innovateur de premier plan dans la révision des méthodes de ce qu'on a appelé la « géographie historique de l'art ». Depuis le début de ses études dans les années 70, il a condamné l'universalisme, qui entache encore aujourd'hui les études postcoloniales, de genre, ou psychanalytiques. Grâce à ses nombreuses recherches, à l'Est comme à l'Ouest, il a découvert que le paradigme universaliste de nombreuses expositions n'était autre que l'opposition entre le Centre et la périphérie et que l'intérêt des critiques occidentaux pour les pays de l'Est, même bienveillant, relevait d'un goût exotique pour des cultures malgré tout méprisées, commentées le plus souvent dans un anglais qui dominait le monde en général et le monde de l'art en particulier !

C'est dans les années 90 que la toute-puissance de l'universalisme comme concept analyseur fondamental de l'Occident se confirme à ses yeux et il le condamne sans réserve. Il est, d'après lui, plus pertinent scientifiquement de se livrer à une opposition non hiérarchique entre la diversité des lieux et des époques, fût-ce au détriment de la Grande Europe Universelle, nouvelle mystification entretenue depuis la chute du mur de Berlin.

PP invoque Foucault et sa théorie de l'espace comme constituant majeur et occulte du pouvoir, et Derrida sur « l'aporie de la frontière, sa fonction duelle » (p. 36). Passant en revue quelques expositions essentielles, à l'Ouest comme à l'Est, il en souligne les implicites de domination, souvent étayés par de regrettables contresens, dus à l'ignorance géopolitique et à un paradigme dans la manière d'exposer propre à « figer les divisions créées par Yalta » au lieu de remettre en question l'ordre culturel qui en est issu pour en imaginer un nouveau. Il analyse notamment la mythique exposition *Europa/Europa* (Bonn, 1994), dont les pièges ethno-centrés contredisent sa propre « géographie artistique critique » (p. 46), une géographie qui ne soit pas qu'artistique et renonce à figer les notions d'Est et d'Ouest, ou tout simplement d'Europe, et déconstruit l'universalisme au lieu d'en faire un mythe bénéficiant toujours à l'Ouest. Le désir d'universalisme occidental manifeste dans des expositions comme *Europa-Europa* (Bonn, 1994) révèle des nations dominées, méprisées, manquant de confiance en elles.

Pour PP, c'est le cadre/contexte issu du *paregon* de Derrida qui devrait avoir force de loi en matière d'art. La compréhension du génie des lieux dans leur spécificité permettrait de sortir des clichés artistiques appréciés par les touristes ou les commissaires de grandes expositions institutionnelles.

La nouvelle géographie artistique de l'Europe de l'Est proposé par PP est multifactorielle, incluant la connaissance des lieux, des traditions, des dynamiques locales, des aspirations, des alliances et conflits internes et externes, des mythologies. Peut-être faudrait-il remplacer la notion de périphérie, très insuffisante analytiquement, par celle de « marge » (p. 52), plus autonome et active par rapport au Centre ?

PP distingue quatre grandes étapes dans l'art des pays de l'Est méconnu des années 1940 à 1989. Outre le terme de « bloc de l'Est », il se méfie du terme de « modernisme » - trop anglo-saxon - qui ne prend pas en compte la question essentielle de la diversité linguistique en matière d'art. Il lui préfère le terme d'« avant-garde » - qu'il ne réserve pas aux débuts du XX^e siècle - et même celui de néo-avant-garde, contesté par de nombreux critiques d'art.

Après avoir présenté les convictions de sa révolution méthodologique, PP les illustre en suivant le fil chronologique de grandes périodes reliées aux bouleversements qui ont secoué l'Est de l'Europe. La lecture du livre, qui ressemble par endroits à une encyclopédie, est très riche mais parfois fastidieuse et redondante par excès de détails. C'est pourquoi j'ai choisi d'indiquer, dans chacune des parties énoncées ci-dessous, les noms des pays en lettres capitales, pour faciliter la lecture, et pour que chacun puisse en user selon ses préférences : pays, époques ou mouvements. Une telle présentation illustre d'ailleurs l'existence, décrite par les disciples de PP, de « micro-histoires pour une perspective internationale »².

La Partie 1 (1945-1948), « Derrière le Rideau de fer avant 1948 » se consacre à une courte période d'un « surréalisme » aux significations multiples, en Tchécoslovaquie, Pologne et Hongrie, de l'après guerre jusqu'aux dernières années staliniennes.

La Partie 2, « Modernisme et totalitarisme » envisage, à partir du « dégel » poststalinienn, les manifestations du modernisme - art informel, néo-constructivisme, courants figuratifs et néo-avant-gardes - et leur plus ou moins grande liberté selon les pays et les régimes en place.

La Partie 3, « La néo-avant-garde et le "socialisme réel" dans les années 1970 » se consacre à la néo-avant-garde « post-totalitariste » (Václav Havel), surtout l'art conceptuel et l'art corporel, et aux prémisses de l'ouverture de l'art au capitalisme.

L'Épilogue, « Les spectres qui hantent l'Europe dans les années 1980 », décrit la fin du régime communiste et ce qu'il en résulte pour l'art.

¹ Allusion à une expression utilisée pour qualifier la première et seule exposition (Centre Pompidou, 1983) consacrée en France à l'art polonais du XX^e siècle.

² Je renvoie sur cette question à l'article très éclairant de Henry Meyric Hughes, « Dans l'ombre de Piotr Piotrowski : des micro-histoires pour une perspective internationale », Critique d'art [En ligne], 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020.

Partie 1. Derrière le Rideau de fer avant 1948

2. L'interrègne surréaliste, 1945-1948

De l'après-guerre à 1949, date où le régime polonais décide de fermer *Première exposition d'art moderne* de Cracovie, apogée du modernisme parisien d'après-guerre, PP détaille les groupes, les tendances, les influences, les conflits, les contradictions qui ont traversé un « surréalisme » géographiquement bien spécifique. Trois pays sont envisagés et illustrés de nombreuses reproductions d'œuvres : la Hongrie, le Tchécoslovaquie, la Pologne. Dans le labyrinthe des spécificités et « micro-histoires » où nous entraîne PP, ne seront évoqués ici que quelques grands axes essentiels.

L'ÉCOLE EUROPÉENNE et la HONGRIE

C'est en Hongrie qu'au sortir de la guerre, le manifeste de « l'École européenne » voit le jour, porté par la croyance en une Europe unifiée d'artistes en quête de « pierre philosophale », parmi lesquels se développent des tendances surréalistes. Lajos Kassák notamment y participe, co-fondateur réputé d'une avant-garde hongroise très active dans les revues, expositions et conférences de 1946 à 1948. Mais derrière l'utopie unitaire se cachait une multitude de tendances esthétiques, toutes issues de la modernité picturale européenne, essentiellement française, qui allaient du postimpressionnisme au constructivisme, en passant par le cubisme et le surréalisme, mais aussi l'art figuratif ! L'analyse de quelques œuvres proposées par PP souligne l'in vraisemblable syncrétisme des artistes essentiels du groupe (Dezso Korniss, Margit Anna, Júlia Vajda, Endre Bálint, Béla Bán, Jenő Barcsay, Ferenc Martyn) mus par un esprit de recherche dont n'étaient exclus ni le réalisme (Tibor Vilt) ni le néo-classicisme ! Plusieurs de ces artistes avaient séjourné à Paris ou descendaient d'une colonie d'artistes formée à Szentendre - une bourgade proche de Budapest - dans les années 30. Finalement cette École européenne mixait l'art moderne français et des inspirations populaires locales, dont celle de Béla Bartók. Mais le plus intéressant est le lien de l'École européenne avec le surréalisme de la deuxième moitié des années 40. En 1947 des artistes hongrois envisagent, sans y donner suite, un groupe surréaliste optant pour la tendance internationaliste, gauchiste et révolutionnaire. PP analyse l'influence sur certains artistes de Picasso, de Masson ou Miro et décrit, chez plusieurs d'entre eux, un imaginaire très proche de celui des artistes français. L'éclectisme est leur particularité la plus marquante. Les caractéristiques de ce surréalisme hongrois sont le grotesque et le métaphorique, ce qui le différencie du surréalisme tchèque plus soucieux de s'inscrire dans l'histoire. Après la guerre cependant le surréalisme hongrois devient plus politique. Mais, à partir de 1947, ses idéaux se heurtent de plein fouet à ceux de Lukács, à sa haine des avant-gardes et à sa théorie du réalisme socialiste qui considère le surréalisme comme « irréalité » plus que « surréalité ». Une chape de plomb étouffe peu à peu le surréalisme hongrois auquel l'Europe ne s'intéresse qu'à titre exotique. Mort de la belle union européenne, confirmée par la tragédie de 1956.

TCHÉCOSLOVAQUIE

La situation y très différente de la Hongrie. Le surréalisme tchèque a une importance toute particulière. Breton prononce une conférence à Prague en 1935, ville mythique entretenant un lien profond avec l'état d'esprit surréaliste, l'art, l'alchimie, l'astrologie. Paris et Prague sont, d'après Breton, les deux grands lieux du mouvement. Karel Teige publie un *Premier manifeste du poétisme* en 1924, la même année que le premier *Manifeste* de Breton. L'avant-garde tchèque des années 20/30 était très surréaliste. Après-guerre la tonalité du surréalisme tchèque change, avec le Groupe 42, et se développe dans les différents arts, la photo et la littérature, en pleine Occupation. PP s'attarde sur le cas de František Hudeček, qui oriente son surréalisme des années 30 vers une Nouvelle Objectivité plus figurative représentant, comme d'autres artistes du temps, des paysages urbains sinistres ou étranges. A la fin des années 40, il évolue vers un modernisme inspiré par l'abstraction géométrique et Picasso, qui connaît un succès immense, exposé à Prague et Brno notamment. Plusieurs artistes tchèques sont en retour exposés à Paris, qui s'intéresse particulièrement à la Tchécoslovaquie : voir l'exposition *Art tchécoslovaque* (Galerie La Boétie, 1946, avec des artistes du Groupe 42 ou du Groupe Ra) ou la grande exposition internationale *Le Surréalisme en 1947* de la Galerie Maeght organisée par Breton, qui reçoit Jindřich Hejlský et Toyen. La jeune génération tchèque est incarnée par Le Groupe Ra, moins représentatif du surréalisme des origines, très centré sur la poésie de l'image. Un troisième groupe très prolifique se forme autour de Teige et s'appuie sur son soutien moral après le coup d'État communiste qui interdit les avant-gardes, surréalisme compris. Les jeunes surréalistes tchèques étaient globalement attachés au modernisme, plus qu'aux fondements du surréalisme poétique parisien, et entretenaient souvent des affinités avec l'abstraction ou l'ambiance expressionniste. Josef Istler, qui partagea des expositions avec Cobra en 1949, ou Mikuláš Medek, lié au « réalisme magique », se différenciaient de la peinture surréaliste française des années 40. Dans les années 50, le surréalisme tchèque disparaît peu à peu, avec un final culminant : l'anthologie-album *Objet*, en 1953, date de la mort de Staline. Contrepoison du nazisme, puis du communisme et de son réalisme socialiste, le surréalisme tchèque, qui avait succédé à l'avant-garde cubiste, se sentait avant tout inscrit dans un modernisme national.

POLOGNE

Plus qu'au surréalisme c'est au constructivisme qu'il faut associer la Pologne, courant en plein essor après le « dégel » des années 50. D'après Tadeusz Kantor, phare de l'avant-garde polonaise d'après-guerre, la Pologne était trop catholique pour intégrer le surréalisme, et surtout l'érotisme cher à plusieurs surréalistes tchèques. L'abstraction géométrique, supposée neutre, lui était plus appropriée... Pourtant le surréalisme joue un rôle certain dans la deuxième moitié des années 40, malgré sa faible tradition en Pologne. Pour l'artiste et critique Porębski, c'est par la protestation surréaliste plus que par l'opposition militaire et patriotique que se joue l'opposition au nazisme. C'est pourquoi ce courant fut négligé si longtemps par les historiens et critiques polonais... Exercer la subversion par le biais du surréalisme, c'était remettre en cause une conception dominante de l'Histoire, rivée au souvenir d'une armée clandestine vénéralisée dans l'entre-deux guerres, bien qu'un certain nombre d'artistes (dont le groupe de Porębski) ait très tôt relativisé le mythe bolchévique. *Le Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline leur semblait plus efficace que le culte de Marx pour lutter contre le fascisme. Jerzy Kujawski, surréaliste de gauche, émigre à Paris et participe à l'Exposition surréaliste internationale de 1947. A Cracovie il y eut un groupe surréaliste, mais bien moins important que le Groupe 42 tchèque. Le surréalisme y fut « une réaction intime » (p. 72) contre la guerre, de tonalité nihiliste et anarchiste. La *Première exposition d'art moderne* de Cracovie en 48 fut aussi la dernière manifestation du surréalisme en Pologne, censurée par le pouvoir communiste au moment même où le déclin du surréalisme s'annonçait à Paris. Son héros, Tadeusz Kantor avait pourtant rapporté de Paris en 1947 Le Surréalisme et la peinture de Breton et des références à Duchamp. Dans les années 40, l'influence de Matta sur Kantor était flagrante comme celle de Juan Miró sur Kasimierz Mikulski ou de Masson sur Alfred Lenica, etc. PP ajoute à ces incursions vers le surréalisme parisien, les divers échanges entre artistes de Pologne et autres artistes de l'Est connaisseurs du surréalisme (notamment des Tchèques), dont certains par le biais de la guerre et des camps... Mais il ne manque pas de commenter l'ambiguïté, stratégique et schizophrénique, de la *Première exposition d'art moderne* : le discours d'inauguration de Porębski devant les officiels communistes gardait en effet ses distances vis-à-vis du surréalisme (alors que Breton figurait dans le catalogue de l'exposition) tout en essayant d'en faire émerger la force d'opposition. Il est vrai que c'était l'heure du triomphe de « l'objet réel » à la soviétique au détriment de « l'imagination libre » (p. 78).

