



# **Transformer la société de RDA par la culture : la Maison berlinoise du travail culturel (1953-1990)**

Elisa Goudin

## **► To cite this version:**

Elisa Goudin. Transformer la société de RDA par la culture : la Maison berlinoise du travail culturel (1953-1990). Sciences de l'Homme et Société. Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2018. <tel-03841732>

**HAL Id: tel-03841732**

**<https://hal.science/tel-03841732v1>**

Submitted on 7 Nov 2022

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

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



HAL Authorization



**ÉCOLE DOCTORALE CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET  
SOCIÉTÉS**

**UMR 8138 SIRICE (Sorbonne - Identités, relations internationales et civilisations de  
l'Europe)**



**Dossier pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches**

Discipline : Études germaniques

---

**Pour une socio-histoire des politiques culturelles en RDA et dans les nouveaux  
Länder : histoire du quotidien et histoire des politiques publiques.**

**VOLUME 2. TRANSFORMER LA SOCIÉTÉ DE RDA PAR LA CULTURE :  
LA MAISON BERLINOISE DU TRAVAIL CULTUREL (1953-1990)**

Présenté et soutenu le 23 novembre 2018 par

**Elisa Goudin**

**Devant un jury composé de**

Mme Hélène MIARD-DELACROIX (garante) – Professeur des Universités à Sorbonne  
Université

et

Mme Hélène CAMARADE – Professeur des Universités à l'Université de Bordeaux 3

M. Emmanuel DROIT – Professeur des Universités à l'IEP de Strasbourg

Mme Dominique HERBET – Professeur des Universités à l'Université de Lille 3

M. Armin OWZAR – Professeur des Universités à l'Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

M. Hans STARK – Professeur des Universités à Sorbonne Université



## Remerciements

Ma gratitude va bien sûr tout d'abord à ma garante, Madame Hélène Miard Delacroix, qui a suivi l'avancée de ce travail depuis le début. Je lui suis redevable de nombreux conseils, aiguillages, suggestions qui ont été extrêmement utiles pour me permettre de mener à bien cette recherche. Qu'elle soit ici chaleureusement remerciée pour cette aide aussi sensible qu'efficace.

Je remercie vivement les employés du *Landesarchiv* et des archives *SAPMO* qui m'ont guidée dans leurs fonds et qui ont accepté d'ouvrir sur dérogation certaines archives qui normalement devaient rester fermées encore plusieurs années, à la condition - qui a été respectée ! - d'anonymiser l'intégralité des noms propres cités dans ce travail.

Je remercie très sincèrement tous les membres du jury, Mesdames Hélène Camarade et Dominique Herbet et messieurs Emmanuel Droit, Armin Owzar et Hans Stark, qui me font l'honneur de me lire et de me permettre de discuter avec eux de ce travail.

Plusieurs collègues et amis m'ont fait profiter de leur savoir et de leurs compétences, en discutant avec moi du projet de recherche : mes collègues du CEREG dont l'intérêt et le soutien comptent énormément pour moi, mais aussi des collègues de Leipzig, notamment Matthias Wiessner, et aussi Ivan Jablonka. Emmanuel Droit avait également accepté de se pencher à mi-parcours sur le projet de cet inédit pour me faire bénéficier de ses remarques, je le remercie chaleureusement.

Je suis enfin particulièrement reconnaissante à mon compagnon Jules Meunier qui a relu l'intégralité du manuscrit avec une rigueur dont je lui sais gré, et que je voudrais remercier très affectueusement. Je sais ce que je dois à son soutien et à sa constance.

J'ai bénéficié durant cette recherche d'excellentes conditions de travail grâce à mes collègues du Département d'Etudes germaniques de Paris 3, ma gratitude va donc également à l'ensemble de cette équipe avec qui je travaille depuis maintenant 18 ans si l'on compte les années de contrat doctoral ! L'équipe a évolué au fil des années mais l'ambiance chaleureuse est restée intacte et cela compte beaucoup à mes yeux.

Merci enfin pour leur patience à mes enfants Jules, Alice et Emma, qui ont compris que quelque chose se tramait autour de la « culture de la maison du travail de Berlin, là, ou un truc comme ça » et qui ont accepté de bonne grâce que mon attention soit parfois accaparée par cette drôle d'institution !

## **SOMMAIRE :**

|                                                                                                                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introduction.....</b>                                                                                                                                           | <b>6</b>   |
| Les sources.....                                                                                                                                                   | 8          |
| La Maison berlinoise du travail culturel, histoire d'une institution .....                                                                                         | 11         |
| État de la recherche .....                                                                                                                                         | 13         |
| <i>L'histoire du champ intellectuel en RDA.....</i>                                                                                                                | <i>13</i>  |
| <i>L'État et la société : le paradigme de l'État instituteur du social.....</i>                                                                                    | <i>16</i>  |
| <i>Politique culturelle et quotidien des gens « ordinaires »: la question de l'échelle historique.....</i>                                                         | <i>19</i>  |
| <i>Le paradigme totalitaire.....</i>                                                                                                                               | <i>22</i>  |
| Approche méthodologique .....                                                                                                                                      | 24         |
| <i>L'histoire culturelle.....</i>                                                                                                                                  | <i>24</i>  |
| <i>La socio-histoire du temps présent.....</i>                                                                                                                     | <i>26</i>  |
| <i>Histoire des démocraties populaires et Eigensinn.....</i>                                                                                                       | <i>34</i>  |
| <i>L'analyse de discours.....</i>                                                                                                                                  | <i>40</i>  |
| Progression.....                                                                                                                                                   | 41         |
| <b>AVANT PROPOS .....</b>                                                                                                                                          | <b>48</b>  |
| Le contexte historique et institutionnel.....                                                                                                                      | 48         |
| Place de la MBTC dans la politique culturelle de RDA. Tableau récapitulatif des différents acteurs de l'action culturelle.....                                     | 64         |
| <b>Première partie : La MBTC et la doctrine marxiste : effort d'appropriation et/ou de redéfinition? (1953-1990).....</b>                                          | <b>65</b>  |
| Les théories marxistes sur l'utilité de l'art pour la révolution (la tradition théorique et philosophique).....                                                    | 70         |
| <i>Les premières appropriations des théories marxistes dans la future RDA, antifascisme et réalisme au service de la « vérité ».....</i>                           | <i>70</i>  |
| <i>Comment appliquer la théorie marxiste concrètement? L'attention portée à la politisation des pratiques culturelles populaires en RDA.....</i>                   | <i>78</i>  |
| <i>Le discours de la MBTC : distance critique ou simple traduction du discours du ministère de la Culture au niveau local?.....</i>                                | <i>84</i>  |
| Les inflexions du discours entre 1953 et 1990.....                                                                                                                 | 96         |
| <i>Une lecture sociale du projet culturel .....</i>                                                                                                                | <i>96</i>  |
| <i>La thèse de la Kulturnation, la nation culturelle allemande, de l'acceptation au refus définitif.....</i>                                                       | <i>98</i>  |
| <i>L'art populaire dans quel but?.....</i>                                                                                                                         | <i>100</i> |
| Analyse d'un discours de propagande : stratégies narratives et ressorts idéologiques au service d'une approche normative de l'art.....                             | 117        |
| <i>Art populaire et conditions de vie des ouvriers : le rôle de la politique culturelle dans la société est-allemande .....</i>                                    | <i>117</i> |
| <i>La question du renversement des valeurs : utopie artistique et « vie concrète ».....</i>                                                                        | <i>123</i> |
| <i>Une rhétorique manichéenne autour de la question du formalisme et des relations avec l'art ouest-allemand : comment garantir la loyauté des ouvriers? .....</i> | <i>127</i> |
| Penser le progrès : vision téléologique du développement artistique et volonté de s'insérer dans une continuité historique.....                                    | 136        |
| Bilan intermédiaire :.....                                                                                                                                         | 142        |
| <b>Deuxième partie - La politique mémorielle : la commémoration des 750 ans de la ville de Berlin à travers le prisme du Volkskunst. Une étude de cas. ....</b>    | <b>147</b> |

|                                                                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Le contexte historique : préparation de la commémoration et positionnement sur la scène internationale .....                                                              | 149 |
| La fonction d'orientation de la mémoire .....                                                                                                                             | 154 |
| <i>Approche linéaire du développement historique et construction de l'oubli</i> .....                                                                                     | 154 |
| <i>Une histoire sans trous</i> .....                                                                                                                                      | 158 |
| La question de la répartition des compétences en matière de politique de la mémoire .....                                                                                 | 162 |
| La concurrence avec une autre mémoire .....                                                                                                                               | 172 |
| <i>Berlin révolutionnaire et Berlin comme ville du "militarisme germano-prussien" ....</i>                                                                                | 172 |
| <i>Les voix dissidentes au sein de la MBTC</i> .....                                                                                                                      | 174 |
| <u>Bilan intermédiaire :</u> .....                                                                                                                                        | 176 |
| <b>Troisième partie : La politique sociale : redistribution paternaliste ou politique d'émancipation?</b> .....                                                           | 181 |
| Le travail avec les artistes professionnels : un équilibre instable entre méfiance et coopération.....                                                                    | 181 |
| <i>La tension entre intérêt général et intérêt particulier</i> .....                                                                                                      | 181 |
| <i>Une mission de relais difficile à mettre en œuvre au quotidien</i> .....                                                                                               | 190 |
| La réception par le public ou comment créer ex nihilo une « culture socialiste nationale » .....                                                                          | 212 |
| <i>Des citoyens peu réceptifs à des énoncés performatifs sur l'avènement d'un « nouvel homme socialiste » : Eingaben et entretiens collectifs menés par la MBTC</i> ..... | 212 |
| <i>Une société « opaque à elle-même »</i> .....                                                                                                                           | 217 |
| L'injonction participative .....                                                                                                                                          | 218 |
| <i>Méta-récit du socialisme et pratiques quotidiennes</i> .....                                                                                                           | 218 |
| <i>La question de l'ancrage de l'art populaire dans la rue et l'héritage de l'histoire longue des luttes émancipatrices</i> .....                                         | 226 |
| <u>Bilan intermédiaire :</u> .....                                                                                                                                        | 227 |
| <b>Conclusion :</b> .....                                                                                                                                                 | 231 |
| <b>SOURCES :</b> .....                                                                                                                                                    | 238 |
| Archives.....                                                                                                                                                             | 238 |
| Sources publiées.....                                                                                                                                                     | 241 |
| <b>BIBLIOGRAPHIE :</b> .....                                                                                                                                              | 245 |
| Action publique dans le domaine culturel : .....                                                                                                                          | 245 |
| Participation dans l'art, lien entre art et émancipation : .....                                                                                                          | 247 |
| Lien entre culture et mémoire, narrativité et identité sociale : .....                                                                                                    | 248 |
| Politique culturelle, artistique, et sociale en RDA et identité culturelle est-allemande : .....                                                                          | 251 |
| <b>ANNEXES</b> .....                                                                                                                                                      | 262 |



## Introduction

Longtemps passées au crible de l'histoire des idées et de l'histoire politique, les quarante années d'existence de la RDA (mais aussi plus généralement toutes les démocraties populaires et les soixante-dix années qui ont suivi la révolution d'Octobre 1917) sont désormais de plus en plus investies par l'étude de l'intimité. Comme l'écrit Yuri Slezkine, directeur d'études à l'Université de Berkeley, dans son ouvrage *La maison éternelle*<sup>1</sup>, les fondateurs de l'Union soviétique voulaient changer le monde mais leur projet n'a pas duré plus longtemps qu'une existence humaine. L'étudier à l'aune de l'individu et de sa vie quotidienne fait donc d'autant plus sens. Mais la question que l'on rencontre immédiatement en tant que chercheuse est celle de l'accès aux émotions et aux représentations des individus qui ont vécu pendant ces années sous ces régimes : comment, au moyen de quelles sources peut-on forcer les seuils de l'intime que les sciences sociales peinent à franchir, *a fortiori* quand il s'agit d'une société dont les fondements ont disparu ?

La problématique qui guidera cette étude est la question de savoir comment le SED concevait sa responsabilité à l'égard des pratiques artistiques des ouvriers qu'il fallait éduquer au socialisme, mais aussi dans le même temps comment les acteurs de la politique culturelle à Berlin-Est ont su mobiliser au service de leur cause les injonctions venues d'en haut. Notre but est de participer à l'écriture d'une histoire de la RDA qui ne passe plus par le truchement des seules organisations et

---

<sup>1</sup> Yuri Slezkine, *La Maison éternelle. Une saga de la révolution russe*, (The House of Government. A saga of the Russian Revolution), traduit de l'anglais par Pascale Haas, Bruno Gendre, Charlotte Nordmann et Christophe Jacquet, 2017, La Découverte, 1296 p. Il s'agit d'une contribution très originale sur l'Union soviétique qui se focalise sur la « Maison du gouvernement », un ensemble d'immeubles construits en 1933 en face du Kremlin, et qui étaient destinés à la Nomenklatura russe. Yuri Slezkine reprend en quelque sorte le procédé littéraire de Zola dans *Pot-bouille* ou de Péro dans *La Vie mode d'emploi* : il transforme un immeuble en allégorie des décennies soviétiques, et analyse qui a emménagé dans cet immeuble, quelle a été la vie de ses habitants, et comment leurs différends étaient réglés ou non. Cette perspective centrée sur la vie quotidienne d'un immeuble rend l'ouvrage très intéressant et riche, malgré une tendance pénible de l'auteur à insister lourdement, à certains passages, sur la proportion de personnes d'origine juive dans cette Maison du gouvernement, risquant de réactiver le cliché du prétendu « judéo-bolchevisme ».

refuse de considérer les acteurs comme des réceptacles passifs d'idées qui les dépasseraient. Nous suivons en cela l'une des convictions fortes de l'historien anglais Edward P. Thompson, selon qui « Aucune idéologie n'est intégralement absorbée par ses adeptes, elle se transforme dans la pratique de mille façons sous l'effet de l'action spontanée et de l'expérience<sup>2</sup> ». Dans ses travaux, Edward P. Thompson a toujours essayé de « sauver de l'immense condescendance de la postérité » les acteurs du passé, ceux qui n'ont pas d'autre histoire que celle racontée par les vainqueurs. La formule est célèbre car elle souligne qu'en faisant entendre leur voix, Edward P. Thompson montrait aussi qu'une histoire qui étudierait les idéologies pour elles-mêmes serait nécessairement lacunaire et erronée, car elle ne serait pas à même de saisir comment les acteurs ont transformé ces idéologies. Il s'agit donc de confronter la théorie (les thèses du SED sur les pratiques artistiques ouvrières) aux dynamiques historiques qui ont caractérisé leur application<sup>3</sup>. Le Parti Socialiste Unifié, SED, au pouvoir en RDA [*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*] s'est efforcé de définir des formes novatrices d'action publique sur la culture. Comment a-t-on organisé les loisirs artistiques au quotidien en RDA? A quelle(s) tradition(s) la politique culturelle du SED se rattachait-elle, et de quelle(s) traditions(s) tentait-elle de s'éloigner?

L'art a une place centrale dans l'idéologie marxiste-léniniste et dans les réflexions développées dans le sillage de cette idéologie autour du projet d'une société socialiste à construire, et pourtant la politique culturelle de la RDA reste peu étudiée. Il nous manque notamment des études sur sa réception « par en bas », sur la façon dont sa mise en œuvre a influencé le quotidien de la population est-allemande, indépendamment des grands principes théoriques sur lesquels elle reposait. La Maison berlinoise du travail culturel [*Berliner Haus für kulturelle Arbeit*] a œuvré pour les loisirs artistiques des habitants de Berlin-Est pendant un laps de temps très long à l'échelle de la RDA, de 1953 à 1990. La représentation d'un art authentiquement ouvrier dont il faudrait accompagner l'avènement par des

<sup>2</sup> Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, Paris, Le Seuil, 2012 [1ère ed. 1963], p. 250.

<sup>3</sup> Edward P. Thompson ne refusait pas les théories, contrairement à ce que certains critiques ont pu lui reprocher, mais il militait pour les confronter systématiquement à l'étude des dynamiques sociales historiques dans lesquelles elles se sont déployées. François Jarrige, « E. P. Thompson, une vie de combat », *La Vie des idées*, 6 janvier 2015. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/E-P-Thompson-une-vie-de-combat.html>

politiques ciblées au niveau local a nourri les prises de position de cette institution à partir de la fin des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1960 au moins, avant de laisser la place à un discours qui acceptait de faire une place plus grande au divertissement, au ludique en général au sein des pratiques culturelles, même si le discours sur le rôle social de l'art n'a pas varié.

Cela s'explique par le fait que le pouvoir du SED, garanti militairement par la puissance soviétique, n'a à aucun moment été légitimé par un processus démocratique, puisqu'il n'y a jamais eu d'élections libres avant mars 1990. Le socialisme d'État devait s'efforcer d'offrir des compensations matérielles ou symboliques lui permettant de s'attirer des accommodements, une loyauté de la part des citoyens. Le rôle de la politique de développement de « l'art populaire » [*Volkskunst*] réside précisément dans cette volonté de contrer l'indéniable réticence du peuple à l'encontre de ses dirigeants en RDA. Cette réticence n'a à aucun moment disparu, en dépit de la dimension pédagogique et prométhéenne du projet communiste de démocratisation de la culture et de l'éducation envers les couches populaires, par le biais du développement de la création culturelle de et pour les « masses » (*kulturelles Volksschaffen*).

L'hypothèse à vérifier était donc celle de la possibilité d'utiliser une institution comme la Maison Berlinoise du travail culturel (que nous nommerons MBTC) comme poste d'observation de la façon dont les directives du SED et du *Magistrat* de Berlin étaient transposées mais aussi comme laboratoire de l'élaboration de mécanismes sociaux de contournement des rigidités du régime. L'idée que l'on pouvait éventuellement en apprendre davantage, grâce à ses archives, sur la politique de promotion de l'art pour et par le peuple en RDA, a guidé la présente recherche.

## **Les sources**

Pour tester la validité de cette hypothèse, la source principale et la plus évidente était le fonds constitué par les archives de la MBTC elle-même, qui sont très riches. Elles ont été conservées dans leur intégralité et de façon très facile

d'accès (les dérogations pour les documents qui étaient encore fermés m'ont été accordées sans aucune difficulté en échange de la promesse d'anonymiser tous les noms propres, ce qui a été fait dans le travail qui suit : aucun nom propre n'est réel, en dehors de celui d'Ilja Seifert, qui est devenu suite à l'unification député au Bundestag et n'a jamais fait mystère de son activité de directeur de cette institution dans les années 1980). Le *Landesarchiv* de Berlin conserve également les archives du *Magistrat* de Berlin, qui ont représenté une seconde source d'informations très précieuse. Les échanges avec la MBTC ont pu être analysés grâce à cette seconde source d'informations sous l'angle de la question de l'autonomie relative de cette organisation par rapport à son autorité de tutelle, le *Magistrat*. Enfin, à l'échelon supérieur, le *Landesarchiv* a également permis d'avoir accès aux relations qu'entretenait le *Magistrat* avec le Ministère de la Culture de la RDA. Ces relations sont mentionnées ponctuellement lorsque la MBTC est concernée de près ou de loin. Il n'existe malheureusement aucun *Nachlässe* de personnalités ayant joué un rôle dans la MBTC, ni au *Landesarchiv* ni au *Bundesarchiv* dans la partie qui m'intéressait pour ce projet, c'est-à-dire la fondation *Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR* (SAPMO). En revanche, la consultation des archives de journaux comme *Neues Deutschland* a été un outil utile. L'utilisation de ces archives SAPMO a été nécessaire pour vérifier de façon ponctuelle un point précis concernant par exemple la collaboration de la MBTC avec des organisations partenaires auxquelles elle a été associée sur certains projets, comme la FDJ (*Freie Deutsche Jugend*) et surtout le *Kulturbund der DDR*, nous y reviendrons.

En dehors des fonds d'archives à proprement parler, la bibliothèque *Zentral-und Landesbibliothek Berlin*, qui possède une très riche collection d'ouvrages sur l'histoire de Berlin, a également fourni un certain nombre de sources exploitées dans ce travail. Certains ouvrages publiés dans les années 1970 et 1980 par des éditeurs est-allemands sur les grands projets culturels pour Berlin-Est ont été utilisés comme source, afin de comprendre comment fonctionnait la propagande du SED et la mise en récit de ses projets culturels. La présidence du *Kulturbund der DDR* a par exemple publié plusieurs ouvrages sur des thèmes relatifs à la politique culturelle dans la capitale de la RDA qui ont fourni un complément d'information précieux, de la même façon que les manuels à destination des dirigeants de maisons de la culture de Berlin-Est, qui permettaient

de comprendre en filigrane les reproches qui leur étaient adressés par le *Kulturbund der DDR* sur la gestion de ces maisons de la culture.

Toutes ces sources sont à ranger dans la catégorie de ce que Dieter Winkler a appelé « *Schubladentexte der DDR*<sup>4</sup> », ces « textes de tiroirs de la RDA » offrant un accès privilégié à ce qui d'habitude échappe au chercheur qui se concentre sur les seules archives des organes du Parti : le quotidien du fonctionnement des politiques mises en œuvre en RDA. Ils rendent possible une écriture de l'histoire de la dictature du SED dans le domaine culturel qui soit aussi une histoire des rapports sociaux en RDA. Dans les années qui ont suivi la chute du Mur de Berlin, les chercheurs ont eu tendance, en RFA comme ailleurs, à adopter une perspective dans laquelle le MfS (*Ministerium für Staatssicherheit*, ministère de la Sécurité d'État, « Stasi ») représentait le côté répressif de la dictature du SED, alors que les appareils d'État chargés de la production économique, des politiques d'assistance et de la culture incarnaient les techniques de domination « douce ». Comme l'écrit A. Lüdke : « Les historiens du social (...) étaient bien souvent soupçonnés de vouloir relativiser le caractère dictatorial du régime du SED. À l'opposé, les historiens du politique, arguant des stratégies de destruction psychologique et de liquidation de ceux qui étaient considérés comme « ennemis » du régime, mettaient en valeur le noyau totalitaire de ce dernier<sup>5</sup> ». Ils notaient déjà en 1998 que cette dichotomie entre une histoire politique « dure » et une histoire sociale « molle » avait fait son temps. Aujourd'hui de nombreux chercheurs utilisent des sources de différentes natures afin de tenter de comprendre comment fonctionnait la dictature du SED et en même temps quelles étaient ses limites<sup>6</sup>, une méthode dans laquelle s'inscrit le présent travail.

---

<sup>4</sup> Torsten Hilse et Dieter Winkler, *Schubladentexte der DDR*, 4 volumes, Editions Verbum, Berlin, parus entre 1999 et 2004. Nous renvoyons en particulier au tome 1, *Unterdrückte Wahrheit, Schubladentexte der DDR* et au tome 4, *Hundert Prozent, Schubladentexte der DDR*.

<sup>5</sup> Alf Lüdtké, (traduction Isabelle Kalinowski), « La République démocratique allemande comme histoire. Réflexions historiographiques », in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 53<sup>e</sup> année, N. 1, 1998, pp. 3-39.

<sup>6</sup> Kocka Jürgen, Kaelble Hartmut, Zwahr Hartmut (éd.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994. Richard Bessel, Ralph Jessen (éd.), *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, coll. « Sammlung Vandenhoeck », 1996, voir aussi les contributions du dossier « Histoire sociale de la RDA », *Annales HSS*, vol. 53, n° 1, 1998 et Thomas Lindenberger (éd.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Köln-Wien-Weimar, Böhlau, coll. « Zeithistorische Studien », 1999.

## La Maison berlinoise du travail culturel, histoire d'une institution

La MBTC ne s'est pas toujours appelée ainsi. En novembre 1954 le cabinet de l'art populaire fondé un an plus tôt, *Berliner Volkskustkabinett*, devient la maison de l'art populaire, *Haus der Volkskunst*, puis enfin la *Berliner Haus für Kulturarbeit* un an après, mais les archives sont muettes sur les raisons de ces changements de nom. L'abandon de la référence à l'art populaire, *Volkskunst*, dans la dénomination de cette institution dont c'est pourtant la raison d'être centrale, n'est justifié à aucun endroit<sup>7</sup>.

La date de création, en 1953 mais avant le contexte traumatique engendré par le 17 juin, pose aussi un certain nombre de questions : est-ce un simple retard par rapport à 1949 ou bien le résultat du constat d'un manque, d'une nécessité d'encadrer davantage le travail culturel au niveau local, au-delà des grands énoncés généraux du SED lors des congrès ? Et, par conséquent, quel était l'objectif poursuivi par le Parti dans le contexte global de la RDA de cette époque, était-il un élément de la lutte pour justifier et légitimer un projet de société aux yeux de sa propre population, aux yeux de l'étranger, etc.? La promotion de l'art en tant que tel, « l'art pour l'art », a-t-elle joué également un rôle ou bien l'art n'a-t-il été perçu que comme vecteur d'une politique sociale, comme outil au service d'autres objectifs que les objectifs strictement artistiques ?

Lorsque la MBTC a été fondée en 1953 sous le nom de *Berliner Volkskustkabinett*, il s'agissait de la copie d'un modèle soviétique. Très tôt, Lénine avait en effet repris à son compte une partie des théories marxistes - sur lesquelles nous reviendrons - concernant une vision utile, voire utilitaire de l'art afin qu'il serve la cause de la révolution. Un grand nombre de clubs, maisons de la culture, palais de la culture, qui appartenaient aux syndicats, aux kolkhozes, ou aux organismes locaux du Ministère de la Culture, ont ainsi vu le jour après 1917 et

---

<sup>7</sup> Cela vient de la *Anordnung über die Errichtung von Häusern der Volkskunst* du 30.07.1954 du Ministère de la culture de RDA, qui présente cette transformation uniquement comme un changement de nom, une « *Umbenennung* ». Le siège a également changé, et cela a été compliqué de trouver un nouvel endroit adéquat. Finalement cette institution est passée de la Schönhauser Allee à la Gartenstrasse.

notamment dans les années 1920. Mais peut-on en déduire que la MBTC poursuivait les mêmes objectifs que ces maisons de la culture soviétiques? Comment définir son rôle exact : est-ce que cette institution a eu un réel poids dans le paysage social et dans l'économie de la culture à Berlin ou bien est-ce qu'elle a été créée pour d'autres raisons, pour jouer par exemple un rôle de faire-valoir pour le Parti, afin de masquer les manquements à la démocratie en les recouvrant sous le voile de la démocratisation des pratiques culturelles en direction de la population ouvrière ? Peut-on distinguer plusieurs phases qui caractériseraient son travail, et en particulier : existe-t-il une continuité absolue entre le projet tel qu'il existait en 1953 et sa réalisation dans les années qui ont suivi, et jusqu'à la chute du Mur? Une analyse du point de départ devra être combinée avec une approche diachronique permettant de mettre en lumière les lignes de continuité et les éventuelles césures, les inflexions dans le positionnement de cette institution.

Le rôle officiel de la MBTC était d'apporter un soutien à la création d'une société communiste par le biais du vecteur culturel. Les collectifs d'art populaire dont elle était chargée d'assurer le contrôle et la gestion prenaient le relais des associations culturelles [*Vereine*] caractéristiques de la sociabilité allemande libérale dans le domaine culturel jusqu'à la République de Weimar. Les archives de cette institution permettent de suivre en filigrane les réflexions conduites en RDA sur le thème de l'action culturelle publique, et des incidences que devait avoir la révolution sociale sur ce domaine particulier de l'action publique. Les deux interrogations principales peuvent se résumer ainsi : comment peut-on encourager différentes formes de participation des travailleurs et ainsi favoriser le développement d'un art censé être authentiquement populaire et acquis à la cause de la révolution socialiste ? Et d'autre part, comment l'art peut-il être le vecteur d'une identification « nationale » avec l'État de RDA et susciter davantage d'adhésion pour le Parti au pouvoir grâce à l'abolition de la « frontière entre l'art et la vie » ?

Cette idée d'abolir une telle frontière n'est pas une idée neuve au début des années 1950. L'appel à abolir la frontière entre l'art et la vie est déjà présent dans les manifestes des expressionnistes et « actionnistes » allemands après la première Guerre mondiale et fait également penser à l'avant-garde soviétique de la

révolution culturelle des années 1920. Selon la « voie de Bitterfeld<sup>8</sup> », les « collectifs » d'ouvriers devaient discipliner les « individualistes bourgeois » qu'étaient les artistes. Ce postulat était important, y compris au-delà des frontières de la RDA, le discours de Bitterfeld sur l'unité de l'art et de la vie a par exemple été repris par des étudiants de l'ouest lors des manifestations de la fin des années 1960. Mais la lecture des archives de la Maison berlinoise du travail culturel permet de mettre en évidence les apories et les ambiguïtés de ce discours, notamment l'oscillation constante entre l'idée de représentation dans l'art et celle de construction d'un nouveau monde au moyen de l'art, ou encore – comme nous le montrerons – une seconde ambiguïté sur le rôle exact des artistes de métier dans les collectifs d'art populaire. L'idée d'étudier les traces laissées par la MBTC découle donc de la volonté de confirmer, à un niveau microhistorique, que le discours du SED en matière de politique culturelle n'est pas aussi monolithique que l'on pourrait le croire<sup>9</sup> – en lisant uniquement les discours de Kurt Hager par exemple – et qu'il contient un certain nombre d'angles morts. Cela suppose d'écrire une histoire de la politique culturelle comme pratique sociale, une socio-histoire<sup>10</sup> de la « culture socialiste populaire ».

## État de la recherche

### *L'histoire du champ intellectuel en RDA*

Nous proposons d'étudier la Maison berlinoise du travail culturel sous l'angle du combat mené par le SED pour rendre possible l'utopie d'une société parfaitement égalitaire par le moyen de l'art, créer une société « révolutionnaire ». Ce travail se situe donc dans le champ de l'étude des politiques culturelles et plus

---

<sup>8</sup> La voie de Bitterfeld, édictée par Walter Ulbricht suite à une conférence du SED qui s'est tenue en avril 1959 dans le Palais de la Culture de la ville industrielle de Bitterfeld, désigne la politique culturelle menée par le Parti envers les artistes : elle fait des artistes les auxiliaires de la révolution, chargés de favoriser l'accouchement d'une culture ouvrière authentique, en éveillant l'intérêt des ouvriers pour l'art et en étant en retour stimulés dans leurs propres créations par ce contact avec les ouvriers. Nous reviendrons sur ce principe.

<sup>9</sup> Kurt Hager a été entre 1963 et 1989 membre du Politbüro du Comité Central et directeur du Secrétariat du Comité Central à l'idéologie.

<sup>10</sup> Nous reviendrons sur cette approche méthodologique.

généralement dans l'histoire du champ intellectuel, qui, pour ce qui concerne la RDA, est marqué par un certain nombre de paradigmes sur lesquels il est utile de revenir. Dans son ouvrage sur les controverses publiques et privées autour des interprétations du passé de la RDA, Pamela Heß écrit : « De plus il manque à la mémoire officielle en grande partie le fait de discuter résolument du quotidien de la vie en RDA<sup>11</sup> ». Elle montre à l'aide d'une étude statistique portant sur la presse locale et régionale ainsi que sur des entretiens biographiques que la mémoire officielle de la RDA se base presque exclusivement sur les mécanismes de la dictature et qu'il n'y a donc pas d'identification possible pour les citoyens est-allemands, donc pas de consensus sur une mémoire commune, partagée, de la RDA. Les mots-clés les plus récurrents dans ces sources écrites et orales sont ceux du champ lexical de la domination de l'État : « *Inhaftierung* », « *Diktatur* », « *Herrschaft* », « *Mauer* », « *Flucht* », « *Opfer* ». Puis viennent, mais loin derrière, les références à l'opposition, « *Antifaschistischer Widerstand* », « *friedliche Revolution* ». Le quotidien et tout ce qui a trait à la vie des citoyens n'intervient que nettement plus rarement encore : la notion de « *Kindererziehung in der DDR, Kinderkrippe* » n'occupe que la 22ème place dans les différentes catégories établies par Pamela Heß selon la fréquence des occurrences de ces termes, et la notion de « *soziale DDR* » occupe même la place 24, soit la dernière dans la typologie de la chercheuse. Comme l'écrit Thomas Ahbe : « Le point de vue selon lequel la politique du Bund concernant l'Histoire présentait les choses de façon non différenciée ne pouvait jusque-là qu'être affirmé ou bien contesté – grâce à l'analyse de Pamela Heß cette question est désormais tranchée<sup>12</sup> ».

Cette mémoire lacunaire et orientée de la RDA fait écho au fait que, si les choix économiques, politiques, sociaux du SED sont bien connus aujourd'hui, la recherche s'est pour l'instant nettement moins intéressée au langage du politique dans le domaine artistique, et notamment à la question centrale de savoir comment ce régime concevait son rôle et sa responsabilité à l'égard des pratiques artistiques

<sup>11</sup> « Außerdem fehlt den öffentlichen Erinnerungen größtenteils eine dezidierte Diskussion des DDR-Alltags », in : Pamela Heß, *Geschichte als Politikum. Öffentliche und private Kontroversen um die Deutung der DDR-Vergangenheit*, Baden-Baden, Nomos Verlag, 2014, p. 195.

<sup>12</sup> « Dass die Geschichtspolitik des Bundes die DDR undifferenziert darstellt, konnte bislang immer nur behauptet oder bestritten werden – durch die Analyse von Pamela Heß ist diese Frage nun geklärt ». Thomas Ahbe: Rezension zu: Heß, Pamela: *Geschichte als Politikum. Öffentliche und private Kontroversen um die Deutung der DDR-Vergangenheit*. Baden-Baden 2014, in: H-Soz-Kult, 24.03.2015, <[www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-23534](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-23534)>.

des ouvriers, et plus généralement du rôle de la culture et des pratiques culturelles dans le quotidien des citoyens. Il existe toutefois quelques exceptions notables à ce constat général, notamment la synthèse sur l'art et le politique en RDA publiée par Manfred Jäger en 1982 et dont une nouvelle version a été publiée après l'unification<sup>13</sup>. De même, l'historien Thomas Höpel qui analyse de façon comparative, dans *Die Kunst dem Volke*<sup>14</sup>, les politiques culturelles des villes de Lyon et de Leipzig entre 1945 et 1989. Ce travail, qui a été conduit sous la direction de Hannes Siegrist à l'Université de Leipzig, est marqué par l'influence du groupe de recherche interdisciplinaire sur la RDA de cette université, qui est très actif dans l'étude de l'institutionnalisation du champ culturel, ce qui a pour effet de produire une étude qui compare davantage les dimensions structurelles propres aux deux politiques publiques mises en place en France et en RDA. L'originalité et l'intérêt de cette étude est qu'elle mêle plusieurs approches, des méthodes issues de l'histoire culturelle, de l'histoire sociale et des sciences politiques. Prenant le contre-pied de la vision de la RDA trop souvent véhiculée par le discours habituel, c'est-à-dire une vision de la RDA comme une société homogène, où tout est décidé en haut et appliqué en bas, l'auteur fouille les contradictions entre les différentes échelles à la recherche de mécanismes de régulation au niveau local.

Ce parti pris se retrouve notamment dans le chapitre sur les tensions entre la ville et l'État qui ont pu apparaître en France davantage qu'en RDA, car la suprématie de l'État et du SED y rendait cela plus difficile, même si, comme le montre Thomas Höpel, il serait erroné d'en conclure que la définition de la politique culturelle à Leipzig aurait obéi uniquement à un mouvement de haut en bas, de l'État vers les autorités municipales. Il montre que les traditions locales et la demande locale des citoyens de la ville de Leipzig ont au contraire joué un rôle décisif, en marge de ce que le SED cherchait à imposer. Par ailleurs, la comparaison très éclairante avec la France, à travers la ville de Lyon, permet d'éviter le fameux danger de « provincialisation » de l'histoire de la RDA que

---

<sup>13</sup> Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR, ein historischer Abriss*, Editions Wissenschaft und Politik, Cologne, 1982, 204 p. La nouvelle version a été publiée en 1995 chez le même éditeur.

<sup>14</sup> Höpel Thomas, *Die Kunst dem Volke, Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945-1989*, Leipziger Universitätsverlag, 2011. Cf aussi : Elisa Goudin, Compte-rendu de l'ouvrage de Thomas Höpel, *Die Kunst dem Volke, Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945-1989*, paru dans la revue *Allemagne d'aujourd'hui*, 08.12. 2011, p.75-76.

soulignait Jürgen Kocka<sup>15</sup> en permettant de réinscrire la RDA dans un cadre d'analyse plus large<sup>16</sup> et en la comparant avec un pays occidental. Jürgen Kocka appelait de ses vœux un élargissement de la perspective sur la RDA, qui permettrait de la voir à une échelle plus large, et de rompre avec l'isolement et le caractère autoréférentiel de cette recherche<sup>17</sup>. C'est donc l'un des mérites essentiels de l'ouvrage de T. Höpel que de sortir du cadre d'analyse trop étroit qui caractérisait les premières recherches sur la politique culturelle de la RDA et de montrer la pertinence de la comparaison avec d'autres politiques en contexte dictatorial ou non.

### ***L'État et la société : le paradigme de l'État instituteur du social***

Une autre exception au constat de quasi absence de recherches sur les politiques culturelles en RDA est l'œuvre de Günther Rüther. Dans « *Greif zur Feder Kumpel* ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR*<sup>18</sup>, et dans son ouvrage comparatif sur le rôle de la littérature sous le national-socialisme et en RDA, *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*<sup>19</sup>, il évoque la question du rôle de l'État à l'égard des pratiques artistiques des ouvriers en RDA. Si l'on voulait résumer sa démarche en un mot, on pourrait dire que Günther Rüther montre comment l'État en RDA jouait un rôle d'« instituteur du social », pour reprendre le terme de Pierre Rosanvallon<sup>20</sup>, c'est-à-dire l'État dans sa prétention à refondre le tissu social, à créer de nouvelles sociabilités, des rencontres entre groupes sociaux, et donc, in fine, davantage de cohésion sociale. Son dernier ouvrage intitulé *Die Unmächtigen. Schriftsteller und*

---

<sup>15</sup> Jürgen Kocka, « Sozialgeschichte im Zeitalter der Globalisierung », in : Merkur 60/4, avril 2006, pp. 305-316. Le danger pointé par Jürgen Kocka est celui de ne voir la RDA que comme une « province » en refusant d'inscrire son histoire dans un cadre géographique plus large, incluant aussi l'histoire des démocraties occidentales par exemples.

<sup>16</sup> En cela, Thomas Höpel suit une logique qui est celle par exemple du ZZF de Postdam, sur lequel nous reviendrons.

<sup>17</sup> Nous renvoyons également à Jürgen Kocka, « Der Blick über den Tellerrand fehlt », in : Frankfurter Rundschau, 28.08.2003.

<sup>18</sup> Rüther Günther, « *Greif zur Feder Kumpel* ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR, 1949 bis 1990*, Droste, Düsseldorf, 1992 et Rüther Günther, *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Schöningh, Paderborn, 1997.

<sup>19</sup> Rüther : 1997.

<sup>20</sup> Pierre Rosanvallon, *La crise de l'Etat-providence*, Seuil, Paris, 1981, 192 p.

*Intellektuelle* seit 1945<sup>21</sup> reprend l'histoire du lien entre intellectuels et pouvoir en RFA en l'élargissant à la RDA et à l'Allemagne réunifiée, un lien que le publiciste suisse Fritz René Allemann avait qualifié en 1964 de «plus éloigné et même plus hostile que dans les autres pays européens<sup>22</sup>» dans un article assez célèbre du journal suisse «*Die Tat*». L'absence de collaboration entre intellectuels et élites au pouvoir dans les deux parties de l'Allemagne est analysée par Günther Rüther en évoquant notamment les figures centrales que sont Günter Grass, Jürgen Habermas, Stefan Heym et Christa Wolf. Mais les effets des politiques culturelles par en bas, leur réception par la population et par les acteurs culturels locaux n'y sont pas thématiques.

Notre démarche est donc de reprendre cette approche de l'État comme «instituteur du social» dans le domaine culturel, mais en tentant de comprendre la politique culturelle comme une pratique sociale, dont il faut saisir les effets, la réception, en posant la question de l'interprétation des directives du Parti par les acteurs locaux à Berlin. L'idée est de pouvoir ensuite sortir d'une vision trop manichéenne de cette politique culturelle, en interrogeant les rapports entre l'État et la ville de Berlin-Est, et les circulations qui existaient entre les acteurs locaux et les responsables du Parti, plus complexes qu'une simple application obéissante et automatique des ordres venus du Parti.

Une série d'autres ouvrages montre que la politique culturelle a longtemps été le parent pauvre de la recherche sur la RDA, comme si cet aspect était un aspect mineur pour comprendre le fonctionnement de la RDA. Detlef Schmiechen-Ackermann, dans *Diktaturen im Vergleich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Kontroversen um die Geschichte*<sup>23</sup>, ne consacre par exemple que 4 pages à la question de la vie culturelle<sup>24</sup>, et le même constat peut être fait pour l'ouvrage de Hans-Hermann Hertle et Stefan Wolle intitulé *Der Alltag im Arbeiter- und*

---

<sup>21</sup> Günther Rüther emprunte le concept de «*Unmächtige*» à Hans Joachim Schädlich qui l'avait utilisé pour la première fois en 1978 dans une interview de la *Zeit* qui avait fait grand bruit.

<sup>22</sup> «*Es gibt wenig Länder in Europa, wo Geist und Politik so fremd, ja fast feindselig nebeneinander herleben, wie in der Bundesrepublik*», Fritz René Allemann, *Die Tat*, 01.04.1964. cf aussi Fritz René Allemann, «*Kerzer ohne Inquisition*», *Der Spiegel*, 14/1964.

<sup>23</sup> Detlef Schmiechen-Ackermann, *Diktaturen im Vergleich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Kontroversen um die Geschichte*, Stuttgart, 2002, 174 p.

<sup>24</sup> Il s'agit d'une sous-partie intitulée «*Literatur, intellektuelles Leben und Sprache unter der Diktatur*» pp. 104-108.

*Bauernstaat*<sup>25</sup>, dont l'intention affichée est pourtant de décrire la vie quotidienne en RDA. De la même façon, dans sa trilogie parue entre 2004 et 2006 sur la RDA, Gareth Dale aborde de très nombreux thèmes de la vie sociale, en passant toutefois très vite sur la culture et le rôle que jouait l'État dans le domaine culturel, même dans son ouvrage très riche sur les protestations populaires en RDA<sup>26</sup>, à l'exception des passages sur la position des artistes en 1989 et leurs difficultés à la fois à se faire entendre et à se coordonner entre eux, comme si les artistes n'avaient commencé à jouer un rôle social en RDA qu'à partir de 1989. On pourrait faire le même constat à propos de l'ouvrage de Jan Palmowski sur les liens entre la volonté de construire une *Heimat* socialiste et la « politique de la vie quotidienne en RDA<sup>27</sup> » qui traite peu de la politique culturelle alors que celle-ci faisait partie intégrante de cette « vie quotidienne ».

En revanche, nous possédons quelques connaissances, même si elles sont encore éparpillées, sur certains aspects particuliers de la vie culturelle, notamment en marge de ce qui était autorisé par le régime, grâce à un ouvrage très intéressant sur la satire politique dans sa dimension subversive intitulé « Le fou du roi en RDA » du même Günther Rüdiger<sup>28</sup>. Les travaux de Carola Hähnel-Mesnard ont également permis de connaître en détail la littérature autoéditée telle qu'elle se développe dans les dernières années de la RDA<sup>29</sup>. Laure de Verdalle a de son côté étudié, en sociologue, les modes de régulation des théâtres en RDA et les transitions que ces derniers ont connu – et le plus souvent subies – après la chute du Mur<sup>30</sup>.

Des travaux ont également été publiés sur la question de la surveillance des

---

<sup>25</sup> Hans-Hermann Hertle et Stefan Wolle, *Der Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat*, Wilhelm Goldmann Verlag, Munich, 2006, 408 p.

<sup>26</sup> Gareth Dale, *Between State Capitalism and Globalisation: the Collapse of the East German Economy*, Peter Lang, 2004 / Gareth Dale, *Popular Protest in East Germany, 1945–1989*, Routledge, 2005 / Gareth Dale, *The East German Revolution of 1989*, Manchester University Press, 2006.

<sup>27</sup> Jan Palmowski, *Inventing a Socialist Nation : Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR (1949-1990)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

<sup>28</sup> Grunow Rüdiger, *Hofnarr in der DDR. Politische Satire im real existierenden Sozialismus*, Jasmin-Verlag, Rudolstadt, 1996.

<sup>29</sup> Carola Hähnel-Mesnard, *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980. Un espace hétérotopique*, Paris, L'Harmattan, collection « La philosophie en commun », 2007, 279 p. Sur la littérature de RDA, nous renvoyons également aux travaux de Werner Mitenzwei et de Simone Barck qui ont tous deux été associés au ZZF de Potsdam.

<sup>30</sup> Laure de Verdalle, *Le théâtre en transition, de la RDA aux nouveaux Länder*, collection Dialogiques, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2006.

artistes en RDA, notamment par Matthias Braun<sup>31</sup>, qui a montré à quel point le Ministère de la Sécurité de l'État prenait au sérieux les risques de déstabilisation venus du secteur culturel, et ceci pendant toutes les années d'existence de la RDA. Dans l'ouvrage qui dresse en 2003 le bilan de la recherche sur la RDA<sup>32</sup>, Thomas Rüdiger a également publié un état des lieux qui résume les savoirs acquis sur la politique culturelle de la RDA<sup>33</sup> qui est un peu ancien déjà mais très synthétique. Manfred Jäger avait également proposé une vue d'ensemble des liens entre culture et politique en RDA<sup>34</sup>, analysés aussi dans une optique d'histoire sociale à travers l'exemple de la peinture par Jérôme Bazin<sup>35</sup>.

### ***Politique culturelle et quotidien des gens « ordinaires »: la question de l'échelle historique***

Il restait donc à analyser la politique culturelle de RDA non plus dans les résistances qu'elle a provoquées chez les artistes, dissidents politiques, hommes de théâtre, etc., mais à travers la signification qu'elle revêtait dans le quotidien des citoyens « ordinaires ». Cela a été fait à l'échelle d'un cercle d'écrivains de la région de Gera : Baldur Haase a analysé les modes de coopération entre écrivains professionnels et écrivains amateurs<sup>36</sup>. Cette analyse micro-historique est intéressante par la démarche mise en œuvre, même si, comme nous le verrons par la suite, certaines conclusions de l'auteur mériteraient selon nous d'être fortement nuancées.

La seule véritable étude de grande ampleur sur la culture de masse en RDA

---

<sup>31</sup> Matthias Braun, *Kulturinsel und Machtinstrument : die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit*, Vandenhoeck & Ruprecht, collection Analysen und Dokumente, Wissenschaftliche Reihe der BSTU, 2007, 480 p.

<sup>32</sup> Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach et Ulrich Mählert, *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, Editions Schöningh, Paderborn, 2003, 557 p.

<sup>33</sup> Thomas Rüdiger, « Kultur und Kulturpolitik in der DDR », in : Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach et Ulrich Mählert, *op. cit.* pp. 260-271.

<sup>34</sup> Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR*, Verlag Wissenschaft und Politik, Cologne, 1995, 287 p.

<sup>35</sup> Suite à sa thèse sur la peinture, Jérôme Bazin a publié un ouvrage plus gééral sur les arts en RDA. Jérôme Bazin, *Une histoire sociale des arts en RDA (1949-1990)*, Presses du Réel, Dijon, 2015.

<sup>36</sup> Haase Baldur, *Mielke contra Pegasus. Berufs- und Laienautoren, Literaturinteressierte des ehemaligen Bezirks Gera im Visier des Mfs*, Landesbeauftragte des Freistaates Thüringen für die Unterlagen der Stasi der ehem. DDR, Erfurt, 2001.

est le doctorat soutenu en 2009 par Esther von Richtlinien intitulé *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*<sup>37</sup>. Malheureusement l'ouvrage se contente le plus souvent de raconter de petits détails que l'on peut juger assez insignifiants sur la vie des ateliers, les jeux de cartes, les obsessions des philatélistes, etc., qui ne disent rien de précis sur la RDA elle-même, et de très nombreuses affirmations ne sont fondées sur aucune source fiable. Par ailleurs, l'auteure affirme qu'il n'est pas utile de séparer entre État et société en RDA et l'on ne comprend pas très bien ce qui se cache derrière ce refus de principe<sup>38</sup>. L'État et la société sont deux entités différentes dans tous les États, et, si la question de leurs interactions est évidemment une question importante, elle ne doit pas interdire de partir de l'idée qu'il existait aussi une distinction entre État et société en RDA, et que la société n'a pas toujours été ce que l'État aurait souhaité qu'elle soit.

Toutefois, l'auteure se fonde sur un postulat nouveau pour la politique culturelle : elle refuse la dichotomie entre l'obéissance absolue au régime et le retrait dans la sphère privée ou dans les niches, et écrit : « *Cultural life in the GDR was not a homogeneous, state-controlled affair*<sup>39</sup> ». Elle affirme que beaucoup de citoyens ont participé aux collectifs artistiques seulement par attrait pour une discipline artistique et ont pu ainsi être amenés à faire des concessions dans le discours sans pour autant adhérer réellement aux valeurs du SED ni même connaître les principes du marxisme-léninisme. De la même façon, E. Von Richtlinien montre que le SED, après avoir tenté de le combattre, a fini par accepter le carnaval au début des années 1970 en cessant d'y voir une réminiscence du passé contre laquelle il faudrait se battre, ce qui indique que la base, les simples citoyens, avaient le pouvoir d'infléchir ponctuellement les directives du SED. Elle montre enfin que le lien entre les employés permanents de la culture et les simples citoyens est devenu de plus en plus flexible, variable, complexe au fil des années, et que ces permanents ont cherché à éviter de provoquer la colère des citoyens en revoyant parfois à la baisse la dimension politico-idéologique qu'ils étaient chargés

---

<sup>37</sup> Esther von Richtlinien, *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*, Berghahn Books, New-York, 2009, 256 p.

<sup>38</sup> « it is not useful to divide the GDR into 'state' and 'society' and to characterise these as dichotomous entities that existed either in isolation or in juxtaposition with one another », in : E. Von Richtlinien, *op. cit.*, p. 216.

<sup>39</sup> Ibid, p. 13.

d'insérer dans les ateliers de création. Ces permanents n'étaient donc pas de simples marionnettes du régime<sup>40</sup> mais possédaient eux aussi une marge d'action.

Ce constat va du reste bien au-delà de la sphère de la création culturelle. On connaît maintenant de nombreuses histoires de négociation, de membres du Politburo ou de fonctionnaires du Parti qui ont accepté de faire des compromis, de chercher des solutions pour éviter un nouveau soulèvement comme celui du 17 juin 1953 qui avait été extrêmement traumatisant pour la Stasi. Le peuple a pu contourner les prescriptions du régime ou (moins souvent) les défier<sup>41</sup>. L'exemple du rock est à cet égard très parlant : au début dans les années 1950, le SED a tout fait pour discréditer cette musique, l'interdire et harceler les fans de Elvis, puis au début des années 1960 ceux de the Rolling Stones, the Beatles, etc., avant de revoir sa position au cours des années 1960 en constatant que l'intérêt de la jeunesse ne faiblissait pas<sup>42</sup>. Il a alors tenté de développer un rock est-allemand, avec un succès très relatif, mais il n'en demeure pas moins que la position de principe anti-rock qui caractérisait les années 1950 en RDA a été totalement abandonnée<sup>43</sup>.

Dans le même ordre d'idées, les travaux de Ralf Jessen sur le milieu universitaire<sup>44</sup> ont mis en évidence les marges de manœuvre dont ont pu disposer

---

<sup>40</sup> « simply regime puppets », Ibid, p. 72.

<sup>41</sup> Jeffrey Kopstein a par exemple montré que dans les années 1960 la résistance des ouvriers avait été un facteur décisif de la réduction puis finalement de l'abandon du programme de réforme NÖS. Le NÖS, *Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung* prévoyait en 1963 de mettre en place un début d'autonomie des entreprises du peuple – *Volkseigene Betriebe, VeB* - en vue d'accroître la productivité des travailleurs notamment par un système de bonus. Le NÖS a été abandonné en réaction aux critiques d'une partie du SED mais aussi et surtout en réaction au refus de la très grande majorité des travailleurs de voir ce programme de réforme s'appliquer dans leur entreprise. Jeffrey Kopstein enseigne les sciences politiques à Toronto, et s'intéresse plutôt aux violences interethniques et au rôle de la société civile mais il a publié un ouvrage très intéressant sur l'économie est-allemande : J. Kopstein, *The Politics of Economic Decline in East Germany, 1945-1989*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/London, 1997.

<sup>42</sup> Michael Rauhut, *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*. BasisDruck, Berlin 1993. Nous renvoyons aussi à Olaf Leitner, *Rockszenen DDR, Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1983. Et Gerd Dehnel et Christian Hentschel, *Es brennt der Wald... Die Rockszenen im Ostblock*, Editions Neues Leben, Berlin, 2008, 239 p.

<sup>43</sup> Nous renvoyons également, pour le mouvement punk plus tardif, à un ouvrage qui est un recueil de souvenirs sous forme de textes et d'entretiens de deux ex-punks qui expliquent comment la RDA a tout mis en œuvre pour éradiquer l'image de liberté qu'ils voulaient promulguer. L'ouvrage porte aussi sur l'après 1990, après l'ouverture des dossiers de la Stasi, qui a permis de démontrer l'infiltration des milieux punks par les services d'espionnage de la Stasi. Michael Boehlke et Henryk Gericke, *Too Much Future*, Éditions Allia, 2011, 192 p.

<sup>44</sup> Jessen Ralf, « Dictature communiste et milieu universitaire : étude d'histoire sociale des professeurs d'université de la RDA, 1945-1961 », *Annales HSS*, 1, 1998.

certain universitaires face au SED. Ralf Jessen montre que des professeurs et des chercheurs, en particulier dans des disciplines telles que la médecine et les sciences naturelles, ont réussi à conserver une autonomie sur les procédures de recrutement en faisant valoir leur compétence technique. Les recherches de Peter Hübner sur les ouvriers dans la région industrielle de la Niederlausitz<sup>45</sup> ont abouti à des conclusions similaires : ces travaux ont mis en évidence l'incapacité du SED et du syndicat FDGB à imposer les augmentations de cadences, les réductions de primes ou de salaires et l'introduction d'une rémunération à la tâche, en raison de l'opposition constante des ouvriers. Dans l'ensemble, tous ces travaux tentent, à partir d'un point de vue micro-historique, d'identifier aussi bien le processus de pénétration du Parti et de l'État dans la société, que les limites de leur emprise sur les citoyens. C'est aussi l'approche des travaux dirigés par Michael Vester sur les milieux ouvriers à Leipzig et à Neubrandenburg<sup>46</sup> : l'analyse des ressources mises en œuvre et des stratégies déployées par ces ouvriers afin de résister, ou au moins de négocier, des arrangements avec le SED ou les organisations de masse, montre elle aussi que la RDA n'était pas un État aussi monolithique que semblaient le suggérer les travaux sur les institutions de l'appareil d'État.

### ***Le paradigme totalitaire***

Au total, ces recherches récentes sur le rôle joué par la société civile tendent donc à montrer que la politique du SED ressemblait davantage à une perpétuelle gestion de crise qu'à l'application d'un programme clair, univoque, prédéfini de soviétisation de la société est-allemande par étapes successives. Ces conclusions s'opposent, au moins en partie, aux convictions sur lesquelles reposent les travaux basés sur une application du paradigme du totalitarisme à la société est-allemande<sup>47</sup>. Partant d'une analyse des pratiques de la domination politique, certains historiens mettent donc l'accent sur les bornes étroites que la dictature politique impose à « l'autonomie » des individus et des groupes et à l'expression

---

<sup>45</sup> Hübner Peter, *Konsens, Konflikt und Kompromis*, Berlin, Akademie Verlag, 1994 ; Hübner Peter (éd.), *Niederlausitzer Industriearbeiter 1935 bis 1970*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

<sup>46</sup> Vester Michael, Hofmann Michael et Zierke Irene (éd.), *Soziale Milieus in Ostdeutschland*, Cologne, Bund Verlag, 1995.

<sup>47</sup> Nous renvoyons au document de synthèse joint à ce dossier d'habilitation.

des intérêts particuliers. Renversant la perspective précédente, d'autres historiens insistent moins sur les « limites de la dictature » que sur la « dictature des limites » pour reprendre l'expression de Thomas Lindenberger<sup>48</sup>, mettant l'accent sur le caractère contraint de toute expression apparemment autonome et sur les formes complexes qu'adopte cette contrainte.

A la suite de ces travaux sur la dialectique entre expression autonome et contrainte, nous pouvons formuler l'hypothèse selon laquelle il y a eu dans le domaine de la politique culturelle en RDA de très nombreux ajustements des directives, de la façon de les appliquer, en fonction à la fois des intérêts du public, des citoyens ordinaires, et des réactions des cadres du Parti, cadres supérieurs ou intermédiaires, et qu'une institution comme la MBTC représente un bon point de départ pour observer ce phénomène s'il existe et tenter de mesurer son ampleur. Gareth Dale a ainsi écrit : « La recherche méticuleuse basée sur les archives a prouvé que les intérêts de la base ont influencé le comportement des fonctionnaires intermédiaires et même des décideurs centraux à un point considérablement supérieur à ce que le modèle du totalitarisme permet de saisir<sup>49</sup> ». Nous proposons donc de partir de cette hypothèse d'une inflexion par la base des décisions du Parti en matière de gestion de l'art populaire pour voir si elle résiste à l'examen des archives de la MBTC.

Notons enfin que le même type de questions guide actuellement des recherches qui sont menées sur la période national-socialiste. Nous pensons en particulier à l'institut de recherche en histoire du temps présent, *Institut für Zeitgeschichte* de Munich dont un des programmes de recherche actuels, dirigé par Johannes Hüter, concerne la sphère du privé sous le Troisième Reich : quand, jusqu'à quel point, de quelle(s) façon(s) le régime national-socialiste a-t-il pu imposer ses représentations dans la sphère familiale, privée, intime des différents groupes sociaux? Et la question sous-jacente qui est : quand, comment et pourquoi cela a-t-il parfois échoué? Cette nouvelle approche, qui tente de saisir l'intime,

---

<sup>48</sup> Thomas Lindenberger, « Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung » in : T. Lindenberger (éd.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 1999, pp. 14-43.

<sup>49</sup> « Meticulous archive-based research has shown that grassroots interests influenced the behaviour of middle-level functionaries and even central policy makers to a considerably greater extent than the totalitarianism model allows », in : Dr Gareth Dale, review of *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*, (review no. 902), <http://www.history.ac.uk/reviews/review/902>, consulté le 19 janvier 2017.

cherche à expliquer les comportements d'arrangement au quotidien, d'accommodement, mais aussi de *Resistenz*, c'est-à-dire d'opposition non frontale dans un but d'adaptation au quotidien à un environnement hostile<sup>50</sup>.

## **Approche méthodologique**

### ***L'histoire culturelle***

Plusieurs types d'approches ont inspiré cette recherche. Tout d'abord, elle se situe dans le cadre de l'histoire culturelle. Depuis quelques décennies, l'histoire culturelle s'affiche en tant que telle dans le paysage historiographique français : publication d'ouvrages, de numéros thématiques, créations de postes dans les universités, présence dans les questions de l'agrégation d'histoire et dans les programmes du secondaire à partir de la fin des années 1980, etc. Tous ces éléments témoignent à la fois d'une institutionnalisation et d'une meilleure visibilité de l'histoire culturelle. Deux ouvrages, dont la publication coïncide, visaient en 2004 à délimiter et décrire les pratiques de l'histoire culturelle en tant que discipline à part entière<sup>51</sup>, afin de répondre à des questions finalement assez simples : où et depuis quand, comment et, surtout, pourquoi l'histoire culturelle existe-t-elle ?

Philippe Poirrier montre que la notion d'histoire culturelle apparaît en France au milieu des années 1970 autour du travail pionnier des historiens du livre, et autour d'une période précise (la Révolution française<sup>52</sup>), même si cette histoire culturelle n'a pas pour volonté de se circonscrire strictement, au contraire. Elle est caractérisée avant tout par son ambition transversale et interdisciplinaire et se structure autour de la notion clé de représentation. En termes de pratique

---

<sup>50</sup> Pour la RDA, nous renvoyons à : Hélène Camarade et Sybille Goepper (ed), *Résistance, dissidence et opposition en RDA, 1949-1990*, Presses universitaires du Septentrion, collection Temps, espace et société, 2015.

<sup>51</sup> Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses universitaires de France, 2004, et Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Points, 2004, 441 p.

<sup>52</sup> Philippe Poirrier, *op. cit.*, p. 17 et suivantes.

historienne, l'histoire culturelle est « une histoire sociale, l'histoire sociale des représentations<sup>53</sup> ». Ou, pour le dire de façon plus large: l'histoire culturelle est une modalité d'histoire sociale qui circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques<sup>54</sup>. C'est la raison pour laquelle on trouve parmi les terrains d'études privilégiés les institutions et les politiques culturelles, l'éducation, les valeurs véhiculées par l'école, la mémoire et ses modes de transmission, les idées intellectuelles, politiques et scientifiques, ou encore le cinéma comme médium de communication de masse par exemple. On pourrait donc parler, pour résumer, d'une histoire des pratiques culturelles, et aussi, ce qui est plus ambitieux, d'une histoire des sensibilités. L'histoire culturelle vise à atteindre l'imaginaire social : les usages du passé, la mémoire de Vichy<sup>55</sup>, le « trou » de la mémoire coloniale<sup>56</sup>, mais aussi l'imaginaire social au sens plus large à travers la sensibilité olfactive par exemple<sup>57</sup>, ou encore l'imaginaire social à travers la représentation de la mort<sup>58</sup>, envisagée sous l'angle du lien que cette représentation de la mort entretient toujours avec un projet de société. Il est évident que les frontières de l'histoire culturelle sont mouvantes et l'on aurait tort de vouloir les consolider<sup>59</sup>. En ce sens, l'ouvrage de Philippe Poirrier n'est pas un manifeste ni un ouvrage programmatique mais bien un essai qui adopte une posture historiographique et réflexive, il tente de circonscrire une discipline qui pourtant ne souhaite pas être circonscrite, il admet les découpages disciplinaires au sein de l'histoire afin d'essayer d'en comprendre les logiques de construction et de redéploiement.

Ce qui définit la démarche de l'histoire culturelle au sein de l'histoire, c'est aussi, outre la primauté du symbolique, de la représentation, le fait de s'intéresser

<sup>53</sup> P. Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1987, 16, pp. 67-82.

<sup>54</sup> Sur la question de l'étude des signes, des symboles et des représentations par les historiens qui se reconnaissent dans le projet de l'histoire culturelle, nous renvoyons également à Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, Que sais-je, 96 p.

<sup>55</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>56</sup> Marc Ferro (éd.), *Le Livre noir du colonialisme : xvi<sup>e</sup> au xxi<sup>e</sup> siècle. De l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003. Voir aussi : François Bédarida, « La mémoire contre l'histoire », *Esprit*, n° 193, juillet 1993, p. 5-13 et Jean-Pierre Rioux, « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 73, janvier-mars 2002.

<sup>57</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1982, 334 p.

<sup>58</sup> Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1983.

<sup>59</sup> Béatrice Rafoni, « Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle* », *Questions de communication*, 8 | 2005, 447-449.

davantage à l'ordinaire qu'à l'exceptionnel, aux cultures de masse, aux cultures populaires, et aux phénomènes de médiation de ces cultures populaires. Pascal Ory le dit un peu différemment : « l'histoire culturelle sera toujours, en dernière analyse, une histoire de la circulation, de la mise en relation<sup>60</sup> » : un objet culturel n'existe en effet « jamais en lui-même, mais toujours en relation<sup>61</sup> ». Il s'agit donc de comprendre comment un groupe social s'empare de certains objets culturels, ce qu'il en fait et comment ils circulent. En ce sens, l'histoire culturelle peut être définie comme un prolongement de l'histoire des mentalités dont Lucien Febvre avait énoncé les axiomes dans l'entre-deux-guerres, et qui avait suscité des critiques importantes, dans un contexte où dominait encore très clairement l'histoire économique et sociale. Puis grâce notamment à la *microstoria*, à l'*Alltagsgeschichte* et aux travaux de Carlo Ginzburg<sup>62</sup>, le passage des mentalités aux représentations a pu prendre un élan décisif, mais c'est surtout la contribution de « philosophes embarqués en histoire<sup>63</sup> » comme Norbert Elias, Michel Foucault, Michel de Certeau qui a donné à l'histoire culturelle toute sa force.

Dans cette étude, nous reprendrons de l'histoire culturelle l'idée majeure de placer la focalisation sur les pratiques culturelles et sur les cultures populaires, en posant la question du projet de société qui est derrière la politique culturelle mise en place en RDA dans le domaine de l'art populaire. Nous reprendrons aussi l'idée de placer au centre de nos préoccupations les représentations, en tentant de reconstruire la façon dont les employés de la MBTC se sont approprié les directives du SED, la façon dont ils concevaient leur travail à différentes époques.