PP distingue le surréalisme de Cracovie de 43 - une alternative à la rébellion politique contre le réalisme socialiste - de celui de la *Première exposition* de 48 - une intégration dans le modernisme de l'Est conciliée dialectiquement avec le réalisme socialiste. Mais ce qui fut possible en Hongrie - un surréalisme au service d'une « utopie européenne » qui pouvait convenir aux utopies du Parti communiste - ou en Tchécoslovaquie - où il y avait une forte tradition, dès les années 30, qui pensait politiquement l'art comme une subversion antisociale, surréaliste et socialiste - ne le fut pas dans le contexte polonais ! Mais n'oublions pas que la Pologne était particulièrement dépendante de l'Union soviétique. Ce qui arriva de fait c'est que, même en Tchécoslovaquie, qui pensait pouvoir concilier pouvoir et rébellion artistique en termes de dialectique marxiste, le réalisme socialiste recouvrit tout et sonna le glas définitif du surréalisme en Europe de l'Est.

Partie 2. Modernisme et totalitarisme

3. Le « dégel » et l'art informel

Après la mort de Staline (1953) annonciatrice d'un lent déclin progressif du communisme (le « dégel ») jusqu'à l'effondrement de 1989, se développe dans les pays du « bloc de l'Est » une peinture dite « informelle ». Dans certains cas elle est plutôt tachiste, ou « gestuelle », en ce sens que le geste du peintre ou des manifestations de son corps sont perceptibles sur la toile, ou encore « matiériste », quand ce sont les matériaux bruts eux-mêmes qui donnent corps et sens à la toile. On reconnaît ici des points communs, conscients ou non, avec les pratiques de la peinture moderniste de l'Ouest, des États-Unis, mais surtout d'Europe occidentale, un certain nombre d'artistes de l'Est séjournant régulièrement à l'Ouest. Cet art « informel », aux tendances multiples, fut la plupart du temps ressenti comme une résistance à l'art officiel, frontale ou, au contraire, complice et compromise, en fonction de la tournure particulière prise par le dégel dans les différents pays.

POLOGNE

L'art informel y fut surreprésenté et suscita un intérêt certain en dehors du pays (Tadeusz Kantor). Culminant en 1957, il prit parfois, comme l'attestent quelques grandes expositions (la *Première exposition d'art moderne* de Cracovie en 1948, puis l'exposition *Arsenal* en 1955) des allures quasi officielles, tout en étant en même temps

étroitement surveillé. Les artistes, déjà suffisamment handicapés par la détestable réputation de Gomulka, ne souhaitent pas détériorer leurs relations avec l'Europe Occidentale et certaines sympathies indéniabiles, comme la sensibilité existentialiste.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Le dégel fut assez prononcé dans les années 1960, mais interrompu brutalement par la répression du printemps de Prague, suivie d'une « normalisation » qui n'empêcha pas le développement d'une culture underground active. C'est le surréalisme qui fut dans ce pays le berceau de l'art informel, ce qui constitue une exception notable dans un pays où la dictature s'était installée en 1948 avec une violence particulière. Le surréalisme tchèque, très vivace, différent du surréalisme français, évolua en Slovaquie vers une abstraction lyrique aux associations plus figuratives, et produisit un art informel très original, modéré et moderne, malgré les pressions harcélantes du réalisme socialiste dans ce pays plus que dans d'autres. Certains artistes brillants, abondamment reproduits par PP, ne sont pas loin d'Asgern Jorn, des peintres gestuels de l'Ouest et des matérialistes, de Hartung, Georges Mathieu ou Wols, avec une tendance à ne pas intégrer dans les œuvres - comme on le faisait à l'Ouest - des objets de la culture populaire, pour faire un usage intégral des matériaux en tant que tels.

RDA

Malgré leurs différences et nuances notoires, Pologne, Hongrie et Tchécoslovaquie furent les trois pays aux avant-postes de « l'art informel » dans la période du dégel. Alors que la RDA, où les tableaux de Picasso, très populaire, suscitaient une vive admiration procommuniste en 1957, brilla par ce que PP appelle une « déstalinisation stalinienne » (p. 88) qui ne permit pas au modernisme informel de se développer. L'auteur reproduit toutefois et décrit longuement deux tableaux allemands, de Tibor Csernus (*Trois directeurs littéraires*, 1955) et Harald Metzkes (*Les amis*, 1957) qui, sous leurs airs de pur réalisme socialiste, utilisent des indices subtils de détournement (des hommes dans un café, lieu maudit symbole de la pratique occidentale de l'art, une élégance vestimentaire ou des objets évoquant les peintres ennemis) pour exprimer, malgré les interdits et les impossibilités résultant de la lenteur du dégel, l'attachement de nombreux artistes au modernisme.

BULGARIE et ROUMANIE

Ces deux pays furent les parents pauvres des tendances informelles. Le régime très oppressif de Bulgarie, de 1954 à 1989, ne permit à la culture qu'une expression minime. Au moment du dégel des années 1960, ce pays n'avait que peu de références antérieures à exploiter, et la « Génération d'avril » de 1961 ressemblait fort au réalisme socialiste auquel elle prétendait s'opposer. Quant à la Roumanie, elle eut dans les années 1960 une période nettement créative, d'influence néo-avant-gardiste ou inspirée par les artistes français du début du XX^e (les Fauves, Picasso, Matisse), qui l'infléchit parfois vers un art informel, mais encore assez classique et figuratif. Les expérimentations roumaines furent hélas très vite recouvertes par la folie croissante de Ceaușescu dans les années 70-80.

HONGRIE

Le dégel y fut plus tardif, et l'évolution vers un nouveau socialisme plus opportuniste fit une sorte de « grand écart » (p. 131) favorable à un style Pop Art. L'historien László Beke a tenu à rapprocher l'art informel du dégel hongrois avec les courants artistiques occidentaux et avec l'« abstraction lyrique » des groupes précocement modernistes comme celui de Szentendre. Mais là encore les artistes ont souvent traversé différentes influences : très attirés par le modernisme européen d'après-guerre et influencés par l'atelier de Dezső Korniss à Budapest dans les années 50-60, ils furent fokloristes à leurs débuts, puis surréalistes et figuratifs, et très informels enfin. Tandis qu'un autre grand artiste, Endre Tót, très gestuel, ne craignait pas d'insérer dans l'informel des éléments extraits directement de la société consumériste (objets, visages, éléments plus figuratifs), à la manière de Rauschenberg, en contradiction avec les dogmes de l'expressionnisme abstrait.

YOUgoslavie

L'art informel y est une longue histoire, que l'auteur réserve à une autre rubrique.

La qualité, et non des moindres, de ce chapitre est de montrer, derrière la diversité des œuvres, richement reproduites et précisément commentées, comment les représentations manichéennes d'une Europe de l'Est inféodée de façon hétérogène à une esthétique réduite à un « réalisme socialiste » hégémonique, est une pure aberration...

4. Les mythes de la géométrie

Ce chapitre est consacré au néo-constructivisme.

L'art moderniste non réaliste, parce qu'il semblait neutre, non critique et non engagé, semblait autoriser une certaine tolérance... La non dangerosité supposée de cet art - en quoi la géométrie, traditionnellement sacralisée à l'Est par les avant-gardes historiques, était-elle menaçante ? - fut pourtant, on le verra, une erreur d'appréciation de la part des pouvoirs... En réalité le modernisme, parce qu'historiquement très « européen », contestait déjà en cela les dictatures de l'Est...

YOUgoslavie

Malgré un soudain déchaînement de Tito contre l'abstraction dans les années 60, sans doute sous l'influence de Khrouchtchev, le modernisme est relativement bien accepté, bien moins cependant qu'en Pologne ou en Tchécoslovaquie. Il se sépare en deux branches, l'une à Belgrade liée plutôt à l'art informel, l'autre à Zagreb, qui avait hébergé l'avant-gardisme de Zenit (années 20) avant la guerre, et était devenu dans les années 60-70 un haut lieu du néo-constructivisme (« Nouvelles Tendances »). Le groupe croate EXAT 51, hostile au réalisme socialiste et traditionnel croate, expose à Paris et en Yougoslavie, malgré la haine communiste contre le modernisme. Il est d'ailleurs très représenté par l'architecture moderniste de Yougoslavie, dans le sillage de l'utilitarisme russe. Devenu quasi officiel, ce néo-constructivisme a supplanté largement le réalisme socialiste. C'est même dans ce pays qu'il s'épanouit le plus aisément.

POLOGNE

Le modernisme, développé intensément dans les années 60, dans le sillage de l'influence clé de Strzemiński à Łódź dans les années 30, puis exporté à Paris dans les années 1950, est cultivé jusque dans les années 90 par divers groupes et artistes. La galerie *Foksal* de Varsovie, fondée dans les années 60, fut un symbole de la vivacité avant-gardiste dans toute l'Europe de l'Est malgré la situation politique ambiante. Le travail de la ligne en est une des plus riches particularités formelles. Un artiste comme Krasinski cultivait un esprit de type dadaïste. La fusion de l'art et de la vie, intense dans les véritables « tableaux existentiels » (p. 159) de Roman Opalka, caractérisait aussi ce néo-constructivisme polonais très vivant des années 60-70, renouant presque avec le suprématisme de Malevitch. L'art géométrique y connaissait des variantes très radicales et innovantes.

HONGRIE

Lajos Kassák, revenu dans son pays en 1926 après la guerre et un long détour forcé à Vienne, eut une influence décisive dans cette période, marquée par un engagement net contre l'autoritarisme politique. Dans les années 30, syncrétisme et folklorisme (Béla Bartók) reviennent. Le néo-constructivisme s'estompe et ne renaît, sous l'impulsion d'influences étrangères comme le minimalisme, que dans les années 70, notamment à Pécs. Happenings, art-objet et art conceptuel se développent. Le groupe IPARTEV autour de 1969 symbolise bien cette synthèse entre constructivisme et autres formes modernes. Le peintre Dezső Korniss est le plus bel exemple des combinaisons des années 50/60/70 entre semi-abstraction, figuration, lyrisme, constructivisme, art gestuel ou géométrisme, photomontages etc. Ces tendances, ressenties comme incompatibles en Occident, se marient bien à l'Est, ce qui est une des caractéristiques de cette culture vécue comme résistance politique. Ce syncrétisme, avant tout hongrois, fut moins florissant ailleurs.

TCHÉCOSLOVAQUIE

En fait de syncrétisme, la Tchécoslovaquie offre des ressemblances avec la Hongrie. L'influence française, dès le début du XX^e siècle y explique un cubisme et un surréalisme spécifiques, en progression dans les années 30/40. Le constructivisme du Devětsil des origines est plus ou moins tenu à distance, du moins dans le domaine pictural (contrairement à l'architecture, la typographie, le théâtre, la photo ou la sculpture), y compris par des chefs de file comme Karel Teige. Quant au constructiviste Kupka, affilié au groupe français Abstraction-Création, il passe la majeure partie de son existence en France. Entre 1945 et 1948, date tardive de la prise de pouvoir communiste, un libéralisme esthétique relatif régnait en Tchécoslovaquie (comparativement aux mains-mises diverses sur la Pologne, la Hongrie, la Roumanie, la Yougoslavie), ce qui explique à cette époque un attrait plus marqué vers l'art informel de l'Ouest que vers le néo-constructivisme de l'Est, qui connut une brillante renaissance dans les années 50/70, oscillant entre constructivisme classique, géométrisme affirmé, travail cinétique et/ou travail de la lumière, explorations en tous genres à partir des matières et matériaux. Le constructivisme tchécoslovaque, par sa variété, inspire le courant très éclectique de la *Nouvelle Sensibilité* (Jiří Kolář). On reconnaissait aisément, malgré la diversité des œuvres et des styles, des affinités avec Restany et son ironie spécifique. On vit même se combiner les deux « rivaux », art informel et néo-constructivisme.

RDA

Sous forte influence de la Russie communiste et de ses propres traditions esthétiques, la RDA assiste au triomphe du réalisme socialiste et de l'expressionnisme. L'avant-garde, Dada et le constructivisme ont peu de place. Hermann Glöckner est un des rares artistes des années 1950-60 à avoir prolongé les expérimentations du modernisme et d'un constructivisme assez personnel et original.

ROUMANIE

La Roumanie présente des similitudes avec la RDA. Le néo-constructivisme s'y manifeste, à Timisoara notamment, dans les années 60, mais se développe peu compte tenu d'une tradition insuffisamment étayée, malgré l'ancien succès de l'avant-garde de Bucarest dans les années 20 (Tzara, Janco, Vinea, Brauner), affaiblie par de nombreux départs vers l'Ouest. Dans les années 60, le constructivisme est freiné par l'exode massif des artistes et intellectuels et la brutalité imposée par Ceaușescu à partir des années 70, malgré l'existence d'un certain nombre d'expériences artistiques néo-constructivistes d'avant la répression.

Au final, l'Europe de l'Est des années 50-60, dans sa diversité est très néo-constructiviste.

C'est ici qu'entre en scène la lecture critique que fait PP de Rosalind Krauss, dont le point de vue, exclusivement occidental, affirme que l'abstraction géométrique ne peut être originale du fait de sa répétitivité et du peu de liberté qu'elle suppose. Mais PP va montrer, à l'aide de nombreux exemples, que ce qui faisait le manque d'originalité à l'Ouest signait l'originalité à l'Est. Le géométrisme permettait l'expression d'un point de vue critique, anti-réalisme-socialiste, et un retour à la première avant-garde du début du XX^e siècle, celle de Malevitch, des suprématistes, des grands révolutionnaires de l'art. Toléré dans les moments les plus « ouverts » de l'Est d'après-guerre, le néo-constructivisme fut plutôt bien admis. Les artistes surent s'en servir comme arme politique. Slavoj Žižek l'a bien résumé : « certains citoyens des pays totalitaires ont su profiter des opportunités créées par l'idéologie » (p.181). La géométrie ne semblait pas remettre en question le post-stalinisme et pourtant...