### ***La socio-histoire du temps présent***

C'est la démarche prônée notamment par l'Institut historique de Potsdam (ZZF, *Zentrum für Zeithistorische Forschung*) et adoptée par exemple par Emmanuel Droit qui a étudié le rôle joué par la Stasi à l'école<sup>64</sup>, et montré qu'à

---

<sup>60</sup> Pascal Ory, *op. cit.*, p. 16.

<sup>61</sup> Ibid, p. 116.

<sup>62</sup> Sur tous ces éléments, nous renvoyons au document de synthèse joint à ce dossier d'habilitation.

<sup>63</sup> Philippe Poirrier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>64</sup> Emmanuel Droit, *La Stasi à l'école. Surveiller pour éduquer en RDA (1950-1989)*,

partir de 1957, c'est-à-dire le moment où Erich Mielke prend la direction de la Stasi, la fonction de cette dernière commence à se transformer pour intégrer différentes formes, non plus uniquement de répression mais d'« actions éducatives<sup>65</sup> ». La Stasi devient un acteur éducatif au sein de la société est-allemande, qui entend contribuer à « l'autodiscipline » des nouvelles générations, en particulier celles qui n'avaient pas été affectées par l'idéologie du régime national-socialiste et étaient donc censées être plus malléables et plus perméables au discours du SED, ce qui en faisait des cibles prioritaires. Ce qui nous intéresse ici est la démarche de l'auteur : afin de mettre en lumière ce que fut réellement la Stasi, à savoir « un colosse aux pieds d'argile<sup>66</sup> », il adopte une démarche socio-historique centrée sur « la remise en cause du caractère monolithique des institutions de domination et l'étude détaillée des interactions entre le pouvoir politique et la société<sup>67</sup> ». Cette démarche est mise au service du projet qui consiste à analyser les évolutions de l'idéologie et de la pratique de la Stasi dans le champ scolaire, en s'appuyant sur les archives de la Stasi, mais aussi sur l'examen des dossiers de surveillance et des mémoires de fin d'études des élèves-officiers de la faculté de droit (*Juristische Hochschule*) de la Stasi. Le fait de croiser ainsi différentes archives afin de mettre en lumière des interactions entre le pouvoir et la société, entre les directives du SED et leur réception, sera important pour notre démarche, mais nous appliquerons ce principe à la politique culturelle, et non pas aux écoles. Pour le reste, les fondamentaux de la démarche du ZZF sont ceux qui ont inspiré cette étude.

Il y a d'autres exemples de recherches qui sont fondées sur cette même démarche, mais plus éloignées du champ de la politique culturelle : on pense par exemple aux travaux de Sandrine Kott sur le fonctionnement des entreprises d'État (*Volkseigene Betriebe*) et ses incidences sur la vie quotidienne des citoyens<sup>68</sup>, qui ont permis de saisir comment les différentes formes d'organisation collective liées à des pratiques sociales propres aux VEB ont pu servir de relais à la domination

---

Nouveau Monde éditions, 2009, 246 p.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 207

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>68</sup> Sandrine Kott, *Le communisme au quotidien. Les entreprises d'État dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001.

politique tout en étant concurremment des lieux d'expression d'intérêts particuliers, parfois contradictoires avec ceux du régime. Une partie des recherches de Sandrine Kott concerne les formes d'expression artistique dans les entreprises, comme l'article « À la recherche d'une culture socialiste, le cas des entreprises de RDA (1949-1989) », paru dans la revue *Vingtième siècle*<sup>69</sup>. Elle montre comment, comme tous les autres collectifs, les collectifs d'artistes amateurs devaient participer à l'élaboration du socialisme en livrant des œuvres susceptibles d'être utiles à tous et qui véhiculent un message politique univoque et lisible.

Walther Joachim propose, dans l'ouvrage intitulé *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der DDR*<sup>70</sup>, une étude très précise - suite à 4 années passées dans les archives de la Stasi - de la façon dont le ministère de la Sécurité de l'État concevait son rôle à l'égard des écrivains, et notamment la façon dont la police secrète tentait d'établir qui pensait quoi, et mettait en scène des procès politiques qui, à 43 reprises, ont abouti entre 1945 et 1989 à ce que des écrivains soient condamnés à des peines de prison. Grâce à ce travail, on sait comment fonctionnait la sous-division de la Stasi responsable de la surveillance des écrivains, et qui s'appelait *Hauptabteilung XX*<sup>71</sup> (depuis 1964 HA XX/7). A l'aide des archives des cadres employés dans cette section, Walther Joachim reconstitue dans le chapitre « Der Apparat » l'origine et la « mentalité » de ces cadres et montre l'ampleur de leur désintérêt pour les questions littéraires et même culturelles en général, toutes générations confondues<sup>72</sup>.

Mais cette étude se base uniquement sur les archives de la Stasi et ne prétend donc pas analyser comment les directives de la Stasi ont été reçues d'en bas, ni si et à quelles conditions des marges de manœuvre existaient pour contourner ces directives. L'auteur n'a pas cherché à croiser différentes archives

---

<sup>69</sup> Sandrine Kott, « À la recherche d'une culture socialiste, le cas des entreprises de RDA (1949-1989) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 63, 1999, pp. 87-106.

<sup>70</sup> Walther Joachim, *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der DDR*, Ch. Links Verlag, Berlin 1996, 888 p.

<sup>71</sup> Cette division du Ministère de la sécurité de l'État était stratégique, c'est elle qui a joué le rôle de surveillance et de repression politique le plus impitoyable dans le secteur culturel, mais ses attributions étaient en fait plus larges, elle s'occupait de tout ce qui relevait de l'appareil d'État, de la culture, des Eglises et de la clandestinité (« *Staatsapparat, Kultur, Kirchen und Untergrund* »).

<sup>72</sup> Il distingue les « *Pioniere* », qui ont dans les premières années de la RDA mis en place ce système de persécution des écrivains non conformes à la ligne du Parti, puis les « *Profis* » entre 1969 et 1978 et enfin le « *Nachwuchs* » qui a travaillé au cours des années 1980 dans cette section.

afin de mettre en lumière des interactions entre le Parti et la société, et s'est concentré uniquement sur l'analyse des actions de la Stasi dans le domaine de la politique littéraire. D'une certaine façon, l'ouvrage est donc aujourd'hui quelque peu dépassé d'un point de vue historiographique, même s'il apporte des connaissances importantes. Le même constat pourrait être fait pour l'ouvrage de Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR*<sup>73</sup> dans lequel il est question, contrairement à ce que son titre laisse entendre, non pas tant des liens entre pouvoir et organisation de la vie quotidienne que de la façon dont fonctionnait la domination politique au quotidien. Les progrès effectués par l'historiographie sur la RDA et notamment les apports de la socio-histoire, de l'histoire sociale du politique qu'incarne le Centre de recherche en histoire du temps présent ZZF de Postdam n'ont pas été pris en compte dans cet ouvrage, y compris dans sa nouvelle version publiée en 2009 (la première parution était de 1998). Sans ces apports, l'étude ne permet pas d'expliquer le paradoxe apparent entre une emprise totalitaire incontestable et une vie quotidienne pourtant ressentie par une très grande majorité de citoyens comme relativement normale<sup>74</sup>.

La démarche permettant d'expliquer les circulations entre le haut et le bas est en revanche présente dans les travaux de Corey Ross qui a publié en 2002 une synthèse des problèmes d'interprétation de la RDA en mettant l'accent sur les circulations complexes entre l'État et la société civile<sup>75</sup>. Ses travaux se situent dans la lignée de ceux de Mary Fulbrook, qui a très tôt mené des recherches – que l'on qualifierait aujourd'hui de socio-histoire – sur les liens entre État et société civile en RDA, à l'exemple de certaines organisations sociales comme les Églises, les syndicats, les universités. Elle montre dans la première partie intitulée « *The*

---

<sup>73</sup> Wolle Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR, 1971-1989*, Berlin, 1998. Cf aussi Emmanuel Droit, « Wolle, Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989* », *Revue de l'IFHA* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 13 janvier 2017. URL : <http://ifha.revues.org/6553>

<sup>74</sup> Notons que cet adjectif n'est pas entendu ici au sens où Mary Fulbrook parlait de « normalisation », laissant entendre que les citoyens se sont progressivement approprié les normes non écrites de RDA et ont ainsi permis la stabilité, relative et fragile, mais tout de même existante, du régime, en participant de plus en plus aux micro-structures du pouvoir par exemple, ce qu'elle interprète non pas comme le signe d'une auto-disciplinarisation et un effet de la « dictature des limites » mais comme le signe d'une accommodation croissante de la part de ces citoyens. cf Mary Fulbrook (éd.), *Power and Society in the GDR, 1961-1979*, « *The normalisation of rule* »?, Berghahn Books, New-York/Oxford, 2009, 348 p.

<sup>75</sup> Corey Ross, *The East German Dictatorship : Problems and Perspectives in the Interpretation of the GDR*, London/New York, 2002.

*Contours of Domination*<sup>76</sup> », comment le SED et la Stasi ont cherché, grâce à des relais au sein de ces organisations, à atteindre des pans de la société civile que le Parti ne pouvait pas atteindre autrement. Puis dans une deuxième partie intitulée « *Patterns of Popular Compliance and Constraint* », elle analyse les opinions de la population et les stratégies du SED pour manipuler ces opinions et contraindre les citoyens à adopter la ligne politique du Parti, au moins en apparence. Enfin la troisième et dernière partie, « *Challenges to Domination* », commence avec l'analyse du 17 juin 1953 qui a considérablement surpris et traumatisé la Stasi, et étudie d'autres soulèvements de moindre ampleur et petits actes de résistance qui progressivement, en particulier au cours des années 1980, sont devenus de moins en moins cachés et de plus en plus habituels, à condition bien sûr de ne pas dépasser une certaine limite. Le caractère novateur de ces travaux est l'idée d'étudier non plus la dictature du SED en elle-même mais bien « l'expérience de la dictature », pour reprendre l'expression importante de Konrad H. Jarausch, car c'est cela que recouvre avant tout la notion d'histoire écrite par en bas dans le cas de la RDA<sup>77</sup>.

Aux États-Unis, il existe également une tradition de recherche sur la RDA qui s'est intéressée aux pratiques sociales. C'est le cas notamment d'Andrew Port<sup>78</sup>, qui a publié un article sur ce qu'il nomme « la face sombre de l'Eigensinn<sup>79</sup> », dont nous nous inspirons<sup>80</sup>. En effet, l'objectif de cette étude est de penser les comportements individuels face à la dictature en termes de *Eigensinn*<sup>81</sup> (Alf Lüdke), de « sens de soi », ce qui permet de sortir des impasses auxquelles mènent

---

<sup>76</sup> Mary Fulbrook (éd.), *op .cit.*

<sup>77</sup> Konrad H. Jarausch (éd.), *Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, New York/Oxford, Bergham Books, 1999.

<sup>78</sup> Pour davantage de détails sur les travaux de Andrew Port, *Conflict and Stability in the German Democratic Republic*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 303 p. L'ouvrage a été traduit en allemand sous le titre *Die rätselhafte Stabilität der DDR. Arbeit und Alltag im sozialistischen Deutschland*, Taschenbuch, Ch Links Verlag, 2010.

<sup>79</sup> Andrew Port, « The Dark Side of Eigensinn: East German Workers and Destructive Shopfloor Practices », in: Hartmut Berghoff/Uta Balbier (ed.), *Falling Behind or Catching Up? The East German Economy, 1945-2010*, Cambridge, 2013, p. 111-128.

<sup>80</sup> Pour une explication très complète de la genèse du concept et de son application en sciences historiques, Thomas Lindenberger, (éd.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999.

<sup>81</sup> Alf Lüdke (éd.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt, 1989. Nous reviendrons sur ce concept.

les concepts peu opératoires de collaboration, de résistance ou d'adaptation<sup>82</sup>. La pluralité des comportements individuels et l'imbrication de plusieurs facteurs qui permettent d'expliquer ces comportements ne peuvent être correctement saisis que si l'on sort de la dichotomie traditionnelle longtemps utilisée en recherche sur la RDA entre l'espace dominé par l'État et les niches (*Nischen*) que seraient la famille (et plus généralement les amis, le cercle privé) ou les Églises, comme si la frontière entre les niches et l'extérieur pouvait être imperméable. Il existait évidemment certaines sphères du pouvoir dans lesquelles la rhétorique officielle ne souffrait aucune contradiction, mais il existait aussi des espaces où la parole était plus libre et où la réception des directives du Parti était plus flexible, et nous voudrions tenter de savoir dans quelle mesure on peut faire entrer la Maison berlinoise du travail culturel dans cette catégorie-là.

Comprendre la société est-allemande en profondeur grâce à l'étude de ces espaces où la parole était relativement libre peut se faire dans tous les domaines sociaux qui présentent cette caractéristique d'être un peu en marge du contrôle par le SED, comme les soins en psychiatrie. C'est le sujet de la thèse soutenue par Fanny Le Bonhomme en 2006 à l'Université de Rennes 2 en cotutelle avec l'Université de Potsdam, « Psychiatrie et société en RDA : histoire des patients de la clinique psychiatrique et neurologique de la Charité Berlin-Est (1960-68) ». La psychiatrie est par essence un domaine où la parole est moins contrainte que dans le reste de la société socialiste, les patients pouvaient s'exprimer plus librement sur un divan qu'ailleurs dans l'espace public. L'auteure a donc pu, à partir des dossiers de patients qui constituent le principal matériau archivistique de son enquête, saisir certaines des tensions qui traversent la société est-allemande, les conflits intérieurs de certaines personnes convaincues par le marxisme mais critiques envers le SED, les délires psychiatriques sur l'Ouest comme source de menaces, etc. Cette approche microhistorique est très précieuse pour saisir le décalage entre le discours du SED et la réalité de sa réception par le public.

Une autre démarche sur laquelle notre étude est fondée est donc celle qui est commune à tous les historiens du quotidien, *Alltagshistoriker*. L'histoire du

---

<sup>82</sup> Sur ces questions de résistance et d'adaptation en RDA, Hélène Camarade et Sybille Goepper (éd.), *op. cit.*

quotidien - qui a ensuite connu de très nombreuses déclinaisons - repose au départ sur l'idée d'étudier la vie sociale des anonymes, de s'intéresser à l'histoire telle qu'elle a été vécue par ces anonymes, autant que faire se peut. Dorothee Wierling définit ainsi *l'Alltagsgeschichte* comme « l'histoire d'une expérience sociale spécifique et d'une perspective subjective<sup>83</sup> ». De la même façon, Lutz Niethammer met en garde contre « le danger de perpétuer dans leur statut ceux que les rapports de force des sociétés anciennes reléguaient au rang d'objet, au lieu de restituer leur subjectivité<sup>84</sup> ». C'est la raison pour laquelle histoire du quotidien<sup>85</sup> et histoire des représentations sont toujours liées. L'un des ouvrages emblématiques de la démarche de *l'Alltagsgeschichte* est l'ouvrage de Dorothee Wierling sur les bonnes<sup>86</sup> : alors que la bonne était considérée dans l'historiographie plus traditionnelle comme un point de vue privilégié sur le monde de la bourgeoisie, un envers du miroir, objet de fantasmes et de stratégies d'exclusion ou au contraire d'intégration, Dorothee Wierling s'intéresse à elles en ce qu'elles représentent un groupe social auquel on a retiré la parole. Son objectif est de reconstruire leur univers mais en évitant ce point de vue extérieur qui les a toujours dominées, grâce à des entretiens qu'elle a menés avec plusieurs bonnes nées au tournant du siècle. Une autre application emblématique de la méthode de *l'Alltagsgeschichte* est l'étude de la passivité des milieux ouvriers sous le national-socialisme par Alf Lüdke<sup>87</sup>. Il place au centre de son analyse les satisfactions concrètes que l'époque

---

<sup>83</sup> « *Geschichte einer spezifischen sozialen Erfahrung und einer subjektiven Perspektive* », in : Alf Lüdke (éd.), *op. cit.*, p. 169.

<sup>84</sup> « *die Gefahr, diejenigen, die von früheren gesellschaftlichen Machtverhältnissen als Objekte definiert wurden, in ihrem Objektstatus zu belassen, anstatt ihre Subjektivität zu rekonstruieren* », in : Lutz Niethammer (1980), *op. cit.*, p. 7.

<sup>85</sup> *l'Alltagsgeschichte* présente de nombreux points communs avec la tradition des Annales : les références nombreuses aux auteurs français, la proximité des thèmes –la famille, les différents aspects de la vie privée, les relations entre les groupes marginaux et les normes sociales, etc. cf A. Lüdke (éd.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Francfort, New-York, Campus Verlag, 1989. De nombreux historiens allemands ont été à l'origine de cette *Alltagsgeschichte* et ont développé ses méthodes, comme Peter Borscheid, Klaus Tenfelde et Hans Medick. P. Borscheid, « Plädoyer für eine Geschichte des Alltäglichen », in Hans-Jürgen Teuteberg (éd.), *Ehe, Liebe, Tode. Zum Wandel der Familie, der Geschlechts- und Generationsbeziehungen in der Neuzeit*, Cöpppenrath Verlag, Münster, 1983, pp. 1-14. Voir aussi Klaus Tenfelde, *Arbeiter und Arbeitererfahrung in der Geschichte*, Göttingen, 1986. A la différence des Annales, *l'Alltagsgeschichte* se concentre toutefois sur l'histoire contemporaine. Le quotidien décrypté débouche toujours sur le quotidien actuel. L'influence décisive est celle de Edward P. Thompson chez qui on retrouve le même intérêt privilégié pour l'histoire ouvrière, en raison aussi de ses convictions marxistes.

<sup>86</sup> Dorothee Wierling, *Mädchen für alles, Arbeitsalltag und Lebensgeschichte städtischer Dienstmädchen um die Jahrhundertwende*, Bonn, Dietz Verlag, 1987.

<sup>87</sup> Alf Lüdke, « Wo blieb dir 'rote Glut' ? Arbeitererfahrungen und deutscher Faschismus », in : *op.*

du national-socialisme a pu apporter aux ouvriers et l'influence que cela a pu avoir sur leur sentiment politique, en tentant de le faire du point de vue de ces ouvriers, en reconstruisant leur univers, ou leur quotidien pour le dire comme Alf Lüdke.

Cela implique de privilégier un cadre local d'analyse, à l'échelle d'une ville ou même d'un quartier, comme cela a été le cas par exemple pour Eli Rubin qui a cherché à comprendre le quotidien des habitants du quartier de Marzahn dans l'est de Berlin, un quartier construit totalement ex-nihilo de plusieurs *Plattenbauen* alignés<sup>88</sup>. Il questionne dans cet ouvrage la problématique du logement en RDA dans ses liens avec la conscience sociale de la « nation » est-allemande, et mêle, pour décrire le quotidien des habitants de Marzahn, études urbaines, réflexions architecturales, environnementales, questions de politique culturelle, et même l'histoire de la technologie. Ce quartier a en effet été construit selon l'utopie socialiste de créer une société radicalement neuve et différente des expériences urbaines précédentes qu'avait pu connaître Berlin au cours de son histoire. Dans l'ouvrage *Amnesiopolis*, Eli Rubin se demande si un changement spatial et matériel radical peut avoir pour corollaire le renoncement des habitants à leurs anciens récits de vie, peut aider à faire advenir une nouvelle mentalité socialiste, des formes de mémoire qui seraient paradoxalement déconnectées du passé et tournées uniquement vers l'avenir. La réponse est à la fois oui et non, comme il le démontre en particulier dans le chapitre 2 intitulé « *Moonscape on the Mark: Socialism, Modernity and the Construction of a New World* ». Dans sa façon de décrire le quotidien des habitants de Marzahn, dans l'attention portée à la mise en récit par ces habitants de leur propre histoire et à la représentation des réalités autant qu'aux réalités elles-mêmes, on reconnaît le fait que l'auteur a travaillé au *Zentrum für Zeithistorische Forschung* à Potsdam et a été influencé par les travaux de chercheurs comme Thomas Lindenberger. Il s'agit de partir de la vie des simples citoyens et d'allier ces prosopographies de masse à une reconstitution plus

---

*cit.*, pp. 224-283.

<sup>88</sup> Eli Rubin, *Amnesiopolis – Modernity, Space, and Memory in East Germany*, Oxford University Press, 2016. cf aussi Eli Rubin, *Synthetic Socialism: Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008. 286 p. Eli Rubin y analyse comment le SED façonnait les vies de tous les jours et comment les citoyens négociaient les limites de ce système. L'ouvrage porte notamment sur le rôle du plastique dans la vie de tous les jours et la façon dont la RDA a réussi à en produire en dépit du manque de pétrole et de technologie.

transversale des processus historiques globaux, afin de décrire comment ces simples citoyens pouvaient en fait parfois négocier, questionner les marges du système et imposer des valeurs alternatives ou au contraire s'approprier le discours sur le progrès véhiculé par le SED à propos de nouveaux quartiers comme Marzahn.

Pour ce qui concerne le chapitre de la présente étude sur la politique de la mémoire de la MBTC, d'autres outils conceptuels ont été mobilisés, ils sont issus de ce que Michael Werner et Bénédicte Zimmermann nomment l'histoire croisée<sup>89</sup>, dans la mesure où il fallait mettre en rapport, à l'échelle de l'Allemagne toute entière, des choix de commémoration des 750 ans de Berlin en 1987 qui impliquaient aussi bien Berlin-Est que Berlin-Ouest. Or, les deux préparations de ces festivités ne pouvaient pas être seulement considérées l'une par rapport à l'autre, il fallait tenter de les expliquer l'une à travers l'autre, en termes de relations, d'interactions, de circulation des idées, des craintes, car Berlin était une vitrine pour les deux États. Le principe actif et dynamique du croisement est primordial, il permet de dépasser le cadre statique de la comparaison qui tend à figer les objets. En ce sens, l'histoire croisée s'intéresse aussi bien à la réciprocité (les deux politiques de la mémoire sont affectées par la mise en relation), mais aussi à l'asymétrie (elles ne le sont toutefois pas de la même manière). Par ailleurs, l'histoire croisée repose sur la conviction qu'il est nécessaire de regarder un même objet de recherche depuis plusieurs points de vue – tout en sachant que cette objectivation restera évidemment toujours partielle.

### ***Histoire des démocraties populaires et Eigensinn***

Enfin, une dernière source d'inspiration importante pour ce travail a été le concept de *Eigensinn*, cité plus haut, qui mérite ici une brève explication car il a parfois pu être mal compris. A l'occasion de la publication de la traduction anglaise en 1995 de son ouvrage paru en 1989, sous le titre « *Alltagsgeschichte. Zur*

---

<sup>89</sup> Werner Michael, Zimmermann Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1/2003 (58e année), p. 7-36.

*Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*<sup>90</sup> », Alf Lüdke a ajouté un glossaire, qui n'était pas présent dans le volume en allemand, et dans lequel il définit précisément, en anglais, le sens qu'il donne au terme de *Eigensinn*<sup>91</sup> :

Eigen-Sinn: denoting willfulness, spontaneous self-will, a kind of self-affirmation, an act of (re)appropriating alienated social relations on and off the shop floor by self-assertive prankishness, demarcating a space of one's own. There is a disjunction between formalized politics and the prankish, stylized, misanthropic distancing from all constraints or incentives present in the everyday politics of Eigen-Sinn. In standard parlance, the word has pejorative overtones, referring to 'obstreperous, obstinate' behavior, usually of children. The 'discompounding' of writing it as Eigen-Sinn stresses its root signification of one's own sense, own meaning. It is semantically linked to aneignen (appropriate, reappropriate, reclaim).

Au départ, le terme *Eigensinn* est plutôt négatif : on peut l'appliquer par exemple à un enfant qui n'en fait qu'à sa tête et qui a besoin, pour le dire vite, d'être recadré. Puis le terme a été employé par des artistes, musiciens, pédagogues de l'art, etc., pour décrire l'originalité, la non-réductibilité aux normes et aux comportements « classiques », en un mot toutes les formes de créativité artistique. Le concept a ensuite intéressé les historiens du quotidien, probablement en raison justement de son caractère non univoque<sup>92</sup>. Il est difficile de proposer une définition exacte du sens du mot *Eigensinn* (ou *Eigen-Sinn*) pour les historiens du quotidien. L'idée est que l'on a trop longtemps cherché à subsumer les motivations, les convictions des individus sous de grands énoncés comme la révolution, le miracle économique, la guerre, l'industrialisation, etc., alors que ces grands schémas n'étaient pas à même de rendre compte des représentations que cela véhiculait ni de ce que les individus vivaient réellement au quotidien (un paysan allemand dans les années 1960 n'aurait de toute évidence pas été d'accord pour dire qu'il vivait dans la période dite du miracle économique...).

Au départ il y a donc la volonté de tenter d'écrire l'histoire davantage du

---

<sup>90</sup> Alf Lüdke (éd.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt, 1989.

<sup>91</sup> Glossar, in: Alf Lüdke, *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton 1995, p. 313-314.

<sup>92</sup> Emmanuel Droit et Pierre Karila-Cohen (éd.), *Qu'est-ce que l'autorité?, France-Allemagne, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 302 p., notamment la contribution de Thomas Lindenberger sur ce concept d'*Eigensinn*.

point de vue des anonymes, ce qui va de pair, il ne faut pas l'oublier, avec la volonté d'apporter des réponses historiques à la question compliquée des raisons pour lesquelles la classe ouvrière, comme d'autres, a « accepté » le national-socialisme, puis la dictature du SED. La question de la « docilité » était en effet une question délicate et on ne pouvait y répondre qu'en adoptant une perspective « par en bas ». Ainsi, au-delà bien sûr du danger que constituait toute forme d'entrée dans l'opposition dans un régime dictatorial, on apporte une partie de la réponse à la question de cette docilité en montrant que la propagande national-socialiste insistait beaucoup sur le sens de la valeur du travail, un élément du sens de l'existence pour les travailleurs, comme en témoigne le rôle des nombreuses gratifications symboliques, du 1er mai comme jour férié, etc., des messages politiques qui ont pu « parler » à la classe ouvrière à cette époque. Et ces éléments peuvent fournir une explication – ou en tout cas un début d'explication – à cette question de la docilité individuelle et collective face à la dictature.

Mais le concept de *Eigensinn* a pu être confondu avec une sorte de « porte-manteaux » sur lequel on accrocherait tous les comportements d'adaptation, de repli dans une sphère intime, ainsi que, pour le dire vite, toutes les formes d'opportunisme politique qui ont caractérisé les différentes classes sociales en période de dictature. Comme l'a écrit Thomas Lindenberger :

Il serait erroné de définir *Eigensinn* sans se poser trop de questions comme un concept fourre-tout pour l'adaptation, la collaboration et l'opportunisme. La notion ne désigne pas non plus un « ni-ni » neutre, qui serait à situer plus ou moins à équidistance entre les deux extrêmes que sont le soutien sans réserve = +1 et l'opposition sans compromis = -1, autour du point 0 en somme<sup>93</sup>.

Le concept résulte plutôt du constat qu'une dictature, même totalitaire, ne fonctionne jamais exactement comme le dictateur le souhaiterait. Les choses sont

---

<sup>93</sup> « [Es] wäre irreführend, « Eigen-Sinn » mehr oder weniger umstandslos als Sammelbegriff für Anpassung, Mitmachen und Opportunismus aufzufassen. Das Konzept bezeichnet auch nicht ein neutrales Weder-Noch, das auf einer zwischen den Extremen vorbehaltloser Unterstützung = +1 und kompromisslosem Widerstand = -1 irgendwo in der Nähe des Nullpunkts zu verorten wäre », in : Thomas Lindenberger, *Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand*, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 02.09.2014.

toujours beaucoup plus compliquées que la dichotomie entre ordonner et obéir. Le concept de *Eigensinn*, le quant à soi, permet donc de penser la coexistence et les liens entre la conformité apparente envers les attentes du régime, et ce qui est pratiqué dans le cercle privé, par devers soi, c'est-à-dire le recul critique individuel, les arrangements quotidiens pour tirer profit des failles du système, pour désobéir sans réellement être dans une forme d'opposition assumée et totale face au régime. Le concept de *Eigensinn* possède à mes yeux l'immense avantage de nous permettre de comprendre que ce hiatus entre intérieur et extérieur ait pu être la norme et non pas l'exception dans la société de RDA<sup>94</sup>.

Cela montre que les deux niveaux ne sont pas seulement coexistants, côte-à-côte, ils sont aussi imbriqués, emboîtés l'un dans l'autre. Il existe de multiples façons de s'approprier la réalité, de lui donner du sens, d'être en apparence loyal mais en réalité distant, et cela rend possible une grande pluralité de comportements entre l'obéissance et l'opposition envers un régime dictatorial. La lecture idéologique et la lecture individuelle de la société ne sont jamais similaires, même pour ceux qui étaient très proches du régime. Certains ont ainsi pu détourner les collectifs socialistes d'art populaire pour des loisirs qu'ils considéraient comme totalement apolitiques, alors même que le discours du Parti sur ces collectifs était très idéologique. Et, s'il s'avère que, conformément à notre hypothèse, il y a eu aussi des réactions de ce type à l'intérieur même d'une institution pourtant très politique comme la MBTC, alors le concept de *Eigensinn* peut être opératoire pour notre enquête.

Cela doit nous permettre de rendre compte des effets sociaux de la domination dans le système du socialisme d'État mis en place par le SED. La dictature de l'État-parti n'a pas été totale car elle n'est jamais parvenue à façonner une société indifférenciée, monolithique, qui aurait été « entièrement dominée de part en part » par le pouvoir politique, pour reprendre l'expression de Jürgen Kocka (*Durchherrsung*)<sup>95</sup>, ce qui contredit en partie la conviction sur laquelle reposent

---

<sup>94</sup> Thomas Lindenberger parle de « das Neben-, Mit- und Ineinander von äußerer Konformität mit Regimeerwartungen und individuell praktiziertem Abstand zu den Systemerwartungen », *Ibid*, p. 1.

<sup>95</sup> Jürgen Kocka, « Eine durchherrschte Gesellschaft », in : Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (éd.), *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart, Klett Cotta, 1994, pp. 547-554.

les travaux de Sigrid Meuschel<sup>96</sup> que la société de RDA aurait été une société paralysée (*stillgelegt*), asphyxiée par le pouvoir. Comprendre les usages sociaux qui étaient faits des directives du Parti en RDA implique donc de chercher dans d'autres sources que les seules sources du pouvoir ou des appareils de domination (SED, organisations de masse, MfS). Afin de pouvoir décrire de manière nuancée, en lisant entre les lignes d'une vision officielle manichéenne, des marges significatives entre la dissidence politique minoritaire et la conformité apparente de la majeure partie des responsables culturels, il était fécond de croiser les connaissances déjà acquises sur le fonctionnement du Parti avec les archives de la Maison berlinoise du travail culturel. Cela permet de mettre à l'épreuve notre hypothèse qu'il existe une tension entre l'intérêt général censé être incarné par l'État et l'intérêt particulier du groupe que représente le collectif artistique. Le SED concevait les collectifs artistiques comme des instruments de mobilisation des individus pour le projet global de « construction du socialisme » tel qu'il était formulé par le Parti. Or, les archives de la Maison berlinoise du travail culturel contiennent, outre les différents documents de cadrage émanant du Parti, du matériel pédagogique pour les directeurs de ces collectifs (chansons, textes, idées d'animation de groupes, affiches, etc.), des compte-rendu de discussions entre ces directeurs, des lettres adressées par ces derniers à la Maison berlinoise du travail culturel ainsi que les réponses apportées par l'institution. Il y a aussi tous les documents sur lesquels ont travaillé les cadres culturels de Berlin en vue de préparer les festivités des 750 ans de Berlin ainsi que d'autres événements de plus ou moins grande ampleur : *Arbeiterfestspiele*, festivals de culture ouvrière, organisation de concours en vue d'élire le meilleur collectif artistique socialiste, etc.

Il existait en effet en RDA de très nombreux jours particuliers où étaient célébrés différents événements en rapport plus ou moins direct avec le marxisme et le mouvement ouvrier : le 1er mai, l'anniversaire de Lénine, le jour de fondation du SED, la date de la création de la RDA, l'anniversaire de la révolution d'octobre, les élections populaires (*Volkswahlen*), les anniversaires des villes, etc. Ces dates constituaient autant d'occasions pour une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel d'organiser des festivals, des journées de l'art populaire, comme

---

<sup>96</sup> Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*, Suhrkamp, Francfort, 1993.

par exemple les *Tage der Volkskunst* au Palais de la République. Le Parti distribuait tous types de décorations, médailles, prix et titres, plus ou moins représentatifs de la qualité artistique des œuvres selon les cas. Ainsi le titre de collectif d'art populaire de premier ordre (« *hervorragendes Volkskunstskollektiv* ») était-il relativement aisé à obtenir, contrairement au *Staatspreis für künstlerisches Volksschaffens*<sup>97</sup> par exemple. La MBTC centralisait la conservation des différents bilans écrits rédigés suite à tous ces événements, et tous ces documents nous sont parvenus jusqu'à aujourd'hui dans les archives de cette institution.

Enfin, ces archives contiennent tous les échanges entre la MBTC et d'autres institutions compétentes en matière de politique culturelle en RDA, et notamment la mairie de Berlin, *Magistrat von Berlin*. Ces archives permettent d'étudier les relations de pouvoir au sein des collectifs mais aussi entre la Maison berlinoise du travail culturel et le Parti, afin de savoir quelles étaient les marges de manœuvre de chacun, institution et simples citoyens. Ainsi, on se demandera comment expliquer qu'une partie des prises de position des acteurs culturels de la Maison berlinoise du travail culturel étaient critiques, voire très négatives, et dans quelle mesure la signification que les collectifs donnaient eux-mêmes à leurs activités échappait au Parti, qui n'a eu de cesse de prôner, à partir des années 1960, une plus grande politisation, une hausse de la « qualité idéologico-artistique » des œuvres, mais en vain. Or, selon la thèse de Sigrid Meuschel déjà citée, la société du socialisme d'État serait une société dévitalisée, désaffectée (elle utilise les termes de « *stillgelegt* » et « *abgestorben* ») en raison de l'interdiction violente des processus d'auto-organisation sociale<sup>98</sup>. Les archives de la Maison berlinoise du travail culturel, en permettant une vue par en bas sur les mécanismes de contournement, d'adaptation, de re-négociation des directives du Parti, sont un outil pour discuter cette thèse. L'apport heuristique de partir d'une telle institution pour penser les rapports entre État et société en RDA tient à cela : il s'agit de questionner les limites de la capacité du pouvoir à asphyxier la société.

Le Parti n'a jamais abandonné les éléments d'une pédagogie du travailleur culturel, au moins dans le discours. Et les sources montrent pourtant que les cadres

---

<sup>97</sup> Baldur Haase, article cité, p. 312.

<sup>98</sup> « die gewaltsame Verdrängung sozialer Selbstorganisationsprozesse durch politisch gesetzte Transformations- und Konstruktionsprozesse », in : Sigrid Meuschel (note 96), *op. cit.*, p. 21.

du SED ne s'illusionnaient pas et étaient parfaitement conscients du fait que peu de « progrès » étaient réalisés dans ce domaine, même si la rhétorique du progrès est une constante du discours sur l'art, basé sur une conception téléologique de l'histoire de l'art et sur l'idée d'une césure radicale entre un avant et un après la révolution socialiste. Le SED a cherché de façon ininterrompue à marquer son empreinte sur les groupes de travail culturel, par des matériaux pédagogiques, des directives, l'organisation de concours et de festivals pour créer une émulation autour du meilleur « cercle artistique d'excellence », etc. Cette régulation était au cœur du système patriarcal caractéristique de la RDA. Nous souhaitons tester dans cette étude la possibilité d'analyser la politique de développement du *Volkskunst* comme un élément d'une politique de redistribution paternaliste<sup>99</sup>.

### ***L'analyse de discours***

Enfin, nous aurons recours à deux méthodes d'analyse du discours. La première est la méthode des relations par opposition (ARO : analyse des relations par opposition<sup>100</sup> qui est inspirée de la démarche structurale et des travaux de Claude Lévi-Strauss), qui permet de mettre en évidence deux univers symboliques opposés dans certaines productions discursives. Il s'agit de repérer les relations qui peuvent exister entre des objets d'une part (dans notre cas plutôt des pratiques de politique culturelle), et les propriétés, jugements, significations, qui leur sont associés d'autre part, puis de mettre en lumière des couples signifiés/signifiants s'opposant terme à terme. La seconde méthode employée dans ce travail est l'analyse propositionnelle du discours (APD), elle est issue de la psychologie. Le principe de base de cette méthode est que « tout locuteur construit, dans l'activité de mise en mots, une structure d'univers simple, organisée autour de quelques notions-clés », qui structurent un « programme argumentatif<sup>101</sup> ». L'APD consiste à

---

<sup>99</sup> Gerd Meyer, « Sozialistischer Paternalismus in der Ära-Honecker. Lebensweise zwischen sozialer Sicherheit und politischer Bevormundung », in : Gerd Meyer et Gerhard Riege, *In der DDR leben. Interdisziplinäre Studien aus Jena und Tübingen*, 1991, pp. 75-89.

<sup>100</sup> H. Raymond *Une méthode de dépouillement et d'analyse de contenus appliquée aux entretiens non directifs*, Paris, Institut de sociologie urbaine, 1968 ; Michel Messu, « L'analyse des relations par opposition (ARO) », *Cahier de recherche*, n° 31, CREDOC, 1992. Nous renvoyons au document de synthèse joint à ce dossier d'habilitation.

<sup>101</sup> Rodolphe Ghiglione, *Les Dires analysés : l'analyse propositionnelle du discours*, Paris, Presses

expliciter ce monde référentiel en décryptant les relations qui unissent les notions-clés entre elles, parfois appelées « noyaux référents », afin de mettre au jour les structures argumentatives du discours<sup>102</sup>. Nous appliquerons ces deux méthodes au programme argumentatif de la MBTC tel qu'il apparaît dans différents documents d'archives.

## **Progression**

Après un avant-propos permettant de resituer la MBTC dans le contexte institutionnel de ses liens avec d'autres acteurs du secteur culturel de RDA, Parti, Magistrat de Berlin, Kulturbund der DDR, organisations de masse, etc., nous étudierons dans un premier temps les ressorts idéologiques et le fonctionnement du discours de la MBTC sur l'art, afin de mettre en évidence d'éventuelles inflexions de ce discours au fil du temps (la volonté de mettre la culture au service du politique dans les années 1950, puis la volonté de faire advenir une culture ouvrière autonome de la fin des années 1950 à la fin des années 1960 puis enfin l'avènement d'une société des loisirs à partir des années 1970, même si ces différentes phases ne sont pas en opposition et ont pu être perméables). L'objectif est de s'interroger de cette institution sur le rapport à la doctrine marxiste, et donc, in fine, de comprendre comment les directives du Parti en matière de politique culturelle étaient reçues « d'en bas » et comment les acteurs sociaux s'en emparaient en les interprétant, en les critiquant ou, le cas échéant, en y adhérant.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la politique de la mémoire de cette institution, en partant de l'exemple des 750 ans de Berlin qu'elle a été chargée d'organiser en 1987. En effet, au-delà de la gestion et du contrôle des collectifs d'art populaire de Berlin-Est, le rôle de la MBTC était aussi d'organiser des événements commémoratifs. Les 750 ans de Berlin en 1987, organisés dans un contexte où la RDA était déjà de plus en plus fortement critiquée de l'intérieur et donc déstabilisée, représentaient un enjeu de politique intérieure et aussi

---

universitaires de Vincennes, 1985, p. 27.

<sup>102</sup>

Ibid.

extérieure : sur le plan des relations internationales, il fallait « donner le change » face à un État ouest-allemand qui prévoyait des festivités très coûteuses et sur le plan intérieur, il fallait recréer de la cohésion en véhiculant des éléments d'une mémoire de la ville qui se concevait comme une alternative à celle proposée par la RFA. Il s'agit d'examiner en quoi l'opposition face à la mémoire concurrente de la RFA, face à une autre écriture de l'histoire de la ville de Berlin, est en fait un partage entre deux rapports antagonistes à l'oubli comme mode de légitimation du pouvoir.

Paul Connerton a montré que les « pratiques commémoratives » forment le support social de la mémoire commune : ces commémorations sont à lire selon lui comme des actes performatifs qui fonctionnent de la même façon que des outils mnémotechniques<sup>103</sup>. Ce que les archives nous apprennent sur la façon dont s'est positionnée la Maison berlinoise du travail culturel au moment de la commémoration des 750 ans de Berlin montre qu'une telle dimension est effectivement à l'œuvre : on a cherché à promouvoir une mémoire de la ville de Berlin qui passe sous silence les éléments discordants au regard de la doctrine du matérialisme historique. La seconde partie devra donc nous permettre de tester la validité de la thèse selon laquelle l'oubli joue un rôle décisif dans les cérémonies commémoratives, mais aussi de vérifier la validité de certaines catégories d'analyse de la mémoire familiale<sup>104</sup> sur la mémoire véhiculée par une institution comme la MBTC, afin de comprendre dans quelle mesure il est possible de les transposer et d'en tirer des conclusions sur la volonté, par la construction mémorielle, de consolider une unité non plus familiale mais « nationale », au sens de l'identification recherchée avec la « patrie socialiste ».

Cependant, l'objectif de la *Berliner Haus für Kulturarbeit* n'était pas seulement de mettre en place une politique culturelle et une politique mémorielle, il était également social, et l'étude de cette dimension sera l'objet de la troisième partie. On cherchera à comprendre en quoi la RDA, par l'intermédiaire de la

---

<sup>103</sup> Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 121 p.

<sup>104</sup> Assmann Aleida, « Soziales und kollektives Gedächtnis », conférence prononcée en mars 2006, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis>. Voir aussi Assmann Jan et Hölscher Tonio, *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Francfort sur le Main, 1988.

création d'une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel, s'apparente à l'une des figures de l'État distinguées par Pierre Rosanvallon, « l'État instituteur du social<sup>105</sup> », c'est-à-dire l'État dans sa prétention à créer de nouveaux liens sociaux, à resserrer le tissu social. Cela permettra aussi de découvrir dans quelle mesure cette institution a été un lieu de circulation d'un discours teinté d'activisme social, et quelles ont alors été les différentes inflexions de ce discours au cours des années d'existence de cette institution (1953-1991<sup>106</sup>). Le but était de faire de la culture un outil pour renverser la tendance inégalitaire de la société : ancrer la domination sociale de la classe ouvrière grâce au vecteur culturel, en tournant le dos à une culture élitiste perçue comme caractéristique de l'époque « bourgeoise » dont on cherche à saboter l'hégémonie. En somme, l'objectif était de réconcilier deux traditions allemandes, celle du mouvement ouvrier, *Arbeiterbewegung* d'une part, et celle de l'État culturel, *Kulturstaat*, d'autre part. Il faudra chercher à comprendre comment s'articulait le lien entre les artistes et les ouvriers, entre l'art professionnel et l'art dit « populaire » pour cette institution. Il s'agira de décrire ce que ces archives nous apprennent de l'évolution des mesures tangibles en matière de gestion publique de la culture mais aussi de l'évolution du cadre normatif et conceptuel qui a guidé l'action de cette institution dans le domaine social. Pourquoi et comment les décisions ont-elles été prises ? Comment a-t-on mis en récit la capacité présumée des artistes de métier et des ouvriers à créer ensemble un art nouveau ?

Le discours sur l'art sert ainsi de révélateur (au sens photographique du terme) de problématiques sociales centrales en RDA : comment susciter l'adhésion, produire une croyance positive en la légitimité d'un système qui n'a jamais été légitimé par les urnes ? Les archives de la Maison berlinoise du travail culturel permettent de mettre en évidence les apories d'un évergétisme d'État incapable de satisfaire les attentes des citoyens en matière d'offre culturelle, comme le montrent les requêtes [*Eingaben*] que nous analyserons. Pour y répondre, le SED s'est contenté de mobiliser et remobiliser à l'envi la rhétorique de l'émancipation des ouvriers par l'activité artistique, la relation de don, de générosité de la part de l'État

---

<sup>105</sup> Pierre Rosanvallon, *La crise de l'Etat-providence*, Seuil, Paris, 1981, 192 p.

<sup>106</sup> Les archives de la *Zentralhaus für Kulturarbeit*, qui précède la *Berliner Haus für Kulturarbeit*, d'abord conservées par le *Verein Soziokulturelles Bildungszentrum*, sont depuis 1997 consultables aux archives municipales, *Staatsarchiv* de Leipzig.

qui finançait ces ateliers d'art populaire devant susciter en retour leur loyauté, en plus de les distraire<sup>107</sup>. Elle met également en évidence le manque d'organisation dans la répartition des compétences en matière de politique culturelle : les très nombreuses instances n'ont pas toujours su définir quelle était leur mission ni la distinguer de celle d'autres institutions. Ainsi nous pouvons formuler l'hypothèse que la MBTC a parfois eu du mal à cerner les contours de ses missions par rapport à celles de la municipalité, à celle des maisons de la culture ou à celles des syndicats, etc. Cela dessine une cartographie complexe des acteurs culturels de RDA qu'eux-mêmes avaient semble-t-il souvent du mal à comprendre.

Nous tenterons d'analyser ces trois axes (le rapport à la doctrine marxiste, la politique mémorielle et la politique sociale de la MBTC) afin de montrer que l'instrumentalisation de l'art à des fins de propagande communiste est un phénomène plus complexe que ce que l'on pourrait penser de prime abord. Il s'agira pour nous de privilégier une approche constructiviste, axée sur la réception des directives du SED au niveau des employés de la Maison berlinoise du travail culturel, sur la signification qui a été donnée à ces directives et non pas uniquement sur le contenu des directives elles-mêmes. Comment ont-elles été perçues, de quelle manière les acteurs de cette institution se sont-ils emparés des directives, comment et pourquoi les ont-ils - ou non - appliquées? En quoi cela faisait-il sens pour eux mais aussi, d'une façon plus globale, en quoi cela faisait-il sens dans la culture populaire et l'idéologie de la RDA ?

Le maniement des directives du Parti s'est fait par des ajustements constants, en fonction du contexte et de la personnalité des acteurs culturels. La gestion politique des collectifs d'art populaire en RDA n'a jamais été un bloc monolithique, un programme d'action appliqué sans heurt, comme on pourrait le croire en lisant uniquement les archives des organes du Parti. La préface de Catherine Cooke à l'ouvrage de Suzanne Reid et David Crowley<sup>108</sup> sur l'URSS et ses satellites est à cet égard très révélatrice. Elle montre que les « kremlinologues », les spécialistes de la vie politique en URSS et leurs équivalents

---

<sup>107</sup>

Le mouvement « L'art aide le charbon », [*Kunst hilft Kohle*], qui culmine autour de 1957, décline cette approche dans le cadre des entreprises : l'objectif est d'embellir les usines, de distraire les ouvriers, afin d'accroître la productivité.

<sup>108</sup>

Suzanne Reid et David Crowley, *Style as Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New-York, Berg, 2000.

est-européens ont toujours considéré les chercheurs qui défendaient une histoire sociale du socialisme, une histoire du quotidien et des pratiques sociales en URSS, dont elle fait partie, comme des « poids légers qui nageaient à la surface » tandis qu'eux exploraient les profondeurs. Or, au contraire cette approche permet de décrire les manèges, les appropriations et parfois le rejet des « grands schémas », des grands énoncés politiques propres à toutes les démocraties populaires. Elle permet de saisir le « stalinisme de tous les jours<sup>109</sup> » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Sheila Fitzpatrick, qui par définition échappe à un historien concentré uniquement sur l'appareil politique de répression.

Ces paramètres n'étant pas mesurables à l'échelle globale, qui tend à uniformiser les perceptions, il est nécessaire de les appréhender à une échelle locale, et la Maison berlinoise du travail culturel rend possible une telle approche micro-historienne, qui permet d'interroger la prise de décision d'un point de vue empirique et de prendre en compte tout ce qui relève de l'expérience et des phénomènes de pression sociale dans un régime socialiste. Pour le dire en une phrase : une approche purement verticale ne peut pas, par définition, saisir la réception des thèses du Parti, elle permet de rendre compte des conditions de production d'un discours mais pas de sa réception. L'approche horizontale, que nous proposons d'adopter ici, part du quotidien d'une institution active sur le plan local pour remonter vers les structures institutionnelles, et a tendance, nous le verrons, à relativiser l'action de la propagande<sup>110</sup>.

La problématique qui guidera cette étude est donc la question de savoir comment le SED concevait sa responsabilité à l'égard des pratiques culturelles des ouvriers, mais aussi dans le même temps comment la MBTC a su mobiliser au service de sa cause les injonctions venues d'en haut, comment elle a transformé les idéologies. Il s'agit de confronter les thèses du SED sur les pratiques artistiques ouvrières aux dynamiques historiques qui ont caractérisé leur application. Il faudra donc aussi nécessairement se demander par exemple comment ont été résolues certaines contradictions inhérentes au projet : ainsi le SED propose une rupture

---

<sup>109</sup> Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times : soviet Russia in the 1930s*, New-York, Oxford University Press, 1999.

<sup>110</sup> A l'instar de Stéphane Audoin-Rouzeau et des travaux de l'école de Péronne sur la Grande Guerre qui relativisent l'action de la propagande sur les combattants. Audoin-Rouzeau Stéphane, *Combattre : une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

totale avec le système de promotion de l'art caractéristique du régime capitaliste, en prônant une révolution des pratiques et une démocratisation de l'accès à la culture, mais la MBTC organisait des concours entre ouvriers et donc remettait de facto des formes de concurrence entre artistes et de marché de l'art dans le jeu. Ou, pour donner un autre exemple : le SED ne cesse d'affirmer, jusque dans les années 1980, qu'il faut lutter contre l'inégalité de l'accès à l'art alors que par ailleurs l'avènement d'une société égalitaire était constamment célébré. Affirmer qu'il faut lutter contre les inégalités signifie en creux qu'il y en a encore, ce qui peut être interprété comme une forme de réalisme, comme la preuve que l'aveuglement du Parti n'a jamais été total. On le voit, l'analyse de la politique culturelle est donc aussi un laboratoire pour mesurer la lucidité du régime, producteur de discours très calibrés et rigides, constants dans le temps, mais aussi à certains moments parfaitement lucide sur le hiatus entre ces discours et la réalité, en dépit du discours sur les étapes du socialisme réel franchies les unes après les autres.

Cela se voit aussi dans les débats en session plénière sur les modalités d'action dans le domaine culturel qui ont eu lieu à la MBTC et qui ont été retranscrits par écrit et conservés au *Landesarchiv*, ce qui permet d'avoir une vue d'ensemble à la fois sur les programmes d'action mis en place par les différentes instances (au sens de l'outillage juridique et politique) et sur les réflexions de fond menées sur le thème des missions culturelles de l'État dans un régime qui se définissait comme socialiste. Lorsque cela sera nécessaire pour palier certains silences des sources conservées au *Landesarchiv*, nous compléterons ponctuellement avec d'autres sources, comme le dictionnaire de politique culturelle (*Kulturpolitisches Wörterbuch*) publié en RDA et dont de nombreuses entrées offrent des renseignements importants pour comprendre comment l'État définissait les enjeux inhérents aux pratiques artistiques des ouvriers, même s'il contient lui aussi une part non négligeable de langue de bois.

Nous nous appuierons aussi ponctuellement sur des articles publiés dans la revue syndicale *Kulturelle Massenarbeit* ou sur les *Eingaben*, les requêtes des individus qui faisaient partie de ces collectifs artistiques et avaient parfois des

motifs de réclamation<sup>111</sup>. Là encore, la question de la langue de bois mérite d'être soulevée, car ces *Eingaben* ne reflètent par définition que de façon très imparfaite les ressentis des citoyens et leurs motifs de récrimination. Beaucoup ont probablement été perdues, détruites, égarées, et pour celles qui sont conservées aux archives et donc arrivées jusqu'à nous, on ne peut pas méconnaître la part d'auto-disciplinarisation, d'autocensure de ceux qui les écrivaient. Elles fournissent néanmoins des renseignements intéressants et une première approche du degré de satisfaction des citoyens. Il n'existe évidemment pas de source infaillible sur cette question, puisqu'aucun sondage d'opinion suffisamment neutre (peut-il l'être?) n'était autorisé en RDA. Il s'agit là probablement de la principale limite des sources écrites du *Landesarchiv*.

---

<sup>111</sup> Une grande partie de ces lettres et les différents numéros de la revue ont été conservés au *Landesarchiv* sous la cote C Rep 121.

## AVANT PROPOS

### Le contexte historique et institutionnel

Avant d'entrer dans le vif du propos et d'analyser l'histoire de la *Berliner Haus für Kulturarbeit* comme organisation sociale, il est nécessaire de commencer par quelques repères d'histoire institutionnelle pour situer cette organisation dans le paysage formé par les différents acteurs de la politique culturelle de RDA, afin d'expliquer comment elle s'insérait dans le maillage très serré des différents niveaux institutionnels chargés de la gestion de la *Volkskultur* dans la ville de Berlin-Est. Il s'agit de mettre en lumière le rôle exact de cette organisation, le partage des compétences avec ses autorités de tutelle (qui manquait parfois de clarté, ce qui a fait l'objet de griefs à plusieurs moments de l'histoire de cette institution, nous le verrons).

Nous proposons donc de décrire comment la MBTC travaillait avec d'autres acteurs institutionnels, afin de clarifier les possibilités mais aussi les limites de sa capacité d'action en raison de facteurs aussi bien internes qu'externes. Pour le dire en un mot, notre objectif dans cet avant-propos est de partir de considérations en termes d'histoire institutionnelle, *organisationsgeschichtlich* afin de « fixer le décor » pour développer ensuite des considérations en termes d'histoire des idées/idéologies et d'histoire sociale, *ideen-und geistesgeschichtlich* et *sozialgeschichtlich*, même si les deux niveaux d'analyse ne sont évidemment pas hermétiques l'un à l'autre.

Un certain nombre de questions surgissent du fait que la *Berliner Haus für Kulturarbeit*, par sa place dans la structure institutionnelle de la RDA, permet au chercheur de confronter les principes idéels et ce qui en est ressorti dans la réalité, dans les pratiques quotidiennes. Elle permet de reconstituer les interactions entre la doctrine marxiste d'une part et la société qu'il s'agissait de réformer en fonction de cette doctrine d'autre part : a-t-elle été uniquement une courroie de transmission des souhaits du Parti définis par le Ministère de la Culture en application des

décisions du Comité Central du SED, ou bien a-t-elle apporté une couleur particulière, une forme d'autonomie dans sa gestion quotidienne des affaires culturelles de Berlin-Est? Quelles étaient ses institutions de tutelle, ses interlocuteurs au quotidien et la nature de ses rapports avec ces derniers? Quelle est l'histoire de sa genèse dans les années de l'immédiat après-guerre?

La première étape importante dans la construction d'une nouvelle politique culturelle allemande en zone d'administration soviétique a été la création de la Fédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne le 8 août 1945, *der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*<sup>112</sup>. Ce *Kulturbund* n'est pas né de nulle part, il trouve ses racines institutionnelles dans les années 1930, même si cette institution n'existait pas encore en tant que telle et qu'elle n'était à ce moment qu'un projet porté surtout par le Parti communiste allemand, le KPD<sup>113</sup>. Lors de la fondation de ce *Kulturbund*, le modèle soviétique a été déterminant. Johannes R. Becher par exemple, qui en a été le premier Président avant de devenir Ministre de la Culture, a été formé à Moscou pendant ses années d'exil. En outre, des « officiers de la culture », *Kulturoffiziere*, sont venus d'Union soviétique à partir de 1945 pour effectuer une mission qui est présentée dans un ouvrage publié dans les années 1970 en RDA comme une mission de conseil et d'entraide, mais était en réalité aussi une mission de contrôle :

Afin de soutenir les antifascistes allemands et les organes d'auto-gestion, des scientifiques, enseignants et artistes soviétiques ont été nommés en tant qu'officiers de culture et d'éducation dans les organes de la SMAD. Ils ont entretenu des contacts amicaux avec les créateurs allemands, ils ont pris la parole dans des congrès scientifiques et ont donné des conseils pour la reconstruction culturelle de l'Allemagne. Ils étaient d'excellents connaisseurs de la culture allemande<sup>114</sup>.

Cette célébration du rôle positif de l'Union soviétique et de l'exemplarité du

---

<sup>112</sup> De nombreux écrivains ont fait partie de ce *Kulturbund* dès ses débuts : Victor Klemperer, Anna Seghers, Christa Wolf, Arnold Zweig, etc.

<sup>113</sup> Les étapes importantes furent le congrès mondial du Komintern en 1935, puis les deux conférences du KPD à Bruxelles en 1935 et à Bern en 1936.

<sup>114</sup> « Zur Unterstützung der deutschen Antifaschisten und der Selbstverwaltungsorgane wurden sowjetische Wissenschaftler, Lehrer und Künstler als Kultur- und Bildungsbeamte in die Organe der SMAD berufen. Sie pflegten freundschaftliche Kontakte zu den deutschen Kulturschaffenden, sprachen auf Kongressen der Intelligenz und gaben Empfehlungen für den kulturellen Neuaufbau. Sie waren ausgezeichnete Kenner der deutschen Kultur », in : Karl-Heinz Schulmeister, *Auf dem Wege zu einer neuen Kultur, Der Kulturbund in den Jahren 1945-1949*, Dietz Verlag, Berlin (Est) 1977, p. 77.

modèle soviétique n'est pas surprenante dans un ouvrage publié en 1977 par l'éditeur Dietz Verlag de Berlin-Est. Cela montre que la politique culturelle de RDA était à cette date encore explicitement définie comme une application fidèle des préconisations de l'Union soviétique.

Il est difficile d'établir comment s'est passée la collaboration entre les Allemands et les Soviétiques dans les premières années de définition de la politique culturelle en zone d'occupation soviétique puis en RDA. Alexander Dymshiz a longtemps dirigé la sous-division de la culture au sein de la zone d'administration militaire soviétique (*Kulturabteilung der SMAD*), et il a écrit ses mémoires<sup>115</sup> mais on ne peut pas en apprendre beaucoup, car il y raconte uniquement les histoires d'amitié et de reconnaissance mutuelle, le tact dont ont fait preuve les « officiers de la culture » soviétiques, leur grande compétence professionnelle et le caractère évident de l'entente entre les deux parties. Les éventuels incidents ou désaccords dans le secteur culturel entre les Allemands et les Soviétiques, s'ils ont existé, sont entièrement passés sous silence dans ces mémoires.

Avant la création de la RDA, l'Union soviétique a aussi influencé la naissance des premières institutions culturelles dans sa zone d'administration en mettant des locaux à disposition : la SMAD a par exemple offert au *Kulturbund* un local pour le *Club der Kulturschaffenden*. Mais cette influence se ressent surtout dans les aspects idéologiques : le *Kulturbund* a été le reflet de la lutte entre le SPD et le KPD, comme en témoigne une lettre du SPD datée du 5 octobre 1946 à la direction berlinoise du *Kulturbund* (*Stadtleitung des Kulturbundes Berlin*), qui réclame une représentation paritaire des différents partis politiques, notamment le parti social-démocrate, dans la direction du *Kulturbund* et aux postes importants de cette organisation<sup>116</sup>. On trouve une allusion à cette lettre dans l'ouvrage d'Alexander Abusch sur les « problèmes culturels de l'humanisme socialiste » publié en 1962 dans lequel la volonté de mettre à l'écart le SPD est présentée comme une résultante de la volonté de rester neutre ! :

---

<sup>115</sup> Alexander Dymshiz, *Ein unvergeßlicher Frühling*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1970, 400 p. Nous renvoyons en particulier aux cent dernières pages.

<sup>116</sup> « So müßten wenigstens die verschiedenen Parteien paritätisch in dieser Leitung vertreten sein und die maßgebenden Stellen besetzen », in : Brief der SPD an die Stadtleitung des Kulturbundes Berlin vom 5. Oktober 1946, Kulturbund-Archiv, **SAPMO, DY 27/907**, Bd. 1, 78.

Cette tentative du SPD de remplacer le combat idéologique des forces démocratiques, les confrontations intellectuelles et les élections démocratiques dans le *Kulturbund* par une mise au pas mécanique a dû être contrée. Le SPD avait l'intention par ce biais d'imposer certaines personnes au *Kulturbund*, et d'abuser de cette institution à des fins partisans. Il a fallu éviter que les disputes partisans ne sèment la confusion dans le travail du *Kulturbund*. On n'a refusé à personne l'entrée dans le *Kulturbund* pour des raisons d'appartenance à un parti politique, mais les fonctions de direction n'ont pu être obtenues que grâce à la confiance des membres de cette institution<sup>117</sup>.

L'auteur se présente comme un défenseur de la neutralité du *Kulturbund* au-delà des partis politiques, « die überparteiliche Funktion des Kulturbundes », ce qui est évidemment très paradoxal. L'objectif principal du *Kulturbund*, lors de sa fondation, était la restauration de l'unité intellectuelle et culturelle de l'Allemagne. C'est la raison pour laquelle la proposition de créer une édition spéciale pour les zones occidentales de l'Allemagne du journal *Aufbau* édité par le *Kulturbund* a été refusée, de même que l'idée du pasteur Otto Dilschneider de fonder un second *Kulturbund* dans ces zones occidentales, une idée qu'il a proposée lors de la session du bureau de direction du *Kulturbund* du 23 juillet 1945<sup>118</sup>. Mais rapidement l'objectif premier concernant l'unité culturelle et intellectuelle allemande a été abandonné au profit des objectifs idéologiques de propagation de l'idéologie socialiste, en raison des débuts de la Guerre froide<sup>119</sup>.

Le *Kulturbund* a, dès les premières années, travaillé en partant de l'idée que la politique culturelle était le principal levier, ou en tout cas le plus efficace, pour développer et ancrer une conscience socialiste solide au sein de la population de la zone d'administration soviétique et au-delà de cette zone. On peut dire que le *Kulturbund* a, à cette époque, très nettement surestimé ses pouvoirs et les pouvoirs de la politique culturelle en général. Ainsi à la question du peintre Carl Hofer lors d'une session de travail du *Kulturbund* en août 1945, qui souhaitait savoir quand

---

<sup>117</sup> « Dieser Versuch der SPD, den ideologischen Kampf der demokratischen Kämpfe, die geistigen Auseinandersetzungen und die demokratischen Wahlen im Kulturbund durch eine mechanische Gleichschaltung zu ersetzen mußte zurückgewiesen werden. Die SPD beabsichtigte, dem Kulturbund damit bestimmte Personen aufzuzwingen und ihn parteipolitisch zu mißbrauchen. Das Hereintragen von Parteigezänk in die Arbeit des Kulturbundes mußte vermieden werden. Keinem wurde der Eintritt in den Kulturbund aus parteipolitischen Gründen verwehrt, aber Leitungsfunktionen konnten nur durch das Vertrauen der Mitgliedschaft erworben werden », in : Alexander Abusch, *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus*, Berlin (Est) et Weimar, Aufbau Verlag, 1962, p. 43.

<sup>118</sup> Präsidialratssitzung des Kulturbundes, 23 Juillet 1945, **SAPMO, DY 27/1502**.

<sup>119</sup> Sur la « stalinisation » du Kulturbund, voir David Pike, *The Politics of Culture in soviet-occupied Germany, 1956-1949*, Stanford University Press, Stanford, 1992.

l'isolement des artistes de la zone d'occupation soviétique allait prendre fin, Johannes R. Becher répond qu'après quelques mois de travail du *Kulturbund*, ce sera forcément le cas et le « rideau de fer » disparaîtra grâce à la politique culturelle<sup>120</sup>. Notons que Carl Hofer et Johannes R. Becher utilisent tous les deux dans leurs échanges la notion de « *eiserner Vorhang* », ce qui montre que contrairement à ce que l'on croit souvent, ce n'est pas Churchill qui l'a inventée dans son fameux discours de mars 1946.

Le caractère idéologique du projet de « démocratisation de la culture allemande<sup>121</sup> » se lit aussi dans le fait que très rapidement, cette institution a été réduite à la seule future RDA : le 8 octobre 1947 le *Kulturbund* a été interdit dans la zone américaine de Berlin<sup>122</sup>, puis dans la zone britannique quelques semaines plus tard. Le rôle du *Kulturbund* dans la propagation de l'idéologie socialiste et dans la lutte contre l'Occident apparaît donc quelques mois seulement après sa création, et va rester par la suite un invariant, comme le montre l'ouvrage de Karl-Heinz Schulmeister<sup>123</sup> qui se présente comme un ouvrage de recherche historique sur la fondation du *Kulturbund* lors de l'été 1945. Cet ouvrage est effectivement basé sur une étude sérieuse de sources mais nous intéresse avant tout pour un autre aspect : il rend compte des positions officielles du SED sur le rôle du *Kulturbund*. Les présupposés non questionnés qui ont caractérisé l'approche historique de l'auteur sont une source d'information sur la ligne officielle du régime en 1977, au moment où l'ouvrage a été publié. La fondation du *Kulturbund* est présentée comme « une renaissance intellectuelle du peuple allemand, un aspect du renversement révolutionnaire<sup>124</sup> ». On retrouve la thématique qui sert de fil directeur pendant toutes les années 1950 à 1970, et notamment après 1954 et la

<sup>120</sup> Sitzungsprotokoll des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 24 Août 1945, in : Bundesarchiv, **SAPMO, DY 27/907**, BI 38.