Chapitre passionnant par la profondeur de ses analyses sur le succès du néo-constructivisme, en Europe de l'Est et à l'Ouest, comme expression de mythologies qui servent des intérêts politiques, des deux côtés. Mythe de la liberté d'expression, mythe de l'unité et, surtout, d'un universalisme apolitique qui reposait sur la « pureté » des formes, et que Rosalind Krauss a rendu célèbre par sa théorie esthétique de la grille. Mais la « grille », selon PP, n'était pas du tout apolitique, bien au contraire ; un grand nombre d'artistes de l'Est y voyaient un moyen de contourner certains interdits de formes pour en inventer d'autres. Le néo-constructivisme n'était pas en tant que tel trop dangereux pour les pouvoirs en place, car c'était une tradition dans divers pays ! De nombreux artistes ont su jouer de cette ambiguïté par le détournement, leur griffe personnelle, ou des implicites esthétiques déchiffrables par des yeux avertis. Et c'est la tolérance vis-à-vis de ce style qui leur permit de garder le lien avec l'Ouest. Cette dimension politique de la grille a échappé à Rosalind Krauss du fait de sa méconnaissance de l'Est et parce que, par définition, elle parlait le langage des États-Unis et des querelles autour de l'expressionnisme abstrait américain, qui n'avaient pas lieu d'être en Europe de l'Est.

Il est frappant de voir que le néo-constructivisme de l'Est (qui eut des racines révolutionnaires dans les avant-gardes d'avant-guerre, à Zagreb, Belgrade, Prague) s'est particulièrement développé après la guerre, au moment du post-stalinisme, dans les époques et pays ouverts à un relatif « libéralisme ». Certains régimes y voyaient une possibilité de se rapprocher stratégiquement de l'Ouest et de son économie de marché.

Des artistes de l'Est ont profité du supposé universalisme du néo-constructivisme pour obtenir des facilités de déplacement vers l'Ouest, proportionnelles à la tolérance des pays d'origine qui, de leur côté, pouvaient se sentir valorisés par cette connivence avec l'Ouest, concernant un art qui pouvait passer pour typiquement communiste car issu d'avant-gardes russes célèbres (le carré blanc de Malevitch). Une sorte de réconciliation Est-Ouest par le modernisme en somme... Mais la réalité en était limitée : en Occident le néo-constructivisme de l'Est se vendait beaucoup moins cher que l'abstraction de l'Ouest ! L'art venu de l'Est était au mieux une plus-value « folklorique », au pire il était méprisé.

5. Le réalisme non socialiste

RDA

Le modernisme (art informel ou néo-constructivisme) ne prend pas et les autorités politiques et les artistes sont, à quelques nuances près, sur la même longueur d'onde (la « déstalinisation non stalinienne »). Il existe pourtant des tentatives de rébellion esthétique. Mais leur particularité est qu'elles reposent sur un attachement au réalisme (leur modèle est Picasso) supposé rendre compte de l'état du monde de manière critique. Penck, qui adhère aux valeurs de la RDA, mais qui subit toutes sortes d'entraves du fait d'un non-conformisme remarqué et finit par s'exiler en 1980, est le grand représentant de cette tendance. Le réalisme « traditionnel » lui semblait insuffisant, il opte pour une réalisme plus « froid », plus « objectif » et plus apte à refléter la situation politique et ses déchirements historiques (le Mur). En ce sens Penck peut être qualifié de « moderne » même s'il ne cherche pas à expérimenter de nouvelles formes. Son réalisme est un modernisme, alors que dans d'autres pays (Pologne, Tchécoslovaquie), le modernisme est vecteur de contestation politique par la nouveauté des formes.

HONGRIE

La situation en Hongrie est comparable à celle de la RDA. L'art informel a peu de prise. C'est l'art figuratif qui prend le contre-pied du réalisme socialiste. Après 1956 le stalinisme cherche à écraser toute tentative d'émancipation par l'art. Cette situation se reproduira au moment de la répression du Printemps de Prague en 1968. Dans les années 60 s'était développée une contestation du réalisme stalinien qui n'était pas, comme dans d'autres pays, dominée par l'art informel ou l'expressionnisme abstrait mais par une tendance cultivant le néo-dadaïsme, l'assemblage (Rauschenberg), le happening, le Nouveau Réalisme, l'arte povera, etc. Un Pop art hongrois spécifique s'était affirmé, au gré de tendances multiples : surréalisme, nommé « surnaturalisme » chez Csernus, ou montages chez Altorjai ou László Lakner, de type *combines*. Certaines sculptures de György Jovánovics se rapprochaient du ready-made, tandis que le plissé de ses vêtements sculptés évoquait le vide et la problématique de l'Être/Non-Être. Erzsébet Schaár incarnait lui aussi un Pop art aux thématiques existentielles. Les critiques se sont emparés de ce Pop art hongrois pour le mettre en rapport avec la société de consommation visée par le Pop art occidental... mais qui n'existait pas en Hongrie ! S'agissait-il pour cet art figuratif moderne et antisocialiste d'entrer dans la modernité occidentale, voire même de jalouser les bouteilles de Coca-Cola tournées en ridicule en Occident ? S'agissait-il d'une « autocolonisation » (p. 208) ou au contraire d'une protestation médiée par des objets d'Occident pour échapper à la brutale domination socialiste et ouvrir le dialogue interdit avec l'Ouest ? Tout prenait une tournure idéologique dans les systèmes totalitaires et provoquait de curieux mécanismes de relief en creux... Ce « Pop art hongrois » était, en tout cas, ennemi à la fois du réalisme socialiste et du modernisme développé dans certains pays de l'Est...

POLOGNE / YOUGOSLAVIE / TCHÉCOSLOVAQUIE

Dans les années 60, ces pays connaissent aussi un courant figuratif, contre le modernisme (sur le modèle de la Nouvelle Figuration de Jean Dubuffet). En Tchécoslovaquie la figuration des années 60, signe d'un dégel précoce et résultat des voyages et échanges nombreux entre Est et Ouest, est un labyrinthe indéchiffrable, dans lequel PP nous fraye quelques passages : tendance parfois érotique en Slovaquie, Nouveau Réalisme triomphant à la Restany (artiste lié à Prague et Bratislava), très visible dans les expositions *Objet* (Prague, 1965) et *Nouvelle Figuration* (Prague, 1969). C'est à l'aide de reproductions commentées que PP nous guide dans la diversité des pratiques de ces artistes néo-figuratifs. En Pologne et en Yougoslavie, ces pratiques ne visaient pas un réalisme socialiste qui n'avait plus rien d'officiel, mais plutôt le modernisme. C'était une sorte de « réalisme non moderniste » (p. 213), assez incongru dans le contexte d'ensemble de ces pays ! Là encore PP pose des questions de fond, se référant à Benjamin Buchloh, pour qui tout retour à la figuration était un retour réactionnaire à l'ordre, à toute époque et en tout lieu. Mais PP récuse ce point de vue qui est inadéquat à la nouvelle figuration d'Europe de l'Est et désigne des spécificités historico-géographiques insaisissables pour la critique d'art occidentale. Un artiste est commenté longuement, le Tchécoslovaque Jiri Kolár dont la production connut d'incroyables variations, de sa Nouvelle Objectivité des années 30 à ses poèmes-objets des années 60, à sa poésie concrète des années 70, son « muchlage » (photomontages froissés), ses « intercollages », « prolages », « confrontages », « rapportages », « rollages », « chiasmages » et ready-made, dont l'auteur admire la folle inventivité (p. 217). Ses références à la culture contemporaine, à ses objets, à ses images et ses journaux, au « folklore urbain » (p. 219), jonglent avec un humour constant et un engagement politique sans concession : son journal *Actualités* de 1968 est un véritable autoportrait humoristique, dont les planches, usant des multi-techniques énoncées, relatent ses expériences personnelles et ses happenings. La tournure de ses publications devient ensuite de plus en plus satirique, à une heure qui commençait à s'assombrir cruellement.

6. La critique de la peinture : vers la néo-avant-garde

YOUGOSLAVIE

Le groupe Gorgona prend naissance à Zagreb en 1959, ouvertement en marge de l'art officiel et critiquant systématiquement la peinture moderniste. Ultra-conceptuel, il annonce le Mail Art et anticipe sur les travaux de Buren ou de Seth Siegelau. Cette néo-avant-garde, très présente en Occident, prend une tournure plus existentielle en Europe de l'Est. L'atypique Dimitrije Bašičević (ou Mangelos) pratique le non-art dès la guerre, en 41 et 42. Le vide, le silence, la mort, l'absence en sont les caractéristiques, artistiques ou littéraires. Observation du point zéro à partir duquel il faudrait tout recommencer (voir sa *Tabula rasa* de 1953). Un art qui « nie sa propre négation » (p. 230) sur fond d'obsession existentielle.

SLOVÉNIE

OHO naît en 1966, consacré d'abord au « réisme », contre la peinture moderniste, puis au « conceptualisme transcendantal », voire cosmique, dans les années 70. Sujet et objet, art et vie sont mis à égalité. Objets Pop et *ready-made* sont à l'honneur. Puis OHO évolue en Slovaquie dans les années 60 vers l'art corporel, le happening, l'utilisation de toutes sortes de matières empruntées à la nature. Quelques incroyables performances sont relatées par PP.

POLOGNE,

Les « artons » de Włodzimierz Borowski, dès 1958, appartiennent au même esprit, inspirés souvent par Duchamp : assemblages d'objets improbables ou performances invraisemblables (voir le « lever de chapeau » en 1967). La gravité de la création artistique et le mythe de l'artiste démiurge sont complètement déboulonnés. Sa dernière performance, à Poznań en 1968, fait table rase de tout, de l'art, de lui, du modernisme, du politique, etc. Toutes ses actions sont aussi imaginatives et spectaculaires que subversives. La « mort de l'auteur » selon Barthes y est explicitement mise en scène, mais le contexte politique en modifie beaucoup la signification. Dans l'antihumanisme de Borowski le texte et le contexte sont plus importants que l'individu, de même que les œuvres ou leur absence... Kantor, chef de file de l'art informel dans les années 50, se mue dans les années 60 en artiste des objets pauvres, des assemblages et emballages, d'une « réalité dégradée » (p. 242) (*Exposition populaire*, 1963) et de l'anti-exposition. Son théâtre *Cricot 2* témoigne de cette obsession de l'objet devenu acteur, présent sur la scène de son théâtre underground en pleine guerre (*Retour d'Ulysse*, 1944) ou abandonné au bord de la route. Ses happenings imaginés à partir de chefs-d'œuvre de la peinture occidentale et ses mises en scène d'objets sont de véritables *ready-made*. Aussi hétéroclites que sa trajectoire elle-même, surréaliste dans les années 1940, informelle dans les années 50, figurative dans les années 70-80. Que dire encore des performances et installations d'Andrzej Matuszewski, néo-Dada, néo-réaliste ou anti-art, qui n'avaient rien à envier aux soirées extravagantes des dadaïstes allemands ? En 1966, le peintre Jerzy Rosołowicz en vient à abandonner la peinture, après tout un cheminement conceptuel complexe passant par un art dit « impossible » (p. 249).

HONGRIE

En Hongrie se développe le Pop Art, mis au diapason de l'art contemporain international des années 60/70. Celui-ci remplissait clairement une fonction oppositionnelle contre un pouvoir néostalinien qui méprisait l'art autre que social-réaliste. Le Pop Art s'associait souvent à la peinture, majoritairement admise : PP passe en revue des performances ou œuvres matinales d'art informel. Sur le plan théorique, il fait intervenir les analyses de Danto sur le rôle de l'objet dans l'art (les fameuses boîtes Brillo) et ce point de bascule, inauguré par Warhol, qui désignait à l'Ouest une période post-historique de l'art, voire une fin de l'histoire. Mais la notion de fin de l'histoire n'avait guère de sens dans les pays de l'Est où le communisme marxiste-léniniste était censé incarner le « stade ultime du développement historique » (p. 260) !