<sup>121</sup> C'est le terme utilisé au début, « Demokratisierung », cf Heinz Willmann, *Zwei Jahre Kulturbund, ein Tätigkeitsbericht*, Aufbau-Verlag, Berlin (Est), 1947, p. 10. Cet apport a été publié par Heinz Willmann, qui a fait partie, après son retour en Allemagne en juin 1945, des fondateurs du *Kulturbund*. De 1945 à 1950 il en a été le secrétaire général et est resté membre du conseil (*Präsidialrat*) jusqu'à sa mort en 1991.

<sup>122</sup> Le numéro du journal *Neues Deutschland* paru le 10 octobre 1947 annonce cette interdiction dans la zone américaine en la présentant comme une mesure de protection du *Kulturbund* contre des influences néfastes.

<sup>123</sup> Schulmeister Karl-Heinz, *Auf dem Wege zu einer neuen Kultur, Der Kulturbund in den Jahren 1945-1949*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1977.

<sup>124</sup> « eine geistige Wiedergeburt des deutschen Volks, Teil der revolutionären Umwälzung », in : Karl-Heinz Schulmeister, *op. cit*, p. 5.

création du Ministère de la Culture, qui est la première institution de tutelle de la MBTC, celle du renversement révolutionnaire des valeurs culturelles.

Ce n'est qu'à partir du début des années 1970, avec l'avènement d'une civilisation des loisirs, que cette notion de renversement des valeurs culturelles est mise en retrait, même si elle reste utilisée, comme le montre cet exemple de l'ouvrage de Karl-Heinz Schulmeister. L'avènement d'une société des loisirs ne signifie pas la disparition du discours autoréférentiel du SED autour de la volonté de mettre en œuvre une culture ouvrière socialiste, au contraire cet objectif s'affirme à la fin des années 1950<sup>125</sup> pour ne plus jamais disparaître, nous y reviendrons.

Afin de clarifier le rôle de l'État et du Parti dans ce « renversement des valeurs culturelles », la RDA s'est dotée, en plus du *Kulturbund*, d'un Ministère de la Culture qui a été créé suite à une décision du Conseil des ministres du 7 janvier 1954. D'un point de vue juridique, il prenait la succession de la Commission étatique chargée des Affaires culturelles, *Staatliche Kommission für Kulturangelegenheiten*, qui avait été fondée dès 1951. Son budget a oscillé entre 1,7 milliards et 4,2 milliards de marks entre 1954 et 1988<sup>126</sup>, avec une progression constante.

A ce Ministère de la Culture était rattachée, pour chacun des arts importants (arts visuels, arts scéniques, littérature, musique) une Maison centrale du travail culturel (*Zentralhaus für Kulturarbeit*), qui siégeait à Leipzig et s'occupait pour l'essentiel de l'art amateur. Cet art amateur était nommé *Freizeitkunst* ou *Volkskunst*, ou encore *Laienkunst*, nous reviendrons sur ces différences dans la terminologie au fil des années, nous le nommerons le plus souvent « art populaire » dans cette étude, qui est une traduction très imparfaite du terme le plus usité, *Volkskunst*. Populaire est entendu ici au sens d'un art qui s'adresse au peuple, c'est-à-dire dans la terminologie du SED aux travailleurs, un art qui est propre au peuple

---

<sup>125</sup> Avant la fin des années 1950, on peut affirmer que l'objectif était davantage de mettre la culture au service du politique. Ensuite à partir de la fin des années 1950, l'idée qu'il revient à l'État d'organiser la naissance, le développement et la promotion d'une culture ouvrière s'affirme de plus en plus, elle n'est bien sûr pas contradictoire avec l'objectif premier de mettre la culture au service du politique, bien au contraire.

<sup>126</sup> Pascale Laborier, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle, Politik, 1996, vol 9, N°33, pp. 111-132. La progression du budget s'explique notamment par l'augmentation du personnel : elle note qu'en 1988, 90 000 personnes étaient employées en RDA dans le domaine de la politique culturelle, au Ministère, au sein des différentes institutions ou dans les entreprises.

et qui émane de lui. Il n'est donc pas du tout entendu comme le contraire du mot « impopulaire » par exemple, mais plutôt, s'il fallait définir un antonyme dans la terminologie du SED, comme le contraire de l'art bourgeois qui ne s'adresse pas au peuple, n'émane pas de lui et qui, de ce fait, ne lui « parlerait » pas. Le *Volkskunst* est en fait un art qui s'adresse en fait à tous mais est un art amateur et non pas professionnel, et l'on part du principe qu'il s'adresse au peuple et procède de lui. C'est aussi en ce sens qu'André Malraux a écrit en 1951 « Il n'y a plus d'art populaire parce qu'il n'y a plus de peuple » dans les *Voix du silence*<sup>127</sup>.

La notion de peuple mériterait de longs développements car il ne s'agit évidemment pas, comme le discours du SED tend à le faire croire, d'un bloc qui pourrait être défini de façon claire. On peut distinguer, en partant des équivalents latins du terme, une définition sociale (*plebs*, la partie inférieure de la société) et une définition politico-juridique du peuple (*populus*, l'ensemble des hommes vivant dans le même pays, régis par des institutions communes). L'ouvrage de Pierre Rosanvallon intitulé *Le peuple introuvable* montre que le problème des conditions d'une « bonne » représentation politique a été soulevé dès que la question de la démocratie s'est posée et que ce problème n'a pas cessé d'occuper les penseurs depuis. Pierre Rosanvallon étudie l'histoire de cette question de la « bonne » représentation politique du peuple, en tentant de répondre en même temps à la question de ce qu'est « le peuple »<sup>128</sup>. L'autre question est celle de la parole du peuple : qui parle lorsque l'on dit que le peuple parle ? Déborah Cohen<sup>129</sup> souligne l'absence d'une configuration discursive rendant possible une parole politique chez le peuple, d'un outillage à la fois linguistique et intellectuel permettant l'articulation d'un discours à portée générale, aussi bien au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui, car, contrairement à ce que le titre de l'ouvrage pourrait laisser penser, il ne porte pas sur toute la période entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et nos jours mais uniquement sur ces deux périodes prises séparément.

Pour le cas de la RDA, c'est évidemment une définition juridique et non pas

---

<sup>127</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, Paris, 1951, 661 p.

<sup>128</sup> Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Collection Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Paris, 1998. D'une certaine façon, il poursuit dans cet ouvrage la recherche menée dans *Le Sacre du citoyen* (1992) sur l'avènement du suffrage universel.

<sup>129</sup> Déborah Cohen, *La Nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

sociale qui s'impose, le peuple, ce sont l'ensemble des citoyens de RDA. Mais il peut aussi se définir comme ce que le SED appelait « *die Volksmassen* », c'est-à-dire les masses qui produisent des biens et qui doivent travailler avec l'avant-garde politique révolutionnaire au progrès. Nous reviendrons sur la question de la capacité de ce « peuple » à parler en tant que peuple afin de s'approprier cet art qui devait à la fois émaner de lui et lui parler, comme un objet familier et proche de ses préoccupations.

Il existait au sein de la Maison centrale du travail culturel (*Zentralhaus für Kulturarbeit*) de Leipzig des sous-divisions pour des arts spécifiques, comme les marionnettes, la magie, le cabaret<sup>130</sup>, etc. Au niveau inférieur, ces institutions étaient représentées sur tout le territoire par des maisons locales de la culture (*Bezirkshäuser*) et des cabinets locaux de l'art populaire (*Volkskunstkabinette*). Pour le cas particulier de Berlin il s'agissait justement de la « *Berliner Haus für Kulturarbeit* ». La Maison berlinoise du travail culturel était donc en fait la résultante du statut particulier de Berlin-Est comme capitale de la RDA. Elle n'était dans ses fonctions rien d'autre que le *Bezirkskabinett für Kulturarbeit* qui existait dans chaque district, mais pour Berlin, le nom était différent et les attributions plus larges.

Les dirigeants de ces maisons de la culture et cabinets d'art populaire se retrouvaient dans des lieux de rencontre et de discussion au niveau intermédiaire, c'est-à-dire entre le niveau local et le sommet de l'État. Ces niveaux intermédiaires étaient au nombre de deux : les KAG (*Kreisarbeitsgemeinschaften*) regroupaient tous les différents arts pour une partie du territoire, contrairement à la BAG (*Bezirksarbeitsgemeinschaft*) qui était organisée pour chaque district par genre artistique, sans regroupement entre les différents arts. La Maison centrale du travail culturel de Leipzig était chargée de coordonner le travail de ces deux niveaux intermédiaires, de veiller au suivi des directives du Parti. Dans les faits, le personnel qui travaillait pour ce *Zentralhaus für Laienkunst* de Leipzig ne connaissait pas toujours bien ses attributions, et peinait à comprendre l'organisation générale de la politique mise en œuvre à l'égard de l'art amateur, comme l'a

---

<sup>130</sup> Annette Schuhmann, « Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb und gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970 », *Zeithistorische Studien*, Bd. 36, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 2004.

montré Miriam Normann qui a consacré son doctorat à cette institution : « Les employés étaient dépassés en raison des directives peu claires et les domaines de compétences n'étaient pas définis. La *Zentralhaus* manquait de structure et de délimitation de ses attributions<sup>131</sup> ».

Pour résumer, la MBTC était donc insérée entre les collectifs d'art amateur dans les entreprises berlinoises d'une part et cette Maison centrale de Leipzig elle-même insérée entre les maisons du travail culturel locales et le Ministère de la Culture, d'autre part. Elle était en dialogue avec les autres maisons de la culture des villes voisines de Berlin dans le cadre des KAG, *Kreisarbeitsgemeinschaften*, et de la BAG *Bezirksarbeitsgemeinschaft* pour chaque art particulier. Il est aisé d'imaginer la dilution des compétences que cet incroyable maillage occasionnait.

Le besoin de clarification de la répartition des compétences entre les différents échelons est exprimé pour la première fois en 1960, dans le bilan du 9ème Congrès du Comité central du SED qui est consacré aux questions relatives à la gestion de l'art populaire :

La distribution des missions et des domaines de responsabilité entre l'appareil d'État d'une part (le Ministère de la Culture, la sous-division de la culture des Conseils de districts et des Kreise) et les institutions et établissements qui lui sont subordonnés d'autre part doivent être délimités de façon conséquente en tenant compte du caractère essentiellement méthodique de ces derniers (*Zentralhaus für Volkskunst, Bezirkshäuser, Volkskunstkabinette*). [...] Entre l'appareil d'État, ses institutions et les organisations de masse, les domaines de compétences doivent également être harmonisés<sup>132</sup>.

Cette absence de clarté dans le partage des compétences entre les différents échelons de subordination se doublait d'une incertitude sur la répartition des compétences au sommet, entre le Parti et l'État, c'est-à-dire entre la division de la

---

<sup>131</sup> « Die Mitarbeiter waren mit den ungenauen Anweisungen überfordert und die Aufgabenbereiche nicht definiert. Es mangelte dem Zentralhaus an Struktur und Abgrenzungen », in : Miriam Normann, « Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig, 1952-1962 », *Kulturation*, n°10, 1/2008, 77 p., ici p. 2.

<sup>132</sup> « Die Aufgaben und Verantwortungsbereiche zwischen Staatsapparat (Ministerium für Kultur, Abteilung Kultur der Räte der Bezirke und Kreise) und nachgeordneten Einrichtungen und Institutionen müssen unter Berücksichtigung des vorwiegend methodischen Charakters des letzteren (*Zentralhaus für Volkskunst, Bezirkshäuser, Volkskunstkabinette*) konsequent abgegrenzt werden. [...] Zwischen dem Staatsapparat, seinen Einrichtungen und den Massenorganisationen müssen die Aufgabenbereiche ebenfalls abgestimmt sein. », in: Auswertung der 9.Tagung des ZK der SED im Jahre 1960 für das künstlerische Volksschaffen, p. 3, Archiv der Akademie der Künste, **AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr.233**. Aufgaben und Probleme des Volkskunstschaftens, 1960-1961.

culture au sein du Comité central du SED (*Abteilung Kultur beim ZK der SED*) et la même institution au sein du Ministère de l'éducation populaire (*Kulturabteilung beim Volksbildungsministerium*) puis du Ministère de la Culture après 1954 (*Kulturministerium*). Les deux niveaux de décisions ont coexisté et ont tous deux produit des directives. La conséquence est que les employés de l'un et de l'autre avaient sans arrêt peur d'être pris en défaut par l'autre, de ne pas suffisamment donner le change, notamment, j'y reviendrai, en matière d'accent mis sur les aspects idéologiques de la politique culturelle mise en œuvre.

La Maison berlinoise du travail culturel collaborait également avec d'autres organisations de masse liées de façon indirecte à la politique culturelle, comme le VdgB fondé suite au premier Congrès allemand des paysans à Berlin-Est, *Erster Deutscher Bauerntag* en novembre 1947 sous le nom de Fédération centrale d'entraide paysanne, *Zentralvereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe* (« ZVdgB »). En 1950 elle s'est associée à la Confédération centrale des coopératives agricoles, *Zentralverband der landwirtschaftlichen Genossenschaften Deutschlands*, et a pris son nom définitif de *Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe* (VdgB). Parmi les organisations de masse influentes, on compte aussi l'Association démocratique des femmes fondée le 8 mars 1947, *Demokratische Frauenbund Deutschlands*, et la Société pour l'amitié germano-soviétique, DSF, *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft*<sup>133</sup>. Fondées à la suite de la dissolution de toutes les organisations de masse national-socialistes, elles devaient au départ avoir un caractère apolitique, au-dessus des partis politiques, *überparteilich*, et revendiquaient donc une certaine neutralité. En pratique, les personnes à la tête de ces organisations étaient très souvent membres du SED, ce qui renforçait l'influence de ce Parti au sein de la société. Elles étaient représentées au Parlement de RDA, la *Volkskammer*, et jouaient un rôle de transmission entre le SED et la société. Mais elles étaient aussi un lieu de discussion des besoins et des conflits sociaux, ce qui permettait au SED d'obtenir des informations auxquelles il n'aurait pas eu accès sinon. Elles représentaient aussi des groupes d'intérêt particuliers, qui devaient couvrir autant que possible l'ensemble de la société, et

---

<sup>133</sup> Il existait aussi à Berlin-Ouest une section de cette DSF, ainsi que dans certains Länder de RFA. Dans d'autres Länder elle avait été interdite.

jouaient ponctuellement un rôle en matière de politique culturelle, lorsque par exemple, il s'agissait pour la MBTC d'organiser des concours artistiques, des rencontres culturelles ou des festivals en partenariat avec ces institutions de masse.

La Maison berlinoise du travail culturel était également en contact avec le FDGB fondé en 1945, *Freier Deutscher Gewerkschaftsbund* qui était le syndicat des salariés de RDA. Sa création a été autorisée dès le 10 juin 1945 dans la zone d'occupation soviétique. Il a ensuite été fondé officiellement lors de son premier congrès en février 1946, et possédait un organe de presse officiel, *Tribüne*. Je reviendrai sur ce point : le FDGB était un interlocuteur important pour la MBTC car il a pris en charge, à partir des années 1970, une partie de la gestion et de la direction des collectifs artistiques dans les entreprises d'État, dans lesquelles intervenaient des artistes de métier chargés de former et de faire progresser les travailleurs au niveau artistique mais aussi idéologique, les deux étant conçus comme allant de pair.

Enfin, la dernière organisation de masse importante pour la MBTC est la FDJ fondée en 1946 dans la zone d'occupation soviétique<sup>134</sup>, *Freie deutsche Jugend*, le mouvement de jeunesse officiel des 14-25 ans en RDA<sup>135</sup>. La FDJ intervenait dans les clubs, les auberges de jeunesse, les maisons de la culture, pour organiser des manifestations culturelles, des voyages, des actions qui avaient à chaque fois une composante culturelle, ce qui explique la collaboration avec la MBTC.

La MBTC possédait son propre journal, *Kolorit* qui a paru entre 1969 et 1984, et dont les archives sont au *Landesarchiv*. Cette revue traitait des sujets très divers, tous les arts y étaient présents, avec un accent mis sur les productions artistiques des enfants et de la jeunesse. La MBTC comportait plusieurs sous-divisions en fonction des différents genres artistiques, avec à la tête de chaque sous-division un

---

<sup>134</sup> Martin Broszat, Hermann Weber (éd.), *SBZ-Handbuch – Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949*, édition Oldenbourg-Verlag, Munich, 1993.

<sup>135</sup> La FDJ faisait partie de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique, une organisation non gouvernementale représentative de la jeunesse internationale qui a été créée à la fin de la Seconde Guerre mondiale à l'initiative de Staline et de Churchill dans le but de favoriser les liens entre les organisations de jeunes du monde entier afin de promouvoir la paix. Mais dès 1947, avec le début de la Guerre froide, de nombreuses organisations de jeunes occidentales se sont retirées de cette organisation : la branche autonome de l'organisation en RFA, *FDJ in Westdeutschland*, y a été interdite en 1951 considérée comme anticonstitutionnelle, ce qui faisait suite au combat de la FDJ de RFA contre la politique de réarmement du Chancelier Adenauer.

ou une responsable. Cet organigramme<sup>136</sup> a été mis en place dès 1954 soit un peu plus d'un an après l'ouverture. Ces responsables devaient tenir une liste à jour de tous les collectifs artistiques amateurs de Berlin-Est dans leur art, et accorder ou non des autorisations de se produire en public pour les arts musicaux et le théâtre notamment. La MBTC possédait également un directeur qui était chargé de gérer les grands événements ponctuels, par exemple les journées berlinoises de l'art populaire, *Berliner Tage der Volkskunst*, sur lesquels nous reviendrons.

Le seul moment où la MBTC a eu un directeur stable, qui est resté en poste pendant neuf années consécutives, est la période des dernières années de la RDA entre 1981 et 1990, pendant lesquelles la MBTC a été dirigée par Ilja Seifert. Il a étudié la germanistique à la Humboldt-Universität et a ensuite travaillé de nombreuses années pour l'Académie des Sciences de RDA avant de soutenir en 1980 un doctorat sur trois journaux communistes qui ont paru sous la République de Weimar<sup>137</sup>. Bien qu'ayant été IM pour la Stasi, il a été élu plusieurs fois député du Bundestag après avoir été élu en mars 1990 dans le dernier parlement de RDA. Il a fait partie des 144 députés de cette *Volkskammer* à avoir pu se faire élire le 3 octobre 1990 dans le premier Bundestag de l'Allemagne réunifiée<sup>138</sup>. En dehors du directeur, la MBTC a employé de façon constante environ 15 personnes, qui étaient chargées des différents arts mais aussi des différents secteurs berlinois, sans que ces compétences ne soient clairement définies. On trouve dans les archives de cette institution quelques listes des employés à différentes époques, de façon assez aléatoire, et ils sont toujours autour de 15. Mais tous les documents importants (rapports annuels d'activité, retours sur des séminaires de travail organisés par la MBTC, lettres aux syndicats, aux organisations de masse, au Parti ou au *Magistrat* de Berlin) sont toujours signés (lorsqu'ils le sont) du directeur, et rien ne permet d'établir comment le travail était réparti entre les autres membres de cette institution dans la gestion quotidienne de la MBTC. Nous reviendrons sur cet

---

<sup>136</sup> Nous renvoyons à l'annexe 1, Das Bezirkskabinett für Kulturarbeit der Hauptstadt, source : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20...p. 264.

<sup>137</sup> Ce doctorat est intitulé *Vom Leben dreier Zeitschriften, Arbeiter-Literatur (1924), Die Neue Bücherschau (1919–1929), Die Linkskurve (1929–1932) – auf dem Wege zur Profilierung der journalistischen Front der KPD in den kulturpolitischen und ästhetischen Klassenkämpfen der Weimarer Republik*. Nous renvoyons au *Wer war wer in der DDR?* établi par la Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur.

<sup>138</sup> Il a ensuite dû quitter le Bundestag en 1994 mais a été réélu en 1998, a de nouveau échoué en 2002 en raison de la clause des 5% qui n'a pas permis à Die Linke d'obtenir un groupe parlementaire, et a été élu en 2005, pour la dernière fois.

aspect, car il a engendré des tensions non négligeables entre ces employés autour de la question de la distribution des responsabilités.

Sur le plan organisationnel, la MBTC a occupé plusieurs locaux différents. Au début, elle était intégrée dans les locaux de la Maison de la jeunesse berlinoise, *Haus der Berliner Jugend*, au Klosterstraße 69-70, qui se nommera plus tard la Maison des jeunes talents, *Haus der Jungen Talente*. En 1958 la MBTC a déménagé à une nouvelle adresse Oberwallstraße 6-7, puis à nouveau en 1965 pour rejoindre Behrenstraße 42-45. Enfin elle s'est installée en 1972 à l'adresse qu'elle a occupée jusqu'à sa dissolution en 1991, Leipziger Straße 54. Quant au budget dont disposait la MBTC, il est difficile de le mesurer précisément. Elle était financée par le biais du Ministère de la Culture, et dépendait de la division du « travail culturel de masse » (*Hauptabteilung kulturelle Massenarbeit*), qui était elle-même divisée en quatre sous-divisions : l'art populaire (*Abteilung Volkskunst*), les musées, monuments, zoos et expositions (*Abteilung Museen, Gedenkstätten, Zoos und Ausstellungen*), les clubs et parcs (*Abteilung Klubarbeit, Kultur-und Vergnügungsparks*) et les bibliothèques (*Abteilung Bibliotheken*). La MBTC dépendait logiquement de la première sous-division mais dans la réalité le découpage était plus complexe, car elle était également chargée des clubs par exemple, et intervenait aussi ponctuellement dans les bibliothèques. Si, comme nous l'avons dit, le budget du Ministère de la culture de RDA a oscillé entre 1,7 milliards et 4,2 milliards de marks entre 1954 et 1988 et a été en constante progression, il est difficile d'affirmer que la MBTC a reçu une part constante de ce budget et a profité des augmentations de façon strictement proportionnelle. Mais aucun document dans ses archives ne fait état de difficultés budgétaires ni de demande d'allocations de moyens supplémentaires par le Ministère pour pouvoir mieux fonctionner. A lire les archives de la MBTC, les questions d'argent ne semblent pas avoir été une préoccupation. Les seules mentions de ces questions concernent le salaire qui était versé aux artistes professionnels qui intervenaient dans les collectifs d'art populaire en tant qu'experts et se sentaient souvent sous-payés, nous reviendrons sur cet aspect.

Au total, on peut affirmer que l'organisation de la collaboration entre les

différents échelons de responsabilités en matière de politique culturelle répondait à une structure très hiérarchique. Le *Zentralhaus für Volkskunst* de Leipzig était directement rattaché, au sens de subordonné, au ministère de la Culture, comme l'indiquent ses statuts<sup>139</sup>. Il travaillait selon des plans établis pour plusieurs années et validés à chaque fois par ce Ministère. Il recevait des directives directement du Ministère et était chargé de les faire redescendre et de contrôler leur bonne application dans les maisons de l'art populaire (*Bezirkshäuser für Volkskunst*) dans chaque district ainsi que dans les cabinets de l'art populaire (*Volkskunstkabinette*) à un niveau plus local, celui dit des cercles locaux (*Kreisen*) comme l'indique un document rédigé en 1954 par la division de la culture du Comité Central du SED présentant les fonctions et les missions de ce *Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig*<sup>140</sup> : « Le Ministère devait conseiller, contrôler et donner des directives à la Maison centrale. Il définissait tous les deux ans les priorités de la politique culturelle<sup>141</sup> ».

La Maison berlinoise du travail culturel était donc *a priori* entièrement sous le contrôle de cette Maison centrale de Leipzig et, *in fine*, sous le contrôle du Ministère de la Culture de RDA dont elle devait se contenter d'appliquer fidèlement les directives telles qu'elles étaient définies. Comme toutes les *Bezirkshäuser*, elle devait remplir la fonction de bras droit (*verlängerter Arm*<sup>142</sup>) de la *Zentralhauses für Laienkunst* de Leipzig, donc n'en être qu'un prolongement, et non pas une instance de décision. Mais nous souhaitons poser la question de la réalité de cette assertion. La répartition des compétences a-t-elle été aussi claire et

<sup>139</sup> « dem Ministerium für Kultur unmittelbar unterstellt », in : **Archiv der Akademie der Künste (AkD), Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 67.** Statut des Zentralhaus für Kulturarbeit und der Bezirkshäuser für Volkskunst 1954-1962, « Arbeitsweise ».

<sup>140</sup> « Das Zentralhaus für Volkskunst arbeitet nach Jahresplänen, die vom Ministerium für Kultur bestätigt werden. [...] Die Bezirkshäuser für Volkskunst in den Bezirken und die Volkskunstkabinette in den Kreisen sind Organe des Zentralhauses für Volkskunst und ihm in allen kulturpolitischen und künstlerischen Fragen *unterstellt*. Das Zentralhaus erteilt Weisungen, leitet an und kontrolliert die Bezirkshäuser und Volkskunstkabinette in den Kreisen », cf document présentant les fonctions du Zentralhaus für Kulturarbeit, Funktionen und Aufgaben des Zentralhauses für Kulturarbeit in Leipzig », p. 4, in : **AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 228.** Entwicklung auf dem Gebiet der Volkskunst, Materialien zur Entwicklung des Begriffs Volkskunst, 1949-1954.

<sup>141</sup> « Das Ministerium für Kultur sollte das Zentralhaus beraten, kontrollieren und Weisungen ausgeben. Das Ministerium für Kultur gab alle zwei Jahre Schwerpunkte für die Kulturpolitik vor », in : Gerd Dietrich, « Rolle und Entwicklung der Kultur », in : *Deutsche Zeitgeschichte von 1945 bis 2000. Gesellschaft – Staat – Politik. Ein Handbuch*, Clemens Burrichter, Nakath Detlef et Stephan Gerd-Rüdiger (éd.), Berlin 2006, p. 15.

<sup>142</sup> **AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 228.** Entwicklung auf dem Gebiet der Volkskunst, 1949-1954.

a-t-elle été stable dans le temps? Les employés de cette institution ont-ils cherché à dégager des marges de manœuvre supplémentaires en dépit de ce rôle subalterne, et si oui ont-ils réussi à le faire et de quelle façon, par un dialogue ouvert ou davantage de façon cachée ?

Le 4 mars 1954 le *Zentralhaus für Laienkunst* de Leipzig a écrit au Ministère pour défendre l'idée qu'il était nécessaire de former davantage de professeurs d'art et que tous les écoliers de RDA devaient avoir au minimum deux heures par semaine d'enseignement artistique. En principe cette institution sortait par cette lettre de son domaine de compétences car elle devait s'occuper uniquement du temps libre, c'est-à-dire des pratiques artistiques pendant les loisirs de la population. Mais le *Zentralhaus für Laienkunst* argumente en disant que si on veut un *Volkskunst* de qualité, alors il faut impérativement commencer dès l'école à offrir une éducation artistique. La réponse positive montre que le Ministère de la culture de RDA prend au sérieux cette institution, y compris lorsqu'elle prend parti sur des questions qui ne relèvent *a priori* pas de son domaine d'action, et qu'il la considère comme un partenaire avec qui l'on peut dialoguer. Le *Zentralhaus für Laienkunst* était acceptée comme interlocutrice par le Ministère et ce dernier tenait compte au moins ponctuellement de ses avis, même si l'instance décisionnaire, en dernier recours, demeurait bien sûr le Parti, à travers le Comité Central du SED dont le Ministère de la culture se faisait l'écho. Ce Ministère ne réduisait pas systématiquement la coopération avec les échelons inférieurs à une relation descendante et autoritaire où une instance aurait édicté les lois tandis que les autres les aurait mises en œuvre<sup>143</sup>. Cela vaut pour la *Zentralhaus für Laienkunst* mais aussi pour d'autres organisations de masse, comme par exemple les syndicats.

En 1954 il a été décidé que le FDGB reprendrait la responsabilité de tout ce qui existait déjà en matière de *Volkskunst* dans les entreprises<sup>144</sup>, à savoir les 346 maisons de la culture (*Kulturhäuser*) et les 10946 espaces culturels (*Kulturräume*)

---

<sup>143</sup> « die These, dass das Zentralhaus vom Ministerium als Gesprächspartner akzeptiert und ernst genommen wurde und sich das Verhältnis nicht nur auf autoritäre Beziehungen beschränkte. », in : Miriam Normann, « Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig, 1952-1962 », in : *Kulturation*, n°10, 1/2008, 77 p., ici p. 16.

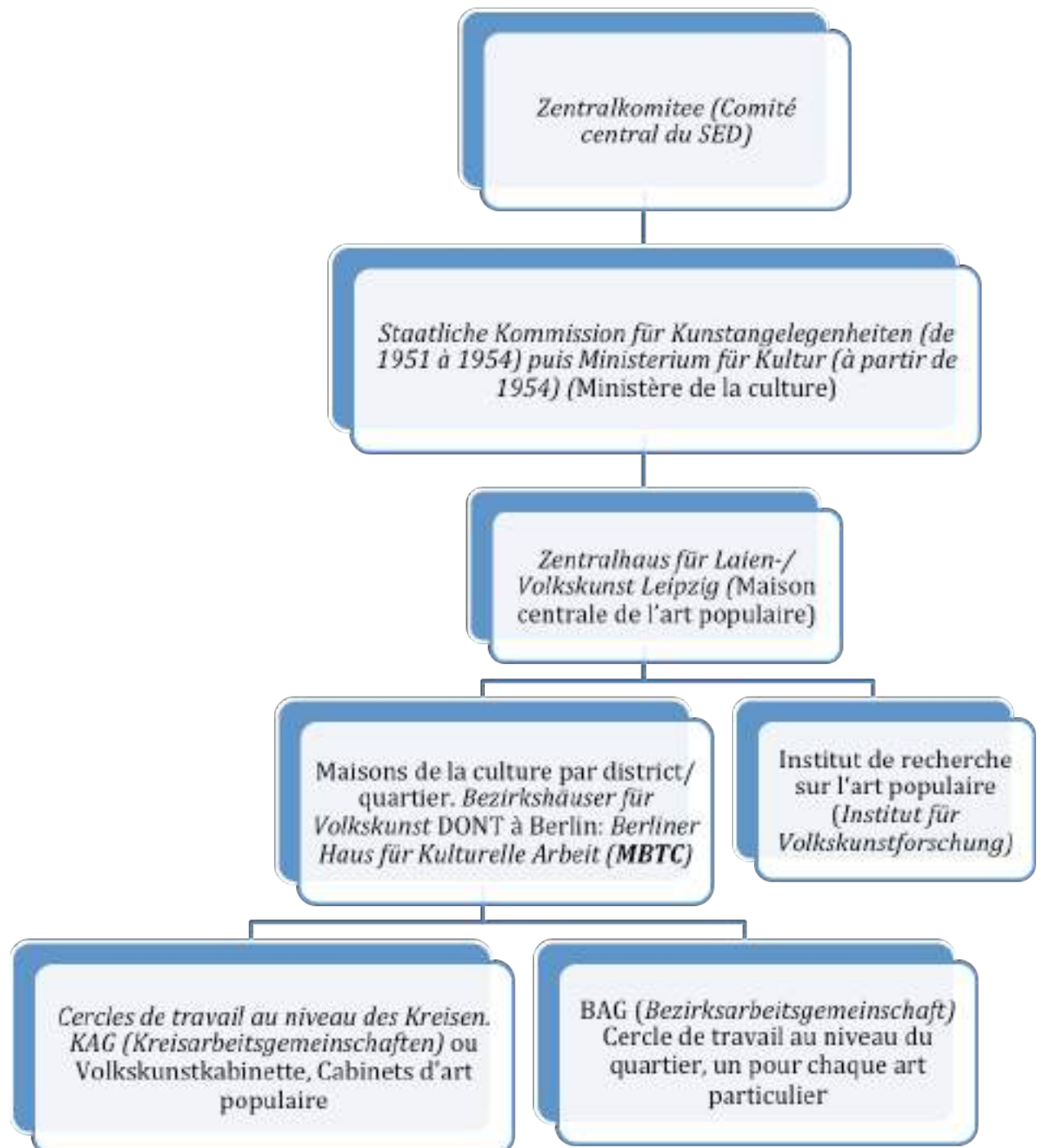
<sup>144</sup> « Bis zum 1. Mai 1954 sind sämtliche betriebliche Kulturstätten und Betriebsbibliotheken dem FDGB zur unentgeltlichen Nutzung zu übergeben. Der FDGB übernimmt 346 betriebliche Kulturhäuser und 10.946 betriebliche Kulturräume. », in : **AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 218**. Entwicklung der Volkskunstbewegung in der DDR (Dokumentation zur Arbeit der gewerkschaftlich geleiteten Kulturhäuser 1945-1988).

qui existaient à cette date à l'intérieur des entreprises populaires VeB. On assiste donc à une institutionnalisation progressive de cet art populaire entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. L'ensemble des institutions qui jouent un rôle dans le secteur culturel sont intégrées structurellement au Parti et à l'État, le *Kulturbund* par exemple est dirigé par des cadres du Parti, de même que le *Kulturfonds*, fondé le 2 septembre 1949 par la DWK (*Deutsche Wirtschaftskommission*) qui soutient financièrement les artistes qui répondent aux exigences définies par le Parti et sont « *ideologisch korrekt* » : Ce *Kulturfonds* est placé dès 1951 sous la tutelle de la *Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten* qui devient le Ministère de la Culture en 1954.

Il est donc clair que du point de vue de l'histoire organisationnelle, la marge de latitude et d'autonomie face au Parti était très restreinte. Mais du point de vue de l'histoire des idées et de l'histoire sociale, il est indéniable que le Parti n'a pas agi seul, que malgré cette intégration structurelle des institutions culturelles à l'État et au SED, ce dernier n'a pas défini une politique culturelle « clé en mains » que les autres niveaux d'action n'auraient pu que mettre en œuvre à la lettre.

Il existe de plus une exception à ce principe de subordination organisationnelle au SED de tous les acteurs de politique culturelle, c'est la *Deutsche Akademie der Künste zu Berlin*, l'Académie des arts est restée dirigée non pas par des cadres du Parti mais par des artistes depuis sa fondation le 24 mars 1950 jusqu'à la fin. Mais il s'agit bien d'une exception.

**Place de la MBTC dans la politique culturelle de RDA. Tableau récapitulatif des différents acteurs de l'action culturelle.**



## Première partie : La MBTC et la doctrine marxiste : effort d'appropriation et/ou de redéfinition? (1953-1990)

Nous proposons d'étudier dans un premier temps les ressorts idéologiques et le fonctionnement du discours produit par la MBTC sur l'art au cours de ses années d'existence, afin de mettre en évidence d'éventuelles inflexions de ce discours au fil du temps et de poser la question de l'adéquation totale ou seulement partielle avec la doctrine marxiste. L'objectif est de comprendre, *in fine*, comment les directives du Parti en matière de politique culturelle étaient reçues « d'en bas » et comment les acteurs sociaux s'en emparaient en les interprétant, en les critiquant ou, le cas échéant, en y adhérant, ce qui revenait nécessairement à se réapproprier la doctrine marxiste et donc à la redéfinir.

D'une façon générale, on peut dire que la politique culturelle n'est - de toute évidence - pas la préoccupation majeure ni de Marx ni des marxistes. Elle n'est le plus souvent envisagée que sous l'angle de l'effet de levier qu'elle peut produire dans d'autres domaines, notamment dans le domaine économique et social. Ainsi, selon les marxistes, la concentration des pratiques artistiques qui concernent seulement quelques individus découle de la division du travail, elle en est l'une des manifestations, appelée à disparaître avec la révolution socialiste. Dès lors, dans une société communiste, il n'y a plus de peintres, mais tout au plus des hommes qui, entre autres, font de la peinture, pour reprendre l'exemple célèbre de Marx et Engels tirée de *L'Idéologie allemande*<sup>145</sup>. Et pourtant, la RDA a été confrontée très rapidement à la nécessité de définir ce qui est politiquement souhaitable ou non en matière de création artistique, notamment en raison de l'attitude « problématique » de certains artistes, au premier rang desquels Bertold Brecht.

Le 20 janvier 1951, un collectif d'auteurs autour de Wladimir Semjonowitsch (sous le pseudonyme de N. Orlow) a publié dans le *Täglicher*

---

<sup>145</sup> Karl Marx et Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, Akademie Verlag, 2009 (première publication en 1932, écrit vers 1846), 244 p. C'est la raison pour laquelle les marxistes refusent d'écrire des biographies d'artistes, considérant que cela revient à mettre l'artiste au sens et donc à écrire une histoire « bourgeoise » de l'art.

*Rundschau* un texte intitulé « *Wege und Irrwege der modernen Kunst* ». Il s'attaquait à la « prédominance de la tendance antidémocratique des modernistes, formalistes et subjectivistes<sup>146</sup> », qui revenait à « désarmer la classe ouvrière allemande, les ouvriers agricoles et l'intelligentsia dans le domaine de l'art, à liquider l'art démocratique et à le détourner du droit chemin<sup>147</sup> ». Il est intéressant de noter le rythme ternaire qui conduit à une absurdité : si l'art démocratique est liquidé, il paraît compliqué de le détourner du droit chemin ! Cet article est celui sur lequel s'est appuyé le Comité Central du SED lors du 5ème plenum en mars 1951 qui a pour la première fois confirmé le refus absolu – et donc le refus par principe - du formalisme.

L'ouvrage de Joachim Lucchesi publié en 1993 documente cet événement, en réunissant des documents d'archives avec une introduction scientifique sur le débat de 1951 autour de la mise en scène de la pièce de Brecht *Das Verhör des Lukullus*<sup>148</sup>. Le contexte historique de ce débat est le suivant : le 17 mars 1951, le secrétaire du Comité Central pour les questions culturelles Hans Lauter ouvre le troisième jour de débats de la 5ème *Tagung des ZK der SED* par un discours intitulé « Combat contre le formalisme dans l'art et la littérature » (« *Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur*<sup>149</sup> ») et le soir même a lieu la première de la pièce de Brecht à la *Staatsoper*, donc tout près du bâtiment du Comité Central dans la Wilhelm Pieck Strasse à Berlin-Est. A cette date, la RDA existe depuis seulement 18 mois environ et elle est confrontée à sa première grande controverse artistique, qui montre que les premières difficultés avec les artistes qui refusent de

---

<sup>146</sup> "die Vorherrschaft der antidemokratische[n] Richtung der Modernisten, Formalisten, Subjektivisten », in : N. Orlow, « Wege und Irrwege der modernen Kunst », *Täglicher Rundschau*, 20. 01. 1951, **SAPMO, DY 30 IV/2/223**.

<sup>147</sup> "die deutsche Arbeiterklasse, die werktätigen Bauern und die Intelligenz auf dem Gebiet der Kunst wehrlos zu machen, die demokratische Kunst zu liquidieren und sie vom richtigen Weg abzubringen », in : *Ibid.*

<sup>148</sup> L'auteur s'est basé sur les archives du BBA (Bertold Brecht-Archiv de l'Akademie der Künste), ainsi que sur les archives de la Staatsoper Berlin, et celles de l'IfGA, ZPA (Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung, Zentrales Parteiarchiv, depuis le 1er janvier 1993 SAPM der DDR im Bundesarchiv). LUCCHESI Joachim, *Das Verhör in der Oper, Die Debatte um die Aufführung « Das Verhör des Lukullus » von Bertold Brecht und Paul Dessau*, Editions BasisDruck Verlag, Berlin, 1993. Nous renvoyons à l'annexe 7, un dessin de Herbert Sandberg intitulé *Brechts Verhör*, 1959. Source : catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit*, Klaus Wittkugel, consulté à la Stadtbibliothek Berlin, p. 278.

<sup>149</sup> Nous renvoyons également à l'ouvrage que Kurt Liebcknecht a publié avec le même titre la même année, et qui reprend ces thèses en les développant, Kurt Liebcknecht, *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1951, p. 96 et suivantes.

se conformer aux normes de la SED en matière de création apparaissent très tôt, sous la forme d'un refus du style classique et affirmatif<sup>150</sup> que le SED tente d'imposer dans toutes les disciplines artistiques.

Ce débat est le premier signe de raidissement important du régime après une époque relativement libérale en zone d'occupation soviétique. En effet, les responsables culturels envoyés par l'Union soviétique en Allemagne dans la zone d'administration militaire de l'URSS avaient une approche plus éclairée et plus souple, ils étaient en règle générale de réels connaisseurs des questions artistiques, contrairement à la plupart des employés permanents de la culture nommés en RDA ensuite : « Souvent les officiers de la culture soviétiques se sont montrés plus ouverts intellectuellement avec une connaissance plus profonde des développements artistiques internationaux que les permanents allemands de la culture<sup>151</sup> ». Cela change à mesure que la RDA reprend en mains sa politique culturelle, comme le montre cet exemple du débat à propos de la pièce *Das Verhör des Lukullus*. Ce qui est reproché à Brecht, c'est notamment le choix du formalisme, mais les membres de la SED sont conscients de la difficulté d'interdire la représentation de la pièce de cet auteur à succès, qui a choisi volontairement de revenir en RDA après son exil et est animé de convictions communistes connues de tous : « S'il n'y a pas de représentation, il y aura des cris<sup>152</sup> ».

Pourtant le refus du formalisme est un refus absolu, sous-tendu par l'idée que l'art formel ne s'adresse qu'à un petit groupe d'esthètes au mépris du peuple et est donc par nature étranger à l'art soviétique (*Sowjetkunst*). Il comporterait en outre selon Hans Lauter lors de ce discours de 1951 le risque d'une « érosion de la culture nationale socialiste qui est notre objectif<sup>153</sup> », risque qui serait inhérent au projet même de s'éloigner de la représentation du « réel ». Jusqu'au milieu des années 1950 et même encore après de façon plus ponctuelle, les membres de la

---

<sup>150</sup> On retrouvera deux ans plus tard une controverse un peu semblable à celle autour de *Das Verhör des Lukullus* avec Hanns Eisler et son opéra « *Johann Faustus* ».

<sup>151</sup> « Oftmals zeigten sich die sowjetischen Kulturoffiziere von einer größeren geistigen Offenheit und profunderen Kenntnis internationaler Kunstentwicklungen, als dies bei den deutschen Kulturfunktionären der Fall war », in : Joachim Lucchesi, *op. cit.*, p. 16.

<sup>152</sup> « Wenn wir nicht aufführen werden, wird man schreien », cf Protokoll der Diskussion nach der Probe, 13 mars 1951, BBA 1443/02-17. Il s'agit d'une phrase de Paul Wandel, citée par : Joachim Lucchesi, *op. cit.*, p. 27.

<sup>153</sup> « Aushöhlung der angestrebten sozialistischen Nationalkultur », discours de Hans Lauter lors de l'ouverture de la troisième journée de débats de la 5ème *Tagung des ZK der SED* (« *Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur* »), cité par : Joachim Lucchesi, *op. cit.*, p. 133.

SED ont utilisé le concept de formalisme pour discréditer certaines œuvres de façon parfois totalement arbitraire. Ainsi en 1953, le chef de la sous-division à la culture (*Hauptabteilungsleiter im Volksbildungsministerium*) du ministère de l'éducation populaire dirigé par Paul Wandel, décrit les jeux d'eau pour enfants (*Wasserspiele*) du cirque Aeros comme « des jeux formalistes » et réclame leur interdiction<sup>154</sup> !! Le débat de 1951 autour de la pièce de Brecht a été le premier élément d'une redéfinition de plus grande ampleur des attentes du régime envers les artistes qui a mis en évidence le caractère radical jusqu'à l'absurde de la position de principe en matière de refus du formalisme.

Pour la pièce *Das Verhör des Lukullus*, il est question de « mise en scène étrangère à la vie »<sup>155</sup>, ce qui ne veut rien dire par définition dans le spectacle vivant, mais cela est révélateur du fait que le message politique de Brecht ne leur convenait pas, n'était pas immédiatement compréhensible et conforme aux directives du SED<sup>156</sup>. Le mot clé autour duquel s'articule la critique du formalisme en RDA est celui d'humanisme. L'antihumanisme est posé comme équivalent à une vision contre-révolutionnaire des rapports sociaux. C'est le reproche qui a été fait de façon extrêmement véhémente à Heiner Müller en 1961 à propos de *Die Umsiedlerin*, une pièce interdite immédiatement après la première représentation le 30 septembre 1961<sup>157</sup>. Le concept d'antihumanisme est suffisamment malléable pour être utilisé pour tous types d'œuvres, il est moins précis que celui d'anticommunisme et plus consensuel car personne ne peut, par définition, ne pas se reconnaître dans l'humanisme.

Le corollaire est que ce terme est souvent convoqué en RDA pour discréditer une œuvre qui serait trop loin du « réel » et donc des hommes, une œuvre qui tournerait donc le dos à l'héritage humaniste allemand qui va de pair avec l'antifascisme<sup>158</sup>. Pour être humaniste, une œuvre d'art devrait être « proche

---

<sup>154</sup> « Kritik und Selbstkritik entfalten », in : *Neues Deutschland*, n° du 27.02.1951, cf <https://www.nd-archiv.de/ausgabe/1951-02-27>

<sup>155</sup> « lebensfremde Inszenierung », in : Joachim Lucchesi, *op. cit.*, p. 47.

<sup>156</sup> Finalement, les représentations de la pièce ont repris après des changements mineurs dans le texte, la musique et la mise en scène.

<sup>157</sup> Matthias Braun a reconstitué à l'aide des archives de la Stasi, de la FDJ et du Ministère de la Culture de RDA, les étapes de cette mise au ban. Matthias Braun, *Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers « Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande » im Oktober 1961*, Ch. Links Verlag, Berlin, 1996.

<sup>158</sup> Sur ces questions, nous renvoyons à l'ouvrage d'Andreas Agocs, *Antifascist Humanism and the*

de la vie des hommes » et donc ne pas faire de détours pour montrer le réel sous un autre angle, comme si l'art formaliste n'avait rien à voir avec le réel, comme si le détour était un éloignement définitif qui ne permettait plus de s'adresser aux hommes en général, par opposition aux esthètes. Le présupposé est toujours celui d'une opposition irréductible entre les esthètes et le reste de l'humanité, et d'une nécessité pour les idéologues de guider les artistes qui sinon tendanciellement s'éloignent systématiquement, mécaniquement, de l'idéal recherché d'une proximité avec « le peuple ». Il faudrait donc éclairer les artistes pour faire en sorte qu'ils avancent sur le bon chemin. Ceci montre les ambiguïtés d'un avant-gardisme pas toujours émancipateur<sup>159</sup>.

Cette entreprise de création d'un art authentiquement populaire en RDA est un projet dont il est difficile de mesurer l'ampleur de façon scientifique. La RDA avait le surnom de *Kunstkombinat DDR*, ce qui signifie « combinat artistique de RDA », en référence au très grand nombre d'artistes et de projets culturels qui caractérisaient cet État. Il y avait environ 7000 personnes inscrites officiellement en tant qu'artistes professionnels auprès de l'Union des artistes (VBK), ce qui est un chiffre énorme. Ces personnes étaient souvent tributaires des commandes de l'État<sup>160</sup> (c'est-à-dire des commandes des partis politiques, des grandes entreprises, des collectivités locales, du *Kulturbund*, de l'armée, des musées, etc.). L'art était absolument central en RDA, comme le montre également un document d'archive daté du 28 janvier 1963, le discours fleuve prononcé le jour de l'inauguration de la *Berliner Haus für Kulturarbeit*, probablement par son directeur Ilja Willert<sup>161</sup>. Ce discours donne des chiffres sur l'activité dans les dix dernières années de

---

*Politics of Cultural Renewal in Germany*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, en particulier le chapitre « Humanism with a Socialist Face : Sovietization and « Ideological Coordination » of the Kulturbund, 1946-47 », pp. 107-128.

<sup>159</sup> Chantal de Crisenoy est arrivée à une conclusion similaire à propos de la révolution russe et des paysans : alors que cette révolution fut massivement leur œuvre, elle montre que Lénine persista à les envisager comme une masse bornée, incapable d'initiative, qui devait être guidée par le prolétariat dont la rébellion devait à son tour être guidée en dernière instance par les intellectuels, c'est-à-dire les « idéologues ».

<sup>160</sup> Au total, environ 23000 œuvres qui étaient destinées à la décoration de lieux publics sont rassemblées à 80 km au sud-est de Berlin, dans le Kunstarchiv Burg Beeskow 5. cf. Jean Mortier, L'art en RDA entre contrôle et recherche de l'autonomie, dossier pour les presses universitaires du Septentrion,

[http://www.septentrion.com/resources/titles/27574100119590/extras/AA196\\_intro\\_dossier\\_J-Mortier\\_PUS.pdf](http://www.septentrion.com/resources/titles/27574100119590/extras/AA196_intro_dossier_J-Mortier_PUS.pdf), consulté le 21.10.2015.

<sup>161</sup> Discours manuscrit prononcé le jour de l'inauguration de la *Berliner Haus für Kulturarbeit*, non signé, daté du 28.01.1963, 21 p., **C Rep 121, Nr 82**.

l'institution qui a précédé la MBTC, le *Berliner Volkskunstkabinett*. Ces chiffres sont peut-être inventés, cela est difficile à savoir : 18000 « consultations » dans les entreprises, 430 cours, conférences, séminaires, 299 manifestations culturelles et expositions qui ont concerné au total 176000 ouvriers<sup>162</sup>.

De même, il est compliqué d'établir des statistiques sur l'évolution de la fréquentation des centres d'art populaire au sein des entreprises au cours des quarante années d'existence de la RDA mais les archives régionales de Berlin contiennent des recensements qui permettent de comparer quelques chiffres au moins pour Berlin. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le nombre d'associations d'art populaire [*Volkskunstvereine*] est de 134, soit 5400 membres sur tout Berlin (est et ouest). Puis en octobre 1946 le chiffre est porté à 215, soit 7347 membres, ce qui est une très nette augmentation en l'espace d'un an. En octobre 1947, on atteint 268 associations avec 8566 membres inscrits, en octobre 1948, il y a 283 associations, soit 11141 membres (ici on a un chiffre différencié : 139 à l'est soit 5998 membres et 146 à l'ouest soit 5375 membres<sup>163</sup>). Au total, si l'on fait confiance à ces chiffres, on note donc une progression constante mais très faible au regard de la grande offensive annoncée dans tous les textes sur la politique culturelle.

## **Les théories marxistes sur l'utilité de l'art pour la révolution (la tradition théorique et philosophique)**

### ***Les premières appropriations des théories marxistes dans la future RDA, antifascisme et réalisme au service de la « vérité »***

Revenons sur les grandes lignes de l'approche marxiste de l'art et ses évolutions dans le temps. Pour Karl Marx, l'art ne saurait être théorisé en dehors de son enracinement dans l'histoire et dans le social, c'est la raison pour laquelle la tradition hégélienne du marxisme a ensuite insisté sur ce rapport

---

<sup>162</sup> Ibid, p. 20.

<sup>163</sup> Document de recensement, manuscrit, daté du 11 décembre 1948, tous ces chiffres sont indiqués sans source, in : **C Rep 121, Nr 85.**

dialectique entre l'œuvre et la réalité. Comme nous l'avons souligné, l'idée de proximité avec le peuple et avec la réalité comme objectif de la création artistique est présente dès les premières années de la mise en place d'une politique culturelle en zone d'occupation soviétique. Elle se trouve également dans le catalogue de l'exposition artistique allemande, *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*, qui s'est ouverte à Dresde le 25 août 1946. Lors du vernissage, Alexander Dymshiz a exhorté les artistes à « créer un art qui plonge de profondes racines dans le peuple, qui enthousiasme le peuple et le relie à tous les autres peuples<sup>164</sup> ». On rencontre donc déjà l'idée de plaire au peuple, mais à cette date, les artistes expressionnistes et abstraits étaient encore tolérés et même très présents dans l'exposition, notamment ceux qui avaient été persécutés par le régime hitlérien. C'est seulement plus tard que cela sera jugé problématique, comme le montre un ouvrage de 1977 qui porte un regard rétrospectif sur le contenu de cette exposition : « Cette exposition montrait la contradiction entre l'art et la vie, le fort contraste entre l'art réaliste et les abstractions formalistes. Elle mettait en évidence le fossé profond que le capitalisme avait ouvert entre les artistes et le peuple<sup>165</sup> ».

Par ailleurs, deux positions fondamentales sont posées très tôt dans la future RDA, dès l'été 1945, la première est l'idée que l'art doit servir l'antifascisme, une position que la MBTC a toujours défendue. Le concept de renversement des valeurs, qui est commun à tous les partis communistes européens, prend une dimension particulière pour le KPD car il s'agit, au sortir du Reich hitlérien, de prendre appui sur la catastrophe pour légitimer le projet de construction d'une société socialiste. A l'initiative de Johannes R. Becher qui deviendra le premier président du *Kulturbund* de RDA puis ministre de la Culture, un grand nombre d'artistes allemands, écrivains, peintres, musiciens, etc., se réunissent dans le hall de la maison de la radio (Funkhaus dans la Masurenallee à Berlin) le 19 août 1945, pour honorer la mémoire de 16 écrivains victimes du national-socialisme : Ernst Balach, Ernst Blaß, Egon Friedell, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Erich Knauf,

---

<sup>164</sup> « eine Kunst zu schaffen, die tief im Volke wurzelt, die das Volk begeistert und die es mit allen Völkern verbindet », in : catalogue de la Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, cité par Karl-Heinz Schulmeister, *Auf dem Wege zu einer neuen Kultur, Der Kulturbund in den Jahren 1945-1949*, Dietz Verlag, Berlin (Est) 1977, p. 315.

<sup>165</sup> « Diese Ausstellung zeigte den Widerspruch zwischen Kunst und Leben, den starken Kontrast der realistischen Kunst gegenüber den formalistischen Abstraktionen. Sie machte die tiefe Kluft sichtbar, die der Kapitalismus zwischen Künstler und Volk aufgerissen hatte », in : Ibid, p. 319.

Jochen Klepper, Adam Kuckhoff, Else Lasker-Schüler, Erich Mühsam, Carl von Ossietzky, René Schickele, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Ernst Weiß et Stefan Zweig. Johannes R. Becher a tenu un discours qui montrait que le moment solennel de recueillement était également une invitation à tracer les contours de ce que devait être la poésie de l'après 1945. Il parle davantage en tant qu'homme politique qu'en tant que poète et son discours a un caractère programmatique évident<sup>166</sup>. Les commentateurs ne s'y sont pas trompés :

Ce qui importait pour Becher à ce moment-là, c'était la célébration de ce que ces artistes avaient fait en même temps que la propagation de convictions en matière de politique culturelle et d'esthétique. (...) il s'est posé en représentant de la classe ouvrière et a utilisé cette occasion pour justifier les principes fondateurs d'une nouvelle politique artistique antifasciste-démocratique<sup>167</sup>.

Puis cela devient vraiment hagiographique :

Il le pouvait, car lui même depuis des décennies (...) était actif comme poète et comme homme politique dans le combat quotidien, parce qu'il était au niveau des enjeux politiques, idéologiques et artistiques de son époque, et parce qu'il savait utiliser ses propres expériences de vie de façon géniale et avec une grande capacité à se mettre à la place des autres. Maître des mots, il savait influencer les pensées et le ressenti de ses concitoyens. Il possédait la capacité de se projeter dans leurs impressions, de les aider et de leur donner de nouvelles impulsions pour continuer à réfléchir et pour réfléchir autrement (...) <sup>168</sup>.

L'idée de rééducation est très présente : il s'agit de renverser les valeurs, d'apprendre aux masses à voir les choses autrement grâce à la politique culturelle. C'est à la fois l'idée défendue par Johannes R. Becher dans son discours et l'idée maîtresse que la postérité en a retenu, comme le montre cet exemple d'un commentateur qui revient sur l'épisode en 1977, plus de trente ans après.

---

<sup>166</sup> Johannes R. Becher, *Deutsches Bekenntnis*, Berlin (Est), 1946, pp. 13-15.

<sup>167</sup> « Es ging Becher damals sowohl um die Würdigung des Wirkens dieser Künstler als auch gleichzeitig um die Darlegung kunstpolitischer und ästhetischer Positionen. (...) Er trat bewußt als Vertreter der Arbeiterklasse auf und nutzte diesen Anlaß, um Grundsätze einer neuen, einer antifaschistischen-demokratischen Kunstpolitik zu begründen », in : Karl-Heinz Schulmeister, *op. cit.*, p. 257.

<sup>168</sup> « Er konnte dies, weil er selbst seit Jahrzehnten (...) als Dichter und Politiker im täglichen Kampf handelte, weil er wohl auf der Höhe der politischen, weltanschaulichen und künstlerischen Erfordernisse seiner Zeit stand und weil er genial und mit großem Einfühlungsvermögen seine Lebenserfahrungen anwenden konnte. Als Meister des Wortes verstand er es, das Denken und Fühlen seiner Mitmenschen zu beeinflussen. Er besaß die Fähigkeit, sich gedanklich in ihre Empfindungen hineinzuversetzen, ihnen zu helfen und ihnen Impulse zum Nach- und Umdenken (...) zu geben », in : Ebenda, p. 376.

Pour cela les premiers responsables culturels de la future RDA ont voulu s'appuyer sur les artistes en exil. Ainsi la *Deutsche Volkszeitung* du 17 novembre 1945 a publié un appel au retour en Allemagne soutenu par le *Kulturbund* et signé par plusieurs personnalités communistes dont Johannes R. Becher, Wilhelm Pieck et Friedrich Wolf : « Vous devez savoir que votre patrie ne vous a pas oubliés et que nous vous attendons, en préparant le jour de votre retour par la création d'une Allemagne éprise de liberté... Sachez que l'Allemagne a besoin de vous<sup>169</sup> ». Certains artistes exilés sont effectivement rentrés dans la zone d'occupation soviétique puis en RDA, comme par exemple Anna Seghers qui est revenue en avril 1947 après 14 années en exil, ou Bertold Brecht. Le *Kulturbund* a joué un rôle important dans ce retour. La correspondance entre ces artistes et le président du *Kulturbund* Johannes R. Becher est consultable dans les archives de l'Akademie der Künste, AdK der DDR (Johannes R. Becher-Archiv)<sup>170</sup>. L'idée sous-jacente est que ces artistes qui avaient fait le choix de l'exil vont pouvoir apporter leur soutien à l'entreprise globale de renversement des valeurs et servir la cause de l'antifascisme dans la future RDA mieux que d'autres artistes.

L'autre idée phare qui guide dès les premiers mois la mise en place d'une nouvelle politique culturelle dans la zone d'administration soviétique est l'idée selon laquelle être proche de la réalité et servir « la vérité » sont synonymes. Johannes R. Becher, qui était lui-même écrivain, le formule dès 1946 de la façon suivante, de nouveau à l'occasion d'un discours, mais cette fois-ci sur le renouvellement de l'Allemagne par la culture : « La littérature n'est une grande puissance spirituelle que lorsqu'elle sert la vérité, lorsqu'elle colle à la réalité, est réaliste<sup>171</sup> ». Et plus loin : « A quiconque reconnaît la vérité, se révèle aussi la loi

---

<sup>169</sup> « Ihr sollt wissen, daß Euch die Heimat nicht vergessen hat und daß wir auf Euch warten, indem wir durch Schaffung eines freiheitliebenden Deutschlands den Tag Eurer Heimkehr vorbereiten... Laßt Euch sagen, daß Deutschland Eurer bedarf », in : *Deutsche Volkszeitung* du 17 novembre 1945, cité par Karl-Heinz Schulmeister, Ebenda, p. 57.

<sup>170</sup> Ainsi dans une lettre à Johannes R. Becher du 20 février 1949 Bertold Brecht exprime sa gratitude envers le *Kulturbund* : « Je dois des remerciements au Kulturbund pour toute une série de gentillesse personnelles et d'entraide bienveillante. En particulier une : le chantier du théâtre qui est en train d'être réalisé n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien énergique du Kulturbund », (« Ich schulde dem Kulturbund Dank für eine Reihe persönlicher Freundlichkeiten und kameradschaftlicher Hilfe. Besonders eines : das Arbeitsfeld auf dem Theater, das eben geschaffen wird, hätte ohne die energische Unterstützung durch den Kulturbund nicht geschaffen werden können »), *Akademie der Künste AdK – O 0118*, 01.1.1. Plenartagungen.

<sup>171</sup> « Literatur stellt nur dann eine geistige Großmacht, wenn sie der Wahrheit dient, wenn sie eine

de la beauté<sup>172</sup> ». Il y a donc ici une mise en adéquation de l'idée que l'art doit et peut servir « la vérité » et de la méthode du réalisme dans l'art. Aucun des présupposés n'est soumis à une réflexion critique : Johannes R. Becher part du principe que la vérité et la beauté au singulier existent bien et sont garanties par la seule volonté de coller le plus possible à ce qu'il nomme la réalité (« *wirklichkeitsnah* »). On retrouve dans ces prises de position dans la zone d'administration soviétique la trace du modèle axiologique de « l'homme total » développé par Marx (*der ganze Mensch*) et la critique du fétiche et de l'aliénation qui l'accompagne (c'est-à-dire la critique de la religion, de la marchandise et de la division du travail comme formes d'aliénation, comme formes de séparation entre l'homme et sa création, entre l'homme et sa vie).

Ce postulat que l'art peut et donc doit servir la vie en étant réaliste est défendu par la MBTC, comme nous le montrerons. Il est le résultat d'un cheminement intellectuel qui commence bien avant le marxisme. Pour Hegel, l'Art (comme l'Histoire du reste) est avant tout perçu comme un processus. C'est par ce processus que l'Esprit s'auto-réalise<sup>173</sup> et on peut donc mettre en évidence plusieurs étapes de ce processus, qui fonctionnent comme une succession d'étapes dialectiques, avec notamment une distinction très nette entre trois phases : l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique que Hegel définissait comme l'étape décisive, par laquelle l'Art arrivait en quelque sorte à son terme. C'était l'étape qui lui était contemporaine. Par la suite, certains penseurs marxistes, comme Georges Plékhanov<sup>174</sup> (1856-1918) ont pu radicaliser cette approche de l'esthétique comme ancrée dans l'histoire et dans le social, en mettant l'accent uniquement sur le contenu idéologique des œuvres, qui à lui seul déterminerait leur forme. C'est ainsi que l'art moderne, par exemple le cubisme ou l'expressionnisme, est dénoncé comme étranger à tout ce qui se passe dans la vie sociale, et que le fait de prendre pour thème d'une œuvre autre chose que la construction du socialisme ne peut déboucher selon lui que sur une stérile représentation d'expériences ou de

---

wirklichkeitsnahe, realistische ist », in : Johannes R. Becher, *Deutsches Bekenntnis, Drei Reden zu Deutschlands Erneuerung*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1946, p. 13/14.

<sup>172</sup> « Wer die Wahrheit erkennt, dem offenbart sich auch das Gesetz der Schönheit », Ebenda, p. 14.

<sup>173</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in : Werke in 20 Bänden, Werke 13, 14 et 15, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Berlin. Cf aussi Emilio Brito, « La forme de l'esthétique hégélienne », *Revue philosophique de Louvain*, 1977, Volume 75, N°28, pp. 624-659.

<sup>174</sup> Georgi Plekhanov, *Selected philosophical works*, University Press of the Pacific, 2004 (première édition 1974), 812 p.

réflexions personnelles de l'artiste dénuées de tout intérêt<sup>175</sup>.

D'autres penseurs marxistes ont réfléchi de façon nettement plus nuancée sur cette question du rapport entre l'œuvre d'art et la réalité sociale, en se basant presque toujours sur la « théorie du reflet » (au sens où Marx écrit, dans *Le Capital* T.1, que la religion n'est que le reflet du monde réel<sup>176</sup>), selon laquelle la pensée et l'activité humaine dans leur ensemble reflètent les conditions sociales<sup>177</sup>. La conséquence de cette définition de l'art comme un miroir, appelé à dévoiler les processus d'évolution de la société, est que le contenu prime sur la forme, et celle-ci, considérée en soi, ne peut conduire qu'à un abandon du réel, et donc à un vide de sens. Pour le dire autrement, le miroir n'a de sens et de beauté que par ce qui s'y reflète de la réalité sociale qu'il est parfois plus facile de voir par le truchement du miroir que directement.

Dans un célèbre passage de *l'Introduction à la critique de l'économie politique*, Marx s'exprime pourtant sur le charme persistant de l'art grec, insistant sur le fait que les pouvoirs d'une œuvre ne dépendent pas du seul contenu idéologique de celle-ci<sup>178</sup>, ni du seul message qu'elle véhicule : la forme elle aussi joue un rôle incontournable dans la définition de la beauté. Trotsky développe également le lien entre art et vie sociale et la question du message politique que l'art est susceptible de véhiculer. Avec le peintre mexicain Diego Rivera (1886-1957) et André Breton (1896-1966), il fait paraître en 1938 un manifeste *Pour un Art révolutionnaire indépendant*<sup>179</sup>, qui décrit l'art comme capable, via l'imaginaire des artistes, de favoriser les transformations sociales et l'établissement d'un ordre nouveau socialiste, avec l'idée que l'art et la révolution libèrent les hommes conjointement, d'un même pas pour ainsi dire. Il s'agit donc, non pas de mettre l'art

---

<sup>175</sup> Goerges Plékhanov, *Les questions fondamentales du marxisme*, Editions du Sandre, collection Bibliothèque rouge, Saint Loup de Naud, 2008, 126 p.

<sup>176</sup> Karl Marx, *Das Kapital*, erster Band, Dietz, Berlin, 2013 (première édition 1867), 955 p.

<sup>177</sup> Un penseur marxiste comme Guy Debord « corrige » le schéma marxiste du « reflet » en affirmant que la culture ne reflète pas seulement des conditions économiques et sociales, mais les préfigure. Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957). Réédité in : Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 309-328.

<sup>178</sup> Éric Brun, « Le marxisme sous le prisme des « avant-gardes » artistiques », *Le Portique* [En ligne], 32 | 2014, document 5, mis en ligne le 05 février 2016, consulté le 18 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2721>

<sup>179</sup> Ce manifeste a été très probablement écrit par Trotsky (c'est l'hypothèse, entre autres, de Guy Debord), mais signé par Rivera et Breton. Le texte intégral du tract peut être trouvé dans la bibliothèque numérique du Surréalisme sur le site Mélusine de l'université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

au service du pouvoir révolutionnaire, mais de réaliser, ici et maintenant, l'utopie socialiste dans et au moyen de l'art.

On est loin du dogme du réalisme socialiste tel qu'il avait été théorisé par Andreï Jdanov (1896-1948) en 1934. Le durcissement idéologique incarné par le jdanovisme, ainsi que divers événements comme les révélations sur les camps soviétiques, l'excommunication de Tito en 1948, le procès Rajk en 1949, le procès de Slansky et ses associés en 1952, contribuent à l'éloignement d'une partie des intellectuels qui avaient rejoint le mouvement communiste dans la Résistance ou à la Libération, y compris dans la jeune RDA. C'est en Allemagne que se formalisent le plus clairement et de la façon la plus exacerbée les grandes controverses sur le rôle de l'esthétique dans la révolution socialiste à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Sur le plan théorique, elles opposent le philosophe hongrois György Lukacs (1885-1971) à Ernst Bloch (1880-1959), au dramaturge Bertold Brecht (1898-1956) et au compositeur, élève dissident de Schönberg et Webern, Hanns Eisler (1898-1962), pour ne citer que les principales figures de ces réflexions sur les liens entre révolution et art révolutionnaire. Ainsi, Lukacs opte pour un « grand réalisme », refusant l'abstraction et fixant à l'art la mission de s'approprier la « réalité objective » pour dévoiler, sous ce qu'il nomme la « surface de la vie », son essence<sup>180</sup>. Pour Brecht, l'art peut servir à critiquer la réalité, mais il faut la critiquer de façon réaliste. L'élément critique est central car c'est en lui que réside l'engagement<sup>181</sup>. Cela revient à accorder une plus grande importance à la figure de l'artiste qui doit dévoiler, montrer une réalité et l'utopie qui va avec elle. C'est l'artiste qui indique du doigt, montre le chemin vers l'avenir au moyen de son œuvre, il y a donc une dynamique prophétique dans le geste de création de l'artiste<sup>182</sup>.

Tous les penseurs communistes ne sont pas d'accord sur la nature du lien entre la réalité montrée par l'artiste et l'avenir qui est suggéré par ce geste : pour Ernst Bloch par exemple, contrairement à Lukacs, l'histoire n'a pas de déroulement

---

<sup>180</sup> Nous ne pouvons pas développer davantage dans le cadre de ce travail, mais il faudrait distinguer entre les œuvres de jeunesse de Lukacs que certains philosophes comme Debord vont critiquer et les ouvrages plus tardifs.

<sup>181</sup> Walter Benjamin voit d'ailleurs chez Brecht une démarche susceptible d'offrir au public une compréhension, une prise sur la réalité, rendant possible sa puissance de transformation, notamment par le biais de la fameuse distanciation brechtienne, le *Verfremdungseffekt*.

<sup>182</sup> On retrouve cette idée chez Roger Garaudy lorsqu'il parle de « défataliser » l'avenir par le moyen de l'art.

linéaire, l'art ne peut donc pas traduire un ensemble cohérent avec une continuité, mais seulement les contradictions inhérentes à cette réalité. La dynamique prophétique, la capacité à faire advenir un futur particulier que l'artiste appelle de ses vœux s'en trouve donc mise à mal.

Ainsi, le marxisme propose un ensemble très vaste et très diversifié d'approches de l'utilité sociale de l'art, ici résumées dans leurs grandes lignes<sup>183</sup>. La question que nous voudrions poser est celle de la réception de ces théories par une institution comme la MBTC qui avait la mission déclarée de les appliquer au quotidien, pour la ville de Berlin-Est, comme nous l'avons indiqué dans notre avant-propos. Comment la MBTC s'est-elle emparée de ces réflexions sur la mission de l'art à l'égard de la vie sociale, comment se les est-elle appropriées et avec quels objectifs ?

Aussi convient-il maintenant d'analyser les ressorts idéologiques du discours produit par la Maison berlinoise du travail culturel sur l'art au cours des 38 années de son existence, en cherchant à identifier les constantes, mais aussi les inflexions de ce discours, en fonction des différentes phases que nous avons déjà citées : la volonté de mettre la culture au service du politique dans les années 1950, puis la volonté de faire advenir une culture ouvrière autonome de la fin des années 1950 à la fin des années 1960 puis enfin l'avènement d'une société des loisirs à partir des années 1970. La doctrine marxiste s'est imposée aux différents acteurs culturels qui ont été contraints, aux différentes époques, de jouer avec les marges possibles, de définir un positionnement face aux directives du Parti qui leur permettent de résoudre - ou non - certaines contradictions. Nous voudrions ici nous intéresser à la réception par « en bas » de ces directives, en comprenant comment cette institution s'est arrangée au quotidien, au fil des années, avec ses missions définies par « en haut ». Il est bien entendu que cette dichotomie entre « en bas » et « en haut » est schématique et que l'étude de la réception des directives du Parti, de leur maniement au quotidien permet aussi de remonter vers les structures institutionnelles et qu'il n'est pas question de les opposer terme à terme.

---

<sup>183</sup>

Il faudrait bien sûr souligner le fait que le KPD n'a pas le monopole de cette question, et qu'une partie des idées viennent de l'héritage de la social-démocratie allemande telle qu'elle se développe au 19<sup>ème</sup> siècle.

## ***Comment appliquer la théorie marxiste concrètement? L'attention portée à la politisation des pratiques culturelles populaires en RDA***

Le dictionnaire de politique culturelle, « *kulturpolitisches Wörterbuch* » paru en 1970 et réédité en 1978 chez l'éditeur de Berlin-Est Dietz Verlag, est davantage un manuel de pédagogie de la politique culturelle qu'un dictionnaire, même s'il se présente comme tel. Il représente une source de connaissances sur la façon dont on entendait transmettre des convictions sur l'utilité de l'art populaire pour la révolution sociale. Il indique à l'entrée « *Volksschaffen, künstlerisches* », c'est-à-dire la création artistique populaire, qu'à cette date de 1978, 1,5 million d'ouvriers au total étaient impliqués dans 25000 collectifs dans tous les domaines artistiques<sup>184</sup>. Il s'agit d'une conséquence de la mise en application du programme du SED dont le mot-clé en matière de politique culturelle est le développement intensif du « *Volkskunst* », qui est parfois aussi désigné, surtout dans les années 1950 et le début des années 1960, par le terme de *Laienkunst* (art de néophytes, d'amateurs) par opposition au *Berufskunst* (art qui est le fait des artistes professionnels uniquement). A partir du milieu des années 1960, le terme de *Laienkunst* est progressivement abandonné, au profit de l'usage exclusif des termes de *Volkskunst* et *Volksschaffen*, qui constituent désormais la seule alternative au *Berufskunst*, en désignant l'art fait par le peuple, c'est-à-dire par les travailleurs, l'art qui s'adresse à eux et procède d'eux.

Dans le *Volkskunst* « tout était idéologisé », pour reprendre l'expression de Baldur Haase (« *ideologisiert* ») au sens où même une chorale qui chantait de façon hebdomadaire des chants anciens était pratiquement considérée comme devant être un groupe de combattants révolutionnaires<sup>185</sup>, alors que la question de la lutte des classes, et parfois la politique tout court, étaient souvent très éloignées des préoccupations de la majeure partie des membres de ce groupe. Baldur Haase le formule de la façon suivante : « Les hobbies devaient désormais, conformément à ce que souhaitait le Parti, servir à contribuer au renforcement de la conscience socialiste et d'un mode de vie également socialiste. Il ne devrait plus y avoir

---

<sup>184</sup> Harald Bühl (éd.), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1978, 599 p.

<sup>185</sup> Baldur Haase, « *Volkskunst und Stasi – am Beispiel des Bezirkes Gera* », in : Clemens Vollnhals et Jürgen Weber (dir.), *Der Schein der Normalität*, Olzog, Munich, 2002, p. 307.

d'espaces vacants apolitiques dans la société<sup>186</sup> ». Il évoque plus loin le dogmatisme qui encerclait tous les aspects de la vie sociale des citoyens en RDA et qui ne laissait plus de place aux affaires privées ni à la reconnaissance des intérêts et des goûts des individus<sup>187</sup>.

Nous voudrions savoir si ce postulat n'est pas un peu hâtif et émettre l'hypothèse que les intérêts privés des individus, loin d'avoir été éteints, ont trouvé d'autres chemins pour se faire entendre. Baldur Haase explique, en s'appuyant sur l'étude des archives de la ville de Gera, que l'art populaire était tellement étroitement surveillé qu'aucune marge de manœuvre n'était envisageable. Il compare explicitement le rôle de la Stasi envers les artistes populaires à celui du grand frère envers Winston Smith dans l'œuvre de George Orwell, 1984 : « La police des pensées d'Ulbricht et plus tard de Honecker observait les artistes populaires, et pas seulement eux, à l'aide de ses espions comme des insectes à travers une loupe<sup>188</sup> ». Cette affirmation est-elle exagérée? Est-il possible de mesurer scientifiquement les marges d'action dont disposaient les acteurs des collectifs d'art populaire et par quels moyens? Les archives de la MBTC et le traitement que l'on peut en faire apportent-ils des réponses à ces questions?

Historiquement, les collectifs d'art populaire ne sont pas une invention du SED, cela a été mis en place en URSS après la révolution d'Octobre et tous les partis de gauche sous la République de Weimar se sont inspirés de cette expérience pour réfléchir à ce que pourrait être une politique culturelle comme acquis social, notamment le SPD et le KPD. Il existait déjà dans le discours de ces partis avant la Seconde guerre mondiale des références à la nécessité de démocratiser l'accès à l'art et de faire en sorte que puisse émerger un art révolutionnaire dans des collectifs. D'une certaine façon, de telles institutions artistiques existaient déjà sous la République de Weimar à travers les associations culturelles [*Vereine*], même si

---

<sup>186</sup> « Freizeithobbys mussten jetzt, nach dem Willen der Partei, mit dazu herhalten, sozialistisches Bewusstsein und eine ebensolche Lebensweise ausprägen zu helfen. Es durfte keine unpolitischen Freiräume mehr geben », in : Baldur Haase, art. cité, p. 308.

<sup>187</sup> « die Individualität der Interessen und Neigungen fiel dem in der DDR alle Bereiche des gesellschaftliche Lebens erfassenden Dogmatismus zum Opfer », in : Baldur Haase, article cité, p. 310.

<sup>188</sup> « Ulbrichts und später Honeckers « Gedankenpolizei » beobachtete Volkskünstler, und nicht nur diese, mit Hilfe ihrer Spitzel (...) wie Insekten unter einem Vergrößerungsglas », in : Baldur Haase, article cité, p. 321.

cette continuité était refusée par le Parti<sup>189</sup>. Lors de la 3ème conférence [*Parteikonferenz*] du SED en mars 1956 à Berlin-Est, Walter Ulbricht avait déjà réclamé « un virage radical dans le travail culturel de masse », [*grundlegende Wendung in der kulturellen Massenarbeit*] afin que la culture socialiste soit faite « par le peuple et pour le peuple », [*durch das Volk und für das Volk*], comme le cite un ouvrage publié en 1980 à Berlin-Est par l'Institut de formation continue de l'Université Kunsthochschule de Berlin sous forme de recueil de citations<sup>190</sup>. Lors du 32ème congrès du Comité central du SED en juin 1957, on retrouve la même revendication : « Le travail culturel de masse doit, en tant qu'arme artistique d'agitation au service du Parti, aider à propager et à réaliser la conception socialiste de la vie et le mode de vie socialiste<sup>191</sup> ». L'emploi du verbe « réaliser » [*verwirklichen*] est intéressant : le mode de vie socialiste n'existe donc pas encore réellement, il reste à construire, au moins en partie, au même titre que la « conception socialiste de la vie ».

L'art populaire prend vraiment son essor en RDA dans le sillage de la 1ère conférence de Bitterfeld en 1959 dont on retient souvent la formule *Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich !* [« Prends la plume, Camarade, la culture socialiste nationale a besoin de toi ! »]. L'idée était notamment de lancer des collectifs d'ouvriers écrivains, qui devaient permettre l'avènement d'une littérature socialiste prolétarienne, en accord avec les principes édictés par le Parti. Ces collectifs de « *schreibende Arbeiter* » ont souvent fait l'objet de blagues ironiques en RDA tant les ouvriers étaient en fait très peu représentés dans ces cercles d'écriture, alors même qu'Ulbricht lui-même les avait nommés de façon grandiloquente lors de la conférence de Bitterfeld « *Herzstück*

---

<sup>189</sup> A l'entrée « *Verein* » du dictionnaire Mayers Neues Lexikon in acht Bänden, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1962, il est écrit par exemple : « Das besonders im kapitalistischen Deutschland weit verbreitete und verzweigte Vereinswesen war eine Brutstätte antidemokratischer und reaktionärer Bestrebungen und eines der Mittel zur Förderung und Konservierung kleinbürgerlicher Ideologie (Kriegervereine, Schützenvereine, Gesangvereine usw.). In der DDR trotz der Möglichkeit der Vereinsbildung praktisch ohne Bedeutung, da die demokratischen Massenorganisationen den verschiedenen Interessengebieten der Werktätigen unter Wahrung der Einheit von gesellschaftlichen und persönlichen Interessen Rechnung tragen ».

<sup>190</sup> *Zitatensammlung zur Kulturpolitik der SED – Dokumente 1945 bis 1978*, Institut für Weiterbildung des Ministeriums für Kultur an der Kunsthochschule Berlin, Berlin-Est, 1980, p. 1956.

<sup>191</sup> « Die kulturelle Massenarbeit muss als künstlerisch-agitatorische Waffe der Partei die sozialistische Lebensauffassung und Lebensweise propagieren und verwirklichen helfen », ebenda, p. 53.

*der Volkskunstbewegung* » (pièce maîtresse du mouvement d'art populaire). Baldur Haase, à propos du cercle d'ouvriers écrivains du district de Gera, a constaté que sur les 19 membres de ce cercle, auxquels il faut ajouter deux invités permanents (« *Gäste* »), dix se sont révélés après 1990 être des informateurs de la Stasi [IM, *Inoffizielle Mitarbeiter*] ! La Stasi était incontestablement très présente dans les collectifs artistiques. La plupart des personnes impliquées ne se rendaient toutefois pas compte de la présence de la Stasi, sauf lorsque les IM étaient là en complément de fonctionnaires du Parti officiellement employés comme tels pour encadrer ces collectifs. Très souvent, la surveillance était double, elle était le fait de ces employés officiels et aussi des autres, les IM qui venaient s'ajouter pour accroître les chances de gagner la confiance des participants et de recueillir des informations que le Parti jugeait utiles.

Il est incontestable que la création de cercles culturels ou d'associations qui auraient été totalement indépendants de l'État et auraient échappé au contrôle du Parti n'était pas possible, et toute tentative en ce sens serait tombée sous le coup de l'article 218 (1) StGB du code pénal de RDA (*Vereinsbildung zur Verfolgung gesetzwidriger Ziele*). Les cadres de la Stasi savaient très précisément ce qui se passait dans les collectifs d'art populaire, et tenaient un registre « Wer-ist-wer » le plus complet possible, car ils se méfiaient de l'art, et en particulier de l'utilisation des textes du Panthéon littéraire allemand dans les mises en scène de théâtre et cabarets amateurs. Un discours critique contre le régime pouvait facilement se dissimuler derrière des métaphores et autres effets stylistiques et les cadres de la Stasi en étaient conscients, un concept a même été inventé pour décrire cela : PID, *politisch-ideologische Diversion*, c'est-à-dire la diversion politico-idéologique.

Selon les archives de la Stasi un étudiant, Siegfried R., en a même fait le sujet de sa thèse en 1984, soutenue à l'Université de droit du Ministre de la Sécurité de l'État de Potsdam-Eiche<sup>192</sup>. Le titre de ce doctorat est un modèle de la langue de bois particulière du SED, au point qu'il en devient très difficile à traduire : « La réalisation de l'unité entre démasquer les objectifs et intentions ennemies de la diversion politico-idéologique et empêcher leur mise en œuvre de façon offensive

---

<sup>192</sup> Cette institution a été créée le 16 juin 1951 et était réservée aux cadres de la Stasi, en formation initiale ou en formation continue. Elle s'appelait au départ *Hochschule des MfS* et fut renommée en 1965 *Juristische Hochschule Potsdam (JHS)*.

et préventive par l'utilisation de IM à des positions clés dans le processus de sécurisation politico-opérative et de pénétration du secteur de la littérature »<sup>193</sup> ! Il y est question de la possibilité de protéger les jeunes personnes intéressées par la littérature de plusieurs influences néfastes, et notamment du risque qui serait inhérent à l'activité d'écriture littéraire elle-même d'être contaminé par « le système de pensée de l'ennemi de classe » (*klassenfeindliche Gedankenwelt*). Le ton est toutefois très optimiste, évoquant de façon récurrente les voies de sortie de ces impasses et les possibilités de « récupérer » ceux qui s'y étaient fourvoyés (*Rückgewinnungsprozesse*) ! Le travail insiste sur la nécessité d'infiltrer même les plus petits cercles d'ouvriers écrivains, qui comptaient souvent moins de 10 personnes, afin de s'assurer de leur fidélité à la ligne du Parti. L'auteur suggère de gagner la confiance de ces personnes et de les amener progressivement à sortir de leur réserve et à parler de l'Ouest, de la RFA, voire de ce qu'il nomme la « propagande littéraire ouest-allemande » (*westliche Literaturpropaganda*) et donc notamment de la littérature interdite. Mais l'exemple le plus cocasse et le plus révélateur de cette méfiance fondamentale envers l'art et en particulier envers la littérature est la mise à l'ordre du jour lors d'une réunion des directeurs de maisons de la culture de Berlin organisée par la MBTC en 1981, à côté d'autres thèmes organisationnels et/ou politiques, du thème suivant : « *Missbrauch der Lyrik* » (usage abusif de la poésie)...!

La méfiance envers l'activité artistique est une caractéristique majeure du discours de la MBTC, et plus généralement des institutions compétentes en matière de gestion du développement de l'art populaire. Ce constat est valable à toutes les époques de la RDA mais il l'est encore davantage, ce qui est logique, après l'affaire Biermann en 1976. Les rapports de la Stasi montrent que les informateurs devaient chercher à savoir quels cercles littéraires prenaient pour modèle des écrivains contestataires comme par exemple Jürgen Fuchs, Lutz Rathenow, Pannach, Wegener, Heym, etc. Ceci devait permettre de lutter contre le risque de « séduire de jeunes gens intéressés par la poésie dont les convictions idéologiques n'étaient

---

<sup>193</sup> « Die Realisierung der Einheit von Erkennen feindlicher Ziele und Absichten der politisch-ideologischen Diversion sowie der offensiven vorbeugenden Verhinderung durch den Einsatz von IM-Schlüsselpositionen im Prozess der politisch-operativen Sicherung und Durchdringung des Bereiches Literatur im Bezirk Gera », thèse de doctorat soutenue en 1984 à l'Université de droit du Ministre de la Sécurité de l'État de Potsdam-Eiche, in : **BSU, ZA, VVS JHS - 0001 234/84**.

pas encore suffisamment solides pour offrir une résistance forte au risque de contamination<sup>194</sup> ». La métaphore filée du virus ou de la maladie contagieuse pour décrire l'activité littéraire témoigne de cette méfiance de principe. Il y a une certaine contradiction : les directives du Parti sont basées sur la volonté à la fois d'étendre au maximum les collectifs artistiques, de développer les pratiques culturelles des ouvriers, et aussi de tenter de se protéger contre les conséquences déstabilisatrices que cela pouvait avoir. Il fallait donner le maximum d'ampleur possible à un phénomène pourtant décrit comme potentiellement dangereux.

L'objectif de s'adresser aux « masses » sur le plan de la politique culturelle, donc de rechercher l'audience la plus large possible en particulier auprès des ouvriers, a été une priorité surtout entre 1945 et la fin des années 1950, où elle s'accroît avant d'être ensuite progressivement mise en retrait. Cette volonté de parler aux « masses » est très présente, par exemple, dans la décision de la troisième réunion organisée par le conseil de district du syndicat VBV du 23 mai 1957 qui indique que le syndicat souhaite « développer partout le travail culturel des masses, en particulier dans le domaine de l'art populaire par le biais de la création de groupes culturels inter-entreprises<sup>195</sup> ». Cela s'accompagne de la conviction que beaucoup reste à faire pour atteindre la « démocratisation » de la vie culturelle que les théoriciens du Parti appellent de leurs vœux et qui est en fait une instrumentalisation du travail culturel dans les collectifs inter-entreprises afin de servir les objectifs du régime. Un rapport daté de 1957 sur le syndicat VBV concernant la création de ces groupes culturels inter-entreprises est très éclairant à cet égard : « Les résultats atteints dans le domaine du travail culturel de masse ne peuvent nous satisfaire et indiquent que dans de nombreuses entreprises, la direction syndicale sous-estime le travail d'éducation politico-idéologique<sup>196</sup> ». L'expression récurrente est la notion de « conscience politique plus élevée » qu'il s'agirait d'atteindre.

---

<sup>194</sup> « noch nicht gefestigte junge Lyrikinteressierte verführen und ideologisch vergiften », in: Baldur Haase, article cité, p. 322.

<sup>195</sup> Beschluß der 3. Bezirksvorstandssitzung der Gewerkschaft VBV vom 23.5.1957 über die allseitige Entwicklung der kulturellen Massenarbeit, insbesondere auf dem Gebiet der Volkskunst durch die Bildung von überbetrieblichen Kulturgruppen, in : **C Rep 121 Nr. 67.**

<sup>196</sup> « die in der kulturellen Massenarbeit erreichten Ergebnisse können nicht befriedigen und zeigen, daß in vielen betrieblichen Gewerkschaftsleitungen eine Unterschätzung der ideologisch-politischen Aufklärungsarbeit (...) vorhanden ist », in : Ibid, p. 1.

### ***Le discours de la MBTC : distance critique ou simple traduction du discours du ministère de la Culture au niveau local?***

Dans un texte de 16 pages publié lui aussi à la fin des années 1950, nommé « explication programmatique », *programmatische Erklärung* émanant du ministère de la culture de RDA, le SED définit le rôle des artistes ouvriers. Le texte se présente comme du matériel informatif, *Informationsmaterial*, qui fait suite à la conférence du 15.06.1957, donc peu de temps avant les élections du 23 juin 1957. Ce matériel devait servir de base à toute forme de travail artistique populaire et constituer en quelque sorte le principe directeur, la ligne de conduite de ce mouvement d'art populaire (*sie soll die Richtschnur aller Arbeit sein*). Il y est indiqué que la qualité de l'art populaire va croître automatiquement si on le rend « plus actuel, plus proche de la vie, plus influent sur les masses » (*aktueller, lebensnaher, massenwirksamer*), et donc, en un mot, si l'art populaire est davantage adapté aux problématiques du temps, au besoin de divertissement par exemple. La Maison berlinoise du travail culturel se plaint en 1957 que le sens de cette déclaration aurait selon elle été mal compris à dessein :

Certaines forces tentent dans certains districts de fausser le sens de cette explication programmatique (...) On reconnaît chez ces personnes une tentative pour détacher les groupes d'art populaire des institutions étatiques et pour affaiblir l'influence de l'État dans le travail de création populaire. (...)

Cela revient à travestir, à transformer l'explication programmatique en son contraire. Il ne s'agit pas du « mouvement » d'art populaire en lui-même, mais bien du socialisme dans l'art populaire, il ne s'agit pas d'une organisation mais bien du mouvement des cœurs et des cerveaux. Ce qui importe est le fait que le travail artistique populaire revête un visage socialiste, que les éléments socialistes y soient prédominants<sup>197</sup> (...)

---

<sup>197</sup>

« Von bestimmten Kräften in einigen Bezirken wird versucht, den Sinn der programmatischen Erklärung zu verfälschen (...). Dabei sind Bestrebungen erkennbar, die Volkskunstgruppen von den staatlichen Einrichtungen zu lösen und den staatlichen Einfluss in der Volkskunstarbeit zu schwächen. (...) damit wurde der Sinn der programmatischen Erklärung in sein Gegenteil verkehrt. Es geht nicht um die « Bewegung » schlechthin, sondern um den Sozialismus in der Volkskunst, nicht um eine Organisation, sondern um die Bewegung der Herzen und Hirne. Es kommt darauf an, das sozialistische Gesicht der Volkskunstarbeit zu prägen, die sozialistischen Elemente zu den vorherrschenden zu machen (...), in : **C Rep 121 Nr. 67**, Programmatische Erklärung des Berliner Hauses für Kulturarbeit für das Jahr 1957, p. 4.

Il est donc affirmé très clairement dans ce document programmatique que le socialisme est l'objectif premier, et non pas l'art populaire en lui-même, et que toute tentative pour affaiblir l'influence de l'État dans le travail artistique populaire revient à une entreprise de déstabilisation, de marginalisation du socialisme qui ne saurait être tolérée. L'art pour l'art, l'art à des fins de divertissement, est en quelque sorte ici l'ennemi du socialisme par définition.

Pourtant, cette posture de refus de l'art ludique et divertissant, de l'art pour l'art, évolue au fil des années, notamment à partir du milieu des années 1970. Le secrétariat de la présidence du *Kulturbund der DDR* a publié en 1977 une sorte de manuel pratique à destination de tous ceux qui souhaitent développer la culture pour la jeunesse<sup>198</sup>. Ce manuel est composé de retours d'expériences, toutes présentées comme extrêmement positives, et devant servir de source d'inspiration pour d'autres initiatives similaires. La date de 1977 ne doit pas étonner. En effet, suite à l'accord conclu en mars 1974 entre le *Zentralrat der FDJ (Freie Deutsche Jugend)* et le *Präsidium des Kulturbundes der DDR*, le FDJ avait reçu un mandat pour inciter la jeunesse à être plus active et productive dans le domaine culturel<sup>199</sup>. Cette question a été largement discutée lors du Xème Parlement der FDJ qui a eu lieu entre le 1er et le 5 juin 1976 à Berlin-Est<sup>200</sup>. Il s'agit d'un tournant important dans la politique culturelle de RDA : la volonté d'ouvrir davantage vers la jeunesse en proposant une culture davantage axée sur le divertissement, sur les loisirs, tout en maintenant l'idée que la culture doit *in fine* rester au service du politique et tout en conservant le discours idéologique.

Ce manuel publié par le *Kulturbund* est un exemple des conséquences concrètes de ce tournant : il résulte de la volonté d'opérer un rapprochement entre la jeunesse et le *Kulturbund*. Il s'agissait d'une orientation forte, voulue par le

---

<sup>198</sup> Quaas Adeline et Goddon Erni, *Kulturbund und junge Generation*, édité par le Sekretariat des Präsidiums des Kulturbundes der DDR, Berlin (Est), 1977.

<sup>199</sup> « Wie wir junge Leute anregen und ermutigen können, selbst aktiv und produktiv zu werden », in : Rapport publié suite au Xème parlement de la FDJ, Zur Auswertung des X. Parlaments der FDJ, Sitzung des Sekretariats am 16. Juni 1976.- Protokoll , **SAPMO - BArch, DY 24 / 9432**. Nous renvoyons également à la lettre du conseil central de la FDJ à plusieurs établissements d'enseignement qui fixe un programme d'action détaillé pour l'année 1976-77, Brief des Sekretariats des ZR der FDJ an die Leitungen der FDJ-Grundorganisationen der polytechnischen und erweiterten Oberschulen für die Arbeit im Schuljahr 1976 – 1977, in : Sitzung des Sekretariats am 10. Juni 1976.- Protokoll, **SAPMO - BArch, DY24 / 9431**.

<sup>200</sup> Le Bundesarchiv conserve des photos de cette manifestation, in : **SAPMO - BArch, BildY 3/T 78**.

Parti: le IXème Parteitag der SED en 1976 avait mis l'accent sur la politique culturelle en direction de la jeunesse, avec la certitude que cette dernière suivrait et serait enthousiaste à l'idée de participer à la création d'une culture socialiste nationale : « Nous en sommes sûrs : la jeune génération de notre République va considérer les tâches que le IXème Congrès du Parti lui a confiées comme les siennes et mettre un point d'honneur à les remplir<sup>201</sup> ».

C'est ainsi par exemple que le *Kulturbund* et la FDJ ont organisé ensemble *Sonntags* en 1977 à Berlin-Est, une journée de débats avec des artistes sur leur œuvre, des concerts, des discussions, en tentant d'inciter la jeunesse à participer. Il existait également à Berlin-Est le *Club der Kulturschaffenden Johannes R. Becher*, et à partir de la fin des années 1970, le *Kulturbund*, en partenariat avec la FDJ, a cherché à l'ouvrir davantage aux « jeunes actifs », aux « étudiants », aux « brigades de jeunesse de l'initiative FDJ de Berlin », *Jugendbrigaden der FDJ-Initiative Berlin*, et aux « jeunes couples<sup>202</sup> », à toute la jeunesse en somme : « Il s'agit en avant tout de danser, mais le caractère de ces soirées doit être enrichi grâce à des activités culturelles et politiques adéquates », comme l'indique le manuel publié par le *Kulturbund*<sup>203</sup> ». L'objectif est finalement de promouvoir en quelque sorte un divertissement enrichi en politique, surmonté d'une dose de politique supplémentaire! Mais le divertissement n'est plus refusé par principe, comme si la volonté d'ouverture envers la jeunesse impliquait une acceptation du principe de la civilisation des loisirs en matière de politique culturelle, même si le discours autoréférentiel sur la création ex-nihilo d'une culture socialiste et ouvrière nationale ne disparaît pas.

Par ailleurs, les échanges entre les correspondants locaux du *Kulturbund*, (*Kreissekrätären des Kulturbundes*) et ceux de la FDJ chargés de la culture, du sport et du tourisme, (*Sekretären für Kultur, Sport und Touristik der FDJ-Kreisleitungen*), ont été réguliers à partir de 1976, ce qui montre qu'il existait une

---

<sup>201</sup> « Wir sind gewiß : die junge Generation unserer Republik wird die vom IX. Parteitag der SED gestellten Aufgaben als ihre eigenen ansehen und sie in Ehren erfüllen », in : Bericht des Zentralkomitees an den IX. Parteitag, **SAPMO - BArch, DY 30/2052**, Bd 6, 18.05.1976.

<sup>202</sup> C'est finalement une liste qui mentionne absolument tous les jeunes! Cette liste des cibles de la nouvelle politique culturelle se trouve dans le document rédigé après la réunion du conseil de la FDJ le 19 novembre 1976, Maßnahmen zur Förderung des künstlerischen Volksschaffens, Sitzung am 19. November 1976, **SAPMO - BArch DY 24/9454**.

<sup>203</sup> In erster Linie geht es dabei um Tanzveranstaltungen, deren Charakter durch entsprechende kulturelle und politische Aktivitäten angereichert (...) sein soll », in : Quaas Adeline et Goddon Erni, *op. cit.*, p. 9.

volonté de coopérer à l'échelon local<sup>204</sup>. Cela s'explique par le fait que les deux organismes rencontraient un problème de recrutement de la jeunesse. Le manuel du *Kulturbund* aborde la question : « Comment faire en sorte que davantage de jeunes travailleurs, d'apprentis et d'étudiants s'intéressent à une participation au 14ème concours de littérature de la jeunesse berlinoise?<sup>205</sup> », et plus loin la question elle-même est commentée comme suit : « Cette question ainsi que d'autres sont discutées dans les différentes directions de notre organisation – un bon indice du fait que nous avons bien avancé sur le chemin de la concrétisation de l'accord entre la FDJ et le Kulturbund<sup>206</sup> ». La tautologie mérite d'être soulignée : nous avons posé la question de comment procéder pour mettre en œuvre notre coopération donc nous avons progressé dans la mise en œuvre de cette collaboration. On affirme avoir fait beaucoup de chemin parce que les questions sont posées, mais il n'est pas question pour autant d'y répondre!

Au total, le choix de se tourner vers le divertissement semble donc avoir résulté, au milieu des années 1970 et en particulier à partir de 1976 qui correspond à la fois au IXème *Parteitag der SED* et au Xème *Parlament der FDJ*, d'une volonté de réorienter la politique culturelle davantage vers la jeunesse. Mais la difficulté de définir comment faire en sorte que les jeunes soient davantage acquis à cette cause et participent plus nombreux à différentes manifestations culturelles est demeurée ouverte. Reiner Werner a organisé en 1976 un grand débat qu'il a nommé « *interdisziplinärer Disput* » et en rend compte dans le manuel du *Kulturbund* afin de partager son expérience<sup>207</sup>. Il s'agissait de discussions menées par un groupe d'étudiants berlinois sous l'égide du *Kulturbund* (*Berliner Hochschulgruppe des Kulturbundes der DDR*) sur de nombreux thèmes liés à la culture, la notion de culture étant entendue au sens très large de vie quotidienne et

---

<sup>204</sup> Manuskript "Zum gegenwärtigen Entwicklungsstand kulturell- künstlerischer Initiativen der FDJ (Stand vom Oktober 1976)", **SAPMO - BArch DY 24/20941**.

<sup>205</sup> « Wie kann es gelingen, für die Teilnahme am 14. Literaturwettbewerb der Berliner Jugend mehr junge Arbeiter, Lehrlinge und Studenten zu interessieren? », in : Quaas Adeline et Goddon Erni, *op. cit.*, p. 10.

<sup>206</sup> « Diese und andere Fragen stehen in den verschiedenen Leitungen unserer Organisation zur Diskussion – ein gutes Zeichen dafür, daß wir mit der Realisierung der Vereinbarung zwischen FDJ und Kulturbund ein großes Stück vorangekommen sind », in : *Ebenda*, p. 11.

<sup>207</sup> Reiner Werner, « Der interdisziplinärer Disput – Grundlegende Gedanken zum geistig-kulturellen Leben der jungen Intelligenz », in : *Ebenda*, p. 13-19. Il affirme combattre « pour un optimisme politico-moral élevé – contre les illusions sur l'abondance » (« Für einen hohen politisch-moralischen Optimismus – gegen « Schlaraffenland »-Illusionen »), p. 17.

de mode de vie<sup>208</sup>. La question de la dialectique entre les besoins collectifs et les besoins individuels d'épanouissement y a été thématisée, sous forme de question sans réponse : comment concilier un mode de vie socialiste qui doit être amené à se généraliser et un épanouissement des personnalités de chacun par le biais de l'action culturelle? L'auteur ne répond pas à la question de fond de savoir ce qu'est une personnalité marxiste ou socialiste, mais on comprend très rapidement, à la lecture de son rapport, qu'épanouissement des personnalités et adhésion croissante de ces dernières au marxisme sont posés comme équivalents.

Il recommande pour développer l'un et l'autre « l'entraînement systématique à l'argumentation partisane, logique et libre<sup>209</sup> ». Les trois termes reflètent l'ambiguïté fondamentale du *Kulturbund der DDR* autour de la question de la liberté d'expression: elle n'est pensable qu'au sein d'un discours partisan. C'est peut-être la raison pour laquelle le terme « logique » est inséré ici entre les deux, il tend à gommer la contradiction et à sous-entendre que les discours non conformes du point de vue de l'orthodoxie politique échappent à la logique. La seule logique en matière de discours sur la politique culturelle est celle de l'adéquation entre socialisme, émancipation des travailleurs grâce au socialisme et art « engagé » qui en découle.

La question des loisirs est donc ambivalente à partir des années 1970 : alors qu'on affirme rechercher l'épanouissement des personnalités et vouloir s'adresser davantage à la jeunesse en privilégiant le divertissement, le discours idéologique ne cesse pas d'être très présent. Cela se conjugue avec une autre évolution qui a débuté quelques années avant: à partir de la fin des années 1960, les *Kulturhäuser* sont moins directement liés aux entreprises, et s'ouvrent à un public d'habitants des alentours du lieu d'implantation de l'entreprise, ce qui rend le public plus hétérogène qu'auparavant. Cela résulte d'une directive du SED de 1962 qui souhaite transformer les *Kulturhäuser* en *Volkshäuser*<sup>210</sup>, et en faire des lieux de socialisation pour un public plus large que les seuls ouvriers travaillant dans

---

<sup>208</sup> Un des thèmes était par exemple « Sexuelles Gleichgewicht – Sexualität als Stimulus und Störfaktor »!.

<sup>209</sup> « systematisches Training parteilichen, logischen und freien Argumentierens », in : Reiner Werner, art. cité., p. 18.

<sup>210</sup> Direktive des 14. 03. 1962 zur Verbesserung der kulturellen Massenarbeit der Klubs- und Kulturhäuser, in : *Material für die Kulturarbeit*, édité par la Berliner Haus für Kulturarbeit, Berlin-Est, 1962, pp. 15-19.

l'entreprise concernée. Là encore, la notion d'art au service du simple divertissement est ambivalente : on ne crée plus uniquement dans le cadre de l'entreprise mais le nouveau type de socialisation rendu possible par les *Kulturhäuser* doit permettre de véhiculer un message politique d'adhésion aux valeurs du socialisme.

Par ailleurs, les théoriciens de la politique culturelle sont très critiques envers les formes de coopération avec l'Ouest dans les années 1950 et 1960, alors qu'après l'acceptation relative du principe du simple divertissement dans les années 1970, ils évoluent aussi sur cette question. En 1957, on peut lire dans le bilan annuel de la MBTC:

Dans le travail de coopération inter-allemande, on constate souvent une tendance des cercles ouest-allemands qui cherchent de façon habile à s'ancrer en RDA par le biais de l'art populaire. L'absence de principes et les compromis qui se font jour dans la direction de certains de nos groupes d'art populaire facilitent et permettent cela. A tel point que lors des manifestations artistiques communes dans le domaine de l'art populaire, le visage de notre RDA tel qu'il apparaît dans l'expression artistique est flou ou même carrément nié<sup>211</sup>.

Le soupçon est donc double : les Allemands de l'Ouest chercheraient à utiliser l'art populaire pour accroître leur influence en RDA, et, en outre, certains dirigeants de cercles artistiques en RDA leur faciliteraient volontairement la tâche. On constate ici que la rhétorique du soupçon est de nouveau très présente dans le discours sur l'art de la MBTC. En effet, à cette date, la fin des années 1950, la Guerre froide est très présente dans les politiques culturelles mises en place dans les deux camps rivaux. L'exemple le plus connu est sans doute le congrès qui s'est tenu pour la première fois à Berlin en 1950, *Congress for Cultural Freedom*

---

<sup>211</sup> « In der gesamtdeutschen Arbeit zeigt sich häufig eine Aktivität westdeutscher Kreise, die geschickt versuchen, über die Volkskunst in der DDR Fuss zu fassen. Dies wird ihnen durch Prinzipienlosigkeit und Kompromisse in einigen Leitungen unserer Volkskunstgruppen erleichtert und ermöglicht. Das geht soweit, dass bei gesamtdeutschen Veranstaltungen auf dem Gebiet der Volkskunst das Gesicht unserer DDR in der künstlerischen Aussage verwischt oder sogar verleugnet wird », in : **C Rep 121 Nr. 67**, Programmatistische Erklärung des Berliner Hauses für Kulturarbeit für das Jahr 1957, p. 4.

CCF<sup>212</sup>. Il a existé pendant 17 ans puis a survécu de façon nettement plus modeste sous un autre nom à partir de 1967 (*International Association For Cultural Freedom, IACF*), après avoir été dissous suite à la révélation que la CIA avait contribué à son financement, en pleine guerre du Vietnam et révolte étudiante aux États-Unis. Ce congrès était clairement une émanation de la Guerre froide, de la volonté de transposer la lutte sur le terrain culturel.

La conséquence de ce contexte général de méfiance et d'utilisation du vecteur culturel dans le cadre de la Guerre froide est le fait que la coopération avec la RFA sur le plan culturel est perçue en RDA de façon très unilatérale. Parmi les publications de l'Institut de sciences artistiques et culturelles marxistes-léninistes au sein de l'Académie des sciences sociales du CC du SED (*Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur-und Kunstwissenschaften*), on trouve un ouvrage publié en 1987 qui esquisse une histoire de la politique culturelle de la RFA, en décrivant des étapes successives qui ont toutes un rapport étroit avec l'impérialisme supposé de la RFA et avec l'accroissement de la crise du capitalisme<sup>213</sup>. L'ouvrage est une synthèse de plusieurs travaux de chercheurs, doctorats et articles publiés dans les années 1980. Les trois chapitres s'intitulent : La politique culturelle sous les conditions de la deuxième étape de la crise générale, de la restauration des fondements du pouvoir impérialiste et de la Guerre froide (1949-1961). Il est à noter que les auteurs s'arrêtent à la construction du mur de Berlin, « rempart antifasciste » qui devait mettre la population de la RDA à l'abri de ce pouvoir impérialiste. Puis le deuxième chapitre, qui couvre la période de la construction du mur de Berlin à l'introduction de l'Ostpolitik avec l'arrivée de Willy Brandt à la Chancellerie en RFA, s'intitule : « La politique culturelle sous le signe de l'adaptation de l'impérialisme aux changements dans ses conditions d'existence depuis le début de la troisième étape de la crise générale ». Enfin, le dernier chapitre « La politique culturelle entre détente et confrontation et sous les conditions de l'aggravation de la crise générale du capitalisme » (1970 au début des

---

<sup>212</sup> Hochgeschwender Michael, *Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen*, Editions Oldenburg, Munich, 1998.

<sup>213</sup> Erna Heckel (éd), *Zur Geschichte der Kulturpolitik in der BRD*, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur-und Kunstwissenschaften, Dietz Verlag, Berlin-Est, 1987, 390 p.

années 1980)<sup>214</sup>. L'ouvrage cherche à démontrer le rôle joué par le revanchisme dans cette politique culturelle impérialiste : l'héritage culturel humaniste qui est célébré en RDA serait nié en RFA pour servir les intérêts de théoriciens de la culture qui refusent la défaite de l'Allemagne nazie et le nouvel ordre européen qui en résulte. Là encore, la division de l'Allemagne est définie comme une conséquence de la Seconde Guerre mondiale et non pas comme une conséquence de la Guerre froide. L'ouvrage insiste sur les anciens membres du NSDAP qui joueraient un rôle dans la mise en place de la politique culturelle de la RFA sans les nommer et évoque les forces « conservativo-réactionnaires » (*konservativ-reaktionäre Kräfte*<sup>215</sup>) qui empêcheraient la culture populaire ouvrière de s'épanouir en RFA. On remarque donc que les aspects esthétiques ne sont à aucun moment évoqués, l'ouvrage se concentre uniquement sur le lien à établir entre la politique culturelle et des enjeux de géostratégie dans un cadre « d'attaque » contre la « communauté socialiste » par le moyen de la politique culturelle.

Le même raisonnement est à l'œuvre pour la notion d'échanges culturels interallemands. Dans le bilan de l'année 1957 établi par la Maison berlinoise du travail culturel, l'approche de l'art est politique et stratégique. Les enjeux artistiques ne sont évoqués à aucun moment dans ce document qui insiste uniquement sur le caractère problématique des manifestations culturelles interculturelles entre les deux États allemands :

Ces manifestations artistiques inter-allemandes ne remplissent leur fonction que si elles permettent de convaincre la population d'Allemagne de l'Ouest du bien-fondé du rapprochement pacifique des deux États et de la réunification démocratique pacifique de l'Allemagne dans le combat contre le militarisme et l'impérialisme en Allemagne de l'Ouest<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> 1. Kapitel : Kulturpolitik unter den Bedingungen der zweiten Etappe der allgemeinen Krise, der Restauration der imperialistischen Machtgrundlagen und des kalten Krieges (1949-1961), 2. Kapitel : Kulturpolitik im Zeichen der Anpassung des Imperialismus an die veränderten Existenzbedingungen seit Beginn der dritten Etappe der allgemeinen Krise (1961-1969), 3. Kapitel : Kulturpolitik zwischen Entspannung und Konfrontation und unter den Bedingungen der Verschärfung der allgemeinen Krise des Kapitalismus (1970 bis Anfang der achtziger Jahre), in : Erna Heckel (éd), *op. cit.*

<sup>215</sup> Erna Heckel, *op. cit.*, p. 303.

<sup>216</sup> « Diese gesamtdeutschen Veranstaltungen erfüllen nur ihren Zweck, wenn durch sie die Bevölkerung Westdeutschlands für die friedliche Annäherung der beiden deutschen Staaten, und für die friedlichen demokratische Wiedereinigung Deutschlands im Kampf gegen den Militarismus und den Imperialismus in Westdeutschland gewonnen wird », in : *Ibid*, p. 5.

Il ne s'agit pas ici du tout d'une perspective d'échange artistique interculturel, qui consisterait à tenter d'apprendre de l'autre et à recueillir les fruits de ce changement de perspective. Seule la RFA doit ressortir transformée de cette coopération artistique, dans le cas contraire il faut éviter d'organiser des manifestations artistiques interculturelles. Le message est donc très clair : le but est que la population ouest-allemande soit acquise à la cause de l'État communiste. La coopération doit avoir des résultats idéologiques sinon elle ne doit pas exister. A cette date de 1957, la RDA campe encore sur la position d'une réunification sous le signe du socialisme. Cette position n'a été abandonnée qu'après le virage de 1959-1960 dans le sillage de la conférence du SPD à Bad Godesberg au cours de laquelle les sociaux-démocrates ouest-allemands renoncent officiellement au marxisme et approuvent la politique d'ancrage à l'Ouest menée par le chancelier Konrad Adenauer. Le discours de Herbert Wehner le 19 mars 1959 devant le Bundestag marque de façon symbolique le caractère définitif de ce tournant, par lequel le SPD cesse d'être un parti de la classe ouvrière pour devenir un parti populaire.

Dans les années 1950, la rhétorique propre au SED en matière de discours sur l'art populaire est très monolithique : il faut - en RDA comme en RFA - servir un objectif stratégique sur le plan de la mise en place du communisme et de sa capacité à se déployer, à s'ancrer dans les consciences. Un document du service de presse du Ministère de la culture de RDA daté de 1957 en témoigne: « L'objectif principal est d'initier un tournant décisif dans l'activité artistique populaire de notre République, de faire un pas vers une qualité supérieure ». Plus loin, pour préciser ce propos, il est écrit que « les artistes populaires doivent faire ressortir l'intérêt de la vie nouvelle, qui devient chaque jour plus belle et plus riche dans notre État des ouvriers et des paysans, l'intérêt pour la paix, la démocratie, et le socialisme<sup>217</sup> ». Il est question d'un tournant à initier, or la politique du SED en matière de gestion de ces collectifs d'art populaire est caractérisée par une très grande continuité. Les

---

<sup>217</sup> « Das Hauptziel besteht darin, eine entscheidende Wende im künstlerischen Volksschaffen unserer Republik einzuleiten, einen Schritt zu einer höheren Qualität (...) für die Belange des täglich schöner und reicher werdenden neuen Lebens in unserem Arbeiter- und Bauern-Staat, für Frieden, Demokratie und Sozialismus », Pressestelle des Ministeriums für Kultur, Für eine sozialistische Volkskunstbewegung, 16 p., in : **C Rep 121, Nr 164**. Nous renvoyons, par comparaison, à l'annexe 3, qui montre que cette question était formulée de la même manière en 1952, soit 5 ans auparavant, cf annexe 3, Für eine sozialistische Volkskunstbewegung, Programmatistische Erklärung, 12.02.1952, source : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 27, p. 272-274.

contenus et la forme de la propagande politique sont restés constants. Ainsi, Wolfgang Langhoff, qui a prononcé le discours d'ouverture de la conférence dont est issue le texte programmatique, a décrit comme suit la vision bourgeoise de la politique culturelle, afin de s'en démarquer :

L'art pour l'art, la chanson pour la chanson, la danse pour la danse, ce n'est rien si un contenu plus grand ne naît pas de toutes ces facultés mises en œuvre et si ce contenu ne thématise pas l'aspiration du peuple lui-même au progrès et à l'humanisme<sup>218</sup>.

Il se réfère même à Goethe, qui perd pour l'occasion sa caractéristique d'écrivain plutôt conservateur pour devenir un symbole de l'art qui sert autre chose que lui-même et permet le progrès social! L'auteur devient même très ironique lorsqu'il évoque les thématiques abordées : « Petit à petit une splendide saturation toujours plus grande, toujours plus coriace de nos programmes a vu le jour, de sorte que toujours la Lune brille, toujours l'amour est amour, etc.<sup>219</sup> ». Il s'agit donc, contre ces tendances résistantes au développement d'un art dépourvu de tout message politique, de se resserrer sur une ligne d'agitation politique (« *agitatorisch-politisch* ») dans la lignée de l'Agit-prop, en remettant au centre les œuvres qualifiées de prolétariennes, ou les œuvres d'auteurs comme Brecht dont l'unique raison d'être était selon lui de véhiculer un message politique parfaitement clair et lisible pour tous<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> « Kunst um der Kunst willen, Lied um des Liedes willen, Tanz um des Tanzes willen, ist nichts, wenn nicht aus diesen Fähigkeiten ein größerer Inhalt erwächst und wenn dieser Inhalt sich nicht mit dem fortschrittlichen humanistischen Streben des Volkes selbst beschäftigt und befaßt », in : *Ibid*, p. 12.

<sup>219</sup> « allmählig hat eine immer größere, zähere idyllische Saturiertheit unserer Programme stattgefunden, daß ewig der Mond scheint, ewig die Liebe liebt usw », in : *Ibid*, p. 14.

<sup>220</sup> Brecht a été invité dès la fin de la guerre à rentrer en RDA pour contribuer à la construction du pays et mettre en scène lui-même ses pièces de théâtre. Il a accepté et en octobre 1948, à l'invitation du *Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, qui se nommera ensuite *Kulturbund der DDR*, il rentre de Zurich à Berlin en passant par Prague et son nom est dès lors associé au *Berliner Ensemble* sur le Schiffbauerdamm. Il y développe sa théorie du théâtre épique et met notamment en scène, avec Erich Engel, *Mutter Courage und ihre Kinder*, dont la première a lieu dès janvier 1949 et obtient un succès immédiat et considérable. Pourtant les premières esquisses des futurs conflits avec les fonctionnaires de la culture de RDA se font déjà jour : on commence à lire dans les archives des concepts comme celui de « *volksfremde Dekadenz* », etc. Mais Brecht continue le travail et s'entoure d'élèves comme Benno Besson, Peter Palitsch et Egon Monk. Il travaille aussi avec Jakob Lenz sur la mise en scène de la pièce *Der Hofmeister*. Pendant toutes ces années, et malgré le durcissement des principes du SED en matière de politique

L'art populaire doit en même temps être « un combat contre Bonn et ses politiciens de l'OTAN qui pervertissent notre peuple » (« *Kampf gegen die Bonner NATO-Politiker, die neuen Verderber unseres Volkes* »), car c'est de Bonn que viendrait - selon l'auteur de ce document du Ministère de la culture - cette tendance « coriace », ce penchant pour l'art apolitique. Il s'appuie sur une critique radicale de la situation à l'Ouest où l'art populaire n'est pas suffisamment financé et est donc continuellement en sursis selon lui. Ayant appris qu'en RFA des pétitions circulaient pour sauver des institutions socioculturelles ouest-allemandes menacées de fermeture, il en profite pour postuler la supériorité de la RDA dans le domaine de l'accompagnement des pratiques artistiques ouvrières, ces dernières ne pouvant s'épanouir dans le cadre du capitalisme qui les réprime<sup>221</sup>. Le discours de la MBTC est donc fondé à la fois sur l'application de la théorie marxiste – notamment la théorie du reflet ainsi que celle de l'utilité de l'art pour la transformation des rapports sociaux - et aussi sur une opposition radicale à la RFA, l'application du marxisme et la volonté de se démarquer de l'Ouest étant entrés en résonance pour servir l'idée majeure d'une lutte des classes dans le domaine culturel.

La conviction sur laquelle repose tout ce discours émanant du Ministère de la culture et de la MBTC est donc que la lutte des classes se joue aussi dans le domaine artistique. Il y a en filigrane une réflexion théorique sur la nature

---

culturelle, Brecht réussit à poursuivre dans la voie qu'il s'est tracée, par une politique des petits pas, qui lui permet de ne pas trop subir les reproches de formalisme que d'autres auteurs comme Paul Dessau vont endurer. Il a toujours agi de façon très habile, cherchant le compromis, même après que le SED a cherché, en distribuant des cartons d'invitation à des personnes mal intentionnées, à organiser un échec lors de la première de la pièce *Das Verhör des Lukullus* le 17 mars 1951, cette pièce ayant occasionné, comme nous l'avons expliqué plus haut, le premier grand débat sur l'esthétique marxiste en RDA. Cette attitude lui permit même d'obtenir le *Nationalpreis der DDR I. Klasse* fin 1951. Cela n'a pas été le cas pour tous les auteurs de ce que l'on pourrait appeler l'avant-garde artistique de RDA. L'ouvrage d'Alfred Kurella, qui était responsable de la culture au SED et membre du Bureau politique dans les années 1960, montre que des auteurs comme Ionesco et Beckett ou un peintre comme Miro étaient considérés comme « des produits extrêmes de la décadence », cf Alfred KURELLA, « Zum Problem der Dekadenz », in: *Einheit* 13, Heft 5 (1958), p. 749.

<sup>221</sup> Cela pose la question de l'étroitesse du lien entre l'œuvre et ses conditions de production. Quand s'est tenue à Berlin la première grande rétrospective d'art est-allemand, les deux commissaires de l'exposition Eugen Blume et Roland März l'ont intitulée *Kunst in der DDR*, l'art en RDA et non l'art de RDA, afin de prendre le contre-pied du discours dominant sur l'art est-allemand depuis la réunification qui tendait à réduire cet héritage artistique à ses conditions de production, sous le terme de *Gesinnungsästhetik*. Lorsqu'elle reçut en 2009 le prix de la Fondation nationale allemande, Monika Maron dit à propos de la littérature produite en RDA : « Le fait de qualifier toute la production d'Allemagne de l'Est entre 1949 et 1990 et même au-delà de «DDR-Literatur» n'est pas seulement irritant, cela induit une lecture rétrécie des textes qu'on aborde d'emblée en fonction de leur rapport à la RDA et qu'on n'imagine pas transposable dans un autre univers », in : Jean Mortier, art. cité (note 160), p. 11.

différente de l'activité culturelle en fonction du contexte social, sans toutefois justifier pourquoi la nature de l'activité diffère, en posant cette différence comme allant de soi. Le rapport rédigé suite à la réunion de la direction du syndicat VBV<sup>222</sup> en mai 1957 avec la MBTC pour définir un programme d'action commun dans le domaine des collectifs culturels interentreprises en témoigne :

Dans le système capitaliste, la culture est un moyen au service du maintien du pouvoir de la classe dominante d'exploitants, et elle sert la soumission des masses populaires.

Dans notre État des ouvriers et des paysans, les réalisations culturelles sont le bien commun de tous les hommes qui créent. Elles sont une arme politique et servent à éduquer les ouvriers pour en faire des hommes dotés de hautes qualités morales, qui aiment leur patrie et leur travail, qui se respectent mutuellement, qui combattent avec courage pour la nouveauté, qui possèdent de la persévérance et de la ténacité, qui sont mus par l'idée d'amitié entre les peuples et d'internationalisme prolétarien<sup>223</sup>.

Notons ici que le concept de « nouveauté » n'est pas expliqué davantage. Les ouvriers combattent par le biais de la culture pour une société nouvelle, ceci est un invariant du discours sur l'art populaire produit par la MBTC. Dans une société capitaliste les réalisations des hommes ne sont pas le bien de tous, mais la propriété de l'artiste ou de celui qui a le pouvoir d'achat suffisant pour acheter l'œuvre et donc pour faire travailler l'artiste. Dans une société socialiste au contraire, il n'existe pas de propriété privée des moyens de production, et pas non plus de marché de l'art, du moins en théorie, ce qui a pour conséquence que les œuvres d'art appartiennent au peuple, c'est-à-dire concrètement à l'État et aux organes sous la tutelle de l'État (les syndicats, les musées, les entreprises, les bibliothèques, par exemple).

---

<sup>222</sup> Le syndicat VBV était le syndicat du secteur de l'administration, des banques et des assurances, il a existé à partir de 1950 (*Gewerkschaft Verwaltung-Banken-Versicherungen*).

<sup>223</sup> « Im Kapitalismus ist die Kultur ein Mittel zur Aufrechterhaltung der Macht der herrschenden Ausbeuterklasse und dient zur Unterdrückung der Volksmassen. In unserem Arbeiter- und Bauern-Staat sind die Errungenschaften der Kultur Gemeingut aller schaffenden Menschen. Sie sind eine politische Waffe und dienen dazu, die Werktätigen zu Menschen mit hohen moralischen Qualitäten heranzubilden, die ihre Heimat und ihre Arbeit lieben, die sich gegenseitig achten, die mutig für das Neue kämpfen, Ausdauer und Beharrlichkeit besitzen die durchdrungen sind vom Gedanken der Völkerfreundschaft und vom proletarischen Internationalismus », in : Beschluß der 3. Bezirksvorstandssitzung der Gewerkschaft VBV vom 23.5.1957 über die allseitige Entwicklung der kulturellen Massenarbeit, insbesondere auf dem Gebiet der Volkskunst durch die Bildung von überbetrieblichen Kulturgruppen, in : **C Rep 121 Nr. 67**, p. 2.

Le marxisme a influencé et orienté les productions discursives de la MBTC, et ceci de différentes manières. Pour le dire rapidement, l'art est toujours défini comme un instrument, ce qui change ce sont les raisons pour lesquelles on mobilise cet outil, et qui le mobilise. Cependant ces productions discursives de la MBTC connaissent aussi des inflexions très significatives au fil des années : nous voudrions montrer maintenant quelles ont été ces inflexions et dans quelle mesure elles ont représenté de véritables césures.

## **Les inflexions du discours entre 1953 et 1990.**

### ***Une lecture sociale du projet culturel***

Avant que la Guerre froide ne débute réellement<sup>224</sup>, le discours sur l'art populaire est avant tout guidé par un effort pour dépolitiser le débat et faire ressortir, indépendamment des convictions politiques, l'objectif prioritaire de « démocratisation des masses », c'est-à-dire de rééducation des masses, à travers l'art populaire. Un document rédigé avant la création de la RDA (probablement en 1948, il est encore fait mention de la zone d'administration soviétique) émanant du SED fixe une sorte de programme à suivre à destination de toutes les associations (*Vereine*) qui étaient impliquées dans le développement de l'art populaire et de la politique culturelle en général :

Le travail des associations forme le peuple dans le sens de l'intérêt général. Leur positionnement en matière de politique culturelle a une fonction d'éducation des hommes à la pensée et à l'action démocratique indépendamment des choix religieux ou partisans<sup>225</sup> ».

### **Les directeurs des associations d'art populaire de la zone d'occupation**

---

<sup>224</sup> On considère en général que la Guerre froide débute en 1947, ou au moins au printemps 1948 avec le début du blocus de Berlin mais des signes de désaccords profonds sont déjà perceptibles dès la conférence de Potsdam en 1945 et vont ensuite apparaître de façon de plus en plus visible.

<sup>225</sup> « Die Arbeit der Vereine ist volksbildend in gemeinnützigem Sinne. Ihre kulturpolitische Einstellung dient der Erziehung der Menschen zum demokratischen Denken und Handeln ohne Rücksicht auf parteipolitische oder religiöse Bekenntnisse », in : Kulturpolitische Bestätigung der Vereine für Volkskunst, document non daté émanant du SED, qui a été transmis à la MBTC après sa création, **C Rep 120 Nr 1532**, p. 1.

soviétique étaient responsables face au *Magistrat*, qui comportait des services spécifiquement consacrés à l'art populaire (*Amt für Volkskunst*), chargés de mettre en application les directives de la *Kommandantur* alliée<sup>226</sup>. Au tout début, entre 1945 et 1948, le concept de *Volkskunst* n'est donc pas encore politisé comme il le sera ensuite dans les premières années de la RDA, sa définition repose sur une lecture plutôt sociale du projet, même si les objectifs politiques et idéologiques sont déjà présents en arrière-plan.

Le *Volkskunst* a davantage été, en zone d'occupation soviétique et dans la jeune RDA, un élément d'une politique de redistribution par l'État, donc d'une politique sociale, même si ce terme est évité en RDA jusqu'au milieu des années 1960, car la politique sociale est vue comme une béquille du capitalisme qui n'a pas de raison d'être dans la société du socialisme réellement existant. Dans les années 1970 cela change<sup>227</sup>, la politique sociale est revendiquée par le régime comme facteur de promotion de davantage d'égalité, et cela se voit en particulier dans la politique culturelle qui à partir de cette date est clairement définie comme un des piliers de la politique sociale de redistribution par l'État, qui fait « don » aux ouvriers des collectifs artistiques afin qu'ils puissent s'épanouir et laisser libre cours à l'expression de leur créativité. Or, la relation de don institue aussi systématiquement une relation de nature sociale et politique<sup>228</sup>. Les sociologues du travail le savent bien: la reconnaissance de celui qui reçoit la générosité peut s'apparenter à de l'allégeance<sup>229</sup>. La mission de la Maison berlinoise du travail culturel repose sur ce principe: on espérait susciter l'adhésion des individus, des formes d'allégeance politique de leur part, en contrepartie du financement des pratiques artistiques populaires. Il s'agissait ici en quelque sorte d'un échange tacite

<sup>226</sup> « Die Verbandsleitung, die dem Magistrat, Amt für Volkskunst, gegenüber verantwortlich ist, übernimmt das Kontrollrecht über die Vereine zur Durchführung von Bestimmungen der Alliierten Kommandantur », in : Ibid, p. 4.

<sup>227</sup> Günther Hockerts, « Soziale Errungenschaften? Zum sozialpolitischen Legitimitätsanspruch der zweiten deutschen Diktatur », pp. 790-804, in : Jürgen Kocka, Hans-Joachim Puhle et Klaus Tenfelde, *Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat. Festschrift für Gerhard Ritter zum 65. Geburtstag*, Munich, Saur, 1994.

<sup>228</sup> Marcel Mauss a été l'un des premiers à montrer cela dans ses travaux dès les années 1920. cf Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1923], 248 p.

<sup>229</sup> Un article très intéressant sur la rhétorique et la pratique du don en RDA est paru dans un ouvrage collectif sur les modes de consommation en RDA. L'auteur écrit ceci : « Le don, échange démonétarisé et généreux, est pensé et mis en scène comme un geste socialiste par excellence », in : Nadège Ragaru et Antonela Capelle-Pogacean, *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme, consommer à l'Est*, collection Recherches internationales, Editions Karthala, 2010, p. 93.

entre les dirigeants du SED et la population est-allemande, dont la conséquence est le renoncement au discours sur le caractère non partisan et dépolitisé de ces activités artistiques.

### ***La thèse de la Kulturnation, la nation culturelle allemande, de l'acceptation au refus définitif***

De la même façon, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et jusqu'au milieu des années 1950, l'art populaire n'est pas encore défini explicitement comme un outil à mobiliser dans la rivalité est-ouest. Au contraire plusieurs sources proposent d'utiliser le secteur artistique pour encourager le sentiment d'unité nationale du peuple allemand contre les « ennemis de la nation », i.e. les capitalistes et leurs alliés. C'est le cas d'un rapport publié par la MBTC sur les concours d'art populaire de RDA entre 1953 et 1954, dans un contexte de durcissement de la guerre froide, après les événements de juin 1953 en RDA, qui ont été instrumentalisés pour tenter de discréditer les « fascistes » de l'Ouest qui voudraient déstabiliser la jeune RDA, au lieu de reconnaître à ces événements leur caractère de soulèvement populaire spontané suite à une insatisfaction grandissante :

L'art populaire en tant que moyen pour obtenir l'unité nationale de notre peuple. L'art populaire, au sein duquel la tradition nationale du peuple allemand est conservée, est un gardien des traditions nationales et de ce fait un obstacle pour les ennemis de la nation, qui cherchent à dérober aux peuples leur sentiment national et leur culture nationale. Chaque succès dans le développement de l'art populaire est donc en même temps une défaite de l'idéologie cosmopolite de l'impérialisme.