TCHÉCOSLOVAQUIE

Les années 60 sont l'âge d'or du développement concomitant modernisme/antimodernisme. L'art informel y est vivace au début des années 60. L'art conceptuel apparaît très tôt en Slovaquie, associé à une critique radicale de la peinture, dont Július Koller est une figure essentielle. La peinture est envahie ou remplacée par les mots ; anti-art, *non-exposition* (p. 269), anti-happenings s'y déploient. Désir d'effacer les frontières entre les arts, entre art et anti-art (Dada, Fluxus), entre les formes, les styles, les époques, les pratiques et conceptions, le modernisme et la néo-avant-garde, et surtout l'art et la vie. Peter Bartoš, plus sensuel, adopte la même posture. Ces tendances conceptuelles, très développées à Bratislava, étaient facilitées par la pénurie propre à cette région, alors qu'à Prague les traditions et infrastructures artistiques bénéficiaient d'un solide ancrage. Le Pop art, imprégné de *ready-made* et de Nouveau Réalisme à la française (introduit en Tchécoslovaquie par Restany) fut à Bratislava presque aussi populaire qu'en Hongrie, alors que la culture de l'objet dans l'art était quasi inexistante en RDA, en Pologne et en Roumanie. PP multiplie les exemples d'artistes de Tchécoslovaquie qui développent, dans la peinture moderniste des années soixante, des alternatives empruntées aux courants néo-avant-gardistes radicaux, aux *ready-made*, aux lettres et aux objets. Un des artistes les plus remarquables est Stano Filko à la fin des années 60, dont les installations, exposées plusieurs fois à Prague en 1968, sont des chefs-d'œuvre d'inventivité, de provocation du public, de négation de l'art par les moyens de l'art, et de prise de position ouvertement politique par ses diverses références photographiques aux événements de 1968. Ses explorations artistiques s'épanouiront jusqu'à une forme de cosmologie, dont les diagrammes polyglottes ouvrent la voie. Quant aux actions *ready-made* et « manifestations permanentes » (p. 276) d'Alex Mlynárčik, collaborant avec Miloš Urbásek, ami de Restany, elles furent exposées à Paris autour de 1967. Mais Restany inscrit ses œuvres dans le contexte du « folklore industriel » (p. 276) alors que les artistes cités évoluent sur le terrain de la pénurie économique ! D'un côté (à Paris) les œuvres renvoient à l'hyperconsommation exhibée, de l'autre côté (à Bratislava) au désir de consommation et de son écoeurante pléthore d'objets. La pauvreté appelait l'excès. L'installation de Mlynárčik, *Villa dei misteri* en 1967 à Lund et ses 2430 objets réunis pour la Biennale de Paris évoquent les accumulations d'Arman (*Le plein*, galerie Iris Clerf, 1960). Mais du côté de Mlynárčik, il s'agissait d'objets donnés par des amis, dont la provenance était indiquée, contrairement aux objets anonymes d'Arman ! L'artiste désignait donc « l'envers » du Nouveau Réalisme, envers poétique et signifiant dans une société qui n'était pas celle du surplus et du déchet. Le mythe de la peinture moderniste y était remis en cause, « mais non la culture qui l'avait créée » (p. 280). A l'Ouest on est du côté de l'objet, à l'Est du côté de l'homo sovieticus (p. 280) ! Résistances et significations politiquement contradictoires ! Mlynárčik fut d'ailleurs arrêté pour une démente installation dans des toilettes publiques de Bratislava... signe de la pauvreté des moyens autant que du désir critique ! Le pouvoir voulait bien intégrer de telles œuvres, mais à condition que ce fût dans des musées ! Le groupe HAPPSOC, créé le 1^{er} mai 1965, a produit des actions parmi les plus radicales de la culture et, en même temps, de la réalité tchécoslovaque, en jouant sur l'excès consumériste à l'occidental. C'était bien de l'art conceptuel mais qui n'obéissait pas à « une théorie autoréférentielle » (p. 283) ! PP montre, exemples à l'appui, qu'en Bohême Moravie la critique de la peinture par les performances l'emportait sur l'art conceptuel, flirtant parfois avec la mort de l'art au bénéfice d'une vie alternative (Knížák). Le manifeste du groupe Aktual fondé par Knížák en 1964 était très proche de Dada : provoquer, hérisser les nerfs, scandaliser, en finir avec le *joli art* et ses *Jérémiasques sentimentales* bourgeoises, organiser des promenades anti-culture officielle provocantes dans les rues de Prague (1964). On voit bien l'opposition entre l'Ouest, qui se clame ouvertement à gauche, et l'Est qui détourne par l'art des attaques frontales impossibles. Les « actions » tchèques des années 60, de rue et d'ailleurs, prolifèrent. L'une d'entre elle, un projet d'auto-immolation ou crucifixion sur la place Venceslas de Prague, ne pouvait qu'évoquer l'immolation réelle de Jan Palach en 1969. PP conteste ici le chapitre des *Mythologies* de Barthes qui tente de prouver que la « révolution exclut le mythe » (p. 290). Il accuse Barthes de n'avoir pas entrevu, dans ce « flash » historique bien réel que fut l'acte de Palach, « la réalité derrière le discours du mythe » (p. 291), d'une incomparable force politique. La culture dans beaucoup de pays de l'Est fut le seul recours efficace contre les pouvoirs autoritaires. Barthes était prisonnier d'un mythe de la révolution, propre aux intellectuels de gauche, qui ne pouvait fonctionner à Prague dans ces années-là ... C'est encore la géopolitique qui explique que, l'art moderniste d'après-guerre connaissant en Pologne une forme d'institutionnalisation, la néo-avant-garde n'ait eu qu'à « problématiser la réalité » (p. 291) de façon chronologique. Tandis qu'en Tchécoslovaquie elle dut s'engager, de façon synchronique, « dans une critique totale de la peinture, institutionnelle ou non », dont « l'existence même constituait un danger » (p. 292). Au début des années 70, à l'heure de la « normalisation » tchécoslovaque, on entre dans une période « post-totalitaire » (Václav Havel) de « socialisme réel » (p. 292) qui va modifier les enjeux de l'art et de la culture.

Partie 3. La néo-avant-garde et le « socialisme réel » dans les années 70

7. Cartographie de la néo-avant-garde, vers 1970

En 1970 les échanges entre pays se développent, des artistes de la RDA vers la Pologne par exemple - de plus en plus libérale après la chute de Gomulka. Les voyages sont possibles, en Pologne, RDA et Hongrie plus qu'ailleurs. La néo-avant-garde se développe dans beaucoup de pays de l'Est grâce à des galeries prestigieuses, en Pologne notamment, pays particulièrement actif dans le domaine artistique par rapport à des pays plus inactifs du fait des contingences politiques (Tchécoslovaquie, Roumanie, RDA). La scène yougoslave ressemble beaucoup à la scène occidentale, d'où la méfiance de certains autres pays de l'Est. Destination plus onéreuse, elle se développe néanmoins étonnamment sur le plan artistique (Zagreb, Belgrade). Au final, Pologne et Yougoslavie sont les pays les plus libres et la néo-avant-garde se met à y proliférer un peu partout.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Deux sphères coexistent, la sphère officielle et des lieux alternatifs innombrables, drainant la néo-avant-garde mais non illégaux, donc pas vraiment qualifiables d'*underground*. Les « promenades » ont beaucoup de succès (Prague, 1981), avec des activités et installations très imaginatives. La « zone grise » (p. 305) non officielle se livre à des performances souvent très physiques et provocantes. Ruller évolue de ses promenades imaginatives (souterrains) dans les années 70 vers des expérimentations corporelles plus dures et risquées dans les années 80, non sans rapport avec la mémoire de l'immolation de Jan Palach. Sozanský utilise en 80 le camp de Teresin pour une installation-performance. Le choix des lieux pour réaliser des performances (Most, en 1981-82, une ville lointaine et abandonnée) n'est jamais neutre politiquement. Mais Dalibor Chatrný, Milan Grygar, Jiří Kovanda préfèrent prolonger la tradition, propre aux années 60, des installations avec objets, automates, papiers. D'autres pratiquent le *land art* ou un art conceptuel à base d'écritures sur les arbres ou les rochers, ou conçoivent des photographies d'empreintes artificielles ou naturelles. Tous ces artistes prolifiques, dévoués à leur sensibilité et insensibles à toute compromission, font fi de la bureaucratiation comme, à l'Ouest, certains artistes le font du marché. Ces actions sont communicatives, ouvertes, souvent en plein air, et « politiques » au sens grec du terme. Václav Havel a bien montré que « c'est dans la sphère de l'art que "le pouvoir des sans-pouvoir" a été le plus apparent » (p. 312).

ROUMANIE

Pas de dualité des scènes comme en Tchécoslovaquie, puisque le pouvoir est soumis au monopole brutal de Ceaușescu qui veut briser la création. Malgré ces terribles

contraintes, une néo-avant-garde existe. Des personnalités étrangères exposent des Roumains néo-avant-gardistes (Richard Demarco, à Edinbourg, 1971). En Roumanie même des circuits expérimentaux existent, plus ou moins restreints par la tradition, le Parti, le conservatisme. Les nouvelles technologies (vidéo) fournissent un accès aux diverses sphères de la culture roumaine grâce à une « esthétique de la pauvreté » (313). L'oppression n'a pas empêché non plus le succès du Mail Art (Bucarest, 1985). Ion Bitzan est un artiste étonnant. Réalisateur, dans les années 50, de peintures figuratives, mais très antiréalisme socialiste et frisant parfois l'abstraction, il découvre en 1964 Rauschenberg à la Biennale de Venise et inaugure une ère de collages, assemblages, etc. ... fidèle toutefois à des critères esthétiques traditionnels, sensibles et poétiques, sans concession pour la dérision anti-consummation et anti-modernisme du Nouveau Réalisme, du néo-dadaïsme ou du Pop art occidental. Pour Bitzan, venu d'un pays où l'art était condamné, celui-ci avait une grande valeur, et permettait de concilier le nouveau avec le figuratif. Après la chute de Ceaușescu (1989), il travailla sur une série de *Bibliothèques*, plus politiques...

Il faudrait signaler pour finir que certains artistes essentiels de la nouvelle avant-garde roumaine ont pu profiter de certaines régions excentrées du pays pour faire vivre, quasi officiellement, des centres expérimentaux (néo-constructivisme de Timisoara, happenings de Mihai Olos dans la zone minière et agricole de Baia Mare). A Bucarest ou à Cluj même certains artistes néo-avant-gardistes (Anna Lupas, Geta Brătescu, Ion Grigorescu) réussissent à s'exprimer. Le régime pensait que leur marginalité ne toucherait que quelques rares élites et n'atteindrait pas un peuple inculte tenu au respect par l'idéologie communiste et l'état policier. C'est pourquoi certains happenings purent avoir lieu, malgré la liberté qu'ils exprimaient en public et les tabous auxquels ils touchaient.

PP signale l'importance décisive de l'art corporel de Ion Grigorescu et analyse longuement le travail de Paul Neagu, qui vécut surtout à l'étranger à partir des années 60, profitant de protections étrangères et du relatif « dégel » roumain. Installé en particulier à Londres, Neagu resta un grand représentant de l'avant-garde roumaine, par sa création « anthropocosmique » (p. 317) et son concept original de reliance par le dessin entre les objets de la cellule et la structure, le petit et le tout. Sa passion du matériau et sa recherche du lien des objets avec les sens (toucher, odorat, goût) en firent un artiste avant-gardiste très original. Il organisa à Londres, dans les années 70, d'incroyables performances sensorielles.

RDA

Malgré la fausse libéralisation des années 70, des artistes d'avant-garde travaillent souterrainement et sont même, à la surprise générale, soutenus par des officiels de leur temps quand il est question de les sanctionner, comme le chanteur Wolf Biermann, déchu de sa citoyenneté en 1977. L'année 77, en RDA comme en Pologne (prémises de Solidarność) et en Hongrie (Charte 77) est productive en protestation alternative, la frontière art officiel/non officiel étant parfois floue... EN RDA de nombreuses galeries privées forment une sorte de réseau de soutien à cette alternative. Autre exemple d'ambiguïté entre réseaux officiels et non officiels : la *Documenta VI* de 1977 expose à l'Ouest des artistes officiels essentiels de RDA... en oubliant de vrais avant-gardistes dissidents comme A. R. Penck. PP explore la production d'un autre grand artiste de l'art allemand dissident d'après-guerre, Carl Friedrich Claus, en marge de la scène officielle, mais ne souhaitant pas du tout quitter son pays. Ses œuvres des années 70-80 puisent dans les mystiques du monde entier en même temps que dans un communisme convaincu. Ses étranges « poèmes visuels » ou poèmes « audio » (p. 324), ses extraordinaire « tableaux verbaux » (Sprachblättern) (p. 325) sont d'une inventivité puissante et profonde.

Le cas du MAIL ART (issu en réalité des États-Unis, années 60) est longuement développé par PP comme support de contestation avant-gardiste en RDA, mais aussi en Pologne et en Hongrie sous diverses formes (Endre Tót, György Galántai). Outre le fait que, ce qui semblait banal à l'Ouest (envoyer des lettres, timbres des enveloppes) était déjà parfois à l'Est un acte de contestation risqué, le nombre d'artistes avant-gardistes qui ont utilisé ce support est considérable. Les artistes en question y testaient, malgré les contrôles policiers incessants, des ruses diverses contre la censure. Certains exposants s'y intéressaient, dont les églises, un des réseaux actifs de la culture contestataire en RDA. PP s'attarde sur l'œuvre d'un des principaux artistes du Mail Art à l'Est, Robert Rehfeldt, sur ses collages, montages visuels, photomontages à connotation politique et passe en revue les méthodes, inventions et productions de cet art d'avant-garde exceptionnellement prolifique à l'est.

HONGRIE

La néo-avant-garde hongroise fut d'une vivacité particulière et exceptionnelle, dont les prémises apparurent dès les années 60, du temps où existaient de beaux restes de l'ancienne avant-garde (Lajos Kassák, Dezső Korniss, Ferenk Martyn) en réaction au modernisme. A la fin des années 70, on parle de « socialisme du goulash », plus tolérant économiquement et désireux de bénéficier de la manne financière de l'Ouest. PP nous livre des monographies illustrées et très précises d'artistes majeurs, et porte sur leurs œuvres un regard sans cesse enrichi par les analyses critiques de théoriciens, historiens d'art, journalistes, etc., de l'Est essentiellement mais aussi de l'Ouest. Ce qui ressort de beaucoup de travaux de ces artistes avant-gardistes est leur dimension politique, plus ou moins flagrante ou cryptée, et souvent véhiculée par la performance. Tamás Szentjóbby réalise en 1972 une performance au titre évocateur, *Exercice d'expulsion. Punition. Auto-thérapie préventive*, restant assis pendant des heures avec un seau sur la tête devant une liste de questions inscrites sur les murs et proposées aux visiteurs. Les notions d'interrogatoire, de catharsis, d'auto-psychanalyse du trauma, de dénonciation des atteintes à la liberté et à l'anonymat, tout y est. La performance *Sit out* de la même année, où l'artiste, bâillonné avec un bandage noir, est attaché à une chaise devant l'hôtel Intercontinental de Budapest, se réfère directement à Bobby Seale, ce Black Panther qui avait comparu à son procès la bouche recouverte de sparadrap... Un autre artiste, Gyula Pauer se spécialise dans l'acte du masquage (d'objets, de photos, de corps etc.) pour souligner les dissonances entre les discours et les réalités.

Cet engagement politique est vraiment spécifique de l'avant-garde hongroise. La néo-avant-garde polonaise, très riche elle aussi, ne fait référence que très rarement au contexte communiste. Pour comprendre l'attitude particulière de la Hongrie il faut se référer au Pop art. Les actions et photographies de Sándor Pinczehelyi utilisent constamment la faucille et le marteau, l'étoile à cinq branches, les couleurs du drapeau hongrois, et font penser à des *ready-made*. L'idéologie dominante est attaquée de front tout en adoptant les procédés de détournement et d'auto-ironie (voir son autoportrait intitulé *Marteau et faucille* de 1973). Les symboles communistes sont désacralisés, mais le Coca-cola occidental tout autant. La démythification du monde contemporain franchit les frontières. Plus on avance dans le temps, plus l'art de la néo-avant-garde tend à devenir conceptuel, chez Miklós Erdély par exemple. La richesse de ses œuvres explose dans les expositions des années 80-90. Sa prodigieuse carrière, entreprise dans les années 50, comprend des happenings dans les années 60, des objets inventifs dans l'esprit de Duchamp et des photomontages dans les années 70, des films étonnants dans les années 80. Sans message communicatif de quoi que ce soit, cette œuvre, ne se référant qu'à elle-même, est ivre de liberté, de changement perpétuel, et d'un questionnement sous-jacent permanent sur la nature de l'art. Tout peut être art, lisible s'il le faut comme « signe vide » (p. 347). Joseph Kosuth, Beuys, Duchamp, Barthes, Foucault en sont les inspirateurs. Malgré les restrictions politiques de son pays, Erdély, critique de la peinture moderniste dès les années 60, contaminé par le courant conceptuel, trouve sa place depuis ses débuts dans les réseaux et lieux d'exposition alternatifs. Il est le contemporain de « conceptuels post-Fluxus » des années 70 qui aimaient se réunir au café Rózsa Espresso de Budapest. En 1978 Erdély crée le groupe informel INDIGO, tandis que Tibor Hajas est le nouvel artiste en poupe, quand le « pathos de l'expression des tensions existentielles » (349) remplace l'esprit ludique de Fluxus et que l'esprit conceptuel des années 70 devient plus corporel et sensuel.