C'est justement pour cette raison que la sauvegarde et la protection de l'art populaire allemand est l'affaire de l'État des travailleurs et des paysans<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> « Volkskunst als Mittel in der Herbeiführung der nationalen Einheit unseres Volks. Die Volkskunst, in der die nationale Tradition des deutschen Volkes bewahrt ist, ist eine Hüterin nationaler Traditionen und damit ein Hindernis der Feinde der Nation, die den Völkern ihr Nationalgefühl und ihre nationale Kultur rauben wollen. Jeder Erfolg in der Entwicklung der Volkskunst ist darum zugleich eine Niederlage der kosmopolitischen Ideologie des Imperialismus. Eben deshalb ist der Schutz und die Pflege der deutschen Volkskunst Sache des Arbeiter- und Bauernstaates », cf : Rapport très complet (39 pages!) analysant les concours d'art populaire des syndicats en 1953-54, Analyse der Wettbewerbe der Volkskunst der Gewerkschaften 1953/54, non daté, in : **C Rep 121 Nr. 67**, p. 37.

On note ici qu'en 1954 le discours produit sur l'art populaire en tant qu'outil politique est encore assez imprécis, la répétition de l'expression « tradition nationale » indique une forme de tautologie : puisque la tradition nationale s'exprime de façon privilégiée dans l'art populaire, il est le gardien de cette tradition nationale qui est conservée en son sein en quelque sorte... Par ailleurs, on peut remarquer ici que le discours en matière de gestion publique de l'art est en contradiction avec les principes de l'internationalisme prolétarien. Le terme de « culture nationale allemande » n'est pas encore refusé, alors qu'il le sera de façon très nette quelques années plus tard, et notamment après 1961 et la construction du mur de Berlin.

Ce refus de la thèse de la nation culturelle est basé sur le postulat que l'unité culturelle ou artistique n'est possible qu'avec des conditions socio-économiques similaires, dans la mesure où ce sont ces conditions qui déterminent la vie artistique. Erhard Hexelschneider et Erhard John analysent dans leur ouvrage intitulé « *La culture comme lien? Une analyse de la thèse de la « nation culturelle allemande unitaire* »<sup>231</sup> » publié en RDA en 1984 l'idée de l'existence d'une tradition culturelle commune comme un point de vue bourgeois et mentionnent « l'affirmation bourgeoise de la prétendue existence d'une unité culturelle<sup>232</sup> ». Le raisonnement peut être résumé de la façon suivante : la classe bourgeoise a utilisé à son profit les sentiments d'appartenance nationale dans le passé, et ceci à plusieurs reprises, et c'est exactement le même processus qui est en train de se répéter. La classe bourgeoise se réfère de façon artificielle à une prétendue unité culturelle afin de se légitimer elle-même, elle refuse de reconnaître le « processus objectif » de formation d'une culture socialiste nationale en RDA, ce qui repose sur un ressort fondamental de l'argumentation marxiste :

Par le biais du concept ethnique de « l'Allemand » existant par delà les frontières étatiques, on fait revivre, voire on entretient (« Mais nous sommes bien tous des Allemands !») des émotions, qui sont censées suggérer un sentiment

---

<sup>231</sup> Erhard Hexelschneider et Erhard John, *Kultur als einigendes Band? Eine Auseinandersetzung mit der These von der « einheitlichen deutschen Kulturnation »*, Dietz Verlag, Berlin, 1984.

<sup>232</sup> « die bürgerliche Behauptung von der angeblich existierenden kulturellen Einheit », in: *Ibid*, p. 66.

d'appartenance commune à l'Est et à l'Ouest. Ceci est lié à un point de vue revanchiste, que caractérise particulièrement bien la formule « l'Allemagne, l'Allemagne par dessus tout »<sup>233</sup>.

Le postulat est que la RFA développe une idéologie de l'Allemagne, qui serait dépassée historiquement mais maintenue juridiquement et politiquement par la classe dirigeante, c'est-à-dire par la classe bourgeoise, afin de servir ses propres intérêts, et notamment afin de légitimer la réunification qu'elle continue à appeler de ses vœux. Ce souhait est défini comme une position revanchiste, dans la mesure où il s'agirait d'une revanche sur la victoire de l'Armée rouge et sur le nouvel ordre mondial européen mis en place suite à la Seconde Guerre mondiale. Cette interprétation néglige le fait que ce nouvel ordre européen, et en particulier la division de l'Allemagne sont le résultat, non pas de la Seconde Guerre mondiale, mais de la Guerre froide, ce qui est très différent.

Mais dans l'argumentation des auteurs de cet ouvrage, la thèse de la nation culturelle allemande est dénoncée comme un refus d'admettre les conséquences de la défaite militaire de l'Allemagne en 1945, donc comme une thèse « revanchiste » par nature et qui n'est maintenue que pour servir les intérêts de la classe dirigeante de RFA alors qu'elle n'a pas de sens. Les structures socio-économiques de la RFA et de la RDA étant radicalement antagonistes, l'idée même d'unité culturelle est un non-sens pour le SED, contrairement à ce qui est affirmé dans le document daté de 1954 que nous citons précédemment. Sur ce point, le discours du Parti en matière de gestion de l'art a donc connu une inflexion très nette et radicale, que l'on peut situer à la fin des années 1950, juste avant la construction du mur de Berlin.

### ***L'art populaire dans quel but?***

Les archives permettent également de montrer qu'il y a eu des atermoiements, des hésitations, dans la définition des objectifs assignés à l'art

---

<sup>233</sup> « mit dem ethnischen Begriff des über Staatsgrenzen hinweg existierenden « Deutschen » werden Emotionen wahrggerufen oder sogar bewahrt (« Wir sind doch *alle* Deutsche ») die ein nationales Zusammengehörigkeitsgefühl in Ost und West suggerieren sollen. Damit hängt ein revanchistisches Moment eng zusammen, das am ehesten mit der Formel des « Deutschland, Deutschland über alles » charakterisiert ist. », in: *Ibid*, p. 13.

populaire au fil des années. La direction de l'éducation du peuple [*Amt für Volksbildung*] s'occupait par exemple de tous les événements qui concernent le temps libre et aussi de la création du journal « Peuple et art » [*Volk und Kunst*] où les personnes devaient s'exprimer de façon positive ou critique sur leur lien avec l'art populaire, leurs usages, leur ressenti, etc.<sup>234</sup>. Cette direction a été créée dans la lignée de la commission centrale pour l'art populaire [*Zentralausschusses für Volkskunst*] instituée dès 1946, avant même la création de la RDA, en zone d'occupation soviétique. Au départ, cette Commission de l'art populaire semble avoir été une branche de la division de l'éducation populaire, comme le montre l'en-tête d'une lettre de 1947 où le mot de *Volksbildung* est rayé au profit de *Volkskunst*, le responsable de l'art populaire auprès des différentes directions locales du secteur russe de Berlin [*Sachbearbeiter für Volkskunst bei den bezirksämtern im russischen Sektor von Groß-Berlin*] ne disposant pas encore de son propre papier à en-tête, semble-t-il.

Or, cela n'est pas seulement anecdotique : le fait que l'art populaire ait été historiquement une sous-division de la direction de l'éducation le place d'emblée, dès 1947, dans une logique pédagogique : l'art doit servir de vecteur des valeurs socialistes grâce auxquelles on entend « éduquer » le peuple, éveiller les consciences des citoyens. Certains historiens ont qualifié le régime de RDA de « dictature éducative<sup>235</sup> », ce qui revient à en souligner la dimension paternaliste. Pour le cas des collectifs artistiques, cela se vérifie : la pratique artistique ou culturelle n'est pas un but en soi mais bien un moyen au service d'une mission de véritable « éducation des masses ». On prétend encadrer, mobiliser, éduquer par le biais de l'art.

Un rapport du comité du district de Prenzlauer Berg du 25 juin 1947 porte un témoignage intéressant sur les premières discussions autour des objectifs

---

<sup>234</sup> Berichte des Zentralausschusses für Volkskunst, **C Rep 120 Nr 1515**.

<sup>235</sup> La notion de *Erziehungsdiktatur* a été développée au départ par Dorothee Wierling. Nous renvoyons à ses deux publications les plus marquantes selon nous : Dorothee Wierling, Lutz Niethammer et Alexander von Plato, *Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR 30 biographische Eröffnungen*, Rowohlt, Berlin, 1991 et *Geboren im Jahr Eins. Der Jahrgang 1949 in der DDR. Versuch einer Kollektivbiographie*, C. Links Verlag, Berlin, 2002. cf aussi Gerd Meyer, « Sozialistischer Paternalismus in der Ära Honecker. Lebensweise zwischen sozialer Sicherheit und politischer Bevormundung », in : Gerhard Riege, Gerd Meyer, *In der DDR Leben. Interdisziplinäre Studien aus Jena und Tübingen*, 1991, pp. 75-89.

politiques de « l'art de masse »<sup>236</sup>. Il est important car c'est le premier document à notre connaissance qui pose aussi clairement les bases du développement futur de ce secteur:

Les associations pour le développement de l'art populaire se fixent pour objectif de mettre en relation le travailleur avec l'art dans le cadre de la création artistique amateur, de développer son intérêt pour une relation étroite, réciproque, avec la culture et les hommes de culture. Il faut, dans l'esprit du renouveau démocratique et sur la base d'une approche humaine authentique et d'une responsabilité sociale, susciter son ouverture vers la culture et l'art ainsi que sa compréhension du rapport entre création artistique et vie sociale et spirituelle (...).

L'association se conçoit comme une partie du mouvement culturel allemand global et soutient tous les efforts qui vont dans le sens de l'unité de l'Allemagne et de sa culture<sup>237</sup>.

Ce document a été rédigé à un moment où le pouvoir, les cadres du Parti croyaient encore possible - ou en tout cas feignaient de croire possible - une unification allemande sous l'égide du socialisme. Mais au delà de cet aspect, il apparaît qu'il y a déjà, encore embryonnaire, une réflexion sur les enjeux de l'art populaire et sur le lien entre art et organisation sociale. Cette question semble avoir beaucoup préoccupé les premiers responsables de cette institution car on trouve dans les archives de nombreuses traces de réunions organisées en 1948 et en 1949 autour de ces thématiques<sup>238</sup> et les discussions entre les dirigeants des différentes Commissions locales de l'art populaire [*Bezirksausschüsse Volkskunst*] de Berlin duraient souvent jusqu'à 22h ou 23h. L'idée de former les consciences politiques au

---

<sup>236</sup> Richtlinien für den Aufbau von selbständigen Vereinen für Volkskunst unter Berücksichtigung des Aufbaues eines einheitlichen Verbands für Berlin, p. 1, Rapports de la Commission centrale de l'art populaire, **C Rep 120 Nr 1515**, Berichte des Zentralkomitees für Volkskunst.

<sup>237</sup> « Die Vereine für Volkskunst setzen sich das Ziel, den schaffenden Menschen mit der Kunst im Rahmen des Laienkunstschaffens in Verbindung zu bringen, ihn für ein enges, wechselseitiges Verhältnis zur Kultur und zu den Kulturschaffenden zu interessieren. Auf dem Boden demokratischer Erneuerung ist im Geiste echter Humanität und sozialer Verantwortung (...) die Aufgeschlossenheit für Kultur und Kunst sowie das Verständnis für den Zusammenhang des künstlerischen Schaffens mit dem gesellschaftlichen und geistigen Leben zu wecken. Der Verein betrachtet sich als Teil der gesamtdeutschen Kulturbewegung und unterstützt alle Bestrebungen, die der Einheit Deutschlands und seiner Kultur dienen », Rapports de la Commission de district de Prenzlauer Berg du 25 juin 1947, **C Rep 120, Nr 1513**, Berichte des Bezirksausschusses für Volkskunst.

<sup>238</sup> Nous renvoyons à l'annexe 4, qui illustre avec une photographie de cette époque la première session du congrès de la culture du SED (*Kulturtag der SED*) en mai 1948 à Berlin, photographie des archives de la ville de Berlin, Source : **C Rep 722, Nr. 25, p. 274**.

moyen de l'art est très débattue dans ces années d'immédiat après-guerre, même si elle n'est pas neuve, les membres du SED s'emparent là d'une question qui avait déjà occupé les sociaux-démocrates – et d'autres – dès le début du dix-neuvième siècle.

Toutefois cet effort pour définir les missions de l'art populaire au regard des objectifs politiques n'a pas concerné que les années de l'immédiat après-guerre et les années 1950. Jusque dans les années 1980, on constate que le Parti a peiné à définir et à faire respecter une ligne claire et univoque. Des voix dissidentes se sont fait entendre au sein de la Maison berlinoise du travail culturel. Dans un échange de courriers datant de 1983 sur les thèmes du réalisme et de l'utopie, Ilja Willert, le directeur, explique aux membres du Ministère de la Culture qu'une simple transposition des directives venues d'en haut n'est pas toujours possible, qu'il faut être réaliste et que les plans en matière de politique culturelle ne peuvent pas être suivis à la lettre :

Il n'y a que dans les contes de fées où Kasper peut gifler les méchants pour qu'ils s'en aillent, que dans ces contes de fées où toutes les idées sont justes, où tous les plans se réalisent et vont même au-delà de ce qui était prévu, (...) mais là aussi il y a des méchants. Il en faut – que ce soient des magiciens, des rois ou des fonctionnaires et des directeurs du ministère de la culture<sup>239</sup>.

Il reconnaît que des erreurs ont été Commises par la MBTC (notamment dans la préparation d'un atelier de poupées) mais c'est selon lui précisément parce que « nous ne sommes pas dans un conte ». Parfois des modifications du plan sont donc « quand même nécessaires ». Cette critique adressée au Parti semble avoir été acceptée sans heurt. Elle montre que dans le domaine culturel peut-être plus que dans d'autres domaines, des nuances étaient possibles, en tout cas dans les dernières années du régime. Parfois la ligne n'était pas très claire entre plusieurs conceptions de ce que doit être une politique culturelle socialiste, elles traversaient même certaines personnalités à la fois favorables à la lecture par le Parti et en même

---

<sup>239</sup> « Nur im Märchenland, wo der Kasper mit der Klatsche die Bösen vertreibt, nur dort sind alle Konzeptionen gut, werden alle Pläne erfüllt und übererfüllt, (...), aber auch dort gibt es die Bösen. Die muß es geben - egal ob Zauberer, Könige oder Kultur-funktionäre und Direktoren », lettre du Dr. S. Tümmeler, directeur du Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur à Dr J. Schuchardt, Stadtrat, 6. 4. 1983, **C Rep 722 Nr 78**, Konzeptionen verschiedener Fachgebiete des künstlerischen Volksschaffens, 1970-1986 (ouverts sur dérogation).

temps partisans d'une approche pragmatique et plus ouverte à des modes d'expression artistique non politiques. Bien que proche du Parti, car il a été vice-président de l'Union des artistes et a présidé la Section du SED du Bezirk de Leipzig pendant les années 1980, Bernhard Heisig s'est par exemple montré ouvert vis-à-vis de jeunes artistes, formés à l'école de Leipzig, mais qui manifestaient la volonté de sortir de ce qui était devenu pour eux l'ornière du réalisme socialiste : citons Michael Morgner, Thomas Ranft, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Lutz Dammbeck, Hans-Hendrick Grimmeling par exemple<sup>240</sup>. Il existait donc des marges de manœuvre pour prendre une relative distance face au discours du SED en matière de gestion de la culture, y compris de façon officielle, non cachée.

Mais au-delà de cela, les archives révèlent que certains points n'ont jamais vraiment été résolus et que la MBTC elle-même n'a cessé d'osciller entre plusieurs positions antagonistes<sup>241</sup>, notamment sur la question vraiment centrale du rôle du divertissement dans l'activité artistique. Son rapport d'activité sur le premier semestre de 1956 en fournit la preuve :

Nous réussissons pas à pas à faire avancer la nouveauté. Mais d'un autre côté, l'ancien est encore extrêmement coriace. Nous sommes souvent confrontés à des opinions petit-bourgeoises sur les missions de l'art populaire, par exemple sur l'art populaire prétendument « apolitique », sur l'humour qui n'a pas besoin d'avoir d'exigences, de contenu en matière d'idées progressistes, qui doit seulement servir à divertir, et ainsi de suite.

Ce qui ressort de tout cela, nous l'avons vécu entre autres lors de la représentation du collectif d'art populaire de l'entreprise de télécommunications Werk für Fernmeldewesen le 25.01.1956. Nous avons assisté à un fourre-tout horrible, de mauvais goût, sans idées, qui allait du « Gruß aus Oberbayern » jusqu'à Paul Linke en passant par des pièces autour du thème d'Eros, « Amorettenspiele », et dont le point d'orgue de la soirée était le comique Beppo avec ses habits »<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Pour davantage de détails: Jean Mortier, article cité (note 160)

<sup>241</sup> Nous renvoyons à l'annexe 10, le tableau de Helmut Diehl intitulé *Der geteilte Marx* qui date de 1976. Source : catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit*, Klaus Wittkugel, Berlin, 1949, consulté à la Stadtbibliothek Berlin, p. 281.

<sup>242</sup> « Es gelingt uns Schritt für Schritt, dem Neuen zum Durchbruch zu verhelfen. Andererseits ist aber das Alte noch sehr zählebig. Oft stoßen wir auf kleinbürgerliche Auffassungen über die Aufgaben der Volkskunst z.B. über die sogen. « unpolitische Volkskunst », (...) über den Humor, der kein Niveau, keinen fortschrittlichen Ideengehalt zu haben braucht, sondern lediglich der Unterhaltung dienen soll usw. usf. Was dabei herauskommt erlebten wir u.a. bei der Veranstaltung der Volkskunstgruppen des VEB Werk für Fernmeldewesen am 25.1.1956. Wir sahen einen grausamen, geschmacklosen, ideenlosen Nischmarsch, der vom « Gruß aus Oberbayern » über die « Amorettenspiele » bis zu « Paul Linke » führte und als « Glanzstück » des Abends den Klamottenkomiker « Beppo » enthielt », cf document du 10.4.1956, Berliner Haus der Volkskunst, Bericht über die Arbeit im I. Quartal 1956, p. 2, **C Rep 121, Nr 82**.

La question du goût qui est soulevée ici est très importante, et elle conditionne la définition de la notion de divertissement par le SED. L'objectif du divertissement selon le dictionnaire de politique culturelle de RDA de 1977, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, est de « couvrir les besoins culturels avec goût et imagination » (« *genußvoll und phantasievoll kulturelle Bedürfnisse befriedigen*<sup>243</sup> »), ce qui implique qu'il faut définir la ligne de séparation entre le bon goût et le mauvais goût en matière de culture et que cette ligne de partage doit être réalisée par le Parti. Dans un rapport de travail de la MBTC daté du premier trimestre de 1956, le bon goût est défini comme la caractéristique de l'art politique, qui véhicule des idées progressistes et ne se contente pas d'amuser ou de divertir sans éduquer.

A cet égard, l'auteur de ce texte affirme qu'un processus de reconversion des esprits, qu'il nomme *Umwandlungsprozess*, est possible, même s'il est nécessairement plus lent que ce que l'on pourrait souhaiter et il exprime cela avec une métaphore étonnante :

Pourtant on ne doit pas nous confondre avec une fabrique de petits pains. Notre activité réclame une grande confiance en l'homme, un travail patient de persuasion et surtout une aide pratique conséquente<sup>244</sup>.

La métaphore de la fabrique de petits pains est là pour éviter que les conclusions très pessimistes sur ce qui se pratique dans les collectifs d'art populaire ne fournissent des arguments pour discréditer l'entreprise toute entière. Il y a un côté très prescriptif ici, on distingue de manière définitive ce qui est artistiquement nuisible et ce qui est artistiquement bénéfique au regard de la propagation du socialisme dans les esprits. Mais le fait d'admettre que les progrès ne se voient pas

---

<sup>243</sup> Harald Bühl (éd), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, op. cit., (note 188), p. 694. (entrée *Unterhaltungskunst*)

<sup>244</sup> « Man darf uns aber nicht mit einer « Brötchenfabrik » verwechseln. Unsere gesamte Tätigkeit verlangt viel Vertrauen zum Menschen, eine geduldige Überzeugungsarbeit und vor allem viel praktische Hilfe », rapport sur le travail du premier trimestre 1956 daté du 10.4.1956, Berliner Haus der Volkskunst, Bericht über die Arbeit im I. Quartal 1956, **C Rep 121, Nr 82**, p. 3.

encore et que les premiers résultats de l'entreprise de développement d'un art populaire ne soient pas du tout ceux qui étaient espérés ne doit pas – selon l'auteur de ce document – remettre en cause le projet en lui même en le faisant passer pour une « production de petits pains ». Il affirme d'ailleurs qu'il va chercher à renforcer le travail avec le *Nationale Front*, dans leur « local d'agitation » à Berlin, *Agitationslokal*, afin de palier aux insuffisances constatées.

On a donc ici à la fois un constat très sévère et très lucide sur les résultats concrets de l'entreprise et en même temps une très grande continuité dans le discours : il faut poursuivre la formation idéologique des personnes qui encadrent les collectifs, et il faut lutter contre le discours de défense de l'art pour l'art et contre le mauvais goût, contre la prévalence du divertissement au détriment des messages politiques que l'art doit véhiculer.

Le Parti a donc été amené à réfléchir dans les années 1950 et 1960 à des solutions pour rehausser la teinte idéologique de ces groupes de travail, sur le constat que cette dernière était déficiente, et la question du divertissement a été âprement débattue à cette occasion. Il est intéressant de constater que sur ce point, le SED n'a pas du tout tenu un discours constant. Au contraire, on peut mettre en évidence de très nettes oscillations par rapport à la thèse générale de refus du divertissement caractéristique de l'art apolitique comme support du mauvais goût que nous venons de citer.

Un document de cadrage du 30 octobre 1958 rédigé par l'unité responsable de la question du travail culturel de masse (*Hauptreferat Kulturelle Massenarbeit*) en fournit un exemple très intéressant<sup>245</sup>. Il est question du « besoin de culture des masses laborieuses » [*die kulturbedürftigen Massen*] et de la façon dont il convient d'y répondre dans une stratégie de construction d'une société socialiste. Le fil directeur de l'argumentation est la conviction qu'un renversement socialiste de l'idéologie et de la culture est nécessaire [*die sozialistische Umwälzung der Ideologie und Kultur verwirklichen*]. Or, pour cela, on propose de s'appuyer sur une approche ludique, sur le divertissement. « Il s'agit, dans les années à venir, de mettre en relation le divertissement et la culture et de les placer au service du

---

<sup>245</sup> Document de cadrage sur l'évolution du travail culturel de masse du Hauptreferat Kulturelle Massenarbeit, Entwicklung der kulturellen Massenarbeit 1959 bis 1965 und Ausblick 1965 bis 1975, 10 p., **C Rep 121 Nr. 67**.

développement de la conscience socialiste<sup>246</sup> ». Ici la notion de divertissement n'est pas rejetée comme péjorative ni perçue comme suspecte en elle-même.

Ceci est en contradiction totale avec un autre document qui a une position très différente sur le divertissement : il s'agit d'une lettre du 18 septembre 1958 émanant des autorités nationales, c'est-à-dire du Ministère de la culture de RDA, adressée aux sous-directions de la culture des districts et de la mairie de Berlin-Est, à propos des concours entre les brigades d'agitation artistique du FDGB et de la FDJ<sup>247</sup>. Cette lettre contient des reproches très durs contre l'orientation vers le divertissement, et le manque de lisibilité du message politique: « La gestion politique du concours montre de graves faiblesses. Il n'y a qu'une vision étroite et une influence insuffisante sur le contenu des programmes en matière de politique culturelle. Le concours doit être un levier déterminant pour améliorer le travail dans le domaine de l'agitation artistique<sup>248</sup> ». Le reproche est très clair: la lisibilité du message politique qui est véhiculé est trop faible, voire inexistante, on ne se sert pas suffisamment des collectifs de travail culturel pour faire de l'agitation et pour travailler sur les consciences politiques. Il faut davantage respecter le message de la V. Conférence du parti, et prendre conscience de l'impératif de développement d'une « nouvelle morale et éthique socialiste » [*die Entwicklung einer neuen sozialistischen Moral und Ethik*].

On pourrait se demander quelle est ici la différence entre « morale » et « éthique » socialistes, car cette différence n'est pas du tout théorisée. L'auteur du document postule seulement la nécessité de renverser les valeurs précédentes. Dans la suite du texte, l'enjeu politique est réaffirmé de façon très nette, en faisant même allusion aux élections à venir: « il faut mettre en relation la plus étroite possible le concours avec la préparation des élections à la Chambre du peuple et avec les manifestations pour le 40ème anniversaire de la révolution de Novembre<sup>249</sup> ». L'art

---

<sup>246</sup> « Es kommt in den nächsten Jahren darauf an, Unterhaltung und Kultur zu verbinden und in den Dienst der sozialistischen Bewusstseinsbildung zu stellen », in : *Ibid*, p. 1.

<sup>247</sup> Ministerium für Kultur, Regierung der DDR, an die Abteilungen Kultur der Räte der Bezirke und des Magistrats von Gross-Berlin, lettre signée de Pr Pischner, stellvertreter des Ministers, objet : Wettbewerb der künstlerischen Agitationsbrigaden des FDGB und der FDJ, in : **C Rep 121 Nr. 67**

<sup>248</sup> « Die politische Führung des Wettbewerbs weist grosse Schwächen auf. Es gibt nur eine geringe Übersicht und einen ungenügenden Einfluss auf den kulturpolitischen Inhalt der Programme. Der Wettbewerb muss ein entscheidender Hebel sein, um die gesamte Arbeit auf dem Gebiet der künstlerischen Agitation zu verbessern », in : doc. cité 242), p. 1.

<sup>249</sup> « Der Wettbewerb ist engstens mit den Vorbereitungen der Volkskammerwahlen und den

populaire doit être un outil de campagne électorale, dans le cadre d'une stratégie pour renforcer la loyauté envers le système, dont on ne pouvait ignorer, en 1958, qu'elle était faible, comme en témoignent par exemple les statistiques sur le nombre croissant de jeunes actifs quittant la RDA pour s'installer à l'ouest.

L'une des conséquences est que les considérations sur la qualité artistique de ce qui est produit sont totalement mises de côté. On suggère de faire en sorte que tout le monde participe au concours, indépendamment du niveau artistique, ce qui confirme que l'art n'est vu que comme un prétexte, un support, un outil pour atteindre d'autres objectifs : « Pour populariser le concours, il faut rejeter l'idée que les capacités de certains groupes sont encore lacunaires et qu'ils ne sont pas mûrs pour participer. Le concours est une grande école pour tous et ne doit pas être réduit par certaines exigences en termes de capacités<sup>250</sup> ». Le Parti conseille aussi à chaque district de préparer le concours au moyen de « matinées socialistes » [*sozialistische Matineen*], et également de manifestations d'Agitprop [*Agitprop-Veranstaltungen*]. Le concept d'Agit-prop est antérieur à la RDA, il repose sur l'idée que l'art doit inciter à agir, doit être un levier pour l'action politique. La qualité d'une œuvre artistique se mesure alors uniquement à son caractère révolutionnaire et combatif, à sa capacité à rompre avec le passé. Ce n'est donc pas un hasard si l'auteur fait ici référence à ce concept.

Historiquement, la notion d' « agit-prop » est déjà présente dans l'ouvrage *Que faire* que publie Lénine en 1902 : par l'Agit-prop, on doit forger la conscience de classe du prolétariat pour mobiliser et éduquer les masses et préparer le renversement de la société capitaliste. Le *Komintern* s'est doté dès 1919 d'une section de propagande internationale, qui connaît plusieurs avatars dans l'entre-deux-guerres<sup>251</sup>. L'idée est donc de se servir de tous les leviers dont on dispose

---

Veranstaltungen zum 40. Jahrestag der Novemberrevolution zu verbinden », in : doc. cité 245), p. 1.

<sup>250</sup> « Bei der Popularisierung des Wettbewerbs sind Auffassungen, dass die Leistungsfähigkeit einzelner Gruppen noch nicht wettbewerbsreif ist, zu widerlegen. Der Wettbewerb ist eine grosse Schule für alle Beteiligten und darf nicht durch bestimmte Leistungsforderungen eingeengt werden », in : doc. cité (note 249), p. 2. Le mot « *eingeengt* » est souligné dans le texte d'origine.

<sup>251</sup> David François, « Les services de l'Internationale communiste : la section d'agitation et de propagande », ANR PAPRIK@2F, 6 décembre 2013 [en ligne: <http://anrpaprika.hypotheses.org/1213>], cité par Romain Ducoulombier, « L'agit-prop communiste. La propagande et son efficacité », ANR PAPRIK@2F, 28 mai 2014 [en ligne: <http://anrpaprika.hypotheses.org/2178>] consulté le 8. 03.2017. À partir des années 1920, cette section de propagande internationale contribue à l'organisation des sections d'agit-prop dans tous

pour faire passer des messages politiques et éduquer les masses, le pouvoir de prescription de ces messages véhiculés au moyen de l'art étant postulé plus qu'il n'est démontré. La culture bolchevique en la matière est fondée sur l'idée davantage intuitive que scientifique selon laquelle la saturation d'un espace public donné permettra d'y façonner la « conscience » d'un groupe<sup>252</sup>. Le fait que, dans ce document, le Parti recommande à tous les collectifs d'art populaire de faire de l'Agit-prop n'est donc pas un hasard mais le fruit de longues réflexions entamées en Union soviétique bien avant la création de la RDA. L'organisation de concours comme celui du meilleur collectif artistique n'a donc aucune vocation à permettre de créer des œuvres dont la valeur artistique serait importante, mais uniquement à multiplier les moyens d'action sur le peuple, à susciter l'adhésion et la prise de conscience politique. Insister sur le fait que tout le monde doit participer indépendamment de ses talents artistiques existants ou non en est une illustration.

On observe pourtant un écart entre le discours du Parti, qui insiste sur le caractère intrinsèquement politique de l'art et la nécessité de développer encore davantage la dimension idéologique, d'une part, et d'autre part le discours de certaines voix critiques au niveau local qui ont remis en cause cette ligne du Parti, comme le montre par exemple un document de 1956 très explicite<sup>253</sup>. La politisation à outrance des collectifs d'art populaire a reçu un écho très méfiant au niveau local dans le quartier de Treptow. Ce document reproche au syndicat FDGB de ne s'occuper que de payer les artistes et de n'assurer que la gestion des aspects financiers. Il reproche aussi à l'organisation de jeunesse FDJ de « n'avoir pas trouvé le bon langage pour éveiller l'amour de l'art populaire au sein de la jeunesse<sup>254</sup> ». Il ne comprend par ailleurs pas du tout pourquoi il faudrait ne parler que de politique au sein de ces groupes de travail artistique, et reproche au Parti de ne rien comprendre au besoin de détente et de divertissement des ouvriers, jusqu'à l'absurde. Il est écrit :

---

les PC européens. La section d'agit-prop française se structure par exemple à partir de 1924-1925.

<sup>252</sup> Les conceptions pavloviennes (les « réflexes conditionnés ») ont pu contribuer par ailleurs à donner à certains partisans de l'Agit-prop, notamment en Union soviétique, l'illusion d'une influence directe sur les « cerveaux ».

<sup>253</sup> Document du 30.10.1956, Analyse der Volkskunstarbeit im Stadtbezirk Treptow, 10 p., in : **C Rep 145-15, Nr 10**, Stadtbezirksversammlung und Rat des Stadtbezirks Berlin-Treptow.

<sup>254</sup> « Der Jugendverband hat nicht die Sprache gefunden, um in der Jugend Liebe zur Volkskunst zu wecken », in : Ibid, p. 4.

En analysant les protocoles des conférences culturelles de l'année 1955-56, en s'entretenant avec des membres de groupes culturels et avec des dirigeants artistiques, on a pu constater que de nombreux permanents de la culture avaient très largement vulgarisé le rôle de l'art populaire. Il n'a plus été perçu que comme un instrument de combat et une arme dans le combat pour la paix et dans la lutte pour l'unité de l'Allemagne, etc., ainsi que comme un moyen d'éducation des personnes.

Cela signifie que l'on a bien souvent essayé de « donner un fondement politique » aux Lieder les plus humbles et les plus beaux, et y compris à des chansons pour enfants. Prenons l'exemple du Lied « Zwischen Berg und tiefem tiefem Tal... », dont on a prétendu (même à la radio), que les paysans sympathisaient avec les lièvres parce qu'ils voyaient dans la figure des chasseurs les Junker et les grands propriétaires terriens, et donc leurs ennemis et ceux qui les exploitaient. N'est-ce pas un peu tiré par les cheveux?<sup>255</sup>.

La question rhétorique de la fin montre l'amertume de l'auteur : à force de chercher à tout prix à instrumentaliser l'art populaire au service des objectifs du Parti, on a fini par aboutir à une situation absurde. Le reproche est très net et sans langue de bois ici, ce qui indique qu'il était possible, pour un responsable culturel local d'un quartier de Berlin (Treptow en l'occurrence), de prendre une distance critique très nette avec la ligne fixée en 1956 qui impliquait une politisation systématique et à outrance de toutes les productions culturelles<sup>256</sup>.

L'auteur est pourtant animé par une volonté d'ancrer la culture « socialiste » dans les consciences, il regrette que l'on ait transformé l'art populaire en une arme politique, dont la population a fini par se détourner selon lui, ce qui expliquerait pourquoi ils ne s'intéressent plus qu'à la culture américaine, dont l'influence est néfaste à ses yeux. C'est l'argument qu'il développe : on a selon lui trop mis de côté le plaisir de créer, ce qui a nui à l'art populaire, discrédité car perçu de plus en

---

<sup>255</sup> « Bei der Durchsicht der Protokolle der Kulturkonferenzen des Jahres 1955/56, bei Gesprächen mit Mitgliedern von Kulturgruppen und einzelnen künstlerischen Leitern konnte man feststellen, dass von vielen Kulturfunktionären die Rolle der Volkskunst in starkem Masse vulgarisiert worden ist. Man hat sie fast ausschliesslich nur noch als ein Kampfinstrument und eine Waffe im Friedenskampf und im Kampf um die Einheit Deutschlands usw. angesehen sowie als ein Mittel zur Erziehung der Menschen betrachtet. Das bedeutet, dass (...) man in vielen Fällen versucht hat die schlichtesten und schönsten Volkslieder, mitunter sogar Kinderlieder, « politisch zu begründen ». Denken wir nur an das Lied « Zwischen Berg und tiefem tiefem Tal... », von dem man behauptete (sogar im Rundfunk) dass die Bauern mit den Hasen sympathisieren, weil sie in den Jägern die Junker und Grossgrundbesitzer, also ihre Feinde und Ausbeuter sähen. Ist das nicht ein bisschen (écrit comme ça) an den Haaren herangezogen? », in : doc. cité 246), p. 7.

<sup>256</sup> Nous renvoyons à notre développement sur le jdanovisme et sa traduction dans les arts sous la forme du réalisme socialiste.

plus sous l'angle d'une arme de combat au service du SED et uniquement sous cet angle. Pour que l'art populaire puisse jouer son rôle et véhiculer une « morale socialiste », il défend l'idée qu'il faut que l'on respecte le principe du plaisir de la création. C'est la raison pour laquelle il se réfère à un dicton allemand : « qui veut créer doit être joyeux » [*Wer schaffen will muss fröhlich sein*], qu'il utilise comme une contre-argumentation pour contrer la volonté du Parti de politiser systématiquement les groupes de création populaire, au point que la qualité artistique était totalement secondaire et négligée, et que le plaisir de créer finissait par être totalement oublié.

De la même façon, des réticences ont été exprimées lors des séminaires, ateliers et cours organisés par la Maison berlinoise du travail culturel, par des personnes impliquées dans le *Volkskunst* et perplexes face aux directives du Parti. Cette institution tire par exemple en 1957 un bilan contrasté des discussions autour du projet « Pour un mouvement socialiste d'art populaire » [*Für eine sozialistische Volkskunstbewegung*]. Selon les auteurs du rapport qui ont contribué à cette journée de discussions/formation, beaucoup de participants se « réjouissaient » du caractère socialiste donné à l'art populaire mais avaient aussi des réticences, appelées « représentations erronées et faiblesses idéologiques » [*falsche Vorstellungen und ideologische Schwächen*]. Le bilan des discussions pose quelques questions qui peuvent être considérées comme des questions de fond, dont les plus intéressantes sont les questions 2, 3 et 4, formulées de la façon suivante:

2. est-ce que le mouvement socialiste d'art populaire ne restreint pas la création artistique populaire? Est-ce que désormais seule l'agitation artistique est reconnue et encouragée comme le véritable *Volkskunst*? Est-il alors encore permis, voire perçu d'un bon œil de propager les *Lieder* et les danses traditionnelles populaires, de mettre en scène des manifestations artistiques humoristiques?

3. Nous ne sommes pas membres du SED et ne pouvons donc pas avoir d'action partisane. Pourquoi notre création ne pourrait-elle pas être au-dessus des partis et ainsi servir la société toute entière?

4. De nombreuses personnes ne souhaitent finalement que du repos et de la détente. Ne doit-on tenir aucun compte de cette aspiration du public? N'est-il pas préférable

de faire des concessions sur cette question?<sup>257</sup> ».

Le directeur de la Maison berlinoise du travail culturel Ilja Willert conclut en disant que selon lui ces discussions ont été très importantes car elles ont permis de clarifier les enjeux idéologiques, et regrette l'absence de l'intervention active du Parti, du syndicat et des organes de jeunesse » [*das aktive Eingreifen der Partei, Gewerkschaft und Jugendorgane*] qui auraient permis de contrer plus efficacement ces réticences et de corriger ces « représentations erronées ».

Il est donc clair ici que les doutes exprimés par les acteurs culturels locaux sur la validité des directives du SED en matière de politisation systématique des collectifs d'art populaire, de refus des « manifestations artistiques humoristiques » qui ne véhiculeraient pas de message politique et seraient au service du seul divertissement des hommes sont perçus comme illégitimes. A aucun moment, la MBTC ne s'interroge sur le fait que ces doutes pourraient être fondés. Le problème qu'elle pose est uniquement celui de la façon de combattre le plus efficacement possible ces réticences, ces représentations « erronées ».

Pourtant, là aussi, le SED a eu un discours qui n'a pas toujours été univoque et dès les années 1970, on constate que la notion de « pur divertissement » a connu des inflexions plus ou moins maîtrisées. Pour tenter de mieux cerner cette position du SED dans ces années, on peut se reporter encore une fois au *Kulturpolitisches Wörterbuch* et notamment à l'entrée *Unterhaltung* : le divertissement y est défini comme un « élément essentiel du mode de vie des travailleurs dans la société socialiste<sup>258</sup> ». Le dictionnaire de politique culturelle ne nie donc pas l'importance du divertissement et ne le considère pas *a priori* comme un élément étranger à la vie culturelle. Cela se confirme un peu plus loin: « Les hommes construisent le

---

<sup>257</sup> « 2. wird durch die sozialistische Volkskunstbewegung das Volkskunstschaffen nicht eingeengt? Wird jetzt nur noch die künstlerische Agitation als wirkliche Volkskunst eingeschätzt und gefördert? Ist es denn noch erlaubt bzw. gern gesehen, Volkslieder und Volkstänze zu pflegen, lustige Veranstaltungen mit Humor und Witz durchzuführen? 3. wir gehören nicht der SED an und können deshalb auch nicht parteilich wirken. Warum soll unser Schaffen nicht überparteilich sein und damit der ganzen Gesellschaft dienen? 4. (...) Viele wünschen sich lediglich Erholung und Entspannung. Soll man diesem Publikumsgeschmack nicht Rechnung tragen. Ist es nicht besser in dieser Frage Konzessionen zu machen? », in : Bilan des discussions autour du projet « Für eine sozialistische Volkskunstbewegung » en 1957, **C Rep 121 Nr. 67**, p. 4.

<sup>258</sup> « wesentliches Element der Lebensweise der Werktätigen in der sozialistischen Gesellschaft », in : *Kulturpolitisches Wörterbuch*, *op. cit.*, (note 188), p. 697.

mode de vie socialiste aussi par le divertissement, en interaction avec le travail, le repos, l'activité politique, l'information et la communication, la formation et la qualification. Le divertissement est une condition importante et une forme de reproduction de la force de travail et du développement d'individus socialement actifs et ayant de grands besoins culturels<sup>259</sup> ». Si le besoin de divertissement n'est pas nié dans ce dictionnaire datant de 1978, il est toutefois à cette date encore systématiquement mis en relation avec des objectifs politiques de combat entre les classes sociales, comme on peut le constater dans ce passage de la définition du mot « divertissement » :

Le caractère de classe de la culture comprend aussi le caractère de classe du divertissement. C'est la raison pour laquelle les différentes valeurs et les idéaux de chaque classe sociale se reflètent de façon spécifique dans le divertissement. Les normes et contenus du divertissement caractéristiques de la classe ouvrière se sont formés au cours du processus de construction du prolétariat en tant que classe sociale et dans le combat contre la culture bourgeoise dominante ainsi que contre les tendances petit-bourgeoises, réformistes et opportunistes. (...)

Ce qui est caractéristique, c'est surtout le sens éveillé des ouvriers pour la communauté, l'humour, leur besoin de plaisir, d'amusement, de joie et de conception optimiste de la vie. Les exigences de divertissement dans le socialisme se définissent par leur grande diversité et leur abondance<sup>260</sup> »

La question qui est sous-jacente est bien sûr celle de l'accessibilité des

---

<sup>259</sup> « In Wechselwirkung mit Arbeit, Erholung, politischer Tätigkeit, Information und Kommunikation, Bildung und Qualifizierung bilden die Menschen auch durch Unterhaltung die sozialistische Lebensweise aus. Unterhaltung ist eine wichtige Bedingung und Form der Reproduktion der Arbeitskraft und der Entwicklung sozial aktiver und kulturell bedürfnisreicher Individuen », *Ibid.*, p. 697.

<sup>260</sup> « Klassencharakter der Kultur schließt auch den Klassencharakter der Unterhaltung ein. Auf spezifische Weise spiegeln sich deshalb in der Unterhaltung unter anderem unterschiedliche Wertvorstellungen und Ideale der jeweiligen Klasse wider. Die für die Arbeiterklasse typischen Normen und Inhalte der Unterhaltung bildeten sich im Prozeß der Formierung des Proletariats als Klasse und im Kampf gegen die herrschende bürgerliche Kultur sowie gegen kleinbürgerliche, reformistische und opportunistische Tendenzen heraus. (...) Charakteristisch ist vor allem der wache Sinn der Arbeiter für Gemeinsamkeit, Humor, ihr Bedürfnis nach Vergnügen, Spaß, Heiterkeit und optimistischer Lebenshaltung. Die Unterhaltungsansprüche im Sozialismus zeichnen sich durch große Vielfalt und Reichhaltigkeit aus », in : *Ibid.*, p. 697. Nous renvoyons à l'annexe 9, Erich Honecker lors du vernissage d'une exposition de 1971 consacrée au « visage de la classe ouvrière » dans l'art de RDA, « *Das Antlitz der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst der DDR* », à sa gauche Walter Ulbricht, et devant Willi Stoph, Gerhard Bondzin, Source : Catalogue de l'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin, p. 280.

œuvres artistiques : la condition *sine qua non* qui permet à une œuvre artistique de divertir est ici le fait qu'elle soit d'accès facile pour les « masses », c'est-à-dire pour tout un chacun, en référence au concept central pour les marxistes de *Massenwirksamkeit*. En ce sens, le caractère divertissant d'un objet artistique n'est plus perçu comme contraire à son caractère politique, comme une alternative à la diffusion de messages de nature idéologique par le biais de l'art. Au contraire, le divertissement devient un outil pour accroître la capacité d'action sur les masses et donc pour transmettre des savoirs, des connaissances à contenu évidemment politique (le dictionnaire parle de *Erkenntnisse*). Cet extrait le réaffirme de façon très significative : « Le divertissement est une fonction de tous les arts (pas seulement de l'art de divertissement), il est inséparable de son action esthétique et de son action de transmission de connaissances (...) La valeur de divertissement des offres intellectuelles et culturelles dépend en grande partie de leur accessibilité et de leur capacité d'agir sur les masses<sup>261</sup> ».

Pourtant, au même moment, dans l'ouvrage que nous avons déjà évoqué intitulé « Fondements et principes de la politique culturelle en RDA », qui a été publié en français en 1975 par l'Unesco, la RDA dit exactement le contraire. Dans le cadre de ce projet de l'Unesco visant à décrire les différentes politiques culturelles du monde, de nombreux pays des deux blocs étaient invités à établir un état des lieux de ce qui se faisait chez eux en matière d'action publique sur la culture. Il est affirmé dans cet ouvrage qu'en RDA, c'est bien le message véhiculé par une œuvre d'art qui compte avant tout : à propos des longs métrages, la RDA s'occupe de « renouveler le genre du film d'Indiens de telle manière que, sans perdre son intérêt, il devienne un élément positif de la lutte contre le racisme et contre toutes les formes de colonialisme<sup>262</sup> ». L'Académie des sciences de RDA a également fait un travail de recherche sur les chansons populaires oubliées qui faisaient écho aux luttes sociales et aux mouvements progressistes depuis la guerre des paysans en 1525 : « La création de nouvelles valeurs culturelles implique la

---

<sup>261</sup> « Unterhaltung ist eine Funktion aller Künste (nicht nur der Unterhaltungskunst) ; sie ist untrennbar mit deren erkenntnisvermittelnder und ästhetischer Wirkung verbunden. (...) Vom Unterhaltungswert geistig-kultureller Angebote hängt deren Rezipierbarkeit und Massenwirksamkeit weitgehend ab », *Ibid*, p. 698.

<sup>262</sup> Hans Koch, *La politique culturelle en République démocratique allemande*, Presses de l'Unesco, Paris, 1975, p. 57.

conservation et la redécouverte des anciennes<sup>263</sup> ». Mais là encore la réalité est évidemment plus nuancée : la *VeB Deutsche Schallplatte* a aussi édité des disques de grands compositeurs allemands qui n'ont pas de rapport direct avec la politique : les œuvres de Bach (125 disques), Beethoven (117 disques), Haydn (100 disques), Schubert (65 disques) , etc.

On remarque donc que la question de la légitimité de poursuivre un objectif de pur divertissement apolitique dans les pratiques artistiques, ou la valorisation de « l'art pour l'art », la recherche de la beauté comme un but en soi indépendamment d'un quelconque message politique, a fait l'objet de débats, de crispations entre le Parti, la MBTC, et les acteurs locaux des collectifs artistiques. Pour cette raison, il est difficile de proposer une chronologie de l'évolution du discours de la MBTC sur cette question du divertissement. Contrairement à la question de l'unité nationale, pour laquelle le tournant de 1959-1960 correspondant au congrès de Bad Godesberg du SPD correspond à l'abandon de la position de combat pour une réunification sous le signe du socialisme grâce au vecteur culturel, la question du rôle qu'il convient d'accorder au divertissement dans la politique culturelle a connu des revirements constants. Cette question n'a à aucun moment été véritablement tranchée, sauf à admettre, comme c'est de plus en plus le cas à partir des années 1970 et notamment dans le dictionnaire de politique culturelle, que le divertissement est par définition au service de la transmission de connaissances politiques et qu'il n'y a donc pas de contradiction, ce qui est une position extrêmement théorique. Mais cette position a toutefois l'avantage aux yeux du Parti de lui permettre de ne pas avoir l'air de reculer sur la nécessité de véhiculer des messages politiques et sur le refus du divertissement, tout en faisant *de facto* sa place à une revendication récurrente des directeurs de collectifs artistiques locaux de pouvoir s'éloigner de cet impératif et développer des formes de pratiques artistiques très éloignées de la référence à l'Agit-prop.

Au total cette analyse des inflexions et des remises en cause du discours du SED et de la MBTC sur l'art montre que, si le onzième plenum du comité central

---

<sup>263</sup> Ebenda, p. 48.

du SED en 1965 connu sous l'appellation de *Kahlschlagplenum* a représenté une césure après une courte phase de libéralisation suite au congrès du SED de 1963, il existe aussi des formes de continuité, des inflexions, en dehors de cette césure. Lors de ce congrès du Comité central de décembre 1965 qui était au départ prévu pour être un congrès sur les questions économiques, la fraction conservatrice du Parti l'a emporté de façon incontestable, mettant fin à tous les espoirs d'élaboration d'une société du socialisme à visage humain. Erich Honecker s'en est pris à tous les artistes présents, avec des reproches divers et vides de sens (le scepticisme, le nihilisme, la pornographie, etc.<sup>264</sup>.) Mais en fait, on s'aperçoit à la lecture des archives de la Maison berlinoise du travail culturel que le discours du SED en matière de politique culturelle s'est caractérisé par des flous, des hésitations, des fluctuations idéologiques sur plusieurs thèmes. Cela montre aussi qu'il est faux de penser la dernière décennie d'existence de la RDA à la lumière de la chute du mur, et donc de sur interpréter ce qui aurait été des signes avant-coureurs de l'échec final, comme on est souvent tenté de le faire. Dans le domaine du développement du *Volkskunst*, on ne peut pas dire que ces signes existent, et le Parti est resté fidèle, y compris dans les années 1980, à certains invariants : la volonté d'éduquer, de propager l'idéologie, le refus de l'art apolitique, même si ces derniers étaient vivement discutés par certains acteurs sociaux, et même si le Parti a parfois donné le sentiment de se contorsionner pour admettre malgré tout un certain nombre de revendications sur la légitimité de l'art apolitique sans avoir l'air de le faire.

Il y a en effet dans le développement de la politique culturelle de RDA des enjeux de légitimation de soi comme « avant-garde<sup>265</sup> » (comme représentant l'avenir), de disqualification de mouvements rivaux (renvoyés au passé, au public « bourgeois », au système, etc.), ou encore des enjeux de légitimation d'un rôle propre de l'avant-garde culturelle dans le mouvement révolutionnaire, ce qui conduisait à adapter le marxisme dans un sens téléologique, prophétique.

---

<sup>264</sup> De nombreuses pièces de théâtre, de nombreux livres, films, groupes musicaux ont été interdits suite à ce Plenum du CC du SED, comme par exemple *Das Kaninchen bin ich* de Kurt Maetzig, *Denk bloß nicht, ich heule* de Frank Vogel, des pièces de Heiner Müller et de Stefan Heym ou encore *Spur der Steine* de Frank Beyer. Cinq artistes parmi les artistes présents ont pris la parole pour dénoncer ce tournant : Wolfgang Joho, Anna Seghers, Kurt Barthel, Helmut Baierl et Christa Wolf. Cf Günter Agde (éd), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Aufbau-Taschenbuch-Verlag, Berlin, 1991.

<sup>265</sup> Le terme d'avant-garde apparaît au début du 19<sup>ème</sup> siècle, dans les milieux saint simoniens.

## **Analyse d'un discours de propagande : stratégies narratives et ressorts idéologiques au service d'une approche normative de l'art**

Le discours sur l'art produit par la MBTC connaît donc un certain nombre d'inflexions, d'ajustements, de va-et-vient entre plusieurs positions au cours de ses années d'existence, qui empêche d'en fournir une lecture diachronique fiable, avec des points de départ et des évolutions linéaires, mais il se caractérise aussi par la fidélité à certains thèmes fondateurs qui ont été posés dès le début et répétés inlassablement (au prix parfois d'une perte de crédibilité, nous reviendrons sur cet aspect). Il est important, à ce stade, de définir plus avant quelles sont les stratégies narratives de la MBTC dans son discours sur l'art, sur quels ressorts idéologiques sont fondées ses productions discursives.

### ***Art populaire et conditions de vie des ouvriers : le rôle de la politique culturelle dans la société est-allemande***

La RDA a dû définir au milieu des années 1970, dans le cadre de l'ouvrage déjà mentionné publié en français en 1975 par les Presses de l'UNESCO une description précise de sa politique culturelle, afin de permettre une approche comparative des différentes politiques culturelles dans le monde. Elle définit ce que l'on entend par culture dans la partie orientale de l'Allemagne et insiste sur le fait que l'on accorde le statut de culture à toutes les manifestations artistiques mais aussi à tous les éléments du vivre-ensemble dans la société communiste. : « On accorde dans la République démocratique allemande un grand intérêt à l'art et à l'esthétique, mais, en pratique comme en théorie, la culture n'est pas prise dans une acception étroite ni limitée à ce seul élément, si important soit-il. La culture socialiste est considérée comme l'ensemble des conditions de vie matérielles, des activités, des modes de vie et des comportements, des connaissances, des idées et des idéaux grâce auxquels les hommes, prenant conscience qu'ils font leur histoire

et qu'ils déterminent leur avenir, sont en mesure de connaître cet « épanouissement libre et total » dont parle Lénine<sup>266</sup> ».

Le corollaire de cette prise en main de leur avenir par les ouvriers est décrit dans le même ouvrage de façon très concrète comme une véritable révolution sociale :

Plus des neuf dixièmes des intellectuels le sont devenus après 1946. Ils sont issus pour la plupart de familles d'ouvriers et de paysans et rares sont ceux qui ne connaissent que par ouï-dire le travail en usine ou dans les champs<sup>267</sup>.

On ne sait pas d'où vient cette « statistique », qui est affirmée ici comme une donnée scientifique. Le même procédé se retrouve plus loin : « 95% des familles d'ouvriers possèdent des livres ; un tiers ont de 30 à 100 volumes, et 15% plus encore. Pour plusieurs raisons, la demande de livres ne peut pas encore être pleinement satisfaite aujourd'hui, malgré le niveau élevé de la production par habitant<sup>268</sup> ». Ce type d'auto-célébration n'est pas surprenante dans un ouvrage publié en français dans les années 1970 et qui avait vocation à permettre des comparaisons internationales des différentes politiques culturelles des deux blocs. Mais il montre que la RDA pensait avant tout la politique culturelle comme une politique sociétale au sens large, la culture incluant de très larges pans de la vie sociale et devant servir les intérêts du régime, renforcer le changement de société. Cela est confirmé dans l'extrait suivant :

Aucune forme artistique ne peut en expulser une autre ou même la rendre superflue. La télévision ne peut supprimer le cinéma, ni le roman, la nouvelle. Nous avons besoin des pièces radiophoniques et du drame, de la grande poésie lyrique et de l'épigramme, de la symphonie, de la chanson et des chansons à succès, de la sculpture monumentale, de la nature morte, des nus comme des paysages<sup>269</sup> ».

---

<sup>266</sup> Hans Koch, *La politique culturelle en République démocratique allemande*, Presses de l'Unesco, Paris, 1975, p. 11.

<sup>267</sup> Ebenda, p. 12.

<sup>268</sup> Ebenda, p. 47.

<sup>269</sup> Kurt Hager, *Zu Fragen der Kulturpolitik*, 6. Tagung des Zentralkomitees der SED, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1972, p. 28, cité par Hans Koch, *La politique culturelle en République démocratique allemande*, Presses de l'Unesco, Paris, 1975, p. 34 : dans cet ouvrage il est même indiqué plus loin que la politique culturelle doit « instaurer des relations profondément humanistes entre les hommes et la nature » !

Cette acception du terme de culture dans un sens très large et cette conception de la politique culturelle comme instrument de propagation de l'orthodoxie politique impliquent une approche normative de l'art, qui repose sur une dichotomie entre ce qui est artistiquement souhaitable ou ce qui ne l'est pas, et est donc nuisible d'un point de vue politique. Par l'intermédiaire de la politique culturelle, l'art devait acquérir un rôle de modelleur des consciences. C'est ce qui a parfois été résumé sous le terme de « réalisme socialiste », caractérisé notamment par le principe de l'optimisme, de l'exemplarité dans l'art. Le regard de l'artiste devait - selon les principes du réalisme socialiste - constamment être « tourné vers un avenir radieux<sup>270</sup> », rendu possible par le passage au socialisme. Cette exigence est également formulée à plusieurs reprises dans les rapports rédigés suite aux nombreuses conférences sur l'art populaire de RDA<sup>271</sup>, et ceci jusque dans les années 1980. Dans la documentation publiée par la Maison centrale de l'art populaire (*Zentralhaus für Volkskunst*) de Leipzig suite à la tenue de la IVème conférence sur l'art populaire<sup>272</sup> à Gera en décembre 1984, on peut lire par exemple :

Nous les participants de la quatrième conférence sur l'art populaire, nous nous adressons à tous ceux qui produisent de l'art populaire en RDA : (...) Nous voulons rendre tangibles par le biais de notre activité artistique les avantages du socialisme et la beauté de notre patrie, nous voulons aider à faire découvrir les trésors de notre patrimoine culturel humaniste, propager l'optimisme, la joie de vivre et l'assurance de la victoire<sup>273</sup>.

L'impératif de « rendre tangibles les avantages du socialisme » repose sur

---

<sup>270</sup> Cette expression est récurrente dans les écrits émanant des autorités proches du SED, on pourra se reporter en particulier à l'ouvrage suivant: *Dokumente zur Kulturpolitik der SED*, 1971-1986, hg. Zentralrat der FDJ, Berlin Est, Dietz, 1986, 239 p.

<sup>271</sup> *Dokumente und Materialien der IV. Volkskunstkonferenz der DDR*, Gera, 1. Décembre 1984, Wissenschaftliche Beiträge, Heft 14, Zentralhaus-Publikation, Leipzig, 1985, 89 p.

<sup>272</sup> *Dokumente und Materialien der IV. Volkskunstkonferenz der DDR (Gera, 1. Dez. 1984)*, Volume 14, Wissenschaftliche Beiträge, Zentralhaus für Volkskunst, 1985, 89 p.

<sup>273</sup> « Wir Teilnehmer der IV. Volkskunstkonferenz wenden uns an alle Volkskunsstschaftenden der DDR : (...) Wir wollen mit unserem künstlerischen Schaffen die Vorzüge des Sozialismus und die Schönheit unserer Heimat erlebbar machen, die Schätze unseres humanistischen Kulturerbes entdecken helfen, Optimismus, Lebensfreunde und Siegeszuversicht verbreiten », in : *Dokumente und Materialien der IV. Volkskunstkonferenz der DDR*, *Ibid.*, p. 27.

une approche de l'art qui condamne d'emblée toutes les tendances non figuratives dans l'art. Le réalisme socialiste se caractérise par son aversion pour le formalisme, les théoriciens de ce mouvement partageaient du principe que le formalisme n'était pas compatible avec l'expression de l'exemplarité, de cet homme nouveau qui allait naître du développement du socialisme « réellement existant » au sein d'une société. Ainsi, lors du troisième congrès du Parti en 1952, le SED a condamné en bloc ce qu'il nommait la « décadence de l'image humaine », « les théories du cosmopolitisme hostiles au peuple », et « l'objectivisme bourgeois ».<sup>274</sup>

Si l'on essaie de soumettre les prises de position du SED telles qu'elles s'expriment dans les différents documents cités plus haut à une analyse du discours selon la méthode des relations d'opposition (ARO<sup>275</sup>), il apparaît tout de suite que deux univers symboliques opposés sont en présence dans ces productions discursives du SED : l'avant et l'arrière, le progrès et la décadence. On trouve aussi un réseau d'oppositions autour de la dichotomie entre ce qui est profitable au peuple et ce qui est circonscrit au strict domaine de l'art et serait donc à comprendre comme des manifestations d'un formalisme « hostile au peuple ».

Les relations qui existent dans les productions discursives de la MBTC entre les pratiques de politique culturelle d'une part et les propriétés, jugements, significations symboliques qui leur sont associés d'autre part, permettent de mettre en lumière des couples signifiés/signifiants qui s'opposent terme à terme. Dans notre cas, le langage se structure autour d'oppositions entre l'optimisme et le pessimisme. Les oppositions fonctionnent aussi par couples signifiés/signifiants : par exemple le couple art populaire/progrès social s'oppose au couple art formaliste/régression sociale. Ce système de significations structure en profondeur l'univers symbolique, les références idéologiques d'une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel. Le champ symbolique dans lesquels elle organise ses activités est traversé par ces dichotomies, comme le montre l'exemple des entretiens collectifs, - 139 au total, avec 1085 personnes – menés par cette institution au milieu des années 1960<sup>276</sup>. Le bilan final fixe comme priorité absolue

---

<sup>274</sup> *Dokumente der SED*, volume III, Berlin-Est, 1952, p. 118 et suivantes.

<sup>275</sup> Nous renvoyons à la description de cette méthode d'analyse du discours en introduction.

<sup>276</sup> Evaluation sur la discussion du plan dans le domaine de la création artistique populaire du 15.4.1965 suite à des entretiens collectifs, « Einschätzung der Perspektivplandiskussion auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens », in : **C Rep 121 Nr. 67**.

l'augmentation de la qualité artistique, qui se mesure selon ce document à l'aune de « l'unité entre le niveau idéologico-artistique, l'efficacité sociale et le caractère de masse<sup>277</sup> ».

Dans un autre document - non daté mais vraisemblablement écrit lui aussi dans les années 1960, car conservé dans les archives avec d'autres documents de 1966 - intitulé « Mesures pour parfaire le développement de la création artistique populaire », il est affirmé que grâce au lien de plus en plus étroit entre l'art professionnel et l'art populaire, on améliore la qualité artistique globale, définie comme proportionnelle à la densité du message politique qui y est véhiculé. On vise « l'augmentation continue du message politique et de la qualité artistique, ainsi que de l'efficacité publique<sup>278</sup> » de l'œuvre. Nous pouvons rapprocher ces deux prises de position d'un texte du *Zentralkomitee* du SED de 1965<sup>279</sup>, qui reproche aux artistes de ne pas assez entrer « dans le vif des sujets sociaux<sup>280</sup> ». Plus loin il est affirmé que

la capacité des groupes d'art populaire à transformer les pensées et les ressentis socialistes des hommes va augmenter à mesure que le lien entre les questions de création artistique et les questions idéologiques va s'intensifier.

Pour cela il est nécessaire que les groupes et les cercles artistiques développent une vie intellectuelle plus animée, qui leur permette de transmettre à tous les membres de ces cercles l'approche marxiste-léniniste (...)

L'efficacité des groupes d'art populaire serait plus grande si les directeurs des organisations du Parti dans les entreprises et des organisations syndicales familiarisaient plus systématiquement les directeurs des collectifs d'art populaire avec les missions et les problèmes politico-idéologiques des entreprises en question<sup>281</sup>.

---

<sup>277</sup> « im Berliner Planentwurf wird die Qualitätserhöhung allseitig gefordert d.h. als eine untrennbare Einheit von ideologisch-künstlerischem Niveau, gesellschaftlicher Wirksamkeit und zunehmender Massencharakter », in : *Ibid.*, p.1.

<sup>278</sup> « die weitere Erhöhung der politischen Aussage und Künstlerischen Qualität sowie der öffentlichen Wirksamkeit », cf : « Massnahmen zur weiteren Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens (1988 bis 1991) », 22 p., document non daté, in : **C Rep 722**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, (1966), 1976-1989, p. 3.

<sup>279</sup> Document à usage interne du SED, *Parteiinternes Material*, Rundschreiben 02/4, Stand und weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens, 17.3.1965, in : **C Rep 121 Nr. 67**

<sup>280</sup> « mangelndes Eindringen in das Wesen gesellschaftlicher Erscheinungen », in : *Ibid.*, p. 2.

<sup>281</sup> « Die Fähigkeiten der Volkskunstgruppen, das sozialistische Denken und Fühlen der Menschen zu verändern, wird in dem Maße wachsen, wie mit der Klärung künstlerischer Schaffensfragen die Klärung ideologischer Fragen verbunden wird. Dazu ist unerlässlich, daß die Gruppen und Zirkel ein regeres geistiges Leben entfalten, das ihnen hilft, allen Mitgliedern das marxistisch-leninistische Weltbild zu vermitteln. (...) Die Wirksamkeit der Volkskunstgruppen und Zirkel wäre stärker, wenn die Leitungen der Betriebsparteiorganisationen und der Gewerkschaften

Le même type de prise de position caractéristique des années 1960 se retrouve jusque dans les années 1980, comme en témoigne une analyse thématique des journées de l'art populaire de Berlin signée du directeur de la Maison berlinoise du travail culturel, Ilja Seifert, en 1982 :

L'objectif pour le futur est d'offrir une qualification aux dirigeants artistiques et aux responsables de politique culturelle, de telle façon qu'ils soient en mesure de juger – et ceci jusque dans les détails – l'art du point de vue du matérialisme historique et dans une perspective dialectique, c'est-à-dire dans une perspective concrète de classe<sup>282</sup>.

On est ici en présence d'une dichotomie très nette entre deux approches de la politique culturelle, l'une conforme aux objectifs du Parti et l'autre censée être par nature hostile au progrès social et donc réactionnaire au sens premier du terme. Il en découle un champ symbolique organisé autour de nouvelles séries d'opposition qui sont intrinsèquement liées entre elles : art populaire/art formaliste, collectif/individu, progrès/capitalisme, matérialisme historique/abstraction.