POLOGNE

La situation en Pologne des années 70 est différente de la Hongrie et à l'opposé de la Tchécoslovaquie. L'année 70 ce sont les morts de Gdansk. Mais Gierek assouplit la brutalité de Gomulka, et la nouvelle avant-garde est autorisée à s'exprimer librement. La liberté laissée à la création artistique est inversement proportionnelle à la répression subie par l'opposition politique. Les artistes étaient donc libres d'utiliser le style qu'ils voulaient... à condition de se taire sur les sujets politiques du temps. Hantés par le souvenir détestable du « réalisme socialiste » de la période de dégel des années 50, ils jouent majoritairement, dans les années 70, la carte de l'opportunisme. Tout le monde y gagnait : le pouvoir et les artistes eux-mêmes ! Modernisme, néo-avant-garde, postmodernisme, tout cohabitait ! Pas de conflit comme ailleurs entre modernisme et néo-avant-garde. Il en allait de même pour le « post-totalitarisme » de Václav Havel, défini comme un communisme plus libéral tourné vers l'Occident. L'idéologie communiste était une convention, débarrassée de la terreur révolutionnaire. Pas de démocratie, mais une aspiration à la sécurité économique contre la pénurie, dans un pays adepte de l'Occident et de ses valeurs consuméristes. PP revient ici à Foucault pour désigner le remplacement du Panoptique occidental « autorité et punition » par le système « discipline et surveillance » (p. 352). Cette situation était comparable à celle de la Pologne des années 70 : pénurie, aspiration au consumérisme, surveillance panoptique mais absence de terreur révolutionnaire. Les artistes se trouvent dans une « prison de velours » (p. 352), surveillés certes, mais à peu près libres de faire ce qu'ils veulent. Ce libéralisme esthétique permettait aux régimes de s'octroyer un billet de bonne conduite sur la voie de la modernisation et de l'occidentalisation. Plus besoin de réalisme socialiste, l'art moderne (ou plutôt postmoderne) ne faisait pas trembler les pouvoirs. Et la critique d'art, même *underground* dans les années 80, emboîtait le pas de cet opportunisme généralisé.

A l'heure du KOR (Comité de défense des ouvriers) en 1976, qui prépare Solidarność, le manifeste de Świdziński contre l'art conceptuel se répand en Pologne et à l'étranger. Mais c'est un manifeste sans menace politique, qui ne fait pas peur aux autorités. Celles-ci accordent avantagement bourses, subventions et financements aux artistes et galeries, qui bénéficient de cette politique consensuelle, tout en mettant en place des ruses pour introduire la contestation par des voies détournées et dans des lieux non préparés à cela. Notons pourtant que la littérature polonaise était moins opportuniste que les arts visuels et fidèle à l'image de l'artiste « marginal hors système » (p. 355). PP analyse les stratégies de ces galeries ou lieux notoires où les artistes inventent des ambiguïtés pour qui veut bien les déchiffrer. Les « arrangements précaires » (356) des artistes avec le pouvoir n'ont pas empêché l'existence d'engagements politiques dans les œuvres, actions ou performances. Par exemple Anastazy Wiśniewski et ses galeries inventées qui n'existaient qu'en tant que concepts. Ou le duo Przemysław Kwiek et Zofia Kulik, dont les performances métaphoriques étaient clairement politiques, comme celle de ce couple qui apparaît la tête dans des seaux remplis d'ordures. Les happenings de 1977 d'Elżbieta et Emil Cieślars dans leur galerie de Varsovie, codés par le jeu des couleurs (rouge et blanc), visaient le régime de Gierek. L'exposition Wrocław 70 porta en poupe des artistes comme Gostomski, auteur de dispositifs conceptuels chargés d'intentions politiques en filigrane. La Pologne, plus que n'importe quel autre pays de l'Est, comptait un grand nombre de galeries qui vivaient en marge des circuits officiels, et jouaient habilement sur tous les tableaux, officiels et non officiels. PP énumère les ruses inventives de la galerie *Foksal* (Varsovie, 1966), notamment avec l'arrivée de Turowski dans les années 70, qui l'éloigna de ses connotations surréalistes vers des choix plus autonomes dans ce qui ne se nommait

plus galerie mais « lieu » (p. 361), aux fonctions critiques, laissant une place à une néo-avant-garde « moderniste » et ouverte à des artistes internationaux (Christian Boltanski, Daniel Buren, Ben Vautier). L'artiste polonais Wodiczko y instaura un avant-gardisme conceptuel très critique, dont l'auteur donne quelques exemples : son étonnante série des *véhicules* ou son film expérimental contre les utopies constructivistes à la Tatline. Une autre galerie phare, *Akumulatory 2*, à Poznań, réussit particulièrement bien à jouer le jeu institutionnel/anti-institutionnel (contre le marché de l'art), à jongler avec les styles malgré sa connotation conceptuelle d'origine et à fonctionner sur un plan international. Le film expérimental joua en Pologne un rôle essentiel dans la dynamique de la néo-avant-garde. Le symposium Wrocław 70 eut lieu dans cette ville dotée d'un Musée entièrement consacré à l'art contemporain et à une des écoles de cinéma les plus inventives d'Europe. On peut rajouter l'Atelier filmique de Łódź à cette liste productrice d'œuvres d'avant-garde opposées aux films commerciaux d'Occident et de Pologne des années 70 et aux productions sentimentales, baroques, idéologiques, « narrativo-littéraires » (p. 367) officielles. Cette politique du film a existé en Roumanie, Yougoslavie, Hongrie.

YOUgoslavie

Comme en Hongrie une relative ouverture à l'Ouest s'instaure dans les années 70. La Yougoslavie bénéficie d'une image particulière, d'un statut d'« entre-deux ». Pourtant le pouvoir, moins violent qu'en RDA ou Roumanie, exerçait une main de fer contre les opposants. Aucun groupe de protestation n'y fut possible comme le KOR en Pologne. Mais les artistes maniaient eux aussi le jeu opportuniste avec les autorités et se rapprochaient des valeurs consuméristes de l'Ouest. Comme en Hongrie, la néo-avant-garde se développe, l'art conceptuel notamment, en même temps que les galeries alternatives. Les cercles étudiants de Zagreb et Belgrade sont particulièrement actifs. En Yougoslavie comme en Hongrie des lieux nouveaux se créent. Les artistes yougoslaves sont exceptionnellement présents à l'international. Comme en Pologne, les pouvoirs leur laissent une relative liberté de choix esthétiques. L'occidentalisation est encore plus active en Yougoslavie qu'en Hongrie. Mais la Yougoslavie était plus prospère, et, contrairement à la Pologne par exemple, avait de l'argent à mettre dans la culture. Autre différence entre Pologne et Yougoslavie : l'impressionnante prolifération des collectifs dans ce pays, des années 50 aux années 80. La célèbre Marina Abramović appartenait à un groupe de Belgrade. Ce goût des collectifs est bien une caractéristique yougoslave, alors qu'à l'Est, en général, la néo-avant-garde avait moins de propension que l'ancienne avant-garde aux collectifs, jugés plutôt modernistes. Autre différence Pologne/Yougoslavie : dans ce dernier pays les achats des musées sont plus contrôlés. Mais la différence essentielle est que la néo-avant-garde en Pologne marche main dans la main avec le modernisme, dont elle se vit comme une continuité depuis le « dégel », tandis que la néo-avant-garde yougoslave, dès les années 50, se définit contre le modernisme (abstraction lyrique, surréalisme, art brut, art informel). La jeune néo-avant-garde yougoslave juge le modernisme réactionnaire. Elle est, comme partout ailleurs, décentralisée, mais plus encore compte tenu de la configuration politique du pays. Chaque ville a sa spécialité (c'était d'ailleurs le cas avant la guerre : Belgrade plus surréaliste, Ljubljana plus expressionniste, Zagreb plus constructiviste). Après-guerre, Zagreb est le centre du néo-constructivisme (EXAT 51) et de la néo-avant-garde. Belgrade se tourne davantage vers l'art informel, et d'autres villes ont leurs groupes spécifiques : Ljubljana, Novi Sad, Subotica, Split, etc. Mais l'axe Zagreb-Belgrade reste majeur en termes de néo-avant-garde. *Hit Parade* en 1967 à Zagreb est le premier « event » (p. 372) d'une avant-garde devenue très riche en mail art, actions et performances en tous genres, art vidéo, tout cela marqué d'un grand radicalisme de principe. L'artiste que PP retient comme un des plus remarquable est Braco Dimitrijević, célèbre pour ses affichages urbains de gigantesques « passants occasionnels » à partir des années 70 (p. 374), parodiques des affichages du culte de la personnalité (Tito), revendiquant l'anonymat de l'artiste - qui disparaissait derrière ses créations et derrière le public - et l'aléatoire. La rue est très à l'honneur dans sa création. Puis il se consacre à des natures mortes d'un genre spécial, intégrant dans ses créations des œuvres de grands artistes, disposées de façon non conventionnelle dans les musées, soulignant la mystification artistique comme mise en abyme métaphorique de toutes les mystifications politiques dues au communisme. L'art n'est pas plus respectable que le reste, la déconstruction postmoderne est en marche. PP se consacre longuement aux spécificités de Belgrade, qui développe deux tendances de la néo-avant-garde, à première vue antagonistes : la politisation et le culte de l'égo, traité en termes conceptuels ou corporels. Le travail de Damjanović Damjan lui semble particulièrement intéressant, car il réunit ces deux tendances dans des œuvres néo-avant-gardistes très subversives : *En l'honneur de l'avant-garde soviétique* est une série d'œuvres photographiques de 1973 par laquelle l'auteur s'auto-portraiture avec des noms d'artistes contestataires sur son front, critiquant en même temps le régime soviétique.

PP termine ce chapitre en évoquant des expositions des années 90, qui ont su mettre en œuvre, à l'Ouest, une cartographie nouvelle des pratiques artistiques de l'Est.

8. L'art conceptuel, entre la théorie de l'art et la critique du système

L'art conceptuel est la tendance majeure de la néo-avant-garde des pays de l'Est, scandaleusement mal connue à l'Ouest et oubliée dans les anthologies ou études critiques. PP souligne par exemple que Benjamin Buchloh, théoricien majeur de la néo-avant-garde aux États-Unis (« Art conceptuel, 1962-1969 », *October*, 1990) ne cite aucune référence aux œuvres de l'Est européen, mais cite des exemples de critiques de la fin des années 90 qui ne font que de mini-incursions à l'Est. L'exposition *Global Conceptualisation* (New York 1999) constitue néanmoins une rupture, avec sa grande section d'art de l'Est, dirigée par László Beke, distincte d'une section d'art russe. Beke montre que l'art conceptuel, apparu tôt à l'Est, notamment chez les croates de Gorgona, y a quasiment été inventé en permettant aux artistes de l'Est de passer au travers des filets de la censure. Et cela notamment grâce au Mail Art, peu coûteux dans des régions en pleine pénurie, facile de diffusion, permettant à n'importe qui d'être artiste, et de se faire connaître grâce à des moyens bien plus rudimentaires que les réseaux classiques.

Le contexte de la pratique de l'art conceptuel n'a pas été le même partout. En Pologne et Yougoslavie les œuvres n'étaient pas, ou peu, censurées sur la forme. Cette acceptation de l'art conceptuel explique une prolifération d'œuvres, qui ne sont pas toujours de qualité... La Tchécoslovaquie ou la Hongrie qui ne furent pas toujours aussi tolérantes aux formes, ne connurent pas une telle inflation de qualité. En Pologne et Yougoslavie on peut parler, dans les années 70, de véritable institutionnalisation de l'art conceptuel, soutenu par des lieux alternatifs mais aussi des institutions culturelles très officielles. Tandis qu'en Tchécoslovaquie, en Hongrie, et a fortiori en RDA ou Roumanie, l'art conceptuel a dû se constituer en marge des institutions et de la culture officielle. En Hongrie surtout, le contenu de l'art conceptuel était souvent très politique. Globalement, il permettait aux pays qui le pratiquaient de s'ouvrir à l'international ; il utilisait souvent l'anglais et se revendiquait comme « cosmopolite » (p. 385). De ce point de vue, il avait remplacé l'art moderniste, mais la croyance des artistes de participer à une production universelle fut, dans les deux cas, souvent une illusion...