D'autre part, on remarque que les adjectifs « réformiste » et « révisionniste » sont presque systématiquement associés, comme si l'un et l'autre étaient des synonymes. Le discrédit se porte sur les personnes contestataires qui mettent en question le socialisme réellement existant et réclament un socialisme démocratique ou un « socialisme à visage humain » (*Sozialismus mit menschlichem Antlitz*), cette dernière expression étant systématiquement utilisée entre guillemets – « socialisme démocratique » - pour laisser entendre que ce n'est démocratique que dans le discours mais que les défenseurs de ce type de réformes sont en fait des contre-révolutionnaires animés par des projets par nature antidémocratiques. Ces

---

die Leiter der Volkskunstkollektive systematischer mit den politisch-ideologischen Aufgaben und Problemen im jeweiligen Betrieb vertraut machten », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>282</sup> « Eine Aufgabe der Zukunft besteht darin, die künstlerischen Leiter und die kulturpolitischen Verantwortlichen so zu qualifizieren, daß sie auch die Details unter materialistischen und dialektischen, d. h. Klassenmäßig-konkreten Gesichtspunkten zu bewerten in der Lage sind », cf : Ilja Seifert, Arbeitskreis Berliner Traditionen am Berliner Haus für Kulturarbeit, Zur Einbeziehung von Geschichte und Tradition Berlins in ein großes sozialistisches Volksfest der DDR-Hauptstadt. Thematische Analyse der Berliner Tage der Volkskunst im Palast der Republik, 29.04 -25.05.1982, p. 8, in : **C Rep 722**, Nr 20, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

« contre-révolutionnaires » ne seraient pas des réformistes mais de dangereux révisionnistes.

### ***La question du renversement des valeurs : utopie artistique et « vie concrète »***

L'analyse propositionnelle du discours (APD) permet de mettre au jour les structures argumentatives du discours autour de quelques « notions-clés », qui structurent un programme argumentatif<sup>283</sup>. Dans le document précédemment cité, on constate que le programme argumentatif est basé principalement sur le lien qui est établi, sans être jamais démontré, entre le choix d'une politique culturelle basée sur le marxisme-léninisme et la progression de la société vers le socialisme « réellement existant ». La réflexion sur le rôle social de l'art en RDA passe toujours par l'idée de renversement des valeurs et de capacité à former une « unité » avec la vie concrète des travailleurs. L'art populaire doit à la fois rendre compte de cette vie concrète et il doit en même temps l'améliorer, ce qui constitue un point important.

Une lettre datée du 25 novembre 1960 contient par exemple une réflexion sur les missions du jury dans le cadre du concours d'art populaire, *Volkskunstwettbewerb*, qui a été organisé en 1960 par la Maison berlinoise du travail culturel. Lorsque le jury s'efforce de justifier les places dans le classement final, il décrit les critères sur lesquels s'est opéré le jugement. Le premier prix a été attribué à monsieur Goltz, car « dans ses travaux, la confrontation avec l'époque est perceptible partout<sup>284</sup> ». Le deuxième prix est attribué à monsieur Goercke car « ses travaux sont modestes et sincères et basés sur ses capacités. Ce qu'il vit et la façon dont il l'expose forment une unité<sup>285</sup> ». Ce mot illustre l'insistance mise par la SED à promouvoir un art qui soit proche de la vie concrète, *lebensnah*. Et enfin, le troisième prix a été reçu par madame Laboch dont les travaux sont « bons dans

---

<sup>283</sup> Rodolphe Ghiglione, *Les Dires analysés : l'analyse propositionnelle du discours*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1985, p. 27. Nous renvoyons à l'introduction qui explicite les enjeux de cette méthode d'analyse du discours.

<sup>284</sup> « in seinen Arbeiten ist überall die Auseinandersetzung mit (...) der Zeit spürbar », in : **C Rep 149-15 Nr 57**, Volkskunstkabinett , Arbeits – und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben, p. 2.

<sup>285</sup> « die Arbeiten sind bescheiden und ehrlich und auf der Grundlage seines Könnens gestaltet. Erlebnis und Vortrag sind eine Einheit » in : *Ibid*, p. 2.

l'ensemble. Plus c'est simple mieux c'est<sup>286</sup> »!

L'idée que l'on doit cultiver la simplicité, l'authenticité, contraste avec la rhétorique habituelle du discours marxiste en matière d'art qui est souvent grandiloquent. Dans ce même document qui sert à justifier le classement des lauréats du concours d'art populaire, il est fait référence par exemple au discours de Walter Ulbricht devant la Chambre du peuple le 4 octobre 1960, où il avait déclaré: « À travers notre création culturelle socialiste se forme le visage moral du nouvel homme socialiste<sup>287</sup> ». Mais en même temps, alors que l'histoire du développement de l'art dans la société socialiste est décrite avec beaucoup d'emphase, c'est avant tout l'humilité des lauréats qui est mise en avant. Par ailleurs, on peut remarquer qu'il n'y a aucun jeu possible sur les marges, sur l'entre-deux. Le commentaire de l'œuvre de madame Pagenkopf est à cet égard très révélateur: « Les travaux sont bons, mais pourquoi ne pas avoir utilisé des matériaux naturels? Il faudrait également décider s'il s'agit de jouets ou bien de bijoux<sup>288</sup> ». Il n'y a pas ici de réflexion sur le fait que c'est parfois dans la nature de l'art que de jouer sur les doubles significations, sur la possibilité de mêler plusieurs lectures divergentes mais qui ne sont pas nécessairement contradictoires.

Les « notions-clés », au sens de l'analyse prépositionnelle du discours, sont ici celles d'authenticité et de simplicité. Il n'est pas possible de faire d'étude statistique complète de la récurrence de ces termes, comme l'exigerait normalement cette approche APD, car il y a trop peu de documents en présence, mais nous pouvons tout de même conclure que le « programme argumentatif » qui sous-tend le discours de la MBTC est immédiatement perceptible : ce discours se base sur le postulat que la simplicité d'une œuvre sert de garant au message politique qu'elle véhicule et *in fine* sur le postulat que cette simplicité est seule capable de permettre le progrès social, par opposition à un art qui serait abstrait, formaliste, difficile d'accès et donc trop éloigné de la « vie concrète ». Cette forme d'expression artistique était refusée parce qu'elle cherchait à prendre une distance critique, un recul, face à une réalité immédiate, alors qu'il fallait au contraire simplifier au

---

<sup>286</sup> « Die Arbeiten sind allgemein gut. Je einfacher, desto besser », in : doc. cité (note 153), p. 2.

<sup>287</sup> « Dabei bildet sich (...) durch unser sozialistisches Kulturschaffen das moralische Antlitz des neuen sozialistischen Menschen », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>288</sup> « Die Arbeiten sind gut, warum aber werden sie nicht aus Naturmaterial hergestellt. Auch müßte entschieden werden, ob es Spielzeug oder Schaustücke sein sollte », in : *Ibid*, p. 2.

maximum l'accès à l'œuvre et au message que cette dernière véhiculait.

Il s'agit d'une exigence à l'encontre de la création artistique qui fait partie de ce qu'il est courant de nommer le *Bitterfelder Weg*, en référence à la conférence de Bitterfeld où ont été définis ces principes fondateurs en 1959 : la RDA racontait l'histoire de l'art, et en particulier de l'art allemand, comme le récit d'une lutte entre une branche progressiste et une branche bourgeoise. Le mot d'ordre formulé pour la première fois lors de cette conférence de Bitterfeld, « *Greif zur Feder Kumpel!* », « A vos plumes, camarades! », résume à lui seul l'utopie de l'avènement d'une culture radicalement neuve, et qui serait le fait des ouvriers uniquement par opposition bien sûr à la « bourgeoisie ». Le symbole le plus marquant de cette orientation est le mouvement dit des ouvriers écrivains (*schreibende Arbeiter*), qui se développe dans le sillage de cette conférence. Les ouvriers étaient incités à écrire, avec l'idée sous-jacente que cette littérature issue du milieu des travailleurs serait plus conforme que toute autre à l'idéal d'expression du « socialisme réellement existant » et qu'une littérature nouvelle allait de ce fait pouvoir voir le jour.

En 1968, Walter Ulbricht affirme même que cette utopie d'une réconciliation de la création culturelle et du milieu ouvrier, donc l'utopie d'un véritable *Kulturstaat* ouvrier, est en train de devenir réalité:

En vérité, il manque encore à Faust une troisième partie. Goethe n'a pas pu l'écrire parce que les temps n'étaient pas encore mûrs. C'est seulement plus de cent ans après, alors que Goethe a dû déposer la plume pour toujours, que tous les travailleurs de la République Démocratique Allemande ont commencé à écrire cette troisième partie de Faust grâce à leur travail, à la lutte pour la paix et le socialisme<sup>289</sup>.

La référence à une figure consacrée de la littérature allemande et le ton emphatique de cette déclaration (rythme ternaire, généralisations, etc...) montrent la solennité avec laquelle les principaux dirigeants du SED racontent le projet d'avènement d'un art authentiquement populaire, qui propage l'optimisme et les

---

<sup>289</sup> Kurt Lennartz (éd.), *Vom Aufbruch zur Wende in der DDR. Theater in der DDR*, Velber, Deutscher Bühnenverein, 1992, p. 32, cité par Florence Baillet, « L'émergence d'une contre-culture? Le scepticisme de la « jeune génération » d'hommes de théâtre face au « socialisme réellement existant », in : *Documents* 1/1999, p. 56.

avantages du socialisme. Cet effort pour créer *ex nihilo* une nouvelle culture socialiste ne s'est jamais démenti, y compris dans les 15 dernières années d'existence de la RDA, où l'étroitesse doctrinale est moins forte et où le Parti surveille d'un peu moins près la production artistique, même si dans le même temps le nombre d'IM augmente pourtant considérablement.

Une anecdote de 1977 racontée par Jean Mortier illustre cette continuité dans le discours sur l'utilité sociale de l'art : « Lorsque en 1977 Hans-Hendrik Grimmling réalise pour le VEB Leichtmetallwerk Rackwitz le cycle *Die Freuden der Fröhlichen* (tout le monde s'amuse. On est gai), l'ensemble est relégué aussitôt dans les réserves au lieu d'être accroché, comme cela était prévu, dans la cantine de l'entreprise. L'œuvre est jugée trop peu optimiste, on reproche au peintre, outre ses figures cubistes d'influence occidentale, son « indifférence », c'est-à-dire l'absence d'un engagement politique explicite<sup>290</sup> ». Le refus du formalisme, de toutes les tendances jugées « occidentales » a même pu rappeler ponctuellement la politique culturelle mise en place sous le troisième Reich. Plusieurs artistes, qui ont tenté en RDA de poursuivre leur travail pictural d'avant 1933, ont été accusés d'« antiréalisme », on leur a reproché de pratiquer un art « bourgeois », « décadent » car formaliste :

Beaucoup ressentirent alors un malaise lorsqu'ils se trouvèrent confrontés à un vocabulaire utilisé par le régime précédent et qui leur avait valu, il y a peu, l'étiquette de « dégénéré ». L'enseignement dans les écoles d'art avait pris une tournure sectaire. Certains qui deviendront sous Erich Honecker, les artistes phares de la RDA, furent, comme B. Heisig par exemple, démis de leur fonction.

Herbert Behrens-Hangeler qui en 1932 avait fondé avec Lyonel Feiniger et Karl Hofer le groupe « Selection », dont les œuvres avaient été déclarées dégénérées sous le troisième Reich avant d'être qualifiée de « formalistes » par le haut commissaire soviétique en 1951 perd en 1963 son poste à l'école des Beaux-Arts de Weissensee sous le prétexte qu'il travaillerait chez lui à titre privé<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> Jean Mortier, art. cité, (note 160), p. 6.

<sup>291</sup> J. Mortier, art. cité, (note 160), p. 11. Notons ici qu'il existe aussi des artistes en RFA qui se plaignent de leurs conditions de travail et rejoignent la RDA dans l'espoir d'y trouver une plus grande liberté de création loin des contraintes imposées par le marché privé de l'art. C'est le cas de Christa Böhme, de Lothar Böhme, et de Wolfgang Leber par exemple. Nous renvoyons ici à l'annexe 5, la couverture du catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit* organisée à Berlin en 1949 par Klaus Wittkugel, qui traitait de la thématique du travail dans l'art, source : catalogue d'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin, p. 276.

### ***Une rhétorique manichéenne autour de la question du formalisme et des relations avec l'art ouest-allemand : comment garantir la loyauté des ouvriers?***

Le corollaire de cette dichotomie entre le politiquement souhaitable et le politiquement nuisible dans l'art est évidemment l'affirmation de la supériorité de l'art est-allemand sur l'art produit en RFA qui était considérée comme « État clérico-militariste de Bonn<sup>292</sup> », pour reprendre l'expression utilisée par une personne qui a été chargée dans les années 1960 de s'occuper des relations avec les entreprises à la MBTC. Les archives de la Maison berlinoise du travail culturel mettent en évidence le hiatus entre les deux façons d'écrire l'histoire du développement artistique que l'on a continuellement cherché à exagérer : « (En RFA) la peinture et les arts plastiques glissent vers un art abstrait, formaliste, pour faire obstacle à tout message critique sur la société et pour ne pas mettre en danger les capitalistes<sup>293</sup> ». C'est une rhétorique très manichéenne, qui affirme en substance que lorsqu'un art est abstrait, il n'est par définition porteur d'aucun message politique. Il y a ici une mise en récit de ce qui se passe à l'ouest, ce qu'on nommerait aujourd'hui un *storytelling* autour de la question du formalisme. On raconte l'histoire de la continuité du formalisme à l'ouest afin de discréditer la RFA. La valeur qui est mise en avant *a contrario* est celle de la rupture, de la création *ex nihilo* de nouvelles tendances dans l'art, d'où le concept important de « révolution culturelle », *Kulturrevolution*.

Comme le montrent les travaux de Léonie Sandercock sur la construction simultanée d'un récit et d'une réception idoine, l'activité de raconter des histoires est presque toujours intrinsèquement liée à celle de construire la réception de ces histoires. Ici il s'agit de mettre en récit le développement artistique dans les années qui ont suivi la division de l'Allemagne en montrant que l'art a davantage recours à l'abstraction et au formalisme en RFA pour éviter qu'une critique du capitalisme ne

---

<sup>292</sup> « klerikal-militaristischer Bonner Staat », cf lettre de Frau Mäder, chargée des relations de la MBTC avec les entreprises, datée du 11.4.60, in : **C Rep 149-15 Nr 57** Volkskustkabinett , Arbeits – und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben.

<sup>293</sup> « Malerei und Plastik flüchtet in die abstrakte, formalistische Kunst, um einer gesellschaftskritischen Aussage aus dem Wege zu gehen und den Bestand der kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse nicht zu gefährden », *Ibid*.

soit possible. Ainsi, les ressorts idéologiques du discours sur l'art sont avant tout à comprendre dans une opposition terme à terme avec le discours de la RFA : les stratégies culturelles de la RFA sont « dévoilées », les « véritables » intentions, à savoir se défendre de façon préventive contre toute possibilité de remise en question du système capitaliste, sont enfin « révélées ». On met donc en récit le discours de l'adversaire en proposant une lecture clé en mains de ce qui le sous-tend.

C'est la raison pour laquelle la rhétorique utilisée dans la plupart des documents est très offensive, même à la fin des années 1980, ce qui est assez inhabituel en matière de discours sur l'art, comme le montre un rapport de travail du cercle sur les Traditions berlinoises rédigé en 1987 dans le cadre de la préparation des festivités pour les 750 ans de la ville de Berlin - sur lesquelles nous reviendrons – qui ont été organisées de part et d'autre du Mur avec une concurrence évidente :

Nous ne connaissons pas à l'avance tout ce à quoi l'adversaire aura recours pour tenter de provoquer des déstabilisations chez nous. Mais si nous sommes au clair sur ses intentions – on peut également dire : si nous disposons de suffisamment de clarté idéologique – nous serons en mesure de nous défendre à temps contre ses attaques.

C'est pourquoi il est nécessaire de continuer encore et toujours à s'intéresser à ce thème. Une connaissance précise et réaliste de la situation est indispensable. Nous pouvons en déduire des mesures efficaces – chacun pour soi individuellement et nous tous ensemble pour la collectivité. Et ces mesures ne se résument pas à la défense contre les attaques adverses. Au contraire notre travail principal vise à montrer nous-mêmes de façon offensive la validité de nos valeurs<sup>294</sup>.

---

<sup>294</sup>

« Wir kennen nicht jede Erscheinungsform im Voraus, in der der Gegner versuchen wird, bei uns Einbrüche zu erreichen. Wenn wir uns aber über seine Absichten im Klaren sind – man kann auch sagen : wenn wir über hinreichende ideologische Klarheit verfügen –, werden wir seine Angriffe rechtzeitig abwehren können. Deshalb ist es erforderlich, sich immer wieder mit diesem Thema zu befassen. Eine genaue und reale Kenntnis der Lage ist erforderlich. Davon können wir wirkungsvolle Maßnahmen ableiten – jeder für sich und wir alle für uns. Und die bestehen ja wahrlich nicht nur im Abwehren gegnerischer Angriffe. Im Gegenteil richtet sich unsere Hauptarbeit darauf, selbst offensiv unsere Werte zur Geltung zu bringen », in : **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Berliner Tage der Volkskunst 1987, Band 6., Arbeitskreis « Berliner Traditionen », 4. 11. 1985, « Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt », p. 7.

Il s'agit ici de renforcer le « nous » grâce au « contre eux », de fonder par le recours à l'art populaire une communauté de citoyens animée par la conscience d'être un groupe, par un sentiment d'appartenance commune. Ferdinand Tönnies a été le premier théoricien de la différence célèbre entre « communauté » et « société », *Gemeinschaft* et *Gesellschaft*, qui a longtemps été, on l'oublie parfois, une référence essentielle pour le mouvement ouvrier. Il considérait la communauté comme une forme supérieure d'organisation sociale, comme un organisme social, alors que la société était comparée dans ses écrits à un agrégat mécanique et artificiel<sup>295</sup>. Certains chercheurs ont tenté de montrer que la dictature du SED fonctionnait sur ce modèle de communauté, dont la famille serait l'exemple parfait. La métaphore communautaire offre une grille d'analyse des collectifs artistiques populaires et permet de comprendre leur fonction stabilisatrice pour la société est-allemande, dans la mesure où ces derniers ont fonctionné comme des lieux de sociabilité, où le groupe avait une fonction d'intégration pour l'individu, et où l'on cherchait à ancrer un « nous » dans une opposition avec les autres, notamment la RFA. Il est difficile, en se fondant uniquement sur les archives de la MBTC, de décider si cette grille d'analyse est valide ou non, si la politique culturelle de RDA a eu les effets escomptés en termes de création d'un sentiment de nous, d'appartenance commune, qui se serait développé dans le cadre de la sociabilité propre aux collectifs artistiques. Il faudrait pour cela pratiquer de nombreux entretiens biographiques, chercher à démêler dans ces entretiens la part de souvenirs rétrospectifs et la part de « vérité ». Mais nous pouvons affirmer en nous appuyant sur ces archives que la création de ce sentiment de communauté a fait partie des objectifs assignés à la pratique artistique populaire. Développer une méfiance vis-à-vis de l'ouest, favoriser la vivacité du « nous » par le biais de la méfiance « contre eux », c'est-à-dire contre la RFA, est explicitement défini comme une des missions du *Volkskunst*, comme si le fait de « montrer nous-mêmes la validité de nos valeurs », pour reprendre l'expression exacte du document, ne pouvait passer que par le fait de dénoncer celles de l'autre. Nous reviendrons sur cet aspect lorsque nous aborderons le cas particulier de la célébration des 750 ans de la

---

<sup>295</sup> Contrairement à Max Weber par exemple qui ne posait pas de hiérarchie aussi nette entre les deux, Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005 (première édition 1887).

ville de Berlin en 1987 comme une illustration concrète des effets de la rivalité est-ouest sur la politique culturelle de la RDA.

Cette rivalité s'inscrit dans un système de pensée qui repose sur une vision téléologique de l'histoire de l'art, avec des liens de causalité qui permettent de passer d'une étape historique à une autre en matière de développement artistique et qui sont systématiquement explicités dans une visée pédagogique. La question à laquelle l'écriture de l'histoire de l'art en RDA voudrait répondre est celle du sens de l'histoire : comment représenter le progrès historique face à la République fédérale ? Yves Bizeul, dans son travail sur le lien entre utopie et idéologie, avait montré qu'une idéologie présente toujours une structure de « ou bien-ou bien<sup>296</sup> ». Dans le cas de la RDA, l'artiste doit se faire missionnaire au service de la cause du socialisme réellement existant, dans un mouvement d'opposition binaire entre socialisme et capitalisme, entre classe ouvrière au pouvoir et exploitation, entre démocratie populaire et fascisme, et donc, *in fine*, entre avènement d'une nouvelle tradition artistique et continuité d'un bastion de « l'élite bourgeoise ». Il n'y a pas d'entre-deux dans ce schéma de « ou bien-ou bien » : ou bien on encourage l'avènement du *Volkskunst*, ou bien on soutient l'exploitation, les anciennes élites, le fascisme, etc.

En conséquence, le ton est souvent extrêmement assertif, dépourvu de toute formule de concession envers des progrès qui resteraient à accomplir en RDA. On remarque qu'il existe une grande disparité entre des documents dans lesquels il est fait référence à des manques, des lacunes, des progrès à accomplir et des documents dans lesquels toute forme d'autocritique est absente, comme c'est le cas dans ce bilan du développement de l'art populaire à Berlin daté de novembre 1966:

Les artistes populaires membres du cercle, des collectifs et de communautés de travail de la capitale ont exprimé, à travers leur travail créatif et leur activité sociale très développée, par des programmes, des mises en scène et de nouvelles créations, leur soutien partisan et actif à l'État des ouvriers et des paysans et au combat pour la paix et la construction complète du socialisme, à des occasions telles que les élections populaires, les 8èmes fêtes des collectifs ouvriers, le 10ème festival de

---

<sup>296</sup>

Yves Bizeul, « Politische Mythen, Ideologien und Utopien », in: Peter Tepe (éd.), *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung*, Bd. 2 : Politische Mythen, Würzburg, 2006.

Berlin-Est et le 17ème anniversaire de la création de la RDA, et surtout à l'occasion de la préparation et de la réalisation du 20ème anniversaire de la fondation du SED<sup>297</sup>.

Notons que les élections sont citées parmi la liste de fêtes, et donc perçues comme une fête parmi d'autres ! On remarque que les ressorts de l'argumentation sont récurrents, ils s'appuient toujours sur le même postulat de départ : le travail culturel est une forme privilégiée de combat pour la paix et pour le socialisme. Toute forme de critique de ce travail culturel tel qu'il est mené est donc nécessairement une remise en cause de la paix et du socialisme.

En conséquence, ces réflexions du SED s'articulent autour d'une régulation paternaliste ancrée dans le quotidien qui assigne à l'art populaire des objectifs très disparates. Le rapport annuel d'activité de la MBTC publié en 1966 en fournit un exemple particulièrement probant : « Les travailleurs actifs dans les groupes d'art populaire souhaitent faire vivre, par le biais de leur activité artistique, les avantages du socialisme et la beauté de notre patrie, aider à faire découvrir les trésors de notre patrimoine culturel humaniste », et plus loin il est affirmé, avec une forme d'emphase liée à la longue liste des expressions empruntées au champ lexical de la fraternité, que les collectifs artistiques des entreprises berlinoises doivent « propager l'optimisme, la joie de vivre et la conviction que la victoire est proche, renforcer la coopération fraternelle étroite et l'amitié sans faille avec l'Union soviétique et les autres pays de la communauté des États socialistes, pratiquer la solidarité internationale, participer au combat contre la politique de confrontation et de course à l'armement des cercles agressifs des USA et de l'Otan, et aider à démasquer ce qu'est l'impérialisme<sup>298</sup> ».

---

<sup>297</sup>

« Die Volksschaffenden Mitglieder der Zirkel, Kollektive und Arbeitsgemeinschaften der Hauptstadt haben mit ihrer schöpferischen Arbeit und hohen gesellschaftlichen Aktivität in Programmen, Inszenierungen und Neuschöpfungen bei den Volkswahlen, 8. Arbeiterfestspielen, X. Berliner Festtagen und dem 17. Jahrestag der DDR, vor allem bei der Vorbereitung und Durchführung des 20. Jahrestages der Gründung der SED ihr parteiliches und aktives Bekenntnis zum Arbeiter-und Bauernstaat und zum Kampf um den Frieden und umfassenden Aufbau des Sozialismus zum Ausdruck gemacht », in : **C Rep 121 Nr. 67**, Einschätzung des Standes des künstlerischen Volksschaffens in der Hauptstadt und die nächsten Aufgaben in Vorbereitung des VII. Parteitages der SED, document qui émane de la direction de la MBTC le 8.11.1966 (König).

<sup>298</sup>

« Die Berliner Volkskunstschaffenden wollen mit ihrem künstlerischen Schaffen die Vorzüge des Sozialismus und die Schönheit unserer Heimat erlebbar machen, die Schätze unseres humanistischen Kulturerbes entdecken helfen, Optimismus, Lebensfreude und Siegeszuversicht verbreiten, die enge brüderliche Zusammenarbeit und unverbrüchliche Freundschaft mit der

On remarque qu'aucun des objectifs ne concerne directement la création artistique, qui n'est là encore qu'un moyen, et en aucun cas une fin en soi. Les objectifs sont tellement disparates qu'ils ressemblent à un simple catalogue de bonnes intentions, mais sans réflexion claire sur les limites de ce que peut permettre l'art populaire. Cette prise de position repose sur l'idée d'une régulation paternaliste associée au développement de l'art populaire : cet art devait, de manière clairement visible, activer les mécanismes d'un consensus et d'un lien renforcé entre l'État et les citoyens, il devrait permettre aux citoyens impliqués dans ces collectifs de se montrer plus reconnaissants envers leur État et aussi plus proches émotionnellement de leur « patrie ».

Or, la réflexion ne va pas jusqu'au bout : on n'indique pas comment obtenir cette loyauté des travailleurs vis-à-vis du régime et cet attachement à la RDA. Les modes de régulation paternaliste dans toutes les politiques sociales sont souvent confrontés à cette limite qu'il faut, pour que cela fonctionne vraiment, un minimum d'adhésion à la tutelle paternelle. Or, le SED était parfaitement conscient de la distance, qui tenait parfois du réflexe, entre les citoyens de RDA et « leur » État. Et il n'a eu de cesse de chercher à réduire cette distance, en particulier par le *Volkskunst*. En ce sens, une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel a joué un rôle de « complexe para-étatique », pour reprendre l'expression de Peter Holquist à propos de l'URSS, qui a étudié, notamment dans son importante contribution à l'ouvrage collectif *Le siècle des communismes*<sup>299</sup>, les institutions publiques chargées de mobiliser la société russe dans les années 1914-1917. Ce « complexe para-étatique » n'était pas directement lié au Parti mais sous-tendu par une volonté de susciter l'adhésion, de réduire la distance avec l'État, et donc pour le dire en un mot, de mobiliser le peuple. Il s'est substitué à une sphère publique classique.

---

Sowjetunion und den anderen Ländern der sozialistischen Staatengemeinschaften vertiefen, internationale Solidarität üben, am Kampf gegen die Konfrontations- und Hochrüstungspolitik der aggressivsten Kreise der USA und der NATO teilnehmen und das Wesen des Imperialismus entlarven helfen », in : **C Rep 722**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, 1966-1989.

<sup>299</sup> Peter Holquist, « La question de la violence », in M. Dreyfus (dir.), *Le siècle des communismes*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2000, p. 135-136. Cf aussi Peter Holquist et Paul Schor, « La société contre l'État, la société conduisant l'État: la société cultivée et le pouvoir d'État en Russie, 1914-1921 », in : *Le Mouvement social*, No. 196, Le Social en Proie à l'État Soviétique (Jul. - Sep., 2001), pp. 21-40.

La RDA était selon Alf Lüdke une « société traversée par la domination<sup>300</sup> » [*durchbeherrschte Gesellschaft*], au sens que Weber donne à cette notion, c'est-à-dire la domination comme le fait de trouver obéissance auprès d'un groupe d'individus. Il soulignait par ce terme l'importance du pouvoir en l'absence de médias et d'espace public libres (la position dans l'espace social dépendait par exemple très clairement de la proximité par rapport au pouvoir en RDA). Or, cette expression de « société traversée par la domination » est intéressante ici car elle permet de penser le rapport entre les stratégies de domination et les stratégies de légitimation, indissociablement liées dans le cas du domaine culturel. Le Parti avait pour enjeu de mettre à profit les pratiques quotidiennes, notamment artistiques, afin de tenter de renforcer la loyauté des travailleurs envers le socialisme.

Ces stratégies de légitimation qui passaient par les pratiques quotidiennes des ouvriers ont été étudiées par d'autres chercheurs dans d'autres domaines. Ainsi Sigrid Meuschel a étudié en détail certaines tentatives visant à produire une croyance positive en la légitimité du régime communiste, comme par exemple la référence à l'antifascisme ou la présentation d'une histoire de la nation allemande dont l'aboutissement, la ligne de crête culminerait avec la construction de la RDA<sup>301</sup>.

La domination et la légitimation étaient étroitement liées dans l'esprit des responsables culturels qui réfléchissaient à la définition des objectifs assignés au *Volkskunst*. Cela montre aussi, *a contrario*, que le Parti était parfaitement conscient de la distance qui existait en RDA entre l'État et les citoyens et qu'il a cherché à combler en tentant de favoriser les loisirs, l'épanouissement personnel dans le collectif, même si cela s'est fait au prix d'un discours fluctuant, parfois hésitant. Une phrase issue d'un plan rédigé dans un objectif de perfectionnement des initiatives étatiques en matière d'art populaire en 1959 est à cet égard particulièrement révélatrice de la difficulté à fixer clairement les enjeux : « Il faut supprimer la surcentralisation et favoriser davantage d'épanouissement et

---

<sup>300</sup> Alf Lüdke (éd.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, op. cit. L'expression « durchbeherrschte Gesellschaft » est de Jürgen Kocka, « Eine durchbeherrschte Gesellschaft », in : Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (éd.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett Cotta, Stuttgart, 1994, pp. 547-553.

<sup>301</sup> Mais tout ceci s'est toujours heurté, comme elle le montre, aux « impératifs de l'instant », aux mille petites choses qui manquaient au quotidien, tracasseries bureaucratiques incessantes, monnaie trop faible, etc., qui empêchaient d'adhérer sincèrement à ces promesses d'avenir. Cf S. Meuschel, op. cit., (note 96), p. 10 et suivantes.

d'initiative à la base, et assurer le centralisme démocratique<sup>302</sup> ». Le document s'appuie sur le discours de Gerhard Grüneberg (membre du *Politbüro*) lors de la deuxième rencontre du Comité central du SED, lors duquel il a déclaré vouloir, en matière de politique sociale et culturelle, « résoudre toutes les questions en coopération avec les ouvriers » [*Alle Fragen gemeinsam mit den Werktätigen lösen*]. Cet énoncé performatif résume bien la difficulté inhérente au projet : on ne dit jamais comment concrètement les ouvriers pourraient définir leur propre politique culturelle, ou, à tout le moins, être réellement associés à cette définition d'une politique culturelle. Par ailleurs, on remarque dans la citation précédente que les deux objectifs sont contradictoires: la « surcentralisation » est dénoncée mais le « centralisme démocratique » est au contraire valorisé. Les termes « épanouissement » et « initiative » sont utilisés de façon très vague, de même que l'expression « à la base ».

Il y a donc incontestablement un flou autour des enjeux effectifs et des limites de l'art populaire, qui a pu induire des attitudes de retrait, d'opposition, voire de résistance silencieuse. Sur ce point, la MBTC était relativement lucide. En 1966, elle donne par exemple des directives aux responsables locaux pour la gestion du développement des collectifs d'art populaire des différents quartiers de Berlin qui sont formulées comme suit et qui montrent qu'il reste encore du chemin à parcourir:

Le combat pour le titre de « collectif d'art populaire d'excellence » et le concours pour être honoré comme « collectif de l'amitié germano-soviétique » dans les différents quartiers de la ville doivent être organisés de telle sorte qu'ils contribuent au renforcement de ces collectifs et à l'augmentation de la qualité politico-idéologique et artistique<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> « die Überzentralisation beseitigen und die größere Entfaltung und Initiative an der Basis fördern und den demokratischen Zentralismus sichern », cf Discours de Grüneberg, 2. Tagung des Zentralkomitees der SED Berliner Haus der Volkskunst, 18.3.1959, Maßnahmeplan zur Verbesserung der Arbeitsweise der staatlichen Volkskunsteinrichtungen, in : **C Rep 149-15 Nr 57**.

<sup>303</sup> « Es gilt, den Kampf um den Titel « Hervorragendes Volkskunstkollektiv » und der Wettbewerb um den Ehrennamen « Kollektiv der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft » in den Stadtbezirken so zu gestalten, daß er zur Festigung der Kollektive und zur Erhöhung der politisch-ideologischen und künstlerischen Qualität beiträgt », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, (1966), 1976-1989, **C Rep 722**.

La « qualité politico-idéologique », c'est-à-dire la conformité avec les directives du SED en matière de création, n'est pas encore suffisamment haute aux yeux de l'auteur de ce rapport, qui reconnaît explicitement que le niveau atteint n'est pas encore satisfaisant, alors que l'art populaire sous sa forme propre à la RDA existe déjà depuis plus de vingt ans. Cela montre que dans certains documents au moins, la MBTC ne s'illusionne pas sur elle-même et est consciente des limites de son action. Mais il y a également une volonté de toujours mobiliser les masses et de les rapprocher de ce qui serait une conscience socialiste parfaite. Ce discours est porté par des fonctionnaires de la MBTC qui pour certains croient encore à la possibilité de faire advenir une société socialiste ou du moins veulent montrer leur zèle face à leur hiérarchie. On reconnaît donc que le niveau atteint n'est pas satisfaisant, mais l'on fait mine de ne pas remettre en cause la linéarité des progrès.

Dans une lettre de l'un des membres de la MBTC au *Magistrat* de Berlin, on trouve une référence explicite à Lénine qui attribuait à l'art la mission « d'unifier les sentiments, les pensées et les désirs des masses et de soulever les masses<sup>304</sup> ». Dans le même document, un bilan complet du développement du *Volkskunst* est proposé, dans lequel cet art est défini comme un art authentiquement populaire, fait par et pour les ouvriers, en rupture avec ce dernier lieu de la reproduction sociale que constituait l'art professionnel avant la « révolution ». Il affirme toutefois immédiatement après que « ce *Volkskunst* n'a pas encore suffisamment de puissance d'expression, le message politique n'est pas suffisamment dense<sup>305</sup> ». La cause est selon lui à chercher dans une « fuite vers le classicisme, liée à une forte tendance au romantisme fleur bleue<sup>306</sup> » au mépris des tendances actuelles dans l'art et des recettes du réalisme socialiste.

Le ton employé lorsqu'il évoque le patrimoine artistique des décennies et des

---

<sup>304</sup> « Lenin stellte der Kunst die Aufgabe, « das Fühlen, Denken und Wollen der Massen zu vereinigen und Massen zu erheben », lettre au Magistrat de Berlin, non datée intitulée Analyse des Berliner Hauses der Volkskunst über den Stand und die weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in Berlin, signée de Willert, in : **C Rep 121 Nr. 67**, p. 4. Nous renvoyons à l'annexe 6, l'affiche pour la maison de la culture de Maxhütte avec une citation de Lénine, « Die Kunst gehört dem Volke », datée de 1952. Source : Landesarchiv, C Rep 121 Nr. 67, p. 277.

<sup>305</sup> « sie hat noch nicht diese politische Aussagekraft », in : *Ibid*, p. 4.

<sup>306</sup> « Flucht in die Klassik, verbunden mit einem starken Hang zur Blaublümchenromantik », in : *Ibid*, p. 4.

siècles précédents est très condescendant, le passé étant systématiquement discrédité. Il faudrait selon lui toujours aller vers le progrès, le futur, ne pas regarder en arrière. « La seconde faiblesse est « le caractère insuffisamment révolutionnaire et combatif de l'art populaire<sup>307</sup> ». On remarque que la tradition de l'agit-prop est présente en filigrane dans son propos, au sens où la qualité d'une œuvre artistique se mesure selon lui à son caractère combatif, à sa capacité à rompre avec le passé et à s'interdire absolument de regarder en arrière. Ce texte fournit une illustration de l'interprétation du passé caractéristique du méta-récit de l'édification du socialisme en RDA sur lequel nous reviendrons.

### **Penser le progrès : vision téléologique du développement artistique et volonté de s'insérer dans une continuité historique**

La référence à un fil historique qui irait des origines, c'est-à-dire des premières réflexions des sociaux-démocrates au dix-neuvième siècle sur la nécessité de « cultiver le prolétariat » pour favoriser le progrès social, d'encourager l'accès à la culture des milieux ouvriers, jusqu'à la RDA qui serait le point d'aboutissement de cette évolution progressive et progressiste, oblige à penser un progrès constant. L'idée sous-jacente est qu'une société socialiste avance de façon linéaire vers le progrès social et que les artistes peuvent (et donc doivent) accélérer ce mouvement. C'est la raison pour laquelle, dans un discours prononcé à l'occasion d'une journée de travail de la MBTC en janvier 1957 avec différents représentants des organisations de masse de RDA, Ilja Willert se défend contre l'idée que la *Volkskunst* stagnerait, qu'il aurait atteint un certain niveau et ne se développerait plus en RDA, qui selon lui est fausse :

Dans notre République, on attribue à l'art populaire la mission de servir la cause de la construction du socialisme. Certains amis disent « aha vous voulez à tout prix lier l'art populaire et la politique ». L'art populaire n'a jamais été la même chose que la politique et ne le sera jamais.

Mais cela ne signifie absolument pas qu'il soit possible de séparer, de construire un fossé entre l'art populaire et la politique, ni que l'art populaire ne soit un sujet apolitique. L'art populaire a toujours été un phénomène social, il a toujours

---

<sup>307</sup> « Die zweite Hauptschwäche ist der ungenügende revolutionäre und kämpferische Charakter der Volkskunst », in : *Ibid*, p. 4.

servi les intérêts des populations ouvrières et a toujours œuvré activement pour le progrès social<sup>308</sup>.

Le choix du socialisme n'est pas présenté ici comme un choix pour un parti politique mais comme un choix pour l'homme. Plus loin, l'auteur réaffirme cette idée en ajoutant qu'au temps de l'arme nucléaire, le socialisme est le seul moyen d'assurer la survivance de l'humanité, le soutien au SED ne serait pas un choix pour ou contre un Parti mais pour ou contre le militarisme et la guerre, en plus d'être un choix pour le progrès social au moyen de l'art. L'objectif prioritaire est donc la propagation des valeurs « démocratiques » grâce à l'activité culturelle. Ceci n'est pas une idée neuve, comme le montre l'exemple de l'organisation *Neues Leben* qui a été créée très tôt après l'armistice dans la zone soviétique, en tant que sous-brancher de la future MBTC qui à cette date, en février 1946, n'existait pas encore en tant que telle :

*Neues Leben* est une organisation chargée de la gestion des loisirs. Son rôle doit être de produire un travail sur les masses (le mot est souligné), afin d'encourager la vie culturelle des travailleurs par une planification et un guidage efficaces, y compris au-delà du territoire de Berlin et de configurer cette vie culturelle dans un sens antifasciste-démocratique. Elle doit devenir le centre de gravité du travail culturel du nouvel Homme<sup>309</sup>.

---

308

« in unserer Republik wird der Volkskunst die Aufgabe gestellt, dem Aufbau des Sozialismus zu dienen. Einige Freunde sagen, aha, ihr wollt die Volkskunst unbedingt mit der Politik verknüpfen. Die Volkskunst war niemals dasselbe wie die Politik und wird es niemals sein. Doch daraus folgt durchaus nicht, daß die Volkskunst von der Politik durch eine Kluft getrennt werden kann, daß die Volkskunst eine unpolitische Angelegenheit sei. Die Volkskunst war stets eine gesellschaftliche Erscheinung, sie diene stets den Interessen der werktätigen Menschen und trat aktiv für den sozialen Fortschritt ein », in : Referat auf der II. Arbeitstagung des BhfV am 26. Januar 1957 : die gegenwärtige Situation auf dem Gebiet der Volkskunst und unsere Aufgaben im neuen Jahr, 31 p., **C Rep 121 Nr. 67**, p. 9.

309

Die Abteilung « Neues Leben » ist die Organisation der Freizeitgestaltung. Ihre Aufgabe muß es sein, Breitenarbeit zu leisten, um durch Planung und Lenkung das Kulturleben der Schaffenden, auch über das Stadtgebiet hinaus, zu fördern und dieses im demokratisch-antifaschistischen Sinne zu gestalten. Die Abteilung muß der Mittelpunkt der Kulturarbeit des neuen Menschen werden », in : **C Rep 120 Nr 1532**, Richtlinien für den Aufbau der Abteilung « Neues Leben », document non daté, p. 1. Les archives permettent de suivre l'existence de *Neues Leben* de façon parcellaire : il existe une trace dès février 1946, elle siège alors dans la Diesterwegstrasse, puis en avril 1949, juste avant la création de la RDA, elle se situe dans la Mittelstrasse. Elle a existé dans la zone d'occupation soviétique sans discontinuer mais sous des noms différents.

Les anciens membres du NSDAP n'avaient pas le droit de faire partie de *Neues Leben*, ni d'aucune des associations de loisirs qui en dépendaient, ceci est précisé de façon récurrente dans plusieurs documents. Le développement de l'art populaire devait être un instrument de lutttes contre les valeurs fascistes et pour le progrès, « dans un sens antifasciste-démocratique ».

La volonté de démocratiser l'accès à la culture s'est toutefois heurtée dès la fin des années 1945 ponctuellement aux limites de cette ouverture vers le plus grand nombre comme facteur de progrès social, et a donné lieu à des discussions critiques sur le risque de nivellement par le bas inhérent au fait de s'adresser à tous<sup>310</sup> et le débat autour de ce risque n'a pas disparu ensuite. Cela se lit dans un rapport interne du SED (donc non destiné à être publié), qui décrit de façon très critique, en plusieurs points, ce qu'ils considèrent comme les dérives de l'art populaire en 1965. Le point f par exemple dénonce « les tendances négatives dans le domaine de la musique destinée à la danse pour amateurs, qui s'expriment en particulier dans un rapport non critique envers les phénomènes de mode occidentaux, dans une tendance croissante à la spéculation économique et parfois dans des retards répétés<sup>311</sup> ». Les retards des participants du collectif sont dénoncés au même titre que leur perméabilité trop grande aux phénomènes de mode occidentaux, donc probablement au goût pour le rock anglo-saxon. A vouloir ouvrir au maximum ces collectifs afin que le plus grand nombre de travailleurs participent, on prend le risque de niveler par le bas ce qui en ressort.

Par ailleurs, le point g dénonce « les programmes insuffisants de certains groupes de cabarettistes qui, en lieu et place des problèmes réels et actuels, proposent des gags primitifs (...) et délaissent la problématique nationale, en particulier le combat contre la politique nucléaire de Bonn<sup>312</sup> ». Les collectifs dont il est question ici sont décrits comme vidés de leur substance politique et le Parti essaie, par l'intermédiaire de la Maison berlinoise du travail culturel, de lutter

---

<sup>310</sup> Parteinternes Material, Rundschreiben 02/4, Stand und weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens, 17.3.1965. Ce texte reprend exactement (ou presque) un document de la Maison berlinoise du travail culturel. Einschätzung der Perspektivplandiskussion auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens, document du 15.4.1965, in : **C Rep 121 Nr. 67.**

<sup>311</sup> « die negativen Tendenzen auf dem Gebiet der Laienanzmusik, die besonders in einer unkritischen Haltung gegenüber westlichen Modeerscheinungen, einer zunehmenden Geschäftemacherei und einer teilweisen Arbeitsbummelei zum Ausdruck kommen », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>312</sup> « die unzureichenden Programme einiger Kabarettgruppen, die, statt echter und aktueller Probleme, primitive Gags gestalten (...) und die nationale Problematik, besonders den Kampf gegen die Bonner Atomkriegspolitik vernachlässigen », in : *Ibid*, p. 5.

contre cela. Le problème est pris très au sérieux puisque la MBTC a publié 122 « nouvelles pensées, propositions et idées » [122 *neue Gedanken, Vorschläge und Hinweise*] pour tenter d'y remédier. Toutes sont basées sur la rhétorique habituelle de la nécessité de rehausser la qualité artistique, entendue comme la densité du message politique des œuvres produites : rien de nouveau donc, dans ces 122 « nouvelles » pensées !

Un autre document de travail de la MBTC daté du 24 octobre 1961 établit un bilan critique du mouvement d'art populaire tel qu'il s'est développé à Berlin jusque-là et propose de remédier aux déficiences<sup>313</sup>. La critique comporte cette fois seulement 4 points principaux : la composition sociale des groupes d'art populaire, le niveau idéologique [*das ideologische Niveau*], les réalisations esthétiques [*die künstlerischen Leistungen*] et l'efficacité sociale [*die gesellschaftliche Wirksamkeit*]. Tous les aspects du travail des groupes de création populaire sont très sévèrement jugés. L'auteur estime que la part des ouvriers issus des brigades socialistes et la part des « camarades paysans » [*Genossenschaftsbauern*] reste très faible en dépit du « caractère de masse » [*Massencharakter*] de cet art populaire qu'il ne remet pourtant pas en question, comme s'il n'existait pas de contradiction. La conséquence est selon lui que le niveau idéologique de ces groupes est globalement très faible, même s'il note des disparités importantes, certains groupes présentant un meilleur niveau artistique et « idéologique ». Il s'appuie pour apprécier ce niveau idéologique sur le fait que « des représentations erronées sur le chemin qui pourrait mener à l'unification de l'Allemagne et à la résolution du problème de Berlin-Ouest y circulent », et il insiste aussi sur le fait que « l'Otan, le militarisme ouest-allemand et la politique de Brandt sont minimisés<sup>314</sup> ». Le terme est intéressant, il montre que le discours sur la politique de Bonn n'a pas du tout reçu dans la population l'écho espéré par le SED. Le Parti comptait sur les collectifs d'art populaire pour légitimer ce discours, pour véhiculer une image de la RFA comme un agresseur militariste et impérialiste. Il apparaît ici qu'un contre-discours persiste, en particulier sur le souhait d'unification, et pourtant le document a été

<sup>313</sup> Document de travail de la MBTC intitulé *Kurze Einschätzung der bisherigen Entwicklung der Berliner Volkskunstbewegung*, 13 p., in : **C Rep 121 Nr. 67**

<sup>314</sup> « ideologische Unklarheiten kamen z. B. darin zum Ausdruck, daß die Nato, der westdeutsche Militarismus und die Brandt-Politik verniedlicht werden (terme à commenter) (...) daß falsche Vorstellungen über den Weg zur Wiedervereinigung und zur Lösung des Westberlin-Problems bestanden », in : *Ibid*, p. 5.

rédigé en octobre 1961, donc quelques semaines seulement après l'édification du mur de Berlin, qui a signifié la fin des espoirs d'unification et de résolution à court-terme du « problème de Berlin-Ouest ».

En conséquence, l'auteur du rapport déplore le manque d'efficacité sociale de ces collectifs, qui, dans la mesure où ils ne sont pas suffisamment conformes à la ligne du Parti, n'ont pas l'utilité politique escomptée. Il est à noter que le niveau artistique et le niveau idéologique sont systématiquement confondus. Il ne peut pas y avoir de bon niveau artistique si le message politique est trop absent ou non conforme, en particulier si le discours sur la RFA n'est pas celui qui est attendu par le Parti. Il apparaît donc que les archives présentent une grande disparité : au milieu de centaines de documents caractéristiques de la langue de bois propre à toutes les démocraties populaires, on trouve quelques documents très critiques, même dans les années 1950 et au début des années 1960 qui sont celles de la grande « offensive culturelle » qui a fait suite au fameux « *Kahlschlagplenum* » de 1956.

S'il s'agit d'exceptions, ces documents montrent tout de même de façon incontestable que la MBTC ne s'est pas contentée d'appliquer mécaniquement les directives du Parti et de suivre la ligne officielle en dépit de ses fluctuations, elle a parfois produit un discours critique, soulignant le peu d'efficacité des collectifs en termes de mobilisation politique, et les immenses progrès qui restent à accomplir. Notons toutefois que ce type de discours critique était parfois toléré par le Parti, à la condition de servir les objectifs qu'il avait fixés (ou parfois parce qu'il était l'occasion pour le Parti de dénoncer un individu en particulier). De plus, le discours du SED en matière de politique culturelle n'est pas monolithique au début des années 1960, les deux lignes représentées par Kurt Turba et Kurt Hager en témoignent. Kurt Hager est membre du Comité Central à partir de 1954 puis membre du Politbüro à partir de 1963 et à ce titre il dirige la Commission idéologique (*Ideologische Kommission des Politbüros*) et est donc l'idéologue du SED, notamment en matière de politique culturelle. Il représente une ligne très stricte, allant jusqu'à refuser de reconnaître qu'il existe une histoire commune entre les deux Allemagnes. Kurt Turba au contraire défend une ligne plus souple, plus ouverte (notamment aux contacts avec des journalistes de l'Ouest dans le cadre de son travail pour le journal Forum). En tant que directeur de la Commission de la Jeunesse du Politbüro (*Jugendkommission*), il est à l'origine du

*Jugendkommuniké* du 17 septembre 1963 (intitulé *Der Jugend Verantwortung und Vertrauen*), qui amorce une modernisation dans le domaine de la politique culturelle et de la politique en direction de la jeunesse. Cette ligne a ensuite été sévèrement condamnée par Erich Honecker comme une impasse et comme une tentative de « révisionnisme » dangereuse, entraînant la mise à l'écart définitive de Kurt Turba.

Afin de permettre l'accomplissement des progrès réclamés par la MBTC, il est donc préconisé à partir des années 1950 d'encourager davantage la réconciliation entre l'art et la politique. Notons que cette thématique n'est pas spécifique à la RDA et trouvait aussi un écho à l'ouest. En 1957 est ainsi créée à Paris l'Internationale situationniste, qui s'auto-dissout en 1972<sup>315</sup>. Les situationnistes rejettent les séparations entre le domaine du politique et celui de l'art, notamment l'architecture, la poésie, mais aussi la philosophie. Le sociologue Eric Brun a analysé en détails ces tentatives de convergence, en s'appuyant notamment sur la lecture du social par champs de Pierre Bourdieu. Dans son ouvrage *Les situationnistes. Une avant-garde totale*<sup>316</sup>, il montre comment leur programme artistique s'accompagne d'une radicalité politique, et observe « la réconciliation de l'avant-gardisme politique et de l'avant-gardisme en matière d'art et d'art de vivre dans une sorte de somme de toutes les révolutions, sociale, sexuelle, artistique ». L'art ne se réduit plus à des formes artistiques mais se situe dans les comportements et les moments de la vie désignées comme des *situations*, entendues comme des entreprises de bouleversement et de dépassement de la vie quotidienne au moyen de l'art, d'où le nom d'Internationale Situationniste, IS. Le groupe IS, dirigé par Guy Debord, définit son objectif comme étant « l'établissement conscient et collectif d'une nouvelle civilisation », ce qui passe par la proclamation d'un ordre esthétique nouveau.

Notons que le surréalisme avait déjà fourni dans les années 1920 le

---

<sup>315</sup> La nouvelle notoriété dont le situationnisme bénéficie suite aux événements de mai 1968 signifie aussi paradoxalement sa fin. Guy Debord dissout son mouvement en 1972. En effet, la consécration est antinomique avec le maintien d'une posture avant-gardiste, et par ailleurs il faut ajouter aussi que, désormais reconnu, Guy Debord n'a plus besoin du support collectif de son mouvement.

<sup>316</sup> Eric Brun, *Les situationnistes. Une avant-garde totale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « culture & Société », 2014, 454 p.

paradigme de ce prophétisme artistique. Une telle posture n'est donc pas sans précédents dans l'histoire de l'art, le cas du dadaïsme en témoigne aussi. Mais il s'agissait alors d'une avant-garde artistique qui prônait la recherche de formes nouvelles en dehors de considérations sur l'opposition irréductible entre l'art professionnel et l'art populaire. Dans le dictionnaire de politique culturelle de RDA, *kulturpolitisches Wörterbuch*, on retrouve un écho de ce prophétisme artistique, mais appliqué cette fois à la création artistique populaire :

Dans toutes les formations sociales qui ont existé jusque-là, la création culturelle populaire a été de façon objective et subjective une expression du besoin du prolétariat, dirigé contre la classe sociale dominante, de s'approprier le monde aussi selon les lois de la beauté<sup>317</sup>.

La référence à Marx est explicite ici, de même que la vision linéaire de l'histoire comme une progression, dans le domaine de l'art, vers une prise en compte de plus en plus importante des besoins du prolétariat depuis la révolution. On le voit, la pensée du progrès sur laquelle repose ce discours sur l'art est une pensée de la façon dont la classe ouvrière tend progressivement à s'approprier le monde non plus selon les lois de la classe dirigeante mais selon ses propres règles. C'est la raison pour laquelle l'accent est systématiquement mis sur la rupture, la césure historique que représente l'art populaire comme principal mode d'expression artistique dans la société du « socialisme réellement existant ».

### Bilan intermédiaire :

Au terme de cette première partie sur le discours de la MBTC et son rapport à la doctrine marxiste dans ses différentes déclinaisons, il apparaît qu'il faut nuancer l'idée que le fameux onzième plenum du comité central du SED en 1965

---

<sup>317</sup> « In allen bisherigen Gesellschaftsformationen war das kulturelle Volksschaffen objektiv und subjektiv Ausdruck des gegen die herrschenden Klassen gerichteten Bedürfnisses des arbeitenden Menschen, sich die Welt auch nach den Gesetzen der Schönheit anzueignen », in : *Kulturpolitisches Wörterbuch*, *op. cit.*, p. 740.

connu sous l'appellation de *Kahlschlagplenum* ait représenté une véritable césure après une courte phase de libéralisation suite au congrès du SED de 1963. En fait, on s'aperçoit à la lecture des archives de la Maison berlinoise du travail culturel que la politique culturelle de la RDA s'est caractérisée de façon continue pendant 40 années par des flous, des hésitations, des revirements sur plusieurs thèmes. Cela confirme aussi qu'il serait totalement erroné de penser la dernière décennie d'existence de la RDA à la lumière de la chute du mur, en voyant des signes avant-coureurs de l'échec final dans ces oscillations qui sont bien plus anciennes et continues.

Le SED, par l'intermédiaire d'une institution comme la MBTC, a cherché à utiliser le *Volkskunst* pour offrir des compensations symboliques lui permettant de s'attirer des formes d'adhésion, de comportements coopératifs de la part des citoyens. C'est du moins ce que ce Parti espérait, le développement du *Volkskunst* devait permettre de contrer la réticence du peuple à l'encontre de ses dirigeants. Cet art devait activer les mécanismes d'un consensus social plus large et d'un lien renforcé entre l'État et les citoyens, on espérait susciter l'adhésion des individus, favoriser des formes d'allégeance politique de leur part, en contrepartie du financement des pratiques artistiques populaires. En ce sens, on peut dire que les stratégies de domination et les stratégies de légitimation du Parti étaient indissociablement liées pour le domaine culturel : il fallait dans un même mouvement susciter de l'adhésion et endoctriner.

Le *Volkskunst* devait donc à la fois divertir et éduquer, même si la première dimension fait l'objet de nombreux débats qui ont traversé la MBTC, dont nous avons essayé de retracer les contours. La question n'a jamais été tranchée officiellement de savoir s'il fallait accepter de laisser une place pour un art « apolitique » dans les collectifs artistiques même si cela ne correspondait pas à la ligne officielle du Parti, mais dans les faits c'est bien ce qui s'est passé, par la force des choses. Le discours sur le refus de principe de l'art apolitique est devenu au fil du temps de plus en plus un discours auto-référentiel. D'autres sources d'indécision dans le discours de la MBTC concernent l'oscillation entre l'idée de représentation dans l'art et celle de construction d'un nouveau monde au moyen de l'art, et le positionnement autour de la question de l'unité culturelle nationale, du statut de la « culture allemande commune », qui a connu une inflexion très nette entre la défense

de ce principe - entre 1945 et la fin des années 1950 environ - et le refus catégorique de lui reconnaître toute légitimité ensuite. Nous avons vu en effet qu'au moment de la fondation de la RDA en 1949, l'art populaire n'est pas encore défini comme un outil dans la rivalité est-ouest. Au contraire plusieurs sources proposent d'utiliser le secteur artistique pour encourager le sentiment d'unité nationale du peuple allemand contre les « ennemis de la nation », c'est-à-dire les « capitalistes ».

Cela confirme, à un niveau microhistorique, que la politique culturelle en RDA n'a pas été monolithique ni continue et définie une fois pour toutes et que « la base », si l'on considère qu'une institution comme la MBTC fait partie de ce concept flou de « base », a pu parfois remettre totalement en question certaines grandes lignes édictées d'en haut, notamment autour de la question centrale du rôle du divertissement dans le *Volkskunst*. On trouve ainsi dans les archives de la MBTC aussi bien des documents indiquant que l'art doit nécessairement être le vecteur d'un message politique et servir à mobiliser le peuple, des documents critiquant « la faiblesse idéologico-artistique » des collectifs et stigmatisant le goût pour les « gags primitifs » apolitiques et les chansons populaires, que des documents plus complexes qui admettent l'idée que l'insistance sur la dimension idéologique de la pratique artistique ne fait qu'accroître la distance avec le peuple et qui reposent sur la conviction que le Parti ne peut espérer que les citoyens lui soient acquis sans faire des concessions sur ce thème.

En ce sens, il était intéressant d'interroger les rapports entre le discours de la MBTC sur l'art et la théorie marxiste, et les circulations qui existaient entre les acteurs locaux et les responsables du Parti, afin de comprendre quelles formes pouvaient prendre l'expression des intérêts particuliers et sa prise en compte ponctuelle par la MBTC. Il est apparu que les collectifs artistiques de Berlin-Est ont pu servir de relais à la domination politique tout en étant concurremment des lieux privilégiés d'expression de ces intérêts particuliers, parfois en contradiction réelle avec ceux du régime mais tout de même pris au sérieux par la MBTC.

La dictature du SED n'a pas été totale en matière de politique culturelle, le SED a eu du mal à éviter que l'art « apolitique » ne reste prépondérant dans les collectifs et il n'est jamais parvenu à façonner une société qui aurait été « entièrement dominée de part en part », pour reprendre l'expression de Jürgen

Kocka (*Durchherrschaft*)<sup>318</sup>, c'est-à-dire une société où les intérêts particuliers n'auraient pas pu s'exprimer ni être reconnus. Plusieurs documents d'archives montrent que pour les dirigeants de la MBTC, une simple transposition des directives venues d'en haut n'était pas toujours possible ni même souhaitable, qu'il fallait être « réaliste » et que les plans en matière de politique culturelle ne pouvaient pas et ne devaient pas selon eux être suivis à la lettre. Certains acteurs locaux, qui dirigeaient par exemple une maison de la culture à Berlin-Est, ont également échangé des courriers avec cette institution pour exprimer de façon très critique leur amertume : ils insistent sur l'idée qu'à force de chercher à tout prix à instrumentaliser l'art populaire au service des objectifs du Parti, on a fini par aboutir à une situation absurde où plus personne ne se reconnaît dans les pratiques artistiques que l'on propose aux citoyens. Pour que l'art populaire puisse jouer son rôle et véhiculer une « morale socialiste », il faudrait selon eux que soit davantage pris en compte le principe du plaisir de la création, et celui de l'accessibilité des œuvres artistiques, de leur *Massenwirksamkeit*. Or, ce qui est intéressant ici, c'est que la MBTC a sans cesse oscillé entre la reconnaissance de ce type d'arguments et le retour à un discours plus proche de la ligne du Parti où l'éducation idéologique doit être la principale raison d'être des collectifs artistiques, et où toute autre forme de pratique artistique est censée être par nature hostile au progrès social et donc réactionnaire au sens premier du terme.

Il en découle un champ symbolique organisé autour de plusieurs séries d'opposition : nous avons insisté sur le fait que le couple art populaire/progrès social s'oppose au couple art apolitique/régression sociale, et souligné le fait que le discours de la MBTC est également traversé par d'autres dichotomies : individu/collectif, progrès/RFA, matérialisme historique/abstraction. Nous avons pu également remarquer que les adjectifs « réformiste » et « révisionniste » sont presque systématiquement associés, laissant entendre qu'ils seraient synonymes. Cela s'est traduit concrètement par des formations organisées par la MBTC à l'endroit des dirigeants artistiques et des responsables de maisons de la culture ou de collectifs artistiques, dont l'objectif était qu'ils soient davantage en mesure de juger les productions artistiques des citoyens dont ils s'occupaient du point de vue du matérialisme historique et dans une perspective « dialectique ». La MBTC

---

<sup>318</sup>

Jürgen Kocka, « Eine durchherrschaft Gesellschaft », art. cité (note 95).

espérait ainsi corriger le manque d'efficacité sociale de ces collectifs, qui n'avaient pas l'utilité politique escomptée, comme elle le note sans langue de bois dans de nombreux documents. Le discours constant sur les « progrès » restant à accomplir afin que les collectifs ne soient pas uniquement des lieux de sociabilité mais des lieux de transmission de convictions politiques montre que ces progrès n'étaient finalement jamais réalisés et que la MBTC en était consciente.

Nous proposons d'étudier dans une seconde partie la politique mémorielle de la MBTC à travers une étude de cas : la façon dont elle a contribué à organiser les 750 ans de la ville de Berlin qui ont été célébrés en 1987 à Berlin-Est, et aussi, parallèlement, à Berlin-Ouest, ce qu'elle n'ignorait évidemment pas.

En effet, la préparation des 750 ans de Berlin à partir du début des années 1980 permet de raisonner à partir d'une singularité, d'un cas particulier<sup>319</sup>, pour en tirer des conclusions précises sur le rapport de la MBTC à l'histoire et à la mémoire. Suivant le modèle des *case studies* de l'école de Chicago, il ne s'agit pas de considérer un cas particulier en tant qu'il serait une variante d'autres cas particuliers, une sorte d'exemplification d'une généralité ou d'une norme, mais bien pour lui-même, en tant qu'il permet un accès à des vérités sur le fonctionnement d'une institution à une époque précise dans un contexte précis, et non pas comme un cas particulier ayant vocation à être généralisé<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Sur l'apport heuristique des études de cas, nous renvoyons à l'ouvrage très complet de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, *Penser par cas*, Editions EHESS, collection Enquête, Paris, 2005. Cf aussi notre mémoire de synthèse joint à ce dossier d'habilitation, en particulier sur le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, Carlo Ginzburg, « Traces », in : *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, p. 139 et suivantes, 1989. Cf aussi Jacques Revel (éd.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil, 1996.

<sup>320</sup> Jean-Claude Passeron et Jacques Revel parlent de « pensée en miettes », in : *op. cit.*, p. 42.

## **Deuxième partie - La politique mémorielle : la commémoration des 750 ans de la ville de Berlin à travers le prisme du Volkskunst. Une étude de cas.**

Outre ses missions d'encadrement des collectifs artistiques et d'accompagnement des pratiques culturelles des ouvriers dans les entreprises, la MBTC a aussi reçu une mission d'un tout autre ordre : elle a été chargée par le SED et le Ministère de la Culture de RDA, à partir de 1981, ce qui est vraiment très tôt, de coordonner les préparations des festivités pour les 750 ans de la ville de Berlin en 1987. Il s'agissait de réfléchir à la façon dont cet événement devait être célébré, aux éléments de l'histoire de Berlin à mettre en avant, et à ceux qu'il était préférable d'éluder, dans un contexte de rivalité avec Berlin-Ouest qui s'apprêtait à organiser ses propres festivités de façon gigantesque et très coûteuse, ce que la RDA savait (on pense notamment au concert de David Bowie le long du Mur de Berlin, avec un haut-parleur dirigé vers Berlin-Est pour que les habitants puissent entendre les quelques notes du concert que le vent voulait bien leur apporter). Dans un très long discours tenu en avril 1985 (28 pages retranscrites) de Erhard Krack, qui était alors le maire de Berlin-Est, à Honecker et à l'ensemble des personnes invitées pour faire un bilan de la préparation des 750 ans de Berlin, le ton solennel et le caractère excessif de la célébration prévue apparaissent clairement :

Oui, le pouvoir de la classe ouvrière, la gestion intelligente du Parti socialiste unifié et les efforts des travailleurs ont transformé Berlin, surtout depuis le 8<sup>ème</sup> congrès du SED, de façon radicale, davantage qu'au cours de tous les siècles précédents<sup>321</sup>.