Certains critiques ont eu tendance à présenter l'art conceptuel de l'Est comme moins « classique », moins « autoréférentiel » (p. 386). Ce ne fut pourtant pas toujours le cas, pour une partie des œuvres de Miklós Erdély (Hongrie) par exemple, ou de Dóra Maurer (Hongrie) pour son cinéma d'avant-garde des années 70, souvent « tautologique » (p. 387). PP ajoute d'autres auteurs hongrois à cette liste (György Jovánovics, Endre Tót avec ses séries de « zéros » dans *Zero Art* ou sa série répétitive des *Je suis content de...* ou autres œuvres obsessionnelles des années 70 (« ma pluie », « ta pluie », « pluie à gauche » - pluie à droite », etc.). Certaines de ses œuvres sont remplies d'allusions politiques détournées mais néanmoins explicites, tel son portrait juxtaposé à celui de Lénine et légendé par un « Tu es celui qui m'a rendu heureux » (1975). Un autre préjugé concernant l'art conceptuel de l'Est est celui qui en signale l'hétérogénéité, par opposition au « classicisme » occidental, ce qui est une méconnaissance de l'art conceptuel occidental, dont la diversité a été recouverte par des théories puristes comme celles de Joseph Kosuth ou Sol LeWitt. Ces approches monolithiques existent aussi parfois à l'Est... Les analyses qui n'envisagent l'art conceptuel que sous l'angle d'une opposition théorique Est/Ouest ne font qu'occulter l'enjeu essentiel de l'art conceptuel à l'Est : instaurer un support pour briser l'enfermement dans le monde communiste. Et si la néo-avant-garde occidentale, notamment américaine, est née d'une opposition au modernisme anti-pictural, il n'en est rien à l'Est, où l'art conceptuel prolongeait au contraire le modernisme, à l'exception de la Yougoslavie. En Pologne, les œuvres avant-gardistes de Zdzisław Jurkiewicz découlaient d'une pratique moderniste proche de l'action painting. PP cite d'autres exemples en Hongrie, où l'art conceptuel s'est inscrit chez de nombreux artistes dans une longue suite d'expérimentations modernes (néo-constructivisme, expressionnisme, Pop art, art informel). Majoritairement la néo-avant-garde de l'Est se rattache aux conceptions fondamentales du modernisme issu des années 40-50, qui croient en l'autonomie de l'art, au désengagement politique (sauf dans le cas de quelques artistes hongrois) notamment par haine du réalisme socialiste. La « liberté » à l'Est était avant tout apolitique, compte tenu de ce que se rallier au politique voulait dire... L'indifférence politique majoritaire de l'art conceptuel, soit-dit en passant, arrangea bien les régimes communistes... Elle s'enracinait dans une idée d'art dématérialisé. Et pourtant la critique du pouvoir par l'art conceptuel a été vive en Hongrie dans les années 70. Mais souvent par le détournement, comme les tautologies chiffrées de Tót (les zéros reproduits partout) qui renvoyaient indirectement au creux et stérile bavardage communiste. PP y voit une « métaphore du vide caractérisé de la communication des États communistes » (p. 392). Mais Laslo Lakner est allé plus loin au début des années 70 : le titre *Poème froissé*, qui mimait la censure de la poésie en Hongrie, le tampon « autorisé » ajouté sur le morceau de papier où il avait écrit « Je mange, parle, chie, dors, écris », ou encore sa série de productions autour du thème de la corde, sont des œuvres de critique politique. PP analyse par ailleurs une série d'œuvres conceptuelles évoquant directement la répression de 68, telle la *Radio tchécoslovaque 1968* (1969) de Tamás Szentjóbby représentée par une brique, etc., etc. La série de tableaux de Lakner intitulée, en 1971, *Citations d'après George Lukács*, est, dans la même veine, une réussite, de même qu'un livre de Lukács - offert par l'auteur à l'artiste - transformé de diverses façons : marteau ou hachoir. L'ironie conceptuelle attaqua à leur base les théories politiques officielles du grand philosophe marxiste devenu ministre communiste de la Culture ! On pourrait ajouter encore les interprétations très ironiques de Lakner, toujours par voie conceptuelle, contre la révolution prolétarienne hongroise de 1918 : ainsi une représentation d'un télégramme de félicitations de Lénine aux camarades bolchéviques hongrois... devenus dictateurs, ou une toile reproduisant une série de tampons de l'époque. De telles critiques se retrouvent, mais c'est rare, et souvent à l'époque du post-titisme des années 80, chez des artistes conceptuels yougoslaves, comme Mladen Stilinović. PP ne cesse de répéter que c'était surtout par son anti-modernisme que la néo-avant-garde de l'Est était politique. L'art conceptuel, né en Croatie dans les années 50 (Gorgona), existant en Slovénie en continuité de OHO dans les années 60, se répandit dans toute la Yougoslavie dans les années 70. Un cas particulier à remarquer : Goran Trbuljak, dont les manifestations conceptuelles à Zagreb et Belgrade dans les années 70-80 sont une apothéose. Parmi celles-ci on peut signaler ses « référendum » (p. 398), des questionnaires distribués aux passants, en apparence anodins, mais chargés de fausses questions sur l'art (en fait des critiques virulentes) qui eurent un écho jusqu'au galeriste parisien Yvon Lambert. Par ces fausses questions, c'était le « modernisme socialiste » lui-même qui était visé. Là encore quelques artistes d'exceptions sont mis en valeur : Jiří Valoch, aux riches œuvres conceptuelles classiques, J.H. Kocman et ses

énoncés tautologiques, ou Dalibor Chatrný entre 1971 et 1973. Ces artistes par leurs œuvres non explicites politiquement se mettaient en porte-à-faux avec la « normalisation » tchécoslovaque qui suivit la répression du Printemps de Prague, ne serait-ce que par « un énoncé du type “ceci est un énoncé” » perçu « comme potentiellement subversif » par le pouvoir en place (p. 404). PP explique bien que cette analyse ne peut pas s'appliquer globalement à l'art conceptuel polonais des années 70, au caractère très classique, et pas politique, même au début des années 80, et malgré la radicalité de cet art, à l'heure de la contestation politique organisée sous l'influence de Solidarność. L'art conceptuel n'a jamais menacé le pouvoir polonais, cette situation particulière de la Pologne s'explique, comme PP ne cesse de le répéter, par le traumatisme du réalisme socialiste et de son atteinte fondamentale à la liberté de l'artiste. Tout cela arrangeait le pouvoir communiste. Mais comme partout et toujours il y eut des exceptions : par exemple un très important artiste conceptuel polonais des années 70, Jarosław Kozłowski, dont la portée critique du travail s'est inscrite dans son utilisation internationale du NET et dans la gestion cosmopolite qu'il insuffla à la galerie *Akumulatory 2* de Poznań, qui fonctionnait, contrairement à la galerie *Foksal* de Varsovie, à la marge de tous les lieux et réseaux de culture, y compris alternatifs. PP décrit l'œuvre conceptuelle de Jarosław Kozłowski comme celle d'un « “déconstructeur” des mythologies de l'art » (p. 409) digne de Rodtchenko, sans la propagande politique et les louanges de la production économique. Même si ces procédures tautologiques étaient politiques par l'effet qu'elles induisaient, ce sont surtout les expérimentations des auteurs de cinéma polonais (Łódź 1970) qui furent contestataires, comme celles de Józef Robakowski, qui donnent à repenser, par le spectateur, tous les processus internes et manipulations intrinsèques du cinéma. Ces films, souvent minimaux et pauvres, sont une alternative au sentimentalisme commercial, idéologique et narratologique. PP analyse les courts métrages de Józef Robakowski et la mise en scène de son propre corps en caméra subjective déroutante. Pas de dénonciation explicite du cinéma commercial chez lui, mais la démonstration d'une autre façon de filmer. Et, dans les années 80, un montage démystifiant d'images télévisuelles, par exemple dans *L'enterrement de Brejnev* (1982). Mais on est alors passé dans un autre monde bien loin des années 70, celui de la loi martiale de Jaruzelski anti-Solidarność, et donc de solides structures artistiques *underground* d'un anticommunisme virulent.

9. Politiques de l'identité : l'art corporel féminin et masculin

POLOGNE/ROUMANIE : versant féminin

En inaugurant son propos par le constat d'un art encore très phallo-centré à l'Est dans la période qui l'intéresse, PP étudie des artistes qui ont travaillé dans cette direction. Constatant que la dimension féministe n'était pas prépondérante, il compare deux femmes artistes et leur représentation du corps. La première, Alina Szapocznikow, pionnière européenne de l'art corporel, polonaise qui vécut à Paris à la fin de sa vie, dans la proximité du courant des Nouveaux Réalistes de Restany, se situe indéniablement dans une tendance moderniste, contrairement à la deuxième, Geta Brătescu, roumaine qui se rattache à la néo-avant-garde. Alina Szapocznikow, qui a sculpté des membres isolés du corps (voir par exemple la série des *Jambes* ou des *Ventres* à la fin des années 60) ou un *Autoportrait multiple* (1967) comportant plusieurs têtes empilées, s'intéressait au travail de la forme que cela occasionnait plus qu'à l'expression d'une subjectivité exhibitionniste. Après son expérience du cancer et de l'ablation d'un sein, sa thématique du démembrement s'approfondit. Elle produisit des mises en scène étranges : photographie de visage incrustée dans le polyester irrégulier de sa *Grande Tumeur I* (1969), *Tumeurs personnalisées* (1971), corps en décomposition ou assemblages de morceaux de corps. Mais le traitement de ces œuvres morcelées était fondamentalement moderniste, en cela qu'il se référerait indirectement à une Totalité perdue ou idéalisée, et qu'il se consacrait avant tout au travail et à l'agencement des formes et des matières. Une dimension érotique indéniable, sans fétichisation ni ostentation existentielle de désir ou de répulsion (frisant même parfois la déssexualisation par la beauté formelle) se dégageait de plusieurs de ses œuvres. Pas de provocation revendicative. L'esthétisation des œuvres limitait leur portée critique. Le travail de Geta Brătescu est tout autre. Ses fragments corporels (voir son film *Mains* en 1977) ont une autonomie corporelle et une autoréférentialité avant-gardiste. Le fragment se confond avec « l'autonomie de la séquence filmique » (p. 422), sans référence à une quelconque Totalité signifiante. PP se consacre de même longuement à une œuvre de LL (Natalia Lach-Lachowicz), *Consumer art* (1972), qui représente un visage de femme, en douze exemplaires, mangeant des saucisses ou des bananes. S'agissait-il d'une critique de la consommation fétichiste ? Si oui, c'était ambigu dans un pays en pleine pénurie, mais qui aspirait à la consommation occidentale. Le propos semble plutôt cette fois féministe : le pénis (saucisse, banane) dévoré par une femme, c'était peut-être le phallus lacanien, incarnation du pouvoir, auquel cas on assistait à une inversion des rôles féminin/ masculin dans une société communiste qui prétendait dans les discours et diverses manifestations publiques à un féminisme progressiste, mais en était très loin dans la réalité !!! A l'analyse pseudo-lacanienne PP préfère celle qui consiste à voir surtout le féminisme dans l'œil de l'artiste photographe qui, s'emparant de l'objectif, s'emparait en même temps du rôle de voyeur traditionnellement dévolu aux hommes.

YUGOSLAVIE : versant féminin

Dans ce pays qui ne connaissait pas la pénurie comme la Pologne, et dans lequel la consommation devenait réalité, la réification de la femme par le consumérisme et le spectacle pouvait être objet de critique ! PP analyse ici l'œuvre ouvertement féministe de Sanja Iveković, dans un pays où l'avortement était légal. Ses œuvres portent sur le thème de la pose que doit prendre la femme, dont la vie est privée et publique (maquillage, beauté obligatoire, mode). Une de ses performances est très célèbre : *Triangle*, Zagreb, 10 mai 1979 (jour d'une visite officielle de Tito et de sa femme). Elle se trouve sur un balcon, lieu semi-public et privé (= vie domestique de la femme qui ne peut que regarder par la fenêtre) dans une pose lascive, comme sur une photo de mode ou de publicité, et simulant un début de masturbation. Le dispositif est tel qu'elle ne pouvait qu'être vue, et donc soumise à l'intervention effective de la police qui interrompit la mise en scène. Comment mieux dénoncer la société de surveillance (Foucault), essentiellement dirigée vers la femme, dont la vie est rendue schizoïdique par la division des espaces public (la rue) /privé (le balcon) et la vie sensuelle réprouvée ? La Yougoslavie, où la société du spectacle et de la consommation (pubs, pornographie, musique rock, mode, drogues) laissaient croire à une forme de libéralisme, révélait ce qu'elle était par le biais de la performance de Sanja Iveković : une société de surveillance... et de surveillance des femmes particulièrement. Une autre artiste yougoslave, Marina Abramović, bien connue en Occident où elle a vécu et produit depuis 1976, est le symbole par excellence de la néo-avant-garde yougoslave des années 70 qui l'a formée et qui n'a cessé d'être sa référence, notamment dans son utilisation du corps comme « matériau » (p. 434) créatif essentiel. Ses performances sont très connues en Occident, depuis celle de 1975, *L'art doit être beau ; l'artiste doit être belle*, où elle se brosse sauvagement les cheveux pendant 45 mn, jusqu'à la douleur. Sa première performance, d'ailleurs refusée, *Viens faire la lessive avec moi* (Belgrade 1969) conviait le public à lui apporter ses sous-vêtements sales pour qu'elle les lave !!! La critique du rôle des femmes dans la société, la dénonciation des détergents chimiques et de leur publicité, la transgression des tabous intimes, et la nécessité d'une grande lessive qui nettoie l'Est de toutes ses impuretés, tout y était ! PP décrit ensuite un certain nombre de ses performances bien connues en Occident, son expérience de la douleur, des limites, jusqu'à mettre en jeu l'intégrité de son corps, son intimité sexuelle, voire sa propre vie. Son art corporel est à l'exact opposé de celui de la polonaise Szapocznikow, car il a choisi l'expérience directe contre la forme. Ce sont les deux pôles de l'art corporel féminin d'Europe de l'Est.

Mais il exista aussi un art corporel masculin, très prisé à l'Est. Celui-ci, majoritairement, ne questionne pas le genre, ni ne remet en question les rôles sexuels traditionnels et la supériorité phallique. Il cherche davantage à briser les tabous sociaux, à transgresser les normes corporelles pour contester les pouvoirs. Sous forme de de happenings et de performances essentiellement, il questionne ce que peut le corps humain en général, ses limites, son endurance, à titre individuel (en tant que reflet de l'intériorité) ou collectif (la condition humaine vue à partir du corps).

HONGRIE

Tibor Hajas est une des figures les plus marquantes de cet art corporel. Exposant son corps à des conditions extrêmes par le biais de performances, il en fait des photos qui sont elles-mêmes maltraitées, brûlées, lacérées, déchirées, recouvertes de dessins. C'est donc le rapport du corps à l'identité et à la réalité qui est ici philosophiquement interrogé, dans une logique qui évoque, entre autres, la théorie lacanienne du « stade du miroir ».

RDA

Dresde, 1987, un groupe se nomme *Autoperforationsartistik*. Trois hommes et une femme. Méthode : « auto-perforation », scarification, mutilation. Rien à voir avec les Actionnistes viennois, qui déchainaient une liturgie orgiaque et mystique, collectivement libératrice et parfois parodique de la violence nazie. *Autoperforationsartistik* exprimait par ses actions sur le corps quelque chose de complètement différent (de « protestant » contrairement au catholicisme souterrain des Actionnistes viennois). Leur intention était psychologique et politique : libérer un blocage émotionnel et/ou interrelationnel causé par le régime d'Allemagne de l'Est qui n'avait jamais reconnu sa responsabilité vis-à-vis du nazisme, et pratiquait une répression qui enferma l'individu en lui-même et bloquait l'expression de ses émotions.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Après la répression du printemps de Prague, les performances et happenings prolifèrent, les artistes revendiquant la liberté de leurs actes et de leurs corps dans un univers sans liberté. Plusieurs d'entre eux se confrontent à l'endurance, la douleur, l'exploration des limites, le danger. Il s'agit de Jan Mlčoch, Miler Karel et Petr Štembera (qui se greffe des boutures de plantes dans les bras, crée avec le verre, le feu et autres substances dangereuses). A Bratislava, Štembera mêle dans ses performances des dimensions existentialistes, bouddhistes zen, et très souvent politiques, surtout après la Charte de 1977. La vérité brute de son corps nu contraste avec la sécheresse de lecture par d'autres artistes d'extraits secs et mensongers de la presse de propagande.

YUGOSLAVIE/POLOGNE/ROUMANIE : versant masculin

Une des très célèbres performances est celle du croate Tomislav Gotovac - *Streaking*, produite à Belgrade (1971) puis Zagreb (1979) - qui court nu dans les rues de la ville. Sa fascination pour la culture new yorkaise du Lower East Side ou de l'East Village s'y exprime. Sa passion de l'urbanité, comme réalité inspiratrice de grands artistes (Joyce,

Dos Passos) était renforcée par sa nudité.

PP conclut que l'art corporel masculin, très pratiqué à l'Est, a eu tendance à « déssexualiser le corps, à marginaliser ou éliminer le genre » (p. 451) dans une optique qui se voulait plutôt universaliste. Ce fut le contraire pour l'art corporel féminin qui revendiquait la dimension érotique, le regard, le désir, et une critique de la suprématie masculine. PP fait référence aux études psychanalytiques qui ont montré que le corps masculin a été, depuis l'Antiquité, établi comme « sujet » (p. 451), actif et héroïque (malgré la parenthèse médiévale chrétienne de la nudité masculine expression de l'humiliation et de l'indignité) contrairement au corps féminin « réifié » par le regard porté sur lui. Voyeurisme et exhibition ont donc joué un rôle plus important dans l'art corporel féminin.

Ici PP oppose EST et OUEST. A l'Ouest les représentations traditionnelles des rapports hommes/femmes ont été inversées dans les années 60-70 par la néo-avant-garde ou la « subculture gay » (p. 452), par Robert Morris, Robert Mapplethorpe, Andy Warhol. Culture gay et révolution sexuelle se déplaient. Mais pas en Europe de l'Est ! A l'Est comme à l'Ouest, le sexisme était le même, et les féministes de l'Ouest n'ont pas toujours su le déjouer. Mais dans les années 1980 certaines se méfient de la façon dont l'art corporel féminin, regardé par des hommes, risquait de se retourner contre elles. A l'Est l'art corporel féminin a été carrément « confisqué par la culture phallogocentrique » (p. 453). Les œuvres de LL en témoignent, car très déterminées par leur inscription dans un formalisme moderniste. Elles ne remettent en cause ni les implicites sexistes de la représentation des femmes ni ne pensent le genre. Le postmodernisme de la néo-avant-garde de l'Est n'a pas contesté le modernisme. Et la situation concrète des femmes à l'ère stalinienne n'y a pas contribué : le discours officiel progressiste à leur égard, la promotion visible de certaines d'entre elles, n'ont pas changé sur le fond leur statut et ont maintenu un patriarcat phallogocentrique allié à la répression des pouvoirs.

Revenant à l'art corporel masculin, PP en analyse les aspects subversifs. Mais il met en relief leurs différences fondamentales, en termes de valeurs, et aussi leurs limites globales, en comparant longuement les travaux de deux artistes : le polonais Jerzy Beres et le roumain Ion Grigorescu. Les performances/installations de Jerzy Beres, qui expérimentent les limites, sont dans les années 70, à l'ère d'Edward Gierek et de ses promesses de libéralisme, fondamentalement politiques, critiquant ouvertement par leurs mises en scène, dès 1968, la brutalité du système, sa censure, son antisémitisme, etc. En avril 1989 (juste après les accords de la Table ronde) une de ses performances corporelles crie la libération en marche par des inscriptions sur son propre corps dont un point final blanc et rouge (couleurs de la Pologne) sur son pénis. Dans une autre performance, à Londres en 1988, il se présente comme corps flagellé avec un point d'interrogation blanc et un point rouge sur son pénis.

PP montre bien que ces performances reposent sur l'exploitation d'une culture polonaise traditionnelle, romantique et, disons le mot, parfois nationaliste, contre le communisme russe répressif. Deux aspects triomphent : d'une part l'exaltation, par le corps toujours nu de l'artiste, de l'Histoire polonaise, de ses mythologies et de son grand récit dressé contre le communisme russe répressif ; d'autre part, sa place individuelle en tant qu'artiste « prophète » (p. 459), qui ne néglige pas les dimensions christiques et sacrificielles de sa position contre le pouvoir dictatorial, mais ne néglige pas non plus la valeur phallogocentrique qui est un des ingrédients de l'héroïsme rebelle. Son corps d'artiste c'est le corps souffrant du Christ portant avec lui une âme, cette Pologne qui exalte ses sacrifices. Les parties génitales dénudées expriment le pouvoir phallique d'une autorité légitime contre un autre pouvoir illégitime. Le roumain Grigorescu de la néo-avant-garde roumaine propose des œuvres aux significations bien différentes. Car elles ne mettent pas en jeu la lutte d'un pouvoir (incluant le phallus) contre un autre, mais elles cherchent à mettre à bas tout pouvoir, dont le pouvoir phallique. Utilisant comme support privilégié la photo ou le cinéma (sa série de photographies intitulées *Accouchement* ou son film *Masculin/Féminin* de 1976), il photographie et filme son corps en le féminisant, en accouchant, en photographiant ses parties génitales d'une manière qui en transgresse les représentations de genre. Ses poses féminisées métaphorisent la dégradation du pouvoir, y compris phallique. En brisant les frontières entre représentations du phallus et du vagin c'est au pouvoir politique qu'il s'attaque citant. Citant des analyses critiques inspirées de Lacan, PP montre comment Grigorescu a tiré l'identité sexuelle vers ses significations symboliques et culturelles, bien au-delà des simples formes biologiques des sexes, ébranlant la notion même d'identité sexuelle. L'antiféminisme fondamental du totalitarisme stalinien, malgré ses grands discours sur l'émancipation de la femme, était mis à bas. Mais PP met aussi le doigt sur la faiblesse de Grigorescu : son œuvre n'existait que dans l'espace privé de son appartement, fait par et pour lui tout seul la plupart du temps. PP conclut que, finalement, malgré la dimension indéniablement subversive des œuvres de ces deux artistes exhibant leur corps et leurs parties génitales ce qui, dans le contexte hétérosexuel et homophobe du système communiste était en soi subversif, celles-ci n'ont pas eu de grande portée politique. L'œuvre de Beres s'appuie sur le romantisme polonais, la tradition, et frise même parfois la mystification nationaliste... Quant à la déconstruction du genre selon Grigorescu, elle crée un discours fermé sur lui-même et « insituable » (p. 466). C'est ce qui l'oppose aux tentatives militantes pratiquées à l'Ouest de déconstruction de la subjectivité patriarcale, hétérosexuelle, impérialiste par les minorités féministes, la culture gay ou certains groupes ethniques. Grigorescu reste dans l'universel et la quête moderniste, ce qui est caractéristique. PP en conclut que les pays de l'Ouest, vivant à l'heure de la Surveillance, ont déployé activement des formes de rébellion politique actives et visibles. Tandis qu'à l'Est, à l'heure de la Terreur, les formes de résistance ont pris une allure plus « générale et universelle » (p. 466).

Épilogue. Les spectres qui hantent l'Europe dans les années 1980

En 1848 le *Manifeste* de Marx parle d'un « spectre qui hante l'Europe - le spectre du communisme. »

Au milieu des années 1940, Milan Kundera se désole d'une Europe de l'Est « kidnappée » par le bloc communiste.

En 1980/90 un autre spectre hante l'Europe : la fin du communisme. Le bloc de l'Est se désintègre, très différemment selon les pays : répression brutale en Pologne, « révolution de velours » en Tchécoslovaquie, transition vers l'économie de marché en Hongrie, révolution sanglante en Roumanie, absorption de la RDA dans le monde occidental, engagée bien avant la chute du Mur, guerre en Yougoslavie. Étant donné les différences de stratégies adoptées par les artistes de l'Est, il est logique que l' « automne des nations » de 1989 ait pris diverses formes.

Les artistes sont très impliqués dans ces événements. Ils jouent sur les multiples sens du mot liberté, en fonction de ses acceptions ex-communistes (la liberté du peuple) et de son sens nouveau (la « liberté » capitaliste et consumériste). En 1990, l'artiste polonais Krzysztof Wodiczko, projette sur le Monument de Berlin-Est dédié à Lénine une œuvre qui représente un touriste de l'ancienne Europe de l'Est avec un chariot de supermarché rempli. Vive le consumérisme pour ceux qui en avaient jusque-là été privés ! Quelques années avant, le collectif polonais Łódź Kaliska, entre underground et catholisme, produisait un petit film inspiré de *La Liberté guidant le peuple* (Delacroix) et intitulé, en allemand, *Freiheit-nein danke [La Liberté – non merci]*. L'ironie en était très ambiguë, entre esprit de Solidarność tourné en dérision, idée de liberté communiste et idée de liberté consumériste...

PP approfondit ces sujets pays par pays, époque par époque... au risque de se répéter.

POLOGNE

Dans les années 80, le néo-expressionnisme et ses avatars entrent en conflit avec la néo-avant-garde. Le néo-expressionnisme était le mouvement oppositionnel qui faisait parler le plus de lui, en Pologne comme en Amérique du Nord et du Sud, nommé « néo-avant-garde » en Europe (Achille Bonito Oliva, 1982). Tout en contestant « la tradition avant-gardiste » (p. 473), il s'alliait aux mouvements d'opposition, officiels ou non.

En 1981 Beuys fait une généreuse donation à un très ancien musée d'art moderne de Łódź pour signifier sa croyance en une utopie unitaire - une « troisième voie » - entre Est et Ouest, dans le cadre d'une liberté retrouvée. Mais cette troisième voie existait déjà en Pologne, avec le collectif Łódź Kaliska par exemple, qui jonglait entre la culture artistique officielle et les opposants - soi-disant indépendants - d'une scène *underground* protégée par une Église qui pensait ainsi retrouver son pouvoir perdu. Grappa mixait l'opposition néo-expressionniste contre la terreur politique avec l'humour, l'absurde et la satire. Pas d'opposition politique frontale à la manière de *Solidarność* ! Il en allait de même pour l' « Alternative orange » (Waldemar Fydrych), nommée aussi « surréalisme socialiste », qui excellait dans les détournements. Cette néo-avant-garde était celle qui se rapprochait le plus de Dada, de Fluxus, du théâtre de rue et de l'art de guérilla, par son talent à entrecroiser art, culture et politique, et son habileté à manier l'ironie, le double sens, l'absurde et la dérision. Ses happenings parodiaient le communisme et ses célébrations officielles (1er mai, Révolution d'octobre), en distribuant par exemple des produits consuméristes manquants, papier et serviettes hygiéniques... La répression policière se trouvait désarçonnée : lors d'une manifestation d'AO, un jour de Saint-Nicolas, faute de distinction entre les manifestants hostiles déguisés en père-noëls et les « vrais père-noëls », tous furent arrêtés ! Le régime craignait beaucoup plus ces actions que les manifestations classiques de *Solidarność* ou d'une *underground* à la solde de l'Église.

PP analyse divers groupes du même genre : *Koło Klipsa* à Poznań, *Luxus* à Wrocław, la *Neue Bieriemennost* (terme russo-allemand) à Varsovie, etc. Tous ces groupes, sensuels et anti-conceptuels, ne faisaient de concession ni à la langue de bois communiste, ni à ses ennemis (*Solidarność*, Église ou *underground*), ni aux nouveaux mythes de la liberté. Liés plus ou moins au néo-expressionnisme triomphant des années 70-80 (Edward Dwurnik), ils étaient adeptes de la couleur, de l'absurde, du sarcasme.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Dans ce pays on assiste à l'inverse de ce qui se passe en Pologne. L'intégration des artistes, leur normalisation, leur désir de visibilité auprès du public les attirent plus que l'opposition ou une quelconque clandestinité. Ils rejettent la *dissidence* de la génération précédente, tout en refusant de collaborer avec le régime. Ils adoptent une attitude *postmoderne* contre l'avant-gardisme, au profit du sensualisme, du collage, de l'appropriation, de l'éclectisme des styles, du subjectivisme. PP parle de « postmodernisme réactionnaire », qui s'alliait très bien avec la peinture néo-expressionniste des années 80, incarnée par Jiří Sopko, et souvent influencée par des Allemands de l'Est exilés à l'Ouest comme Georg Baselitz. Ce néo-expressionnisme, exposé et triomphant dans tous les pays du bloc de l'Est dans les années 80, est concomitant de l'émergence des artistes de l'*underground*, qui multiplient les expositions publiques (*Forum 88*). Le groupe *Tvrdohlavi*, (« les têtes dures ») s'accommodait de la réalité telle qu'elle était, de la tradition artistique et de ses institutions. Ce groupe avait des points communs esthétiques avec le Grappa polonais : iconographie et motifs insolites, syncrétisme néo-expressionniste, imagerie érotique, couleurs vives, contrastant avec le sérieux de l'*underground*, dont le pathos n'était utilisé par les

artistes tchèques que pour faire de l'entrisme politique et se faire reconnaître comme artistes « normaux ». Les artistes tchécoslovaques essayaient de subvertir de l'intérieur les institutions officielles, en y intégrant des projets de l'*underground*.