Comment, dès lors, la MBTC s'est-elle acquittée de cette mission, sur quelles convictions reposait la politique mémorielle mise en œuvre par cette

---

<sup>321</sup> « Ja, die Macht der Arbeiterklasse, die kluge Führung durch die Sozialistische Einheitspartei Deutschland und der Fleiß der Werktätigen haben Berlin, besonders seit dem VIII Parteitag der SED, von Grund auf verändert, mehr als in allen Jahrhunderten zuvor », in : Rede von E. Krack, **SAPMO, DY 30 / 2569**, Komitee zum 750jährigen Bestehens von Berlin.

institution à l'occasion de cette célébration des 750 ans de la ville de Berlin? En quoi la MBTC a-t-elle défini une mémoire originale de la ville à travers la mémoire de la tradition d'art populaire de la ville? Nous proposons d'étudier l'exemple des 750 ans de Berlin en 1987 comme un cas d'étude particulier pour comprendre comment la MBTC souhaitait raconter l'histoire de la ville de Berlin<sup>322</sup>, en organisant une série d'événements culturels en parallèle de la fête du 1er octobre 1987 au Palais de la République. La MBTC n'était pas seule dans cette mission. Un bilan d'étape récapitulatif à destination du *Politbüro* rédigé en janvier 1985 établit la liste des responsables désignés pour l'organisation de cette fête du 1<sup>er</sup> octobre 1987, et cela montre une très grande diffraction des compétences : les responsables sont, en plus de Honecker lui-même, le conseil des ministres de RDA, les divisions de la propagande, de l'agitation et de la culture au sein du CC du SED, la MBTC, le comité directeur du SED de Berlin, et le *Magistrat* de Berlin<sup>323</sup>. Dans une lettre adressée à Erich Honecker par le comité du SED de Berlin en janvier 1985<sup>324</sup>, il est même précisé qu'il faut aussi chercher à impliquer les comités directeurs locaux de la FDJ (*Bezirksleitung der FDJ*) et de la FDGB (*Bezirksvorstand der FDGB*). La MBTC était donc loin d'être la seule institution responsable de l'organisation des festivités pour les 750 ans de Berlin. Même si l'on considère uniquement la fête du

---

<sup>322</sup> Nous nous appuyons pour ce chapitre, en dehors des archives de la MBTC sur les archives SAPMO, et notamment celles qui concernent l'activité de la division de la culture au sein du Comité central du SED (Abteilung Kultur im Zentralkomitee der SED), **DY30/18677**, 750-Jahrfeier in Berlin (Ost) und Berlin (West), Bd 2., Berlin (Ost), et **DY30/18678** Abteilung Kultur im ZK der SED, **4.1.7.1**. Gedenk- und Jahrestage, Nachrufe. Nous renvoyons aussi aux conférences, analyses et rapports sur la préparation de ces festivités rassemblées sous la côte **DY 30/7330**, 750. Jahrestag von Berlin 1987, Beschluss des Politbüros des ZK der SED vom 22. Januar 1985 über Maßnahmen zur Vorbereitung und Durchführung des 750. Jahrestages von Berlin, Publikationen; Wissenschaftliche Konferenzen; Analysen und Berichte über Verlauf und Ergebnisse der Jubiläumsveranstaltungen.

<sup>323</sup> « Verantwortlich sind :

- Sekretär des Staatsrates der DDR
- Ministerrat der DDR
- Abteilung Propaganda des ZK der SED
- Abteilung Agitation des ZK der SED
- Abteilung Kultur des ZK der SED
- Berliner Haus für Kulturarbeit
- Bezirksleitung Berlin der SED
- Magistrat von Berlin », in : Vorlage für das Politbüro zur 750-Jahr-Feier Berlins (22. Januar 1985), p. 2, in : **SAPMO, DY 30/2565**, Informationen aus verschiedenen Bereichen des Partei- und Staatsapparates an Erich Honecker in Vorbereitung und Durchführung der Feierlichkeiten zur 750 Jahrfeier von Berlin, Bd 1: 1981, 1984 – 1985.

<sup>324</sup> Informationen aus verschiedenen Bereichen des Partei- und Staatsapparates an Erich Honecker in Vorbereitung und Durchführung der Feierlichkeiten zur 750 Jahrfeier von Berlin, **DY 30 / 2565 - 2569**

1er Octobre 1987 au Palais de la République, qui était le point d'orgue de ces festivités, elle avait une dizaine d'interlocuteurs avec qui elle devait travailler, ce qui a eu tendance à dissoudre les responsabilités. Notons par ailleurs que les trois divisions du Comité central qui sont citées le sont dans un ordre riche d'enseignements : la division de la propagande d'abord, puis celle de l'agitation et enfin la division de la culture, ce qui ne correspond en rien à un ordre alphabétique mais bien à un ordre des priorités : les manifestations culturelles organisées à l'occasion des 750 ans de Berlin sont d'abord un outil de propagande et d'agitation avant d'être des manifestations culturelles, la finalité artistique n'est absolument pas prioritaire.

Face à ce constat que les responsabilités étaient trop éparses, la MBTC a pris des initiatives ponctuelles et a organisé seule des événements culturels, comme les journées de l'art populaire (*Tage der Volkskunst*) qui poursuivaient l'objectif d'illustrer la continuité sur le temps long de la tradition berlinoise d'art populaire, indépendamment de la césure de 1945. A cette fin, un cercle de travail sur les traditions berlinoises a été créé en son sein en 1981, c'est donc sur ces aspects que nous souhaitons nous attarder en les considérant comme une étude de cas: quels enseignements apportent les archives de la MBTC sur la politique mémorielle de cette institution?

## **Le contexte historique : préparation de la commémoration et positionnement sur la scène internationale**

Le premier élément qui saute aux yeux à la lecture des archives de la MBTC est la signification que revêtait cette commémoration organisée en 1987 dans l'affrontement entre la RDA et la RFA. Lors d'une première réunion préparatoire qui s'est tenue dès novembre 1985 à la MBTC, il a été déclaré :

Chers camarades et amis, pendant la préparation des festivités pour les 750 ans de Berlin, deux conceptions politiques inconciliables se heurtent. Berlin est au centre d'une controverse idéologique persistante. Autrement dit : ici se joue une lutte des classes idéologique des plus acerbes. Notre réunion de ce jour vise donc à

nous faire prendre conscience de façon très claire de cet affrontement. (...)

Est-ce que nous sommes bien conscients du cadre politique dans lequel toutes nos activités vont se dérouler? Nos collègues, nos camarades de combat en sont-ils conscients? (...)

Nous parlons aujourd'hui des dimensions politiques et idéologiques des festivités berlinoises (...) Dans la bataille idéologique de classe autour de ces festivités, nous devons occuper ni plus ni moins que deux fronts. Et le Parti doit pouvoir se reposer sur nous pour cela<sup>325</sup>.

Plus loin dans la retranscription de ce même discours, on trouve la « démonstration » suivante :

Quels buts poursuit l'adversaire avant tout ? Pour lui, Berlin est :

- 1. le centre politique et intellectuel de tous les Allemands
- 2. un symbole du « caractère ouvert de la question allemande »
- 3. un (le) symbole de la « division du monde »
- 4. une « entaille au milieu de l'Europe »
- 

Vous voyez, il ne s'agit pas de détails. (...) Ce faisant, toutes les activités - qu'il s'agisse de la publicité, de l'écriture de reportages sur ses propres projets ou sur nos intentions à nous, ou encore de diffusion d' »informations « sur le contexte historique (ce qui ne se fait évidemment jamais sans effet de classe) – sont coordonnées de telle façon qu'elles agissent sur nous, c'est-à-dire contre nous<sup>326</sup>.

Si l'on applique à ces deux extraits de discours la méthode d'analyse de

---

<sup>325</sup> « Liebe Genossen und Freunde, Während der Vorbereitung der 750-Jahrfeier Berlins (...) prallen zwei unvereinbare politische Konzeptionen aufeinander. Berlin steht im Mittelpunkt einer andauernden ideologischen Kontroverse. Hier findet -anders gesagt – härtester ideologischer Klassenkampf statt. Unsere heutige Beratung dient also dem Ziel, uns die Dimension dieser Auseinandersetzung mit hoher Klarheit bewußt zu machen. (...) Ist uns also der politische Rahmen wirklich klar, in dem all unsere Aktivitäten stehen werde ? Und ist er unseren Kollegen, unseren Mitstreitern klar ? (...) Wir reden heute über die politischen und ideologischen Dimensionen des Berlin-Jubiläums (...) In der ideologischen Klassenschlacht um das Berlin-Jubiläum haben wir nicht mehr und nicht weniger als zwei Frontabschnitte zu besetzen. Dabei soll sich die Partei auf uns verlassen können ! », in : **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Berliner Tage der Volkskunst 1987, Band 6., document intitulé Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitskreis « Berliner Traditionen », 4. 11. 1985, « Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt », p. 1.

<sup>326</sup> « Welche Stoßrichtungen visiert der Gegner vor allem an ? Für ihn ist Berlin  
1. politisches und geistiges Zentrum aller Deutschen  
2. ein Symbol der « Offenheit der deutschen Frage »  
3. ein (das) Symbol der « Teilung der Welt »  
4. « ein Schnitt durch die Mitte Europas »

Ihr seht, es geht nicht um Kleinigkeiten. (...) Dabei werden alle Aktivitäten – sei es die Werbung, sei es Berichterstattung über eigene Vorhaben, sei es Berichterstattung über unsere Vorhaben, sei es auch « Information » über historische Zusammenhänge (was ja nie klassenindifferent geht) so koordiniert, daß sie auf (d. h. gegen) uns wirken », in : *Ibid.*, p. 3.

discours par ARO, « analyse des relations par opposition », à laquelle nous nous sommes déjà référés en première partie<sup>327</sup>, nous arrivons à la conclusion que ce discours se structure autour d'oppositions de termes très univoques. Ici, il apparaît très clairement que les systèmes de significations qui structurent ce discours sont organisés autour des couples pour/contre, information/désinformation et idéologie/festivités. Paradoxalement, c'est la RFA qui est accusée de divulguer de fausses informations (les guillemets sont importants dans le propos de ce locuteur) sur le contexte historique, visant à accréditer la thèse de la continuité de la nation allemande. On affirme, en filigrane, que la RFA désinforme les citoyens de l'ouest et que par conséquent la RDA doit rétablir le véritable contexte, à savoir le contexte idéologique de lutte des classes, alors que le climat festif tend à le faire oublier. Les oppositions sont définies comme irréconciliables. Les cadres de référence sont donc très clairs : il s'agit du contexte de lutte des classes contre le point de vue de celui qui est présenté comme l'agresseur et qui, sous couvert de festivités, d'innocence, fait mine de faire comme si ce contexte n'existait pas à Berlin. Ce raidissement idéologique laisse penser que la MBTC est encore en 1985 dans la période de regel qui a caractérisé la guerre froide à partir de 1979-1980, comme si le discours gorbatchévien, insistant sur le dialogue et la « maison commune » européenne, n'avait pas eu de prise sur son approche des festivités des 750 ans de Berlin.

Il est vrai que le contexte historique était particulièrement sensible à ce moment-là : à la fin des années 1980, la RDA reproche en effet à la RFA de vouloir faire siéger à Berlin-Ouest de nouvelles institutions fédérales et surtout de vouloir construire dans cette ville un « musée allemand » qui montrerait le développement historique commun des deux États [il devait s'appeler *deutsches Museum*]. On retrouve donc, comme on pouvait s'y attendre, des échos de ces préoccupations dans les prises de position de la MBTC lors de la phase préparatoire des festivités, avant même de réfléchir au type de commémoration qui est souhaité. Dans une synthèse rédigée en 1985 par le cercle de travail sur les traditions berlinoises, intitulée « Deux fêtes des 750 ou nous fêtons la capitale socialiste » (*Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt*), il est fait référence à la « propagande » ouest-allemande :

<sup>327</sup>

Nous renvoyons à la description de la méthode d'analyse du discours en introduction.

Leur propagande va dans un seul sens : « une fête commune de tous les Berlinoïses autant que possible. (...) Ils cherchent « l'échange » avec nous. (...) »

Mais, chers amis : au niveau du Sénat et de la mairie de Berlin-Est il n'y aura pas de coopération avec eux ! C'est le gouvernement de RDA (le ministère des Affaires étrangères) qui est responsable de Berlin-Ouest. Et l'adversaire sait cela. Il ajuste sa tactique en fonction de cela. Pour saper nos positions, il essaie par tous les moyens imaginables d'encourager une coopération par en bas<sup>328</sup>.

L'argumentation va même jusqu'à un paradoxe total : c'est la RDA elle-même qui reproche à la RFA d'utiliser l'art comme moyen au service d'objectifs politiques et qui lui reproche donc en quelque sorte d'instrumentaliser l'art lors de ces commémorations, alors que les objectifs politiques devraient rester étrangers aux festivités. Le paradoxe se lit aussi dans le fait que c'est une façon de justifier que, puisque la RFA utilise l'art comme un moyen mobilisé au service d'objectifs politiques, il faut faire de même ! C'est ce que montre la phrase suivante, issue de ce discours de novembre 1985 :

L'adversaire séduit ainsi plus d'un artiste. Mais il ne s'agit toujours pour lui que de politique ! L'art n'est qu'un moyen ! C'est la raison pour laquelle nous devons aussi réagir de façon politique<sup>329</sup>.

Nous pouvons rapprocher cette phrase de la conclusion de cette synthèse du cercle de travail sur les traditions berlinoises, dans laquelle, à propos de la préparation par Berlin-Ouest des festivités pour le 750ème anniversaire de la ville, il est suggéré d'adopter un mode de défense par l'attaque :

---

<sup>328</sup> « Ihre Propaganda läuft in der Richtung : « Möglichst ein gemeinsames Fest aller Berliner. (...) Sie streben « Austausch » mit uns an. (...) Aber liebe Freunde : auf der Ebene Senat-Magistrat wird es keine Zusammenarbeit geben ! Für West-Berlin ist die Regierung der DDR (das Außenministerium) zuständig. Und der Gegner weiß das. Er richtet seine Taktik danach. Um unsere Positionen zu unterlaufen, versucht er auf die vielfältigste Weise, eine « Zusammenarbeit von unten » zu erreichen », in : **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Berliner Tage der Volkskunst 1987, Band 6., document intitulé Arbeitskreis « Berliner Traditionen », 4. 11. 1985, « Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt », p. 5.

<sup>329</sup> « Der Gegner hofiert so manchen Künstler. Es geht ihm aber immer um Politik ! Kunst ist nur Mittel ! Deshalb müssen wir auch politisch reagieren », in : *Ibid*, p. 7.

Nous ne connaissons pas à l'avance toutes les formes de dégâts que l'adversaire va tenter de causer chez nous.

Mais si nous sommes conscients de ses intentions – on peut aussi dire : si nous disposons de suffisamment de clarté idéologique – alors nous pourrions contrer ses attaques de façon opportune. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de continuer à se saisir de ce thème. Une connaissance exacte et réelle de la situation est indispensable. Nous pouvons en déduire un certain nombre de mesures efficaces – chacun pour lui même et tous ensemble pour nous tous.

Et ces dernières ne consistent pas seulement à se défendre contre les attaques adverses. Au contraire notre travail principal consiste à faire valoir nous-mêmes nos propres valeurs de façon offensive<sup>330</sup>.

Cette proposition repose sur une conception volontariste de la politique culturelle qui vise à renforcer le sentiment d'appartenance commune grâce au fait que « nous sommes tous contre eux ». Au moment des 750 ans de la naissance de la ville de Berlin en 1987, la RDA était déjà de plus en plus fortement critiquée de l'intérieur et de ce fait, déstabilisée. Organiser une commémoration à l'occasion des 750 ans de Berlin représentait un enjeu de politique intérieure mais aussi extérieure : sur le plan des relations internationales, il fallait « donner le change » face à un État ouest-allemand qui prévoyait des festivités très importantes et sur le plan intérieur, il fallait recréer de la cohésion en véhiculant des éléments d'une mémoire de la ville qui se concevait comme une alternative à celle proposée par la RFA. La Maison berlinoise du travail culturel a organisé cette commémoration dans l'idée de rendre lisibles auprès de la population est-allemande les souvenirs de la ville convoqués pour cette occasion, de mettre en avant une mémoire commune à tous les citoyens de RDA.

De quelle façon la MBTC s'est-elle acquittée de cette mission de définition du partage de la mémoire? L'analyse qui suit se situe au croisement de problématiques historiques (comment la Maison berlinoise du travail culturel a-t-

---

<sup>330</sup> « Wir kennen nicht jede Erscheinungsform im Voraus, in der der Gegner versuchen wird, bei uns Einbrüche zu erreichen. Wenn wir uns aber über seine Absichten im Klaren sind – man kann auch sagen: wenn wir über hinreichende ideologische Klarheit verfügen –, werden wir seine Angriffe rechtzeitig abwehren können. Deshalb ist es erforderlich, sich immer wieder mit diesem Thema zu befassen. Eine genaue und reale Kenntnis der Lage ist erforderlich. Davon können wir wirkungsvolle Maßnahmen ableiten – jeder für sich und wir alle für uns. Und die bestehen ja wahrlich nicht nur im Abwehren gegnerischer Angriffe. Im Gegenteil richtet sich unsere Hauptarbeit darauf, selbst offensiv unsere Werte zur Geltung zu bringen », in : *Ibid*, p. 9.

elle systématisé la mainmise sur la mémoire du *Volkskunst* berlinois à l'occasion de cette commémoration ?) et de questions plus culturelles (comment tenter de définir les éléments du patrimoine culturel de la ville de Berlin qui doivent rester dans la mémoire et ceux qui doivent en être exclus, et comment mettre en scène le passé pour tenter d'imposer l'oubli de façon volontaire, délibérée ?). Comme dans tous les régimes dictatoriaux, il y a eu en RDA une réécriture du passé imposée par le Parti. Mais dans le cas qui nous intéresse, cette réécriture va de pair avec une conception de l'histoire téléologique. L'oubli prescrit par les autorités de RDA devait permettre d'ancrer dans les consciences une identification avec la RDA et donner un sens à l'histoire, conçue comme une continuité menant à l'avènement de la société sans classes, en passant sous silence certains éléments du passé discordants.

Cela pose plusieurs questions : comment peut-on, par la politique de la mémoire, prétendre créer ou renforcer une cohésion « nationale » dans un espace qui en est *a priori* dépourvu car il n'est qu'une conséquence directe de la Guerre froide ? Que nous apprennent les archives de la Maison berlinoise du Travail culturel sur la façon dont une institution peut se fabriquer une mémoire de façon intentionnelle, en véhiculant des souvenirs « communs » au détriment d'autres souvenirs ? Quel est le lien entre la construction de l'oubli et la conception de l'histoire que l'on cherche à mettre en avant ? Nous analyserons la préparation des festivités des 750 ans de Berlin, mais aussi d'autres moments de son histoire où la MBTC a été amenée à faire ce travail de réflexion sur le passé, notamment lors des festivals de l'art populaire qui devaient présenter au grand public les traditions berlinoises en matière de pratiques culturelles populaires d'une façon à la fois solennelle et attractive.

## **La fonction d'orientation de la mémoire**

### ***Approche linéaire du développement historique et construction de l'oubli***

A la lecture des différents documents, on constate que la mémoire est convoquée presque systématiquement pour remplir une fonction d'orientation, et le caractère très affirmatif de cette mémoire découle de cette fonction qui lui est

assignée. Dans le récit de l'histoire de Berlin qui est proposé, les liens de cause à effet sont toujours explicités, afin de ne laisser aucune place pour un double-sens, ou une interprétation divergente par rapport à celle qui est recherchée. Ainsi, une discussion du « Groupe de travail sur les traditions berlinoises » du 28 septembre 1982 a été enregistrée et conservée : elle montre que la question des différents symboles attachés à la Prusse a été soulevée, notamment par S. Tümmeler, le directeur de la Maison berlinoise du Travail culturel :

Les recherches sur la Prusse menées par nos historiens ont désormais apporté des résultats approfondis, si bien que nous pouvons considérer de façon tout à fait offensive les contradictions de cet État et de ses représentants et que notre regard sur les autres classes et couches sociales (notamment ouvrières) n'est plus biaisé<sup>331</sup>.

L'emploi du pronom personnel « nos » (historiens) mérite d'être relevé. Dans un régime démocratique, on met souvent en avant la nécessaire neutralité et impartialité de la figure de l'historien et des limites de cette neutralité. Ici au contraire la mémoire qui est défendue est une mémoire offensive, partisane, qui doit prendre le contre-pied d'un discours historique ancien qui racontait la Prusse en s'appuyant uniquement sur les élites prussiennes, noblesse, Junkers, armée, administration, etc. Il ne s'agit pas de proposer une autre lecture de la Prusse afin de rétablir davantage de neutralité, ou d'embrasser la réalité de l'histoire prussienne dans son ensemble, il s'agit d'une contre-proposition dans le cadre d'un conflit de mémoire entre la mémoire que cherche à construire la Maison berlinoise du travail culturel d'une part et la mémoire qui était véhiculée avant la RDA par les livres d'histoire d'autre part.

Au cours de cette discussion du cercle de travail, Gestrud Strohbach a souligné qu'à Berlin peut-être plus qu'ailleurs les « traditions petites-bourgeoises et démocratiques ont une grande importance<sup>332</sup> », en prenant l'exemple du *Vormärz*,

---

<sup>331</sup> « Die Preußenforschung unserer Historiker brachte inzwischen erfreulicherweise so fundierte Resultate, daß wir die Widersprüchlichkeit des Staates und seiner Repräsentanten durchaus offensiv einzuschätzen vermögen und uns die Sicht auf die anderen (vor allem werktätigen) Klassen und Schichten nicht verstellt ist », in : **C Rep 722, Nr 20**, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

<sup>332</sup> « gerade in Berlin auch die kleinbürgerlichen und demokratischen Traditionen -z. B. des

c'est-à-dire la période entre 1815 et 1848. Personne ne s'est opposé mais cette idée n'a pas été relevée et n'apparaît plus jamais au cours de la discussion qui suit, comme s'il s'agissait d'un point secondaire. La mémoire est clairement sélectionnée en fonction du critère de l'adéquation avec les objectifs du régime : favoriser à travers la célébration des 750 ans de Berlin l'adhésion populaire au régime du SED en crise, en mettant en avant le rôle de la classe ouvrière dans les luttes émancipatrices. Les éléments de l'histoire de la ville qui n'entrent pas dans cette lecture sont passés sous silence. En ce sens, l'oubli intentionnel, prescrit par la Maison berlinoise du travail culturel se rapproche de deux catégories d'oubli parmi les sept distinguées par Paul Connerton : l'effacement répressif, *repressive erasure*, qui sert, comme le montre cet auteur, à dénier une rupture historique – ici l'absence de continuité entre la Prusse et la RDA - et l'oubli prescrit, *prescriptive forgetting*, qui est utilisé selon P. Connerton pour restaurer la cohésion de la société civile<sup>333</sup>. Nous reviendrons sur cet aspect.

En outre, la Maison berlinoise du travail culturel s'efforce de faire passer son récit de l'histoire de Berlin comme étant un récit linéaire. Cela se voit par exemple dans le bilan provisoire qui a été dressé en avril 1983 du travail du cercle Traditions Berlinoises par le directeur de la MBTC et d'autres membres de cette institution :

Objectif : (...) dans l'esprit du cercle de travail « Traditions berlinoises », l'objectif de la préparation des journées de l'art populaire était dans un premier temps d'éviter de parler du bon vieux temps de façon nostalgique en ayant recours à des clichés et en ressassant une approche ahistorique et non dialectique des traditions de la ville, qui a été propulsée dans la conscience des citoyens essentiellement par la machinerie de divertissement capitaliste.

Ainsi on devait tester lors d'une grande fête socialiste populaire de la capitale de la RDA dans quelle mesure ce genre de schémas se sont déjà fait une place chez nous, si et comment on peut faire reculer ces tendances, et comment on peut de façon agréable, ludique, véhiculer une conscience historique fondée du point de vue scientifique.

Résultats : (...) il a fallu au début surmonter quelques résistances afin d'éviter

---

Vormärz – eine große Bedeutung haben », in : *Ibid*, p. 1.

<sup>333</sup> Paul Connerton, *Seven types of forgetting*, in : *Memoru Studies*, janvier 2008, volume 1, pp. 59-71.

un déroulement d'ensemble et une impression générale emprunts de trop nombreux clichés (pour certains, c'était tout simplement inhabituel que ce qui nous a été transmis, (*mot illisible car partiellement effacé*), ce qui a fait ses preuves, ce qui est courant et usuel soit remis en cause de façon si véhémente), mais en pratique il s'est assez vite avéré que nos arguments ont trouvé un écho favorable<sup>334</sup>.

L'objectif est donc, grâce aux fêtes de l'art populaire, de discréditer l'approche usuelle du passé, de rompre avec cette approche « ahistorique et non dialectique » des traditions pour répandre au contraire une approche « scientifique », au sens de marxiste. Là encore on peut souligner les couples d'oppositions autour desquels se structure le discours : ahistorique/scientifique, non dialectique/marxiste. Dans la célébration des traditions populaires, la lutte des classes et le principe du matérialisme dialectique doivent être centraux, ce qui n'est pas évident à comprendre pour la population selon les auteurs du bilan provisoire.

Au total, ce bilan est toutefois positif. Les auteurs sont d'accord pour dire que le danger principal était celui d'une « euphorie de Berlin fondée sur une nostalgie qui enjolive[rait] la ville, et se réfère[rait] au Berlin de Guillaume II et de la République de Berlin ahistorique et [serait] en outre très peu perçu sous le prisme de la lutte des classes<sup>335</sup> ». Ils sont également d'accord pour dire que ce danger a été évité. L'idée est donc de mettre à l'écart toutes les approches non marxistes des traditions berlinoises, nommées ahistoriques et dénoncées comme non-scientifiques.

---

<sup>334</sup> « Zielstellung: (...) Aus der Sicht des Arbeitskreises « Berliner Traditionen » bestand bei der Vorbereitung der Berliner Tage der Volkskunst das Ziel zunächst darin, ein klischeehaftes, nostalgisches Schwelgen in ahistorisch gesehenen und undialektisch aufgenommenen Traditionen der Stadt, die vorwiegend über die spätkapitalistische Unterhaltungsmaschinerie in das öffentliche Bewußtsein lanciert wurden, zu verhindern. Damit sollte auf einem großen sozialistischen Volksfest der DDR-Hauptstadt getestet werden, inwieweit sich auch bei uns bereits derartige Schablonen eingeprägt haben, ob und wie solche Tendenzen zurückzudrängen sind und wie auf vergnügliche, spielerische Art und Weise wissenschaftlich fundierteres Geschichtsbewußtsein ausgeprägt werden kann. Ergebnisse : (...) bei der Verhinderung eines klischeehaftes Gesamt Ablaufs und -eindrucks gab es zwar anfangs einigen Widerstand zu überwinden (es war für manchen (*faute d'allemand dans l'original du document*) einfach ungewöhnlich, daß Hergebrachtes, (*mot illisible car partiellement effacé*) « Bewährtes », « Gängiges », « Übliches » so vehement in Frage gestellt wurde), in der Praxis zeigte sich jedoch relativ rasch, daß unsere Argumente Gehör fanden », in : **C Rep 722, Nr 20, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989**, Ilja Seifert, Arbeitskreis Berliner Traditionen am Berliner Haus für Kulturarbeit, Zur Einbeziehung von Geschichte und Tradition Berlins in ein großes sozialistisches Volksfest der DDR-Hauptstadt. Thematische Analyse der Berliner Tage der Volkskunst im Palast der Republik, 29.04 -25.05.1983, p. 1.

<sup>335</sup> « nostalgisch-verklärte Berlin-Euphorie, die ihren Bezugspunkt im ahistorisch und zudem klassenmäßig kaum differenziert gesehenen wilhelminischen und weimarer Berlin gefunden hätte », in : *Ibid*, p. 5.

Ce cercle de travail « Traditions berlinoises » a été constitué en décembre 1981, ses membres sont nommés par M. Schuchardt qui dirigeait à cette date les affaires culturelles au sein du conseil municipal de Berlin (*Stadtrat für Kultur*). Il a le même directeur que la MBTC, à savoir jusqu'en 1986, Ilja Seifert. Il se définit, selon un bilan de mars 1986, comme un « relais entre théorie et pratique<sup>336</sup> », son but était de commencer dès 1981 à préparer les célébrations des 750 ans de Berlin, dans un contexte de fin de la période de détente entre les deux blocs. On trouve de nombreux échos de cette animosité très forte envers l'ouest dans les propos tenus par le directeur au moment de l'inauguration du cercle « Traditions berlinoises » : « à un moment où la partie de l'humanité qui aime la paix se détourne du militarisme allemand qui renaît en Allemagne de l'ouest. A un moment, où la politique ouest-allemande du militarisme qui méprise les hommes s'exprime particulièrement clairement au sein de l'État de Bonn<sup>337</sup> », etc. On pourrait citer de nombreux autres exemples. Il apparaît donc clairement que le contexte de rivalité entre les deux États est à la base de cet effort pour éliminer les approches non marxistes des traditions d'art populaire de la ville, et tenter de renforcer dans les consciences le matérialisme dialectique, qui propose une lecture linéaire de l'histoire de ces luttes vers le progrès, c'est-à-dire vers le « socialisme réellement existant » dans lequel l'art n'est plus réservé à un groupe social particulier. Il est à cet égard symptomatique que Berlin-Est ait commencé dès 1981 à organiser les festivités pour les 750 ans de Berlin en 1987.

### ***Une histoire sans trous...***

Par ailleurs, il est frappant de constater que la Maison berlinoise du travail culturel s'efforce de faire passer la mémoire de la ville comme dépourvue de « trous », ce qui va de pair avec ce projet de récit d'une histoire linéaire. En ce sens,

---

<sup>336</sup> « Relaisstation zwischen Theorie und Praxis », cf Analyse der bisher geleisteten Arbeit und Schlußfolgerungen, 14.03.1986, 8 p., in : **C Rep 722 Nr20**.

<sup>337</sup> « zu einem Zeitpunkt, in dem sich die friedliebende Menschheit voll Zorn und Verachtung von dem in Westdeutschland wiedererstandenen Deutschen Militarismus abwendet. In einem Zeitpunkt, wo der ganze menschenverachtende Inhalt der Politik des Westdeutschen Militarismus im Bonner Staat besonders klar zum Ausdruck kommt », in : *Ibid.*, p. 2.

cette mémoire se distingue d'une mémoire familiale, où la trame historique n'est ni linéaire ni continue. Harald Welzer, Sabine Moller et Karoline Tschuggnall ont montré que la mémoire familiale fonctionne grâce à des béances : il faut que le récit laisse de l'espace pour une appropriation par les générations suivantes : « Il doit contenir des lacunes et des vides, que l'auditeur peut remplir avec des éléments de son propre horizon d'attente et avec des fragments de connaissances. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut s'approprier l'histoire racontée<sup>338</sup> ». Les auteurs nomment ce mécanisme *Tradierung*. Ils montrent que le régime de reconnaissance du passé est profondément clivé entre sphère publique et sphère privée, c'est-à-dire entre ce que l'on pourrait appeler le savoir historique d'une part et la conviction intime basée sur des processus émotionnels de restitution de l'histoire d'autre part. Leur analyse repose sur un système catégoriel emprunté à Jan et Aleida Assmann, qui avaient distingué entre « mémoire culturelle » et « mémoire communicative<sup>339</sup> ». Par l'épithète « communicative » est désignée une mémoire au quotidien, qui oriente chacun des membres d'un groupe social grâce aux discussions en famille, entre amis, etc., dans la vie de tous les jours. Le qualificatif « culturelle » désigne au contraire une mémoire longue qui conserve les lignes directrices collectives du groupe, et qui garantit leur actualisation à l'aide des moyens les plus divers (rituels, symboles, tableaux, chants et livres d'histoire...). Cette notion vise donc à saisir la dimension diachronique de la mémoire collective.

Cette distinction entre mémoire culturelle et mémoire communicative en nourrit une autre, où s'ancre la thèse du livre : celle entre le *savoir* transmis sur l'histoire collective, et la *certitude* relative au passé familial. L'étude sur la mémoire du national-socialisme repère, isole et analyse les différents modes de

---

<sup>338</sup> « Sie muss Lücken und Leerräume beinhalten, die der Zuhörer mit Elementen aus seiner eigenen Vorstellungswelt und mit Fragmenten seines Wissens auffüllen kann. Erst dann kann er sich die erzählte Geschichte zu Eigen machen », , in : Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall, « *Opa war kein Nazi* », *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012 (2002), p. 199.

<sup>339</sup> Aleida ASSMANN et Jan ASSMANN, « Schrift, Tradition und Kultur », in W. RAIBLE (dir.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema, « Mündlichkeit und Schriftlichkeit »*, Tübingen, Narr, 1988, pp. 25-50. Nous renvoyons aussi à Jan ASSMANN, « Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität », in : Jan ASSMANN et Tonio HÖLSCHER (dir.), *Kultur und Gedächtnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988 et Jan ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992.

réécriture du passé, par lesquels on s'éloigne du savoir académique sur l'histoire pour aboutir à des certitudes familiales parfois en contradiction avec le savoir transmis, mais ces certitudes vont pourtant primer systématiquement sur le savoir. Même si l'histoire est enseignée dans les écoles, scénographiée dans les musées et les films, les auditeurs s'illusionnent dès lors que l'un de leurs parents est concerné et s'écartent du récit collectif officiel pour s'en forger un autre, souvent dissonant et en contradiction avec le récit collectif.

On peut considérer – *mutatis mutandis* - qu'un mécanisme similaire est à l'œuvre dans la construction mémorielle des traditions berlinoises du *Volkskunst* par la Maison berlinoise du travail culturel. Alors que dans le cas de la mémoire familiale, la tendance à la réécriture de l'histoire et à l'innocemment collectif au mépris d'évidences obéit à une loi non écrite qui est celle de l'unité familiale à préserver, la construction mémorielle dans le cas de la Maison berlinoise du travail culturel repose sur une unité nationale à construire. En effet, l'objectif était clairement de renforcer la cohésion à l'intérieur de la RDA. De cette volonté découle la nécessité de construire une fiction : il ne faut laisser aucun creux ni aucun vide dans le récit historique, afin de limiter au maximum les espaces disponibles pour l'imagination. Le récit historique proposé ne doit pas apparaître comme fragmentaire, il doit au contraire donner le sentiment d'épuiser le champ des interprétations possibles.

Il doit donc illustrer une continuité en explicitant systématiquement les liens de cause à effet qui mènent jusqu'au temps présent. Dans un texte programmatique du 27 octobre 1988 portant sur la « conception du travail sur l'histoire par les groupes d'art populaire et les clubs de Berlin », on peut lire : « nous allons réaliser un panorama de la création artistique populaire à Berlin construit de façon chronologique. Il sera guidé par le principe d'exhaustivité, bien qu'il soit évident que dans un premier temps des lacunes importantes subsisteront<sup>340</sup> ». Les lacunes sont présentées comme provisoires, le but final étant de présenter une mémoire exhaustive de ce qui a été entrepris à Berlin en matière de création populaire au

---

<sup>340</sup> « Es wird eine chronologisch aufgebaute Übersicht über das Berliner Volkskunstschaffen und das Klubleben geschaffen. Sie wird nach dem Vollständigkeitsprinzip angelegt, obwohl klar ist, dass zunächst auch große Lücken unausgefüllt bleiben werden », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, 27. Oktober 1988, Konzeption zur Aufarbeitung der Geschichte von Volkskunstkollektiven und Klubeinrichtungen in Berlin, Landesarchiv Berlin, C Rep 722 Nr 116.

cours des différents siècles. Bien entendu, cette tension vers l'exhaustivité n'est qu'une déclaration de principe. La mémoire n'est jamais d'un seul bloc et le tout n'existe pas en matière de récit historique<sup>341</sup>, mais il importe, pour la Maison berlinoise du travail culturel, de maintenir malgré tout cette fiction d'un tout cohérent et exhaustif.

La fiction d'une mémoire commune, cohérente, sans creux ni lacunes, va de pair avec la fiction d'une histoire commune. Comme Halbwachs qui définissait la « mémoire individuelle » comme « point de vue » sur la mémoire collective<sup>342</sup>, la mémoire de la Maison berlinoise du travail culturel est un point de vue sur l'histoire berlinoise, qui fonctionne comme une mémoire individuelle mais se donne comme une mémoire d'un seul bloc, que l'on ne peut pas récuser. Le point de vue est celui du matérialisme historique : il faut montrer le chemin parcouru au cours de l'histoire de Berlin pour arriver jusqu'à la capitale de la RDA qui est présentée comme un aboutissement en matière de densité d'institutions culturelles spécialisées dans la création culturelle pour et par le peuple.

Les « oublis » sont la conséquence de l'adoption de ce point de vue particulier. Par exemple, quand une réflexion est menée par des membres de la Maison berlinoise du travail culturel pour identifier les partenaires adéquats à contacter afin de travailler ensemble sur l'histoire de Berlin, on retrouve l'idée que la mémoire doit être orientée vers une mission de légitimation du socialisme. Dans un document portant sur les clubs de la culture comme partenaires de travail, intitulé « Les clubs comme lieux de matérialisation de la politique culturelle socialiste », il est écrit : « A propos d'un autre aspect du travail sur l'histoire et les traditions : nous avons besoin de partenaires. De tels partenaires peuvent être : la Commission historique de la direction locale du SED, le Comité local des résistants antifascistes, mais aussi le WPO, voire le WBA, ainsi que les écoles à proximité immédiate des clubs<sup>343</sup> ». WPO signifie *Wohngebietparteiorganisation*, et WBA

---

<sup>341</sup> « Le grand tout n'existe pas, ne peut pas exister », (« Dieses große Ganze gibt es nicht, und kann es nicht geben »), Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall, *op. cit.*, p. 21. Ils citent Keppler.

<sup>342</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968 (1ère édition 1950), 105 p.

<sup>343</sup> « Zu einem weiteren Aspekt der Arbeit mit der Geschichte und den Traditionen : man braucht dazu Verbündete. (...) Als Kooperationspartner bietet sich an: die Geschichtskommission

*Wohnbezirksausschuss der Nationalen Front*, deux organisations sous les ordres du Parti. Dans d'autres documents les historiens et les étudiants en histoire ou en anthropologie de l'Université Humboldt sont cités. On constate une grande disparité dans les partenaires choisis pour travailler sur les questions de mémoire : la responsabilité est conférée aussi bien à des historiens professionnels qu'à des proches du Parti qui ne sont pas spécialisés dans l'écriture de l'histoire, sans que ne soit établie une distinction de nature entre les deux : ils sont cités successivement et sans hiérarchie<sup>344</sup>. La seule chose qui compte est la référence au matérialisme historique comme schème d'explication du développement du *Volkskunst* à Berlin au fil des siècles.

## **La question de la répartition des compétences en matière de politique de la mémoire**

De manière générale, les archives montrent qu'il y a eu des conflits au sein de la MBTC concernant la répartition des compétences en matière de gestion de la mémoire et qu'il n'a pas toujours été aisé de décider de qui était compétent pour quoi. Une lettre du 17 juin 1982 adressée au Conseil municipal chargé de la culture, *Stadtrat für Kultur*, met par exemple en évidence le fait que la MBTC refusait toute forme d'autonomie aux organisations qui étaient sous sa tutelle et prétendait donner systématiquement son feu vert avant qu'un document ne puisse être diffusé :

Cher camarade Dr. Schuchardt !

Dans le cadre de l'évaluation des Journées de Berlin-Est de l'art populaire, le cercle de travail sur les Traditions berlinoises a rédigé le document ci-joint.

---

der SED-Kreisleitungen, das Kreiskomitee der antifaschistischen Widerstandskämpfer, aber auch die WPO bzw. der WBA, nicht zu vergessen die Schulen in der unmittelbaren Nähe des Klubs », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, 7. 11. 1986, « Klubs als Orte der Materialisierung sozialistischer Kulturpolitik » (Zuarbeit « Historische Aspekte » zu Stadtrat-Referat zum Tage des Klubarbeiters am 29.11.1986), p. 2.

<sup>344</sup>

*Ibid*, p. 2.

Il a été transmis aux membres du cercle de travail sans l'accord de la direction de la MBTC.

En raison du fait que j'étais en congé je viens seulement de prendre connaissance de ce document et j'ai immédiatement pris des mesures. (...) Le document se réfère à des opinions qui ne correspondent pas à celles du cercle de travail Traditions berlinoises. La position fondamentale consiste à se lamenter et à ne pas être constructif. Les mesures adéquates ont été prises par les organes de l'État et par la direction de la MBTC.

Avec mes salutations socialistes,

Dr. S. Tümmler, amt. Direktor<sup>345</sup>.

Il n'a pas été possible d'apprendre quelles « mesures adéquates » avaient été mises en œuvre pour réagir à cette tentative de prise d'autonomie du cercle de travail Traditions berlinoises par rapport à la MBTC à laquelle il était pourtant rattaché, ni de retrouver dans les archives une trace du papier mentionné afin de comprendre pourquoi il posait à ce point problème à l'auteur de cette lettre. Dans la mesure où d'habitude le moindre document (carton d'invitation à un spectacle, affiches de festivals populaires, lettres de confirmation de la tenue d'une réunion, etc.) était soigneusement conservé, on peut formuler l'hypothèse qu'il a été détruit pour ne pas pouvoir servir de contre-modèle à d'autres cercles qui souhaiteraient défendre des positions contradictoires avec celles de la MBTC. Ce qui est intéressant ici, c'est que S. Tümmler part du principe que le papier en question ne reflète pas les véritables opinions de ce cercle. A aucun moment il ne remet en cause le bien-fondé des positions défendues par la MBTC ni ne prend en compte cette initiative autrement que comme une menace dont il faut venir rapidement à bout.

Par ailleurs, le flou qui régnait sur les questions de méthode a engendré des

---

<sup>345</sup>

« Werter Genosse Dr. Schuchardt !

In Zusammenhang mit der Auswertung der « Berliner Tage der Volkskunst » wurde durch den Arbeitskreis « Berliner Traditionen » das beiliegende Papier erarbeitet.

Es wurde ohne Bestätigung durch die Leitung des Berliner Hauses für Kulturarbeit an die Mitglieder des Arbeitskreises versandt.

Bedingt durch meinen Urlaub habe ich erst jetzt Kenntnis genommen und sofort Maßnahmen eingeleitet. (...) Das Dokument bezieht Positionen, die nicht der Konzeption des Arbeitskreises « Berliner Traditionen » entsprechen. Die Grundhaltung ist lamentierend und nicht konstruktiv. Die entsprechenden Maßnahmen wurden durch die staatliche Leitung und die Parteileitung des Berliner Hauses für Kulturarbeit eingeleitet. Mit sozialistischem Gruß, Dr. S. Tümmler, amt. Direktor », in : lettre du 17. 06. 1982 au Stadtrat für Kultur, **C Rep 722, Nr 20**, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

frustrations, et une indécision sur la façon dont devait être définie la ligne de partage entre souvenir et oubli. Les directives sont venues d'en haut mais n'ont pas été acceptées sans crispations. Une lettre de Christian Hartenhauer (*Magistrat von Berlin, Stadtrat für Kultur*) à Siegfried Tümmeler datée du 1 décembre 1988 montre que la Maison berlinoise du travail culturel doit être à la fois une « entité adjudicatrice et l'initiatrice de projets<sup>346</sup> ». Elle doit donc coordonner le travail de mémoire des différents collectifs qui ont une activité culturelle à Berlin, orchestrer la collecte de souvenirs communs en vue de commémorer les 750 ans de Berlin, et respecter également les silences sur ce qui ne doit pas entrer dans cette mémoire commune.

Une lettre du 21 septembre 1987 du secrétaire de la Maison berlinoise du travail culturel, rédigée alors qu'on lui demande son opinion à propos de la création d'un Centre de documentation sur la création culturelle populaire à Berlin, montre que ce partage n'a pas toujours été accepté facilement : « Il est regrettable que l'on soit depuis longtemps placés devant les faits accomplis. Pourtant je prends au sérieux l'invitation à discuter de l'ébauche de projet<sup>347</sup> ». La suite de la lettre indique que selon lui il aurait fallu que soient mentionnés dans ce Centre de documentation d'autres éléments de l'histoire de la création culturelle populaire à Berlin, y compris ceux qui étaient étrangers au communisme comme mouvement politique structurant la société, et l'auteur conclut en exprimant toute son amertume :

Pour conclure permettez-moi de regretter le non-sens total de ce semblant d'autonomie dans mon travail. Je ne sais pas pourquoi mon directeur de section me demande instamment de réfléchir aux questions de contenu sur le Centre de documentation. (...)

Ce n'est certes pas du tout la première fois dans cette Maison berlinoise du travail culturel que l'on passe outre mes réflexions, mes propositions et mes

---

<sup>346</sup> « Auftraggeber und Initiator », Brief von Dr. Christian Hartenhauer (Magistrat von Berlin, Stadtrat für Kultur) an Genosse Siegfried Tümmeler (Berliner Haus für Kulturarbeit), 1.12.1988, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722 Nr 116**.

<sup>347</sup> « Bedauerlicherweise sind ja längst wieder vollendete Tatsachen geschaffen worden. Doch ich nehme den Konzeptions-Entwurf als Diskussionsangebot ernst », in : Brief vom 21. 09. 1987 von Dr. Ilja Seifert, Sekretär des Berliner Hauses für Kulturarbeit, der eine Stellungnahme zum 1. Entwurf der Konzeption zur Berliner Dokumentation des künstlerischen Volksschaffens und des Klublebens, p 2.

contributions au débat, mais justement je ne me suis pas encore habitué à cela<sup>348</sup>.

Des critiques internes contre le mode de fonctionnement de l'institution se sont donc exprimées ponctuellement de façon virulente. La mise en scène d'un pseudo débat auquel il serait invité à participer ne trompe pas Ilja Seifert, ce qui montre que l'oubli sur certains aspects de la tradition du *Volkskunst* qui sont liés à des traditions bourgeoises et conservatrices est véritablement dicté d'en haut, sans qu'un véritable débat au sein de la MBTC ne soit possible. Cette institution a cherché à prescrire une amnésie sur toutes les formes d'expression culturelle passées qui n'entraient pas dans la logique de la lutte des classes et de la supériorité du socialisme. Ainsi, on fait mine de débattre sur le projet de création d'un Centre de documentation sur la culture populaire à Berlin, mais il n'est pas question que les initiatives bourgeoises en matière de démocratisation de la culture au XIX<sup>ème</sup> siècle par exemple y soient représentées, contrairement à ce qu'aurait souhaité Ilja Seifert.

Les éléments de la mémoire collective sont sélectionnés en fonction de leur exemplarité : il faut qu'ils jouent un rôle d'illustration du chemin parcouru vers le socialisme. En même temps qu'est construite une mémoire collective, on façonne un discours collectif sur le socialisme : il s'agit de l'étape ultime, de l'aboutissement de plusieurs siècles d'histoire et d'émancipation progressive de la classe ouvrière. L'amnésie collective prescrite par la Maison berlinoise du travail culturel sur tout ce qui n'entre pas dans ce schéma est au service d'une conception téléologique de l'histoire. Il faut éclairer le présent à la lumière d'un passé bien précis. On nomme – et on cherche à la créer en la nommant – une continuité, par le jeu de la mémoire et de l'oubli. Cette continuité est la base sur laquelle s'ancre le matérialisme historique.

Pour la Maison berlinoise du travail culturel, la mémoire doit donc montrer une direction, elle doit en quelque sorte confirmer qu'il existe un sens de l'évolution

---

<sup>348</sup> « Zum Schluß sei mir gestattet, die Sinnlosigkeit dieser Beschäftigungstherapie zu beklagen. Ich weiß nicht, warum mein Abt.-Leiter mich dringend auffordert, mir inhaltliche Gedanken über das Dokumentation-Zentrum zu machen (...) Es ist zwar wirklich nicht neu, daß im Berliner Haus für Kulturarbeit über meine Ausarbeitungen, Vorschläge, Diskussionsbeiträge usw. hinweg zur Tagesordnung übergegangen wird, aber ich habe mich eben - leider - noch nicht daran gewöhnt », in : *Ibid*, p. 6-7.

historique et que celui-ci aboutit à la société socialiste. Dans une décision du *Magistrat* de Berlin adoptée en 1980 peu avant la fondation du « Conseil national pour l'entretien et la diffusion du patrimoine allemand<sup>349</sup> », l'héritage culturel de Berlin est défini de la façon suivante :

Il faut rendre visibles le patrimoine et les traditions depuis le 8 mai 1945 et le 7 octobre 1949 dans leur poids propre, car l'histoire de Berlin témoigne de la marche triomphale du socialisme sur le sol allemand et de l'engagement pour la paix de notre peuple<sup>350</sup>.

Ceci est évidemment une appréciation très partisane de cette évolution. On pourrait rétorquer que l'auteur laisse entièrement de côté la période du national-socialisme et que le socialisme n'a été victorieux qu'à Berlin-Est et seulement sous l'influence décisive de l'Union soviétique. L'auteur construit un discours sur Berlin basé sur une utilisation idéologique de la mémoire : on définit la ligne de partage entre l'oubli qui est imposé de façon coercitive d'une part et le patrimoine que l'on veut mettre en avant d'autre part en fonction de la concordance avec l'objectif idéologique d'ancrage du socialisme dans les consciences : « Dans notre conception du patrimoine, il y a une primauté de la partie progressiste de notre patrimoine, d'où nous tirons les traditions historiques de notre société socialiste<sup>351</sup> ». L'auteur revendique une mémoire partielle, partisane, qui met en lumière un aspect précis de l'histoire de Berlin au détriment des autres.

Fabriquer une mémoire de façon intentionnelle, dans le but de doter la société socialiste de « traditions historiques », est donc un élément décisif du cadre conceptuel qui a guidé l'action de la Maison berlinoise du travail culturel en matière de politique mémorielle. Le fait de mettre en avant une mémoire commune,

---

<sup>349</sup> Beschluss des Magistrats von Berlin, Nr. 444/88

<sup>350</sup> « Erbe und Traditionen seit dem 8. Mai 1945 und seit dem 7. Oktober 1949 müssen in ihrem Eigengewicht sichtbar gemacht werden, denn die Geschichte Berlins zeugt vom Siegeszug des Sozialismus auf deutschem Boden und dem Friedenswillen unseres Volkes », in : Beschluss des Magistrats von Berlin Nr. 444/88 aus dem Jahr 1980, Bundesarchiv Berlin, **C Rep 722 Nr 116**, p 1.

<sup>351</sup> « Das Primat in unserem Erbeverständnis hat der progressive Teil des Erbes, aus dem wir die historischen Traditionen unserer sozialistischen Gesellschaft ableiten », in : *Ibid*, p 7.

basée sur le seul développement du socialisme, implique aussi nécessairement des silences partagés. Une lettre de septembre 1986 de Karin Wolf et Margot Schäfer contient une réflexion sur l'organisation des « Journées de l'art populaire berlinois » dans le cadre des 750 ans de Berlin. Elles écrivent :

La conception du programme va comprendre, avec une grande diversité et un large panel de disciplines représentées, l'engagement des artistes populaires de la capitale en faveur de la vie dans le système socialiste. La joie de vivre, le bien-être et la fierté de ce que l'on a réussi à atteindre doivent s'exprimer dans le programme. Il s'agit moins de transmettre de l'historique que de faire prendre conscience du présent<sup>352</sup>.

Il est affirmé explicitement ici que l'histoire est un instrument de légitimation du système actuel avant d'être un but en soi. On comprend, dès lors, que la mémoire soit construite à l'aide d'un filtre : selon cette approche, seuls les différents jalons qui ont mené à l'avènement du socialisme doivent faire partie du discours sur l'histoire du *Volkskunst* de Berlin, le reste est passé sous silence de façon intentionnelle dans sa globalité.

Au sein de la Maison berlinoise du travail culturel, on a donc indéniablement construit l'oubli. Cela a des conséquences sur la mise en scène du passé qui a prévalu dans la préparation des différents éléments de célébration des 750 ans de Berlin. Une lettre de la MBTC à l'intention du *Magistrat* de Berlin datée du 11 novembre 1985 à propos de la préparation de commémorations des 750 ans de Berlin destinées plus spécifiquement aux enfants le montre bien : « L'objectif : une atmosphère de fête d'enfants, par le biais de laquelle on pourra transmettre aux enfants un savoir sur les conditions de vie des petits Berlinoises par le passé, et qui aura un fort impact émotionnel<sup>353</sup> ». L'auteur explique qu'il faut que

---

<sup>352</sup> « Die Programmgestaltung (...) wird mit großer Vielfalt und Genrebite das Bekenntnis der Volkskünstler der Hauptstadt zum Leben im Sozialismus beinhalten. Lebensfreude, Wohlbefinden und Stolz auf Erreichtes soll in den Programm zum Ausdruck kommen. Es geht weniger darum, Historisches zu vermitteln, sondern Gegenwärtiges bewußt zu machen », in : Brief von Karin Wolf und Margot Schäfer, Palast der Republik, Grobkonzepzion, Berlin, 25. 09. 1986, S. 2, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722, Nr 124**, Berliner Tage der Volkskunst, 1987, Bd 9.

<sup>353</sup> « Das Ziel : Atmosphäre eines Kinderfestes, in der (...) Kindern Wissen um die Lebensbedingungen der Berliner Kinder in der Vergangenheit vermittelt wird, und in der eine große emotionale Wirkung erzielt werden kann », lettre manuscrite du 11. 11. 1985 intitulée « Grob-

les enfants arrivent au cinquième étage du bâtiment de la MBTC, qui leur sera réservé le jour de la fête, par un escalier presque sans lumière, comme les cages d'escalier du début du vingtième siècle, et qu'ils doivent tomber tout de suite sur :

une exposition de photos, qui, cruellement, sans intrusion, grâce à un bon (le mot qui suit est illisible), et d'une façon facile à retenir, met en lumière l'histoire des conditions de vie des enfants berlinois qui travaillaient. Ainsi on fabrique un contraste entre l'histoire de Berlin avant 1945 et le Berlin présent des années 1980, dans lequel on « entre » pour ainsi dire quand on arrive en haut de l'escalier<sup>354</sup>.

Les tentatives pour prescrire d'en haut une lecture particulière de l'histoire s'accompagnent d'une mise en scène des éléments du passé que l'on souhaite mettre en lumière, avec un fort impact émotionnel. On pourrait multiplier les exemples car plusieurs archives montrent l'attention portée aux ombres et à la lumière, et plus généralement à la mise en scène du passé. L'histoire doit être directement reliée au présent, au sens où elle doit être un instrument, un vecteur de transmission de « l'optimisme historique » qui est central pour le marxisme-léninisme. Dès le plus jeune âge on a cherché à raconter aux enfants un passé particulier, on a mis en récit la notion de progrès<sup>355</sup>. Il faut que les enfants, et plus généralement l'ensemble des visiteurs, puissent tirer des leçons du passé, ce qui implique de proposer une interprétation du passé. Les enfants doivent prendre conscience du passé, non pas parce que cela serait un but en soi ou dans une optique de transmission d'une mémoire fidèle mais pour prendre conscience de la chance qu'ils ont de vivre à l'époque où ils vivent et qui représente l'aboutissement d'une évolution vers le progrès. Ils n'ont plus à travailler contrairement aux enfants du siècle précédent. Cela n'a plus grand chose à voir avec le *Volkskunst* mais l'auteur de la lettre ne

---

Konzeption für ein Kindesfest im Rahmen der Berliner Tage der Volkskunst 1987 », non signée, 3 p., in : Landesarchiv Berlin, **C Rep 722, Nr 124**, Berliner Tage der Volkskunst, 1987, Bd. 9.

<sup>354</sup> « die schlaglichtartig, unaufdringlich, durch gute (*mot illisible*) einprägsam Geschichte der Lebensbedingungen Berliner Arbeiterkinder vermittelt. Dadurch wird ein Kontrast hergestellt zwischen Berlin-Geschichte vor 1945 und Berlin-Gegenwart der 80er Jahre, die man am Ende der Treppe quasi « betritt », in : *Ibid*, p. 1.

<sup>355</sup> On pourrait ici se référer au "Journal de l'Histoire", un magazine spécialisé fondé en 1953 à Berlin-Est, donc suite aux événements dramatiques du 17 juin 1953, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (ZfG).

s'en soucie pas. Les commémorations des 750 ans de Berlin doivent permettre de se souvenir de tout ce qui a valeur de leçon au sens de la transmission des idéaux socialistes.

Cela se lit également dans le discours tenu en 1985 par l'un des membres du Cercle de travail sur les traditions berlinoises :

Nous sommes des représentants du progrès social !

D'un point de vue historique, nous sommes dans l'offensive. Ce n'est pas par hasard si j'ai évoqué au début de mon intervention la grande révolution d'Octobre. En 1987 nous célébrons son 70<sup>e</sup> anniversaire. Il ne fait aucun doute que cet événement est plus important à l'échelle de l'histoire mondiale que la fondation de Berlin. Nous avons avantage à établir un lien intellectuel entre les deux jubilés. (...)

Notre image de Berlin n'est pas concevable sans Thälmann, sans le KPD<sup>356</sup>.

Les recherches sociologiques sur la mémoire collective ont montré que pour que le groupe perdure en tant que groupe, il faut que sa mémoire soit cohérente. Ici on constate le même processus à l'œuvre : pour que le sentiment d'identification avec la RDA puisse être renforcé, il faut construire un discours cohérent, simplifier des liens de cause à effet pourtant complexes. L'histoire de Berlin finit par être lue à travers un seul prisme : l'influence du mouvement ouvrier et du développement du communisme. On retrouve ici le second type d'oubli de la typologie de Paul Connerton, *prescriptive forgetting*, dont le but est de restaurer la cohésion de la société.

C'est probablement aussi la raison pour laquelle le bilan des journées de l'art populaire organisées dans le cadre de la commémoration des 750 ans, qui est dressé rétrospectivement, est très mitigé (il s'agit d'un document manuscrit) :

---

<sup>356</sup> « Wir sind Repräsentanten des gesellschaftlichen Fortschritts ! Historisch gesehen befinden wir uns in der Offensive. Es war keinesfalls Zufall, daß ich eingangs die Große sozialistische Oktoberrevolution erwähnte. 1987 begehen wir ihren 70. Jahrestag. Zweifellos war diese Revolution das welthistorisch bedeutsamere Ereignis als die Gründung Berlins. Eine geistige Verbindung zwischen beiden Jubiläen herzustellen, steht uns also gut an. (...) Unser Berlin-Bild ist ohne Thälmann, ohne die KPD, nicht denkbar », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitskreis « Berliner Traditionen », 4. 11. 1985, « Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt », 11 p, in : Landesarchiv Berlin, **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Tage der Volkskunst 1987, Band 6.

Les visiteurs des journées de l'art populaire ont vécu une fête sans nostalgie trop forte, sans les paillettes d'une image de Berlin qui aurait été étrangère aux problématiques de classes. C'est important. Le cercle de travail sur les traditions berlinoises considère cela comme un succès<sup>357</sup>.

Mais immédiatement après ce petit paragraphe positif relatif au fait que les problématiques de classe n'ont pas été totalement laissées de côté, viennent les reproches :

Toutefois la réussite et l'échec sont ici très proches. On a évité une vision ahistorique-idéalisante, mais en même temps les traditions du prolétariat urbain développées à la fin du siècle dernier et dans les trois premiers quarts de notre siècle sont en grande partie passées à la trappe.

En dépit du bilan global positif, il faut donc également constater (l'expression « qu'il n'a pas été possible » est ici barrée) qu'il n'a été possible que ponctuellement de proposer une image positive, historique-concrète, matérialiste et dialectique de l'histoire<sup>358</sup>.

La rature montre que le bilan ne se voulait pas trop négatif, la MBTC cherchait malgré tout à montrer qu'à travers le cercle de travail sur les traditions berlinoises, elle avait réussi à organiser des journées de l'art populaire véritablement socialistes en dépit des lacunes qu'elle a relevées :

Le cercle de travail sur les traditions berlinoises est loin de vouloir surcharger toutes les cérémonies avec des faits et des processus historiques caractérisés par leur exactitude scientifique et leurs références théoriques savantes. Toutefois il est d'avis que de telles occasions pourraient servir davantage à vulgariser de nouvelles connaissances sur l'histoire, sur les racines et les contextes historiques. Cela pourrait selon nous contribuer fortement à consolider un

---

<sup>357</sup> « Die Besucher der Volkskunsttage erlebten ein Fest ohne gewaltsame Nostalgie, ohne klassenindifferenten Berlin-Flitter. Das ist wichtig. Das wertet der Arbeitskreis als Erfolg », Bericht über die Berliner Tage der Volkskunst, in : Landesarchiv Berlin, **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Tage der Volkskunst 1987, Band 6, p. 2.

<sup>358</sup> « Allerdings liegen hier Gewinn und Verlust dicht beieinander. Mit der Verhinderung einer ahistorisch-idyllisierenden Sicht fielen auch die sich Ende des vergangenen und im ersten Drittel unseres Jahrhunderts entwickelten Traditionen des organisierten, revolutionären Großstadtproletariats weitgehend unter den Tisch. Neben der positiven Gesamtbilanz ist also auch zu konstatieren, dass es noch nicht (« gelang » *est barré*) bzw. nur punktuell gelang, ein positives, ein historisch-konkretes, materialistisches und dialektisches Geschichtsbild entgegenzustellen », in: *Ibid*, p. 2-3.

sentiment patriotique sain et un sentiment socialiste national<sup>359</sup>.

La position du cercle de travail sur les traditions berlinoises est donc très claire : une écriture de l'histoire qui montrerait tous les aspects de l'histoire de Berlin sans utiliser le filtre de la prédominance du prolétariat serait ahistorique, au sens de « en dehors de l'histoire », car l'histoire est définie ici unilatéralement comme la progression vers l'ascension des masses laborieuses au pouvoir et donc la progression vers une société sans classes. Le corollaire de ce positionnement est qu'il prétend qu'il faut davantage de connaissances historiques, donc moins d'oubli, en utilisant même de façon récurrente le terme « scientifique », pour affirmer paradoxalement qu'il aurait fallu utiliser un filtre plus efficace!

On aurait dû selon lui véhiculer à l'occasion des journées de l'art populaire une lecture de l'histoire plus adéquate, c'est-à-dire plus conforme à la vision marxiste du développement historique. Le reste - ce qui n'est pas suffisamment oublié selon lui - est perçu comme des "paillettes", avec un risque inhérent de nostalgie, de vision faussée au regard des partialités du marxisme-léninisme. La lecture "dialectique" de l'histoire est en fait selon lui une lecture orientée. Il réclame donc que des éléments soient davantage passés sous silence au nom d'un idéal de lecture de l'histoire et au nom de la nécessité de consolider le sentiment national en RDA. Nous avons choisi d'étudier ces journées de l'art populaire sous l'angle de la politique mémorielle, mais il apparaît ici que, comme c'est presque toujours le cas, la politique mémorielle est intrinsèquement liée à d'autres formes d'action : l'éducation, l'organisation des loisirs, la question du sentiment national, etc. A travers le travail sur la mémoire du *Volkskunst* à Berlin, la MBTC cherchait aussi à développer d'autres aspects que la dimension strictement mémorielle c'est la raison pour laquelle le développement du marxisme-léninisme et de l'identification avec la RDA sont explicitement mentionnés de façon récurrente comme des objectifs à atteindre.

---

<sup>359</sup> « Dem Arbeitskreis « Berliner Traditionen » steht es fern, alle Feste mit wissenschaftlich exakten, theoretisch hochgestochenen Fakten und Prozessen überfrachten zu wollen. Dennoch ist er der Ansicht, dass auch solche Gelegenheiten verstärkt zur Popularisierung neuerer Geschichtserkenntnisse und historischer Wurzeln und Zusammenhänge nutzbar sind. Das könnte u. E. stark zur weiteren Festigung eines gesunden Heimat- und sozialistischen Nationalgefühls beitragen », in : *Ibid.*, p. 3. Nous renvoyons également à l'annexe 2, Analyse der bisher geleisteten Arbeit und Schlußfolgerungen, 14.03.1986, source : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20, p. 265-271.

## La concurrence avec une autre mémoire

### *Berlin révolutionnaire et Berlin comme ville du “militarisme germano-prussien”*

La nécessité d'oublier pour proposer une lecture de l'histoire de Berlin compatible avec la thèse du progrès historique et de la supériorité du socialisme a également été guidée par la volonté de se positionner face à un État concurrent, la RFA, qui préparait aussi de son côté des festivités pour les 750 ans de Berlin. Le directeur de la Maison berlinoise du travail culturel écrit en 1982 :

Dans ce contexte permettez-moi de faire une suggestion supplémentaire : les 750 ans de Berlin en 1987 justifient selon moi l'organisation d'une grande fête populaire à Berlin, qui devrait être entièrement dans la droite ligne du développement historique de cette ville pendant trois quarts de millénaire<sup>360</sup>.

Il propose donc de prendre un recul historique très grand afin de montrer que dès la fondation de la ville, l'avènement du socialisme était en germe en quelque sorte, contrairement à la vision de la RFA qui considère l'Empire par exemple non pas comme une parenthèse mais comme un élément de l'histoire de la ville au même titre que d'autres : « Ce serait une opportunité intéressante pour agir de façon offensive, au moyen de la réalité historique concrète et d'une approche dialectique, contre la conception ennemie de Berlin comme ville du militarisme germano-prussien<sup>361</sup> ».

---

<sup>360</sup> « In diesem Zusammenhang sei ein zusätzlicher Vorschlag gestattet : die 750-Jahrfeier (1987) rechtfertigt m. E. die Veranstaltung eines großen Berliner Volksfestes, das ganz im Zeichen der historischen Entwicklung dieser Stadt während eines dreiviertel Jahrtausends stehen sollte », in : Ilja Seifert, der Arbeitskreis « Berliner Traditionen » am BhfK – ein Instrument bei der Erhöhung der kulturpolitischen Wirksamkeit über das spezielle Profil des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit hinaus (Zuarbeit für 8. Stadtverordnetenversammlung : Ergebnisse und Beispiele der Arbeit des BhfK, die über das spezielle Profil der Einrichtung hinaus die kulturpolitische Wirksamkeit erhöhen), 30. 12. 1982, p 3, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722, Nr 20**, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

<sup>361</sup> « Das wäre eine günstige Gelegenheit, der gegnerischen Konzeption von Berlin als Stadt des preußisch-deutschen Militarismus durch historische Konkretheit und dialektische Sicht offensiv entgegenzuwirken », in : *Ibid.*

L'auteur fait le reproche à la mémoire adverse d'oublier une partie de la réalité historique au profit d'une vision monolithique du passé, et fait en même temps exactement la même chose. On cherche à discréditer la RFA en soulignant le caractère fragmentaire et lacunaire de sa mémoire de Berlin, pour passer sous silence ses propres oublis :

Ils se concentrent (historiquement) sur Berlin comme ville de résidence prussienne et comme capitale du Reich allemand. (Que leur reste-t-il d'autre ? Pensez simplement au développement géographique de Berlin).

Que passent-ils ainsi d'emblée sous silence ?

- le développement de Berlin pendant plus de 200 ans en tant que carrefour commercial au Moyen-Âge. C'était tout de même la première période florissante de la ville (jusqu'en 1442)
- le prolétariat révolutionnaire
- la capitale de la RDA socialiste<sup>362</sup>.

Dans le cas d'une concurrence entre deux mémoires, dénoncer les oublis de l'autre permet paradoxalement de cacher ses propres amnésies collectives : il faudrait étudier des archives ouest-allemandes pour en apprendre davantage sur les préparatifs pour la célébration des 750 ans de Berlin en RFA, mais on peut faire l'hypothèse que l'auteur exagère en affirmant qu'à l'ouest on ne se concentrait que sur l'histoire de la Prusse et du Reich. En revanche, il est probable que Berlin comme capitale de la RDA et comme lieu important d'expression du mouvement ouvrier et de l'idéologie socialiste dès le dix-neuvième siècle étaient effectivement absents, au moins en partie, dans la mise en récit de l'histoire de Berlin proposée par la RFA. Les oublis des autres, que l'on fait mine de rectifier au moyen d'une autre approche du passé, servent à passer sous silence le filtre que l'on utilise soi-même pour sélectionner les éléments de mémoire que l'on souhaite conserver.

---

<sup>362</sup> « Sie konzentrieren sich (historisch) auf Berlin als preußische Residenzstadt und deutsche Reichshauptstadt. (was bleibt ihnen auch anderes übrig ? Denkt nur an die geographische Entwicklung Berlins). Was geht ihnen damit von vornherein verloren ? - die mehr als 200jährige Entwicklung als Handelsbürgerstadt im Mittelalter. Das war immerhin die erste Blütezeit der Stadt (bis 1442) - das revolutionäre Proletariat - die Hauptstadt der sozialistischen DDR », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitskreis « Berliner Traditionen », 4. 11. 1985, « Zwei 750-Jahrfeiern oder wir feiern die sozialistische Hauptstadt », 11 p., Seite 1, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722 Nr. 96**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Berliner Tage der Volkskunst 1987, Band 6, p. 4.

Pour la RDA déjà secouée de l'intérieur par les mouvements dissidents, il était vital de raviver et de confirmer le caractère irréductible de l'antagonisme idéologique avec la RFA et ceci passait par une ligne de démarcation très nette à établir concernant l'interprétation du passé :

Notre orientation clairement assumée en faveur des traditions progressistes de l'avant-garde révolutionnaire et des masses laborieuses est aussi un contrepoids offensif – parce qu'il tient compte des besoins liés au mode de vie socialiste actuel – par rapport à des formes d'écriture de l'histoire déformantes, qui passent sous silence le caractère de classe<sup>363</sup>.

Le militantisme pour le projet socialiste se traduit ici par une tentative de discrédit de la mémoire concurrente. On se trouve face à deux rapports à l'oubli comme modes de légitimation du pouvoir qui se dénoncent mutuellement.

### ***Les voix dissidentes au sein de la MBTC***

Toutefois, il a existé aussi, de façon ponctuelle, des prises de position dissidentes des militants socialistes eux-mêmes face à cette mémoire biaisée que l'on cherche à construire à l'occasion des 750 ans de Berlin, mais aussi à l'occasion de festivals d'art populaire berlinois. Une prise de position critique du directeur de la Maison berlinoise du travail culturel est à cet égard très éclairante. Membre du SED, il reproche au Parti de lui imposer de passer sous silence les éléments antérieurs ou étrangers au socialisme qui font pourtant partie du patrimoine de la ville et qui selon lui devraient donc pouvoir être évoqués dans ces festivals à côté des éléments plus conformes à ce que dicte le principe du matérialisme historique :

---

<sup>363</sup> « Unsere eindeutige Orientierung an den progressiven Traditionen der revolutionären Vorhut und der werktätigen Massen ist auch ein offensives – weil an den Bedürfnissen der heutigen, der sozialistischen Lebensweise gemessenes – Gegengewicht gegen verzerrende Geschichtsdarstellungen, die den Klassencharakter verschleiern », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Erste konzeptionelle Überlegungen zur inhaltlichen Orientierung eines Berliner Zentrums für Arbeitertraditionen, 18. 04. 1985, p. 3, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722, Nr 20**, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

Il est évident que l'efficacité de chaque processus social (donc aussi de la création culturelle populaire) dans et pour le socialisme doit être pour nous le point de départ et l'objectif de toute prise de position.

Pourtant – ou bien précisément à cause de cela – il me semble qu'on fixe un cadre bien trop étroit, si dès le préambule l'on omet tout bonnement la référence à des formes de culture populaire antérieures ou étrangères au socialisme. Nous avons la preuve que ce n'est pas une omission par mégarde au paragraphe II intitulé « Sur la fonction de la création populaire ». Il y est écrit en toutes lettres que la création culturelle populaire est « le résultat pratique de la société socialiste en train de se développer ». Bon, et une association culturelle petit-bourgeoise n'est-elle pas également une forme de création culturelle populaire ? Ou la peinture et la sculpture sur bois des paysans au Moyen-Âge ? Ou la transmission orale des légendes et des contes ? (...)

Et d'un autre côté ne voyons-nous pas constamment, dans différents lieux des pays impérialistes développés ou dans des pays totalement sous-développés, qui commencent tout juste à s'émanciper du point de vue national et social, avec quelle vitalité étonnante de nouvelles formes d'activités culturelles populaires remplacent les mouvances antérieures ?

On pourrait multiplier les exemples. Mais ce rapide aperçu à lui seul devrait suffire à mettre en lumière l'inconsistance historique et dialectique de l'affirmation citée plus haut<sup>364</sup>.

Cette prise de position critique montre qu'il existait au sein de la Maison berlinoise du travail culturel un espace pour une remise en cause de cet oubli « prescrit d'en-haut » pour reprendre l'expression de Paul Connerton déjà citée. Le

---

<sup>364</sup>

« Selbstverständlich muß die Wirksamkeit jedes gesellschaftlichen Prozesses (also auch des kulturellen Volksschaffens) im und für den Sozialismus Ausgangs- und Zielpunkt jeder Positionsbestimmung bei uns sein. Dennoch – oder gerade deshalb – erscheint mir der Bogen von vornherein viel zu eng abgesteckt, wenn schon in der Präambel jeglicher Hinweis auf vor- und nichtsozialistische Formen des kulturellen Volksschaffens schlichtweg fehlt. Dass das kein bloßes Versehen ist, wird im Abschnitt II – Zur Funktion des kulturellen Volksschaffens – deutlich. Dort wird ausdrücklich hervorgehoben, dass kulturelles Volksschaffen « praktisches Resultat der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft » sei. Ja, ist denn ein kleinbürgerlicher Bildungsverein nicht auch eine Form kulturellen Volksschaffens? Oder die mittelalterliche Bauernschnitzerei und -malerei? Oder die mündliche Überlieferung von Sagen und Märchen? (...) Erleben wir auf der anderen Seite nicht auch heute vieler Orten in hochentwickelten imperialistischen Staaten und in völlig unterentwickelten, sich national und sozial gerade erst befreienden Ländern ständig, mit welcher erstaunlicher Vitalität neue Formen kultureller Volksaktivitäten regelrechte Bewegungen auslösen? Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. Aber schon diese knappe Auseinanderreihung weniger, naheliegender Fakten sollte hinreichen, die historische und dialektische Haltlosigkeit der oben zitierten Behauptung zu verdeutlichen », in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Gedanken zum Positionspapier des MfK « Aspekte der Entwicklung des kulturellen Volksschaffens », 4. 11. 1987, Ilja Seifert, 6 p., p. 1, Landesarchiv Berlin, **C Rep 722, Nr 20**, Arbeitskreis Berliner Traditionen, Bd. 2, 1981-1989.

directeur de la MBTC s'exprime ici contre la gestion de la mémoire de Berlin par ses collaborateurs, mais aussi plus globalement contre le Parti qui cherche à passer totalement sous silence certains éléments historiques qui font pourtant partie de l'histoire de l'art populaire berlinois. Il s'agit d'une exception dans les archives que nous avons pu consulter, mais ce document montre qu'il n'y a pas toujours eu de consensus, ni entre les membres de l'équipe dirigeante de la MBTC, ni entre cette institution et le SED, autour de la lecture partisane de l'histoire qui a caractérisé les différents événements de commémoration historiques que la MBTC a été chargée d'organiser à Berlin.

Au total, ces commémorations, et notamment celle des 750 ans de Berlin en 1987, devaient être un mode de légitimation du pouvoir. Ceci est du reste également vrai pour la République fédérale. Paul Connerton a montré que les « pratiques commémoratives » forment le support social de la mémoire commune : ces commémorations sont à lire selon lui comme des actes performatifs qui fonctionnent comme des outils mnémotechniques. La façon dont s'est positionnée la Maison berlinoise du travail culturel au moment de la commémoration des 750 ans de Berlin montre qu'une telle dimension est effectivement à l'œuvre : on a cherché à promouvoir une mémoire commune de la ville de Berlin qui passe sous silence les éléments discordants. L'oubli a joué un rôle important dans la mise en scène du passé, on s'est efforcé de mettre en scène l'histoire de Berlin pour favoriser la convocation de souvenirs communs, notamment pour les enfants, à l'image d'un « outil mnémotechnique », pour reprendre l'expression de Paul Connerton<sup>365</sup>.

#### Bilan intermédiaire :

Les cérémonies du souvenir sont significatives par leurs affirmations mais aussi par leurs silences. En RDA, l'oubli a été construit, il a été en quelque sorte prescrit par le Parti et par la MBTC, afin de donner un sens à l'histoire dont on voulait diffuser une conception téléologique, comme une suite d'événements

---

<sup>365</sup> Paul Connerton, *op. cit.*, (note 336)

menant de façon continue, linéaire et inexorable à l'avènement de la société socialiste sans classes. A l'occasion de la commémoration des 750 ans de Berlin, la Maison berlinoise du travail culturel a défini la ligne de partage entre l'oubli qui est imposé de façon coercitive d'une part et le patrimoine que l'on veut mettre en avant d'autre part en fonction de la concordance avec l'objectif de la diffusion du marxisme-léninisme dans les consciences et de la conformité avec la lecture de l'histoire du *Volkskunst* berlinois à travers le prisme du matérialisme historique.

Le corollaire de cette instrumentalisation du passé est que l'on a systématiquement cherché à décrire une continuité pour la faire exister : il fallait décrire une évolution historique linéaire, montrer le chemin parcouru au cours de l'histoire de Berlin pour arriver jusqu'à la capitale de la RDA présentée comme le point d'aboutissement en matière de densité d'institutions culturelles spécialisées dans la création culturelle pour et par le peuple. Les ressorts idéologiques du discours de la MBTC sur la gestion de la mémoire sont donc très clairs : il s'agit de convoquer des éléments de mémoire en leur conférant une interprétation, une lisibilité, qui devaient être guidées par les principes du matérialisme historique. Toutefois, comme nous l'avons souligné, la MBTC n'a pas été une simple courroie de transmission de la politique mémorielle du SED, des voix critiques marginales ont tout de même pu s'exprimer de façon officielle, pour dénoncer les apories de ce discours sur le passé. Même dans le cadre très étroit d'un régime dictatorial, qui plus est en crise et en concurrence avec la RFA, les amnésies collectives ne peuvent pas être prescrites sans que cela ne produise des tensions, et cela a été le cas à l'intérieur même de l'institution qu'était la Maison berlinoise du travail culturel.

Ces tensions sont aussi le résultat d'un déficit d'informations entre les différentes sous-sections de la MBTC, qui n'a jamais réellement été résolu. Ce problème est en effet explicitement évoqué dans un long texte sur la stratégie de la MBTC pour les années à venir, publié en février 1986<sup>366</sup>. Il développe plusieurs thèses relativement consensuelles, affirmant qu'il est nécessaire de rendre le travail de l'institution plus méthodique, plus scientifique et plus axé sur le long terme. Mais la thèse 3 porte un titre évocateur : « *Verbesserung der*

---

<sup>366</sup> Gedanken zur Strategie-Diskussion im BHfK, signé Ilja Seifert, Siegfried Paul et Uwe Ehrhold, 24 février 1986, in : C Rep 722, Nr. 20.

*Binnenverständigung* ». L'amélioration de la compréhension interne entre les différents employés de la MBTC est donc définie comme une nécessité, ce qui signifie, en creux, qu'il y a parfois des problèmes. Le texte dénonce par ailleurs la tendance au *Einzelkämpfertum* de certains, c'est-à-dire l'individualisme, la tendance à faire cavalier seul. Rien de concret n'est précisé mais on comprend là aussi en filigrane que des tensions existaient.

Par ailleurs, cette préparation des festivités pour les 750 ans de Berlin à Berlin-Est ne peut pas être considérée seulement en miroir de la préparation de ces mêmes festivités à Berlin-Ouest, il faut les expliquer l'une à travers l'autre, en termes de relations, d'interactions, de circulation des idées et surtout des craintes. Dans le cas d'une concurrence entre deux mémoires, dénoncer les oublis de l'autre permet en effet paradoxalement de cacher ses propres amnésies collectives, et la RDA a largement utilisé cela afin de tenter de discréditer la République fédérale comme État encore nostalgique du militarisme prussien, oubliant qu'il y avait aussi en RDA une politique de «renaissance prussienne», c'est-à-dire de redécouverte du patrimoine prussien, à partir de la fin des années 1970 et surtout du début des années 1980.

L'année 1981 a en effet été l'année de la Prusse en RFA (*Preussenjahr*), avec la parution de plusieurs ouvrages, la vente de tee-shirts et d'autocollants, et également une exposition qui s'est tenue à Berlin-Ouest du 15 août au 15 novembre 1981 dans l'ancien Musée des arts décoratifs (*Kunstgewerbemuseum*) rebaptisé Martin-Gropius-Bau sur le thème : « La Prusse : une tentative de bilan » (*Preussen : Versuch einer Bilanz*<sup>367</sup>). Cette redécouverte de la Prusse a également concerné la RDA : en 1971, le corps de Clausewitz, ramené en grande pompe de Pologne, a été inhumé à Magdebourg avec les honneurs militaires. Sept ans plus tard, la télévision est-allemande réalisait un feuilleton sur Scharnhorst, ministre de la Guerre du début du XIX<sup>ème</sup> siècle. En novembre 1980, la grande statue équestre de Frédéric II, œuvre de Christian David Rauch, dissimulée aux regards du public à l'époque où le « vieux Fritz » était encore présenté comme un « monstre féodal », a retrouvé sa place à Berlin, sur l'avenue *Unter den Linden*. En 1983 a été

---

<sup>367</sup> Cette exposition a été très critiquée par les historiens car elle passait sous silence de nombreux aspects de la Prusse, la question de la tolérance religieuse, certaines personnalités etc.

organisée la *Lutherjahr*, qui a contribué à véhiculer une image nouvelle de Luther comme révolutionnaire. Alors qu'auparavant se trouvait placée au centre de la recherche universitaire en RDA la critique du prussianisme réactionnaire, et les problèmes liés au développement des masses populaires, cela change à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980, qui voient apparaître une approche différente de l'héritage historique. Ingrid Mittenzwei, chercheuse en histoire à l'Académie des sciences en RDA dans ces années, symbolise, avec d'autres, cette «reprussianisation» de la RDA<sup>368</sup>. En ce sens, la position de la MBTC sur l'héritage prussien est totalement contraire à ces orientations nouvelles concernant la politique de patrimonialisation. Il s'agit d'un phénomène uniquement conjoncturel, lié au contexte de rivalité entre Berlin-Est et Berlin-Ouest dans la célébration des 750 ans de la ville et à la nécessité de se détacher autant que possible de la position de Berlin-Ouest en mettant l'accent sur le caractère militariste et réactionnaire de la Prusse, à rebours de la réappropriation de la Prusse par le SED.

La mainmise de la MBTC sur la mémoire répondait également à l'objectif de créer ou de renforcer une cohésion « nationale » dans un État qui pourtant n'était historiquement qu'une conséquence de la tension entre deux blocs au niveau mondial. Cela supposait de construire une fiction et donc de ne laisser aucun creux ni aucun vide dans le récit historique, afin de limiter au maximum les espaces disponibles pour l'imagination et de donner le sentiment d'épuiser le champ des interprétations possibles. La MBTC a mis en avant un récit historique qui s'efforçait d'illustrer une linéarité en explicitant systématiquement les liens de cause à effet qui mènent jusqu'au temps présent. C'est la raison pour laquelle elle a beaucoup insisté sur le fait que l'histoire doit être directement reliée au présent.

Pour qu'un groupe perdure en tant que groupe, on sait qu'il est nécessaire que sa mémoire soit cohérente. Pour que l'identification avec la « patrie de RDA » et non plus avec la nation allemande fonctionne, il fallait donc construire un discours historique cohérent, simplifier des liens de cause à effet qui étaient trop

---

<sup>368</sup> Ingrid Mittenzwei, *Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie*, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin (Est), 1979.

complexes dans la réalité. L'histoire de Berlin finit par être lue à travers un seul prisme : l'influence du mouvement ouvrier et du développement du communisme. Nous avons montré que les commémorations organisées en RDA pouvaient être lues comme des actes performatifs, au sens de Paul Connerton, au sens où elles étaient censées faire advenir une prise de conscience historique par le fait même de leur énonciation. Mais nous avons également pu constater que cela a généré des protestations, des prises de position très critiques au sein même de la MBTC, de la part de tous ceux qui jugeaient absurdes cette volonté de passer sous silence des pans entiers du passé non conformes à la lecture marxiste de l'histoire.

L'étude de cas portant sur les 750 ans de la ville de Berlin a permis de mettre en évidence l'autonomie relative de la MBTC par rapport au Parti et les modes de régulation interne qui la caractérisaient, ainsi que son rôle dans la politique mémorielle. Il reste à analyser un aspect décisif de la mission de la MBTC : son rôle en matière de politique sociale, notamment en matière de régulation paternaliste d'une part et de volonté de faire participer les citoyens au projet de construction d'une nouvelle société d'autre part, qui sont tous les deux caractéristiques de la RDA pendant toutes ses années d'existence.

Cette troisième et dernière partie est conçue comme devant soulever la question de la communauté de problèmes et de pratiques des deux côtés du rideau de fer, ce qu'empêche souvent de penser une pensée guidée par le paradigme totalitaire qui postule une différence de nature entre régimes totalitaires et régimes démocratiques. Il s'agit, à travers la politique sociale mise en œuvre par la MBTC, de saisir les problèmes qui se posent à tout État moderne et à tout État providence qu'il soit communiste ou capitaliste (assurer un relatif bien-être et une certaine dignité à sa population, contrôler celle-ci et accumuler les connaissances permettant ce contrôle, organiser le développement de l'art populaire et des loisirs de la population), mais également d'historiciser la politique culturelle, en montrant qu'elle n'est consubstantielle ni à une idéologie ni à une nature de régime (en l'occurrence coercitif et violent).

### **Troisième partie : La politique sociale : redistribution paternaliste ou politique d'émancipation?**

Le SED concevait son rôle à l'égard des citoyens qui avaient des activités artistiques également comme une politique sociale, dont l'enjeu était de stabiliser la société est-allemande et d'étouffer dans l'œuf les tentatives de remise en cause de son hégémonie. Cette politique culturelle comme politique sociale s'est traduite tout d'abord par un effort pour faire collaborer artistes de métier et ouvriers, et cela sera l'objet d'une première sous-partie. Nous verrons comment a fonctionné cette collaboration dans les collectifs artistiques dont était en charge la MBTC et comment cette institution a réagi lorsque cette collaboration s'est heurtée à des difficultés au quotidien dans les entreprises. Dans un deuxième temps, nous analyserons la réception par le public concerné des mesures de politique culturelle mises en place par la MBTC, afin de tenter de mesurer les succès et les échecs de cette politique d'action sur l'art populaire comme politique sociale au regard des objectifs affichés. Enfin nous montrerons dans une troisième partie que cette politique se traduit aussi par une injonction participative très forte envers les ouvriers, et nous proposerons quelques hypothèses sur les enjeux qui se cachaient derrière cette injonction participative.

#### **Le travail avec les artistes professionnels : un équilibre instable entre méfiance et coopération**

##### ***La tension entre intérêt général et intérêt particulier***

Rappelons que, par opposition aux artistes professionnels, *Berufskünstler*, les artistes populaires étaient nommés *Volkskünstler*. Mais l'on parlait parfois aussi, surtout dans les années 1950, de *Laienkunst*, pour souligner le caractère amateur et non professionnel de ces collectifs. La collaboration avec des artistes de métier

était souhaitée par le Parti, ils devaient assurer la direction des collectifs artistiques, mais elle n'a pas toujours été fluide. Un bilan critique des « concours d'art populaire des syndicats » pour les années 1953/1954 peut apporter un début de réponse à la question des raisons de ce manque de fluidité. Il est écrit : « Il a surtout été compliqué de convaincre les artistes spécialisés d'apporter leur contribution aux différents jurys par secteurs<sup>369</sup> ». Le Parti a conservé même après le début des années 1950, jusqu'aux années 1980, une attitude ambiguë envers ces artistes de métier, soupçonnés de ne pas jouer suffisamment leur rôle d'ambassadeur du message politique du Parti. Ce reproche trouve un écho très clair dans les rapports publiés par la Maison berlinoise du travail culturel. Ilja Willert écrit ainsi (dans un document non daté mais nécessairement postérieur à 1981 car il assure déjà la direction de la MBTC) que la plupart des groupes culturels ne travaillent que sur des thèmes secondaires [*zweitrangig*] et qui ont trait à la vie privée et non pas aux grands énoncés politiques. Il regrette que l'efficacité, la force de frappe de l'art populaire [*Schlagkraft der Volkskunst*] ne soient pas assez exploitées<sup>370</sup>.

Et tout ceci est dû selon lui aux artistes de métier qui encadrent ces groupes de travail, et qui, malgré leur formation et leur sélection, ne sont pas suffisamment efficaces au regard de ces critères. Il écrit par exemple que tout ceci est d'autant plus regrettable que :

la Maison berlinoise du travail culturel recommande depuis des années les spécialistes les plus qualifiés dans leur domaine pour diriger les groupes d'entreprises et envoie les instructeurs les plus expérimentés pour des consultations en entreprises. Tous ces efforts occasionnent un coût immense<sup>371</sup>.

Le bilan qu'il rédige est vraiment très négatif, au point qu'il est même

---

<sup>369</sup> « Vor allem war es sehr schwer, Fachkünstler für die Mitarbeit in den Gebietsjürys zu gewinnen », in : Analyse der Wettbewerbe der Volkskunst der Gewerkschaften 1953/54, non daté, 39 p., in : **C Rep 121 Nr. 67**, p. 11.

<sup>370</sup> Document non daté intitulé Analyse des Berliner Hauses der Volkskunst über den Stand und die weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in Berlin, signé de Willert, 11 p., in : **C Rep 121 Nr. 67**.

<sup>371</sup> « Das Berliner Haus der Volkskunst empfiehlt seit Jahren die qualifiziertesten Fachkräfte für die Anleitung der betrieblichen Gruppen und entsendet seine erfahrensten Fachmethodiker und Instruktoren zu Konsultationen in die Betriebe. Alle diese Bemühungen sind mit einem riesigen Geldaufwand verbunden », in : *Ibid*, p. 1.

surprenant que ce rapport critique ait pu être publié. Les lacunes viennent selon Willert de l'absence de « maturité idéologique » des membres et surtout des dirigeants de ces groupes, il parle du « niveau idéologique » des artistes de métier qui serait nettement trop faible, et affirment que ces derniers feraient des collectifs culturels une occasion de satisfaction privée [*eine private Selbstbefriedigung*] plutôt qu'une mission sociale [*eine gesellschaftliche Aufgabe*].

Or, si les artistes de métier ne perçoivent pas suffisamment leur mission sociale, cela est dû selon lui à leurs origines sociales et à l'état d'esprit qui en découle, à savoir une « forte mentalité petit-bourgeoise » [*starke kleinbürgerliche Geisteshaltung*]. Le problème est résumé dans une phrase sans ambiguïté :

La majeure partie des dirigeants artistiques fait partie de l'ancienne élite et a une idéologie bourgeoise. Ils sont d'excellents spécialistes d'un domaine précis, mais veulent, mis à part quelques rares exceptions, rester apolitiques<sup>372</sup>.

De plus, les collectifs ne sont selon lui pas suffisamment encadrés, en plus des artistes de métier, par des « permanents de la culture » [*Kulturfunktionäre*] issus des organes du Parti, de l'appareil d'État et des syndicats, car ces derniers n'ont pas assez de temps pour se rendre régulièrement dans les entreprises afin de diffuser le message d'éducation politique qu'il faudrait encourager davantage. De plus, de nombreuses Commissions culturelles n'existent selon lui que sur le papier [*viele Kulturkommissionen stehen nur auf dem Papier*]. La conséquence de tous ces facteurs est que « le rôle dirigeant du Parti dans le travail artistique populaire n'est que peu prégnant<sup>373</sup> », ce qu'il ne cherche pas à cacher.

De la même façon, dans l'ouvrage déjà cité intitulé « Fondements et principes de la politique culturelle » publié en français en 1975 par les Presses de l'Unesco dans le cadre d'un projet visant à décrire les politiques culturelles d'un très grand nombre de pays des deux blocs, on trouve des allusions au manque de fidélité aux

---

<sup>372</sup> « der größte Teil der künstlerischen Leiter unserer Volkskunstgruppen gehört zur alten Intelligenz und hat eine bürgerliche Ideologie. Sie sind ausgezeichnete Nur-Spezialisten, wollen aber bis auf wenige Ausnahmen « unpolitisch » sein », in : *Ibid*, p. 3.

<sup>373</sup> « Die führende Rolle der Partei in der Volkskunstarbeit ist schwach entwickelt », in : *Ibid*, p. 8.

principes du marxisme-léninisme chez les artistes de métier qui participent à la politique de propagation de la culture dans les entreprises : « On attache une importance particulière à la contribution apportée par les artistes, les pédagogues, les directeurs d'établissements culturels, etc., qui, sans être des partisans convaincus du communisme scientifique, soutiennent l'ordre social et les efforts de la République démocratique allemande en matière de culture, parce que ce sont des humanistes sincères, des démocrates anti-impérialistes, ou parce qu'ils obéissent à une éthique religieuse<sup>374</sup> ». Il y a donc ici la même lucidité assumée sur la position des artistes de métier.

Le second problème qui explique pourquoi le Parti ne peut réussir sa mainmise totale sur ces collectifs de travail culturel est un facteur propre à la capitale de la RDA, à savoir l'influence de Berlin-Ouest. Ilja Willert donne l'exemple des chorales est-allemandes et de leurs liens avec le DSB<sup>375</sup>, qui exercerait une influence très négative sur les groupes est-allemands de choristes, en avançant derrière « un masque apolitique », et qui de ce fait compliquerait très nettement ce que Willert nomme « notre propre travail idéologique ». Cela rend selon lui la situation à Berlin-Est encore plus difficile que dans le reste de la RDA :

Afin d'assurer le rôle moteur du Parti dans les groupes d'art populaire, il faut former des groupes de partisans dans toutes les entreprises suffisamment grandes et dans tous les collectifs d'art populaire locaux.

Pour ces groupes partisans, la direction du Parti doit prodiguer des conseils et assurer un contrôle de leur travail au sein des entreprises et dans les cercles créatifs. A intervalles de temps réguliers, les directeurs locaux des cercles artistiques ou le cas échéant les directeurs de districts doivent organiser des ateliers de travail avec les camarades des groupes d'art populaire afin de définir une ligne politique uniforme et de clarifier les problèmes actuels<sup>376</sup>.

---

<sup>374</sup> Hans Koch, *La politique culturelle en République démocratique allemande*, Presses de l'Unesco, Paris, 1975, p. 12.

<sup>375</sup> Cela signifie *Deutscher Sängerbund*, fédération allemande de choristes.

<sup>376</sup> « Um die führende Rolle der Partei in der Volkskunstarbeit zu sichern, sind in allen größeren betrieblichen und örtlichen Volkskunstkollektiven Parteigruppen zu bilden. Für diese Parteigruppen ist eine ständige Anleitung und Kontrolle ihrer Arbeit durch die Parteileitungen in den Betrieben und in den Kreisen zu gewährleisten. In regelmäßigen Zeitabständen sind besondere Arbeitstagungen mit den Genossen der Volkskunstgruppen zur Festlegung einer einheitlichen politischen Linie und zur Klärung aktueller Probleme von den Kreisleitungen bzw. Bezirksleitungen durchzuführen », in : doc. cité (note 369), p. 7.

On pourrait bien sûr se demander pourquoi cette recommandation arrive si tardivement, après plus de vingt ans d'expérience dans le développement de l'art populaire. Le document n'est pas daté mais il est conservé dans les archives avec d'autres documents tous datés de l'année 1966 donc on peut faire l'hypothèse que ces documents ont été rédigés à peu près au même moment, c'est-à-dire l'année qui suit le 11ème plenum dit plenum de la table rase (*Kahlschlaplenum*) de 1965 qui marque un durcissement de la politique culturelle de la RDA et une volonté de reprise en mains idéologique par le Parti. La MBTC affirme clairement que tous les efforts mis en place pour mobiliser les artistes de métier et développer par exemple du matériel pédagogique n'ont finalement été d'aucune utilité car on est pratiquement toujours dans la même situation qu'à la fin des années 1940 : on retrouve le même constat de la nécessité de réaffirmer une « ligne politique uniforme » et de lutter contre une certaine polyphonie en matière de politique culturelle, en éduquant les artistes de métier afin qu'eux-mêmes éduquent le peuple.

En fait, la volonté de reprendre en main la ligne idéologique du Parti au sein des collectifs par le biais des artistes de métier devant servir de relais a été réaffirmée régulièrement, sans jamais réellement s'imposer. Dans le rapport de Willert est inscrite la phrase suivante : « Tous les organisations phares dans le domaine du *Volkskunst* doivent se sentir pleinement responsables des instructions idéologico-politiques qu'elles transmettent à leurs groupes d'art populaires<sup>377</sup> ». Quelqu'un, probablement un membre du Ministère de la culture qui a relu le rapport, a écrit à la main dans la marge « comment? » [*Wie?*]. On est ici au cœur du problème qui n'a jamais été résolu.

Cela nous permet de mesurer l'écart entre le discours du Parti sur la société et les pratiques sociales réelles, cet écart est caractéristique d'une société comme la RDA. Le discours du Parti sur le *Volkskunst* est toujours resté ambitieux, enthousiaste, volontariste et optimiste, alors que le discours de la MBTC est nettement plus réaliste et permet davantage de saisir par contraste le ressenti des citoyens. On peut en déduire que le discours du Parti a toujours été en décalage avec les pratiques sociales dans le domaine de l'art populaire, qui sont caractérisées

---

<sup>377</sup> « Alle Trägerorganisationen auf dem Gebiet der Volkskunst müssen sich für die ideologisch-politische Anleitung ihrer Volkskunstgruppen voll verantwortlich fühlen », in : *Ibid*, p. 7.

par un manque constant de « bonnes volontés » de la part des artistes de métier pour s'investir dans le travail d'éducation politique par l'art. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce manque de bonne volonté de la part des artistes professionnels : le manque de reconnaissance par l'argent (nous y reviendrons), l'absence de patience face à des artistes débutants, les limites de l'adhésion aux valeurs politiques qu'il s'agissait de transmettre.... Willert écrit à la fin des années 1970 :

Entretenir la création au présent, entretenir les œuvres révolutionnaires, le caractère combatif de l'art populaire, ainsi que d'autres facteurs, cela ne s'impose pas par la contrainte.

La seule et unique chose utile ici est le travail continu d'explication et de persuasion, qui ne peut être réalisé fondamentalement que par des hommes progressistes, qui s'investissent en pratique dans le travail du *Volkskunst*.

Et de tels hommes, il n'y en a encore que trop peu<sup>378</sup>.

On observe ici une tension entre un intérêt général tel qu'il est défini par le Parti et un intérêt particulier du groupe (les artistes de métier entre autres) qui refuse majoritairement ce « caractère combatif » de l'art populaire. Cette tension existe aussi dans d'autres domaines de la vie sociale en RDA, elle avait déjà pu être mise à jour par exemple pour les brigades d'entreprises<sup>379</sup>. Les collectifs d'art populaire ont sans nul doute servi de relais à la domination du SED et à l'effort du Parti pour « éduquer le peuple », mais ils ont aussi été des lieux d'expression d'intérêts différents de ceux du Parti car largement apolitiques. C'est en cela que les archives d'une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel, donc une institution relais entre le Parti et la société civile, sont intéressantes. Elles permettent de suivre, en filigrane, le hiatus entre la ligne directrice fixée par le Parti

---

<sup>378</sup> « Die Pflege des Gegenwartsschaffens, die Pflege revolutionärer Werke, der kämpferische Charakter der Volkskunst und andere Faktoren lassen sich nicht erzwingen. Hier hilft nur einzig und allein eine ständige Aufklärungs- und Überzeugungsarbeit, die im wesentlichen nur von fortschrittlichen Menschen geleistet werden kann, die sich praktisch in der Volkskunstarbeit betätigen. Davon gibt es aber noch zu wenige », in : *Ibid*, p.7.

<sup>379</sup> Kott Sandrine, Collectifs et communauté dans les entreprises de RDA: limites de la dictature ou dictature des limites ?. In : *Genèses*, 39, 2000. Entreprises et société à l'Est, sous la direction de Christian Topalov. pp. 27-51. [www.persee.fr/doc/genes\\_1155-3219\\_2000\\_num\\_39\\_1\\_1621](http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_2000_num_39_1_1621)

et son maniement à la base, et donc d'étudier les pratiques sociales des citoyens, ou, pour reprendre le terme de Konrad H. Jarausch, « l'expérience » de la dictature<sup>380</sup> davantage que la dictature elle-même.

Le discours du Parti en matière de *Volkskunst* fait invariablement écho aux revendications des premiers courants socialistes qui prônaient une alliance du travail manuel et du travail intellectuel. Il propose de mettre à profit les artistes de métier pour guider le peuple dans les pratiques culturelles mais dans la réalité, il a été très difficile de faire jouer à ces derniers le rôle que le Parti prétendait leur faire jouer, soit parce qu'ils n'étaient pas acquis à la cause du socialisme, soit parce que, bien qu'acquis à cette cause, ils souhaitent garder une certaine étanchéité entre le domaine de l'art et celui de la politique.

Une lettre de la directrice du cabinet d'art populaire [*Volkskunstkabinett*] de Pankow datée du 26.2.1959 après une visite au sein du *VEB Hammerwerk- und Gesenkschmiede*, fournit un bon exemple de ces difficultés qui ont accompagné la mise en œuvre du principe de la collaboration entre artistes et ouvriers au sein des entreprises. Elle a discuté avec la direction de l'entreprise et surtout avec un collègue de l'entreprise qui travaille aussi dans un groupe de musique de Friedrichshain et elle rend compte de cette seconde rencontre dans sa lettre à la MBTC:

Il s'est exprimé à propos du développement d'un groupe de musique au sein de l'entreprise avec ces mots : « je ne veux rien avoir à faire avec ces histoires. En tant que bon musicien je ne jouerai pas avec des débutants amateurs ». Les collègues ont également eu une attitude de refus et défendu l'idée que les 120 travailleurs, qui font les trois 8, n'auront pas la force de faire de telles choses le soir sur leur temps libre après leur dur travail<sup>381</sup>.

Cette femme indique à la fin de sa lettre qu'elle a prévu de revenir dans cette

---

<sup>380</sup> Konrad H. Jarausch, *Dictatorship as Experience. Towards a socio-cultural History of the GDR*, New-York/Oxford, Bergham Books, 1999.

<sup>381</sup> « Er äußerte bezüglich der Entwicklung einer Musikgruppe im Betrieb : « mit solchem Kram möchte ich nichts zu tun haben. Als guter Spieler werde ich nicht mit Laienanfängern zusammenspielen ». Auch die Kollegen der BGL äußerten sich ablehnend und vertraten die Auffassung, daß die 120 Kollegen, welche in drei Schichten arbeiten, nach ihrer schweren Arbeit am Feierabend kaum noch Kraft für solche Dinge haben werden », lettre du directeur du Volkskunstkabinett de Pankow datée du 26.2.1959, in : **C Rep 149-15 Nr 57** Volkskunstkabinett , Arbeits – und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben.

entreprise pour voir l'évolution de cette question de la collaboration entre artistes de métier et ouvriers au sein d'un groupe de musique mais il n'existe aucune trace d'un nouveau rapport dans les archives. Après une visite de l'entreprise de transport [VEB Transportgeräte] en date du 4.2.1959, elle rédige un autre rapport finalement assez similaire en février 1959 :

J'ai incité mes interlocuteurs à tenter de convaincre leurs collègues de participer au cabaret politique satirique ou à des groupes d'agit-prop, dont la mission est d'encourager la croissance de la production. Le collègue Schatkowski ainsi que le collègue Ruch de la direction des syndicats d'entreprises [BGL] ont repoussé mes propositions et étaient d'avis que les collègues n'étaient plus en état de faire quoi que ce soit après avoir fini leur journée de travail<sup>382</sup>.

Ces difficultés se sont traduites par le fait que le Parti a cherché en vain, au cours des années 1950, à reprendre la direction idéologique de ces collectifs, et que le rôle assigné aux artistes de métier a eu tendance à fluctuer, le Parti montrant ainsi ses atermoiements, ses hésitations, sur ce sujet sensible de la place des artistes de métier dans les collectifs d'art populaire. On attribue dans certains textes un rôle de dirigeant, un rôle de mentor aux artistes de métier. C'est le cas d'une résolution publiée conjointement par le *Magistrat* de Berlin et plusieurs organisations de masse, dont le FDGB et la FDJ en 1966 afin de clarifier les objectifs pour l'avenir, la façon dont la collaboration entre ouvriers et artistes de métier devait se développer :

La coopération entre artistes de métier et artistes populaires doit être davantage encouragée.

Pour cela, les artistes de métier sont à conquérir en tant que:

- directeur artistique
- conseiller et mentor pour le travail artistique populaire
- responsable de la création de nouveaux textes, de nouvelles musiques,

---

<sup>382</sup>

« Ich regte an, (...) Kollegen für das pol. satirische Kabarett oder für Agitprop-Gruppen zu gewinnen, deren Aufgabe es sei, die Produktionssteigerung zu fördern. Koll. Schatkowski sowie Kollege Ruch von der BGL standen meinen Vorschlägen negativ gegenüber und meinten, daß mit den Kollegen nach Feierabend nichts mehr zu machen sei », in : lettre de Gräding, 26.02.1959, **C Rep 149-15 Nr 57** Volkskustkabinett , Arbeits – und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben.

chorégraphies et de nouveaux programmes<sup>383</sup>.

Ici c'est l'artiste de métier qui sert de mentor alors que dans la théorie marxiste-léniniste c'est le contraire : le principe du développement de l'art populaire repose pour Marx et Engels sur une volonté de renverser les rapports de domination dans la création artistique<sup>384</sup>. Là encore le sous-bassement théorique semble très fluctuant.

Pour reprendre l'exemple célèbre auquel nous avons déjà fait allusion, il ne devrait - dans la théorie marxiste - plus exister de peintres dans une société communiste, mais tout au plus des hommes, qui, entre autres, font de la peinture. Ce postulat découle du fait que les thèses des marxistes sur l'art s'ordonnent à partir de la catégorie essentielle du reflet. L'art est, ou plutôt devrait être, le reflet matériel de la « réalité objective », comme le montrent les textes de Marx et Engels sur Balzac, ou encore ceux de Lénine sur Tolstoï<sup>385</sup>. En tant que reflet de la réalité objective, l'art est donc inscrit dans le système des pratiques sociales réelles, comme une forme idéologique parmi d'autres. Il est en cela une réalité historique.

Mais cela ne s'arrête pas là : l'art produit aussi des effets idéologiques : il peut servir à ancrer la domination d'une classe sociale sur une autre, il n'est alors plus seulement un reflet et il devient un instrument de domination. Il est donc nécessaire, pour construire une société communiste, de renverser ce rapport de

---

<sup>383</sup> « Die Zusammenarbeit von Berufs- und Volkskünstlern ist weiter zu fördern. Dazu sind (...) Berufskünstler

-als künstlerischer Leiter

-als Berater und Mentor für die volkskünstlerische Arbeit (...)

-für die Erarbeitung neuer Texte, Musiken, Choreographien und Programme

zu gewinnen », in : Magistrat von Berlin, *Gemeinsame Maßnahmen des Bezirksvorstandes des FDGB, der Bezirksleitung der FDJ und des Magistrats von Berlin zur Weiterentwicklung des künstlerischen Volksschaffens in Berlin*, Beschluß Nr. 488/85, 2. 10. 1985, 17 p. (point 18), in : **C Rep 722**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, (1966), 1976-1989.

<sup>384</sup> Cela est vrai également pour d'autres domaines. R. Jessen a montré que dans l'enseignement supérieur certains professeurs avaient fini par cumuler les pouvoirs alors qu'au départ le SED fustigeait la consanguinité de ce milieu et souhaitait renverser les hiérarchies. Et cela a été fait en partie (on a effectivement priliégé l'accès aux enfants de milieux ouvriers dans les universités et opéré un changement des élites de grande ampleur) mais ensuite il y a eu de plus en plus de nominations par voie interne, etc., qui étaient contraires à l'objectif de départ. R. Jessen, « Professoren im Sozialismus. Aspekte des Strukturwandels der Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära », in : H. Kaelble, J. Koska et H. Zwahr (éd.), *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart, 1993, p. 217-253.

<sup>385</sup> Jean-Marc Lachaud, *Marxisme et philosophie de l'art*, Anthropos, Paris, 1985.

domination, en abolissant la catégorie des artistes de métier et en mettant tout en œuvre pour développer un art populaire. Or, on sait qu'en RDA les artistes de métier n'ont pas disparu et qu'ils étaient même très nombreux, et l'on a compris leur rôle comme celui de modèles devant inspirer les ouvriers dans leur travail de création artistique, ce qui va totalement à l'encontre de la théorie marxiste sur la conception matérialiste de l'art comme devant émaner du peuple et non plus d'une « classe » d'artistes dont ce serait le métier.

### ***Une mission de relais difficile à mettre en œuvre au quotidien***

Des cabinets locaux pour le travail culturel [*Kreiskabinette für Kulturarbeit*] ont été fondés dans plusieurs quartiers de Berlin dès les années 1950, afin, entre autres, de faciliter la coopération entre ces artistes de métier et les artistes populaires. Ils devaient assurer une mission de relais entre les collectifs artistiques et le Parti et faire ensuite un retour à la MBTC : « Ils soutiennent leurs collectifs dans la préparation des manifestations locales et organisent sur leur territoire des ateliers et des échanges d'expériences et les analysent ». Leur mission, en collaboration avec la MBTC, est en outre définie comme suit : « Tous les trois mois on donne en concertation avec les directeurs des cabinets locaux une évaluation de la qualité et du message politique des différentes choses accomplies et on en tire des conclusions pour la poursuite du travail en commun<sup>386</sup> ».

Ces cabinets locaux étaient des institutions intermédiaires entre le SED et les collectifs d'art populaire, sous le contrôle, pour la ville de Berlin, de la MBTC. En ce sens, ils jouaient un rôle de médiation, étaient chargés de faire remonter les difficultés rencontrées au niveau local et inversement, de faire appliquer par les collectifs les directives venues d'en haut. Or, on constate dans l'exemple cité ci-dessus que ces institutions intermédiaires avaient un rôle ambigu, à la fois soutien

---

<sup>386</sup> « Sie unterstützen ihre Kollektive bei der Vorbereitung auf die bezirklichen Veranstaltungen und führen im eigenen Territorium Werkstätten und Erfahrungsaustausche durch und analysieren sie. (...) Vierteljährlich wird in einer Beratung mit den Direktoren der Kreiskabinette eine Einschätzung der Qualität und politischen Aussage der durchgeführten Veranstaltungen gegeben und Schlußfolgerungen für die weitere Zusammenarbeit gezogen », in : Maßnahmen zur weiteren Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens (1988 bis 1991), 22 p., non daté, p. 14, in : Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, (1966), 1976-1989, **C Rep 722**.

et juge des collectifs. Ils devaient encourager la propagation du message politique du SED, mais leur rôle ne semble pas avoir été toujours clairement défini, comme cela transparaît y compris dans des rapports d'activité qui datent des années 1980 : « Une mission essentielle pour les années jusqu'à 1991 est le profilage des cabinets locaux pour le travail culturel et la perception de leur responsabilité dans la création artistique populaire et le travail des clubs dans les différents districts<sup>387</sup> ». Cette recommandation laisse entendre que l'utilité de ces institutions n'était pas très claire, de même que la conception de la responsabilité qui leur incombait. On constate ici que la rationalité économique était très restreinte : il existait dans le secteur culturel plusieurs échelons auxquels ne correspondaient pas des missions précises, mais qui quadrillaient le travail culturel sur tout le territoire.

On trouve une illustration de ce manque de rationalité dans une phrase de ce même rapport d'activité dans lequel il est proposé de « continuer à mieux définir sur le plan du contenu le profil de la coopération<sup>388</sup> » entre les différentes instances responsables de la vie culturelle au niveau local ! Cette litote permet de comprendre en filigrane que personne ne savait exactement quelle était sa mission, ni en quoi elle se distinguait de celles des autres institutions compétentes en matière de politique culturelle. De même, des reproches très durs envers le FDGB sont également formulés par la Maison berlinoise du travail culturel, qui insiste sur le fait qu'elle doit reprendre certaines prérogatives relevant normalement du syndicat en raison du manque d'implication de ce dernier et de son incompétence :

L'entreprise « *Solidarität* » représente un exemple positif. Le nouveau directeur du BGL très actif, le camarade Rüffer, a jugé que cela avait été libérateur de rencontrer à l'occasion de notre venue des gens qui s'occupent enfin de nous dans le travail culturel (...). Sur ce point, le FDGB a totalement échoué<sup>389</sup>.

---

<sup>387</sup> « Eine wesentliche Aufgabe für die Jahre bis 1991 ist die Profilierung der Kreiskabinette für Kulturarbeit und die Wahrnehmung ihrer Verantwortung für das künstlerische Volksschaffen und die Klubarbeit in den Stadtbezirken », in : *Ibid.*

<sup>388</sup> « die Zusammenarbeit (ist) zwischen den bezirklichen und stadtbezirklichen Trägern, gesellschaftlichen Partnern beider Ebenen sowie mit den Kreiskabinetten für Kulturarbeit weiter inhaltlich zu profilieren », in : *Ibid.*

<sup>389</sup> « das positive Beispiel bildet der Betrieb « *Solidarität* ». Der sehr aktive neue BGL-Vorsitzende Gen. Rüffer empfand es befreiend, bei unserem Besuch an Menschen gekommen zu sein, « die sich in der Kulturarbeit mal um uns kümmern ». Der FDGB hat hier vollkommen versagt », in : Bericht um die Arbeit des Volkskunstkabinetts in den Betrieben im J. 1959, le 30.11.59, p. 4, in : **C Rep 149-15 Nr 57** Volkskunstkabinett, Arbeits- und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben.

On le voit, la répartition des missions des différents protagonistes du secteur culturel a été très incertaine, et cela a été le cas tout au long des 40 années d'existence de la RDA. En raison de ces incertitudes, certains acteurs culturels ont tenté de profiter des marges d'autonomie que ces flottements offraient. Et les institutions ont parfois été contraintes, de ce fait, de défendre leurs périmètres d'action, en dépit du fait que ces derniers n'étaient pas clairs. Ainsi, dans une lettre de juillet 1959 de la MBTC au Conseil du district de Pankow [*Rat des Stadtbezirks Pankow*], l'une des employées de ce district est rappelée à l'ordre. L'institution rappelle que l'une de ses missions est de clarifier les questions de fond, c'est-à-dire les questions politiques, tandis que les relais locaux doivent mettre ces principes en œuvre au niveau local, en respectant le rapport hiérarchique de subordination [*Unterstellungsverhältnis*], et donc en respectant scrupuleusement les directives venues de la Maison berlinoise du travail culturel. Le rapport reproche à madame G. d'avoir cherché à développer une forme d'autonomie en refusant de tenir compte de la position de subordination envers la MBTC et en tentant de s'interposer directement entre cette institution et la Ministère :

Comme la collègue G. a à plusieurs reprises suivi sa propre ligne sur cette question cruciale, c'est-à-dire qu'elle a tenté de s'interposer entre la Maison berlinoise du travail culturel et la sous-division de la culture du Ministère, on a attiré son attention plusieurs fois sur la nécessité d'un strict respect des lois<sup>390</sup>.

Madame G. a tenté d'utiliser les marges d'action que lui offrait le système malgré lui en raison de l'absence de partage clair des compétences<sup>391</sup>. Dans la mesure où il existait plusieurs instances responsables en matière de gestion de la culture et que leurs rôles n'étaient pas toujours distincts, elle a cherché à définir son

---

<sup>390</sup>

« Da die Kollegin G. (*nous anonymisons*) mehrmals in dieser Grundsatzfrage eine eigene Linie entwickelte, d.h. sich zwischen das Berliner Haus der Volkskunst und die Abteilung Kultur stellen wollte, wurde sie mehrmals auf die Notwendigkeit einer strikten Einhaltung der gesetzlichen Bestimmungen aufmerksam gemacht », cf lettre du 15.7.1959 de la Berliner Haus der Volkskunst au Rat des Stadtbezirks Pankow, in : **C Rep 149-15 Nr 57**.

<sup>391</sup> Nous renvoyons à l'organigramme proposé dans l'avant propos introductif.

propre chemin entre la MBTC et les services du Ministère, ce que la lettre nomme « s'interposer ». Ce comportement d'adaptation est caractéristique de ce que décrit le concept de *Eigensinn*, le quant à soi, que nous évoquions plus haut<sup>392</sup>. Il a permis à cette employée de s'arranger au quotidien pour tirer profit des failles du système, pour désobéir sans réellement être dans une forme d'opposition réelle face au régime, puisqu'elle continuait malgré tout à travailler pour la MBTC.

Un autre exemple significatif nous est fourni par un rapport d'évaluation sur différents employés de la MBTC à la fin des années 1980, dont le directeur lui-même, Ilja Willert, évalué par le Ministère<sup>393</sup>. Le refus d'accepter la hiérarchie y est décrit très clairement:

Le collègue Willert s'efforce sincèrement de résoudre les problèmes politiques, pédagogiques et artistiques, de façon consciencieuse et partisane.

De temps à autre toutefois des faiblesses idéologiques sont apparues dans la direction du mouvement berlinois d'art populaire, en en discutant on a souvent eu le sentiment que le collègue Willert ne voulait pas reconnaître le bien-fondé de nos mesures et y voyait une mise sous tutelle de la part de l'appareil d'État<sup>394</sup>.

Ce qui est intéressant ici, c'est que ce qui est reproché à Willert, à savoir ses « faiblesses idéologiques », sont exactement la même chose que ce que Willert reproche à ses employés dans les rapports qu'il a lui-même rédigés<sup>395</sup>. On a donc une forme de quadrature du cercle! Tout se passe comme s'il était par définition impossible d'échapper à ce reproche, dans la mesure où il est toujours possible, au moins en théorie, d'introduire davantage d'idéologie dans les collectifs. L'évaluation est cependant plutôt positive, le rapport souligne qu'il a globalement fait du bon travail. Par ailleurs, de même que dans les autres rapports, la

---

<sup>392</sup> Nous renvoyons aux notes 79 et 80.

<sup>393</sup> Document non daté, Beurteilung des Kollegen Willert, Direktor des Berliner Hauses der Volkskunst, in : **C Rep 121, Nr 82.**

<sup>394</sup> « Kollege Willert ist ehrlich bemüht, gewissenhaft und parteilich an die Lösung der politischen, pädagogischen und künstlerischen Probleme heranzugehen. Von Zeit zu Zeit stellten sich jedoch ideologisches Schwächen in der Leitung der Berliner Volkskunstbewegung heraus, über deren Diskussion oft der Eindruck hinterblieb, daß Kollege Willert die Richtigkeit unserer Maßnahmen nicht anerkennen wollte und darin eine Bevormundung durch den Staatsapparat sah », in : *Ibid.*, p. 5.

<sup>395</sup> Ces rapports sont conservés sous la côte **C Rep 121, Nr 82.**

« partialité » (*parteilich*) de Willert est soulignée comme une de ses principales qualités. Il n'est pas attendu de neutralité politique de la part des acteurs culturels, bien au contraire.

Luc Boltanski a cherché à comprendre comment les membres d'une société ou d'une organisation sociale construisent des formes d'accord entre eux. Il a montré, dans la théorie des conventions développée avec Laurent Thévenot que des formes d'ajustement, d'harmonisation des comportements individuels en fonction d'une « norme intériorisée » régissent les décisions des individus dans les situations d'incertitude (c'est ce qu'ils nomment convention) : même s'il existe un fort recul critique, l'individu va harmoniser son comportement avec celui des autres membres de l'organisation, qui peut être une entreprise, un groupe social, une collectivité, une société toute entière, etc.

Il existe un système d'attentes réciproques entre les individus du groupe donné, que Boltanski et Thevenot nomment des « systèmes d'équivalence » partagés, ou de « grandeurs communes<sup>396</sup> ». Dans le cas des rapports d'évaluation de la MBTC, on voit que les ressources argumentatives dont s'emparent les auteurs des rapports sont stables : on mesure la partialité de la personne évaluée et on pointe systématiquement du doigt sa supposée trop grande « faiblesse idéologique ». On pourrait mettre cela en relation avec l'idée que les organisations fonctionnent comme des systèmes sociaux autoréférentiels, autopoïétiques. L'autopoïèse (du grec *auto* soi-même, et *poiësis* production) désigne la capacité d'un système biologique à se produire lui-même en permanence et en interaction avec son environnement, et ainsi sa capacité à maintenir en permanence son organisation interne. Or, des sociologues ont pu appliquer cette notion aux organisations sociales<sup>397</sup>. Ce type de fonctionnement est à l'œuvre dans la récurrence du reproche sur le niveau idéologique insuffisant qui finit par construire un système autoréférentiel : chacun s'attend à ce type d'évaluation ou de reproche et le formule à son tour pour les autres.

Les attentes réciproques entre les individus finissent par être guidées par ce constat répété qui devient une norme intériorisée. La « faiblesse idéologique » ne

---

<sup>396</sup> Boltanski Luc, Thévenot Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>397</sup> Niklas Luhmann, *Essays on self-reference*, Columbia University Press, New-York, 1990.

se réfère plus à une quelconque réalité extérieure, mais devient un discours qui ne se réfère qu'à lui-même, n'est conforme qu'aux anticipations des individus et ne renvoie qu'à la langue de bois caractéristique du Parti et que de nombreux citoyens en RDA avaient fini par maîtriser. Là encore, il s'agit d'un comportement d'adaptation dont la logique est celle du *Eigensinn* : se conformer en apparence seulement aux attentes même si le recul critique n'en est pas moins réel.

Des tensions entre l'État et certains membres de la MBTC, ou entre les employés de cette institution et leurs dirigeants, ont donc existé, avec en sous-bassement à chaque fois le reproche de lacunes idéologiques plus ou moins criantes dans le cadre du travail culturel mis en œuvre. En raison de ces tensions que le Parti a prises au sérieux, il était d'autant plus nécessaire à ses yeux de former des cadres capables d'encadrer le travail des collectifs d'une façon plus conforme à l'orthodoxie politique du régime. Suite à une décision de la mairie de Berlin [*Magistratsbeschluß*] en décembre 1961 (cette décision a donc été prise dans le sillage de la conférence de Bitterfeld de 1960), il a été décidé que la Maison berlinoise du travail culturel aurait une mission supplémentaire de formation des cadres actifs dans le secteur culturel à Berlin<sup>398</sup>. Des académies de la culture au niveau local [*Kreiskulturakademie*] ont été créées, avec l'objectif de mettre à disposition des cadres des séances de formation organisées par grands thèmes du matériel pour encadrer ces séances de formation de la façon la plus productive possible au regard des objectifs affichés par le SED. Ce matériel pédagogique s'appelle « matériel de propagande culturelle » [*kulturpropagandistische Materialien*], ce qui a le mérite d'être clair!

Au départ le but était de mettre en place des ponts avec les « académies d'entreprises » [*Betriebsakademien*] du FDGB notamment lorsque celles-ci dispensent un enseignement culturel<sup>399</sup> mais rien n'indique qu'une telle coopération ait effectivement existé. Les différentes fonctions de ces académies de la culture sont détaillées sur quatre pages entières, mais il s'agit finalement tout simplement

---

<sup>398</sup> Il s'agit d'une politique plus globale qui vise à professionnaliser la formation idéologique et politique des cadres dans tous les domaines. Michel Christian, *Camarades ou apparatchiks ? Les communistes en RDA et en Tchécoslovaquie, 1945-1989*, Paris, PUF, 2016, 400 p.

<sup>399</sup> Document du 29.06.1960 intitulé System der Ausbildung und Qualifizierung von Kulturfunktionären, in : **C Rep 121, Nr 54.**

de former les futurs « permanents de la culture »<sup>400</sup>.

La formation doit comporter au total quatre volets. Le premier volet est consacré aux « connaissances fondamentales sur la société (marxisme-léninisme, approche marxiste de la culture, problèmes de la révolution culturelle, esthétique marxiste) », le deuxième aux « connaissances fondamentales dans les diverses spécialités (musique, théâtre, danse, film, télévision, littérature, arts plastiques et arts appliqués) ». Le troisième volet de la formation est consacré à l'étude du système : « organisation et pratique du travail culturel de masse, diverses manifestations du développement socialiste, comme les brigades socialistes, les cercles d'ouvriers écrivains, les clubs et académies urbains et ruraux, le théâtre ouvrier). Enfin, le dernier volet se nomme « positionnement social du permanent de la culture »<sup>401</sup>. Il s'agissait donc de former des spécialistes du marxisme-léninisme dans le domaine culturel, capables de prendre en charge la mission de propagation de l'orthodoxie politique au sein des groupes de création culturelle populaire dans les entreprises.

Plusieurs méthodes de travail ont été développées dans ce cadre : des formations le week-end, des séminaires, des ateliers hebdomadaires organisés le soir, afin de proposer aussi une formation continue pour les permanents déjà en place. La plupart de ces formations ont eu lieu à Berlin-Est dans les locaux du Cabinet pour le travail culturel de masse [*Kreiskabinett für kulturelle Massenarbeit*]. Il n'a pas été possible de savoir quand cette expérience s'est arrêtée, ou si elle a été poursuivie jusqu'à la fin de la RDA, car les archives ne contiennent plus rien sur ces formations après le milieu des années 1970. Dans tous les cas, c'est le même constat d'une difficulté à faire comprendre l'utilité de ces formations qui est mis en avant.

Une lettre datée de mai 1958 adressée par la MBTC à l'administration

---

<sup>400</sup> Document non daté intitulé Die Kreiskulturakademie, in : **C Rep 121, Nr 54.**

<sup>401</sup> « 1. Gesellschaftswissenschaftliches Grundwissen (Marxismus-Leninismus, marxistischer Kulturbegriff, Probleme der Kulturrevolution, marxistische Ästhetik)/ 2. Grundkenntnisse in allen Spezialfächern der Kultur (Musik, Theatre, Tanz, Film und Fernsehen, Literatur, bildende und angewandte Kunst)/ 3. System, Organisation und Praxis der kulturellen Massenarbeit : Erscheinungen der sozialistischen Entwicklung, wie sozialistische Brigaden, Zirkel schreibender Arbeiter, Klubs und Akademien in Stadt und Land, Arbeiter-Theater)/ 4. Gesellschaftliche Stellung des Kulturfunktionärs », in : *Ibid*, p. 1.

municipale de Berlin, *Magistrat von Groß-berlin*<sup>402</sup>, est à cet égard très riche d'enseignement sur la difficulté d'encadrer idéologiquement le personnel, que ce soit à l'intérieur de la MBTC ou dans les collectifs artistiques. Nous avons pu accéder à ces archives normalement fermées à la condition d'anonymiser tous les noms propres, ceux qui figurent ci-après sont donc inventés<sup>403</sup>. Il s'agit d'une évaluation de tous les employés, qui en dit long sur le fonctionnement interne de l'organisation. Ainsi à propos de Matthias Saiben, il est écrit qu'il participe beaucoup à « l'éducation idéologique de ses collègues » [*die ideologische Erziehung der Mitarbeiter*]. Il possède « une riche expérience qui vient du combat ouvrier » [*eine reiche Erfahrung aus dem Kampf der Arbeiterklasse*], ce qui présente des avantages :

Grâce au lien étroit qu'il établit entre les questions techniques et les missions idéologiques et politiques, le collègue Saiben mène un combat infatigable contre l'idéologie petit-bourgeoise très répandue justement dans le domaine de la musique. Bien que le style calme et réfléchi du collègue Saiben soit très apprécié par tous, on souhaiterait tout de même qu'il fasse preuve de davantage de tempérament dans certaines situations. La condition pour cela est que son état de santé continue à s'améliorer<sup>404</sup> ».

Pour ce cas de Josef Wiesnep, le récit est similaire :

Le collègue Wiesnep est fortement engagé pour la classe ouvrière, son Parti et son État. Depuis des années il représente notre politique de façon conséquente, en tant que travailleur sans étiquette politique, et il a gagné notre pleine confiance grâce à son honnêteté et son ouverture.

Le collègue Wiesnep avait déjà déposé deux fois une demande d'adhésion au

---

<sup>402</sup> Überprüfung der Arbeitsweise des Berliner Hauses der Volkskunst, in : **C Rep 121, Nr 82.**

<sup>403</sup> Donner les initiales aurait en effet permis d'identifier ces personnes car la MBTC n'était pas une très grande institution.

<sup>404</sup> « Kollege Matthias Saiben (*nous anonymisons*) : (...) Durch die enge Verbindung der fachlichen Fragen mit den ideologisch-politischen Aufgaben führt der Kollege Saiben einen unermüdlichen Kampf gegen die gerade auf dem Gebiet der Musik sehr stark verbreitete kleinbürgerliche Ideologie. (...) Obgleich die ruhige und überlegene Art des Kollegen Saiben allgemein sehr geschätzt wird, wünscht man sich doch in bestimmten Situationen noch mehr Temperament. Voraussetzung dafür ist allerdings die weitere Verbesserung seines Gesundheitszustandes », in : doc. cité 392), p. 7.

Parti, pendant son ancienne activité au service d'animation dans son ancien district. Mais les deux fois à cause de la négligence de quelques camarades les demandes d'adhésion ont été égarées et Wiesnep n'a pas été prévenu. Cela a provoqué d'une part une irritation compréhensible, et la conviction que l'on ne le considérait pas encore comme digne de candidater pour entrer au Parti<sup>405</sup>.

L'évaluation ne porte donc pas directement sur ses activités professionnelles mais bien sur son rapport à l'idéologie du Parti. Pourtant, Wiesnep a dirigé en parallèle de ses activités une troupe de théâtre amateur et mis en scène plusieurs pièces socialistes. On aurait donc pu attendre dans son évaluation des remarques sur ses choix artistiques ou même politiques, or il n'est question que de fidélité au Parti. On reste dans le champ lexical des valeurs morales : « honnêteté », « confiance », être « digne », qui associe toujours la valeur positive au Parti, à travers des couples d'opposition qui sont parfois explicités (la sincérité/le mensonge