HONGRIE

Dans ce pays la « normalité » (p. 483) artistique était au plus haut dans les années 80. L'amélioration de la situation économique oriente l'ensemble des activités du pays vers une recherche plus commerciale. Les institutions officielles s'allient au néo-expressionnisme international, preuve de leur bonne volonté. La Hongrie (Miklós Erdély) fait triompher un néo-expressionniste qualifié d'avant-garde, en congruence avec la modernisation politique et économique. Les galeries ressemblent de plus en plus aux galeries privées occidentales. Le gouvernement hongrois joue le jeu du capitalisme. La fondation George Soros à Budapest au milieu des années 80 est un centre essentiel de la documentation de l'art contemporain d'Europe de l'Est. Plusieurs peintres néo-expressionnistes de Hongrie - anciennement associés à la néo-avant-garde, l'art conceptuel ou le néo-constructivisme - exposent à l'étranger, notamment à la Biennale de Venise de 1986, et deviennent des figures majeures de la critique anti-avant-garde. On était bien loin des expositions peu légales de la néo-avant-garde hongroise (János Brendel) des années 70 ! Alors que les conflits de tendances restent vifs en Pologne, Tchécoslovaquie et autres pays de l'Est, les artistes hongrois passent avec grande facilité d'une tendance à l'autre, avec une bonne dose d'opportunisme. PP isole pourtant des artistes qu'il juge plus authentiques, tels László Fehér et El Kazovszkij. László Fehér produit une série de tableaux figuratifs très éloignés du style néo-expressionniste, qui évoquent la mémoire de la Shoah, transgressant « un tabou de la culture communiste qui se réservait le monopole de la mémoire » (p. 488). El Kazovszkij, pour sa part, utilise le néo-expressionnisme dans des installations colorées et dynamiques, très théâtrales, à base de références mythologiques ou privées. Son œuvre puise aussi dans une « subculture homosexuelle » (p. 488) proche de Bacon, Pasolini, Oscar Wilde, etc., autre transgression des tabous communistes. Mais PP note que cette ouverture d'esprit eut peu d'écho à l'époque, même auprès des élites intellectuelles et médiatiques de l'Est, et que même après 1989, les lesbiennes et homosexuels ont connu bien des difficultés en Europe de l'Est.

ROUMANIE

La mégalomanie architecturale de Ceaușescu, qui détruisit une grande partie de la vieille Bucarest pour ériger sa monumentale « Maison du Peuple », s'efforce de briser la contestation artistique. Comme dans les autres pays, l'art de Roumanie des années 1980 est voué au nouvel expressionnisme postmoderne (et au « néo-byzantinisme » issu du passé) entretenu par des cercles d'artistes qui voulaient polémiquer avec le néo-constructivisme et la néo-avant-garde de la génération précédente.

BULGARIE

Dans la seconde moitié des années 80, un art bulgare contemporain (Luchezar Boyadjiev et Nadko Solakov) pour la première fois se fait entendre à l'international. L'exposition *N formes* (« Nouvelles formes ») est significative. Mais cet art contemporain dialogue avec la tradition : le tableau de Luchezar Boyadjiev, *Fortification de la foi* (1991) représente sur une même croix deux Christs jumeaux superposés, motif dont le peintre proposa plusieurs versions !

RDA

Le processus de libéralisation y est très lent. Beaucoup d'artistes ont du mal à décrocher du pouvoir et de l'idéologie marxiste-léniniste avant la chute du Mur. La dernière exposition officielle du régime en 1989, *Konturen*, témoignait pourtant, mais un peu tard, de changements notoires. L'art corporel, inscrit dans la tradition des *Actionnistes viennois*, et représenté dans les années 80 par le groupe *Autoperformationsartistik*, eut un certain succès. Le Mail Art, qui faisait dialoguer néo-avant-garde et néo-expressionnisme, obtint de même un certain succès dans le monde artistique non officiel (Robert Rehfeldt). Il est vrai que le néo-expressionnisme, perçu dans d'autres pays comme d'influence allemande étrangère, était ici un produit local (Baselitz, Penck). Vu comme « enfant terrible » de la scène officielle, Ebersbach, reconnu par les hautes institutions culturelles de RDA et jonglant entre art officiel et art subversif, fut reconnu sur la scène internationale. Son œuvre, de style néo-expressionniste, imprégnée de l'idéologie de RDA dans les années 70, a surjoué sur plusieurs tableaux. Le Premier Salon d'automne de Leipzig en 1984, en écho au premier Salon d'Herwarth Walden en 1913, fut à la fois la dernière manifestation artistique liée ouvertement au régime et le premier lieu d'expression important d'artistes indépendants. Elle fut cependant contestée par les jeunes artistes qui ne voulaient plus de compromissions avec les instances officielles. Une bohème artistique est-allemande vit le jour, très contestataire, mais très infiltrée par la Stasi, au point de ne pas obtenir la confiance de l'Occident. A certaines exceptions près, comme la petite galerie alternative *Eigen+Art* de Leipzig (Judith Lybke), qui se distinguait, dès les années 1970-80, des nombreux lieux alternatifs consensuels d'Europe de l'Est et exposa des œuvres révolutionnaires de Beuys en 1988. Présente au Premier Salon d'automne de Leipzig, elle ouvrit sa galerie à une célèbre performance subversive d'artistes du groupe *Autoperformationsartistik* (*Allez ! Arrest*, 1988), qui y restèrent enfermés onze jours et onze nuits ! PP décrit les actions révolutionnaires de cette galerie et, en même temps, son travail de fond et de qualité pour s'intégrer dans la logique capitaliste, au point qu'elle fut la seule structure est-allemande admise à participer à la Foire de Francfort, la plus haute référence mondiale de l'art contemporain. PP consacre de longs développements aux actions, performances acharnées et continues de Joseph Beuys en faveur de la réunification.

YOUGOSLAVIE

L'art yougoslave a un caractère bien particulier dans les années 80, du fait de sa dimension critique exceptionnelle. Le courant néo-expressionniste était certes très présent. Mais la néo-avant-garde s'imposa, à Belgrade en particulier. C'est d'elle que surgissent les œuvres les plus intéressantes, celles par exemple de Mladen Stilinović du NSK (*Neue Slowenische Kunst*) : *Exploitation des morts* (1984-1990) est un grand mur recouvert d'objets, de peintures, photographies, textes, etc. Les symboles, vidéos de leur sens initial et « désidéologisés » (p. 514), deviennent gadgets ou accessoires, objets kitsch capitalistes, ou menus objets des ventes ambulantes de l'Est. Cette œuvre n'est peut-être pas dénuée d'une « manipulation contemporaine de la mémoire » (p. 515) ni d'une esthétisation du passé, que Walter Benjamin aurait désapprouvée. Mais Mladen Stilinović a l'art de manier le « spectre des frontières » sous-jacent, inspiré par la philosophie critique de Slavoj Žižek. Pour condamner l'emprise totalitaire, les méthodes du NSK et du collectif IRWIN diffèrent : l'un joue la « sur-identification » (p. 516) avec le communisme tandis que l'autre essaie d'en déconstruire « la politique visuelle » (p. 516) en traquant les racines esthétiques de l'idéologie. D'après Žižek, l'ironie est plus efficace que la contestation indignée, suspectée de jouissance nostalgique. D'IRWIN on peut citer la série *Icons* ou le *Mystère du carré noir* (1995), la performance *Black Square on the Red Square* (*Carré noir sur Place rouge*), de 1992, et bien d'autres actions reliant passé et présent. En analysant *L'État NSK dans le temps*, PP se demande si cette œuvre ne joue pas le jeu pervers de la mondialisation. Mais il voit bien qu'en réalité les artistes slovènes dénoncent « le discours moderniste universaliste », « la promesse d'un "foyer européen commun" » et « la nature hiérarchique de la notion de « "village mondial" multiculturel » (p. 522), démentis par les déchirements des guerres inter-ethniques de l'ex-Yougoslavie. La tension politique et géographique est indissociable de l'art de l'Est, ce qui l'oppose fondamentalement à l'Ouest, dont les utopies (village global, mouvements alternatifs, etc.) sont du côté du Centre et des pouvoirs. Sans un lieu précis d'expression, l'utopie devient un non-lieu vide. C'est de Ljubljana que parlent les artistes d'IRWIN, et non d'une « métropole virtuelle » (p. 523). PP conclut, à partir de *L'État NSK dans le temps*, sur la notion de « caractère aporétique » (Derrida) des frontières, d'une nature moins lisible mais plus complexe que le Mur... à l'heure de ce qu'on appelle l'Union européenne.

« La mondialisation n'est rien d'autre qu'une fiction » (p. 525). Citant Derrida ou Slavoj Žižek, PP expose les nouvelles données de la géographie critique liées à la mondialisation dans une Europe centrale historique plus que jamais divisée. Le multiculturalisme devenu dogme international d'égalité (de New York à Sarajevo) est un leurre, qui occulte la globalisation néocoloniale, mondiale et européenne. Il n'est pas un gage suffisant d'espoir car « l'égalité culturelle est une illusion ancrée dans le présupposé de la neutralité de l'espace » qui gomme la domination effective de certains centres sur les périphéries. Le multiculturalisme de New York ou Londres, n'est pas, malgré les discours bien-pensants, celui de Berlin, Moscou ou Sarajevo. Se réclamant de divers théoriciens ou artistes, Stuart Hall ou Rasheed Araeen, PP est convaincu que c'est « un symptôme de la domination occidentale et un alibi à l'exercice de son pouvoir », tout cela étant favorisé par le numérique (p. 503). Il montre bien que dans certains centres (Sarajevo), la multi-nationalité et la nationalisation de la culture sont des questions plus significatives que le multiculturalisme. En Europe de l'Est il n'y a pas de grandes villes aptes à être des centres multiculturalistes postmodernes. De nombreuses œuvres abordent esthétiquement cette question (*Vue sur l'Ouest*, du bulgare Nedko Solakov en 1989, ou *Top secret*, du même auteur, en 1990). PP cite aussi les performances de Dan Perjovschi, artiste roumain, en 1992-93 : dans l'une d'entre elles, l'artiste vendait des petits paquets de terre accompagnés de slogans pour évoquer les difficultés de l'économie roumaine résultant du passage de la propriété collective au capitalisme. Teodor Graur, enfermé dans une cage (*Cage*, 1993) répétait en boucle, branché sur une station occidentale qui ne répondait jamais, « Hello, I am speaking to you, can you hear me ? » (p. 505). L'échange serait-il unilatéral entre Ouest et Est ? Oui, si l'on en croit les installations du groupe roumain *SubReal*, interpellant l'Europe dans *1000 artistes en Europe* (1991) ou *Draculalana*, qui juxtaposait Dracula et la Jonconde, munie de la moustache duchampienne et devenue vampire culturel occidental, ou encore *Palais* (1995), une maquette exposée dans un château de Varsovie qui servait de galerie d'art contemporain. Construite en paquets de cigarettes Karpaty, symboles du marché noir polonais sous la loi martiale, cette maquette reproduisait le tristement célèbre « palais » de Ceaușescu. PP cite longuement les commentaires psychanalytiques de Renata Salecl, freudiens et lacaniens, sur la construction de ce lieu traumatique pour l'identité roumaine. L'œuvre de Zofia Kulik, *De la Sibérie au Cyber* (1999), exposée à Poznań, se situe dans la même perspective. W.J.T. Mitchell l'analyse comme « hyper-représentation » (p. 511) du « simulacre », et comme forme, cathodique, de mort, de terreur et de guerre, en relation avec les traumatismes de Sibérie. Les procédés virtuels permettent de capter les décompositions et recompositions géographiques de l'Europe de l'Est, avec une mention spéciale pour la Yougoslavie dont les bouleversements ont trahi l'idée d'unification de Tito, traumatisme aussi violent que la lutte contre le Mur.

Conclusion

En guise de conclusion, j'aimerais renvoyer à une exposition du Centre Pompidou de 2010, *Les Promesses du passé, Une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*. Cette exposition présentait des œuvres d'artistes issus d'Europe centrale et orientale pour questionner l'ancienne opposition européenne Est/Ouest. Que de chemin parcouru depuis la première exposition consacrée à l'art polonais du XX^e siècle au Centre Pompidou, *Présences polonaises*, en 1983 (analysée par Pascal Dubourg Glatigny et Christian Joschke dans leur préface), qui reposait sur des analyses occidentales du modernisme et des avant-gardes qui, se voulant universelles, étaient criblées de préjugés ou d'interprétations erronées ! Or plusieurs des textes introductifs du catalogue *Les Promesses du passé* remettent précisément en question les orientations traditionnelles des expositions sur le sujet Est/Ouest. Celle de 2010 a essayé de déconstruire la vision unitaire de l'art de l'Est, et le sentiment de supériorité occidentale dans le domaine de la modernité et des avant-gardes. Le titre du catalogue était emprunté à un texte de Walter Benjamin, *Sur Le Concept d'histoire* (1940), qui présentait l'histoire comme « un processus dans lequel certains événements peuvent se figer, puis être réactivés dans le présent afin d'accomplir leurs promesses. C'est l'idée d'une histoire non-linéaire, une histoire qui dessine des arabesques et des obliques » (Christine Macel, catalogue des *Promesses du passé*, p. 24). C'est pour cette raison précise que Piotr Piotrowski a voulu « réécrire l'histoire de l'art à l'aide d'un modèle horizontal et non plus vertical. Le modèle horizontal est transnational et pluraliste - il inclut plusieurs narrations de l'histoire de l'art côte à côte, il se concentre sur les frontières, contrairement au modèle occidental du progrès des styles, des groupes et des mouvements, centralisé et vertical » (Nataša Petrešin-Bachelez, *ibid.*, p. 24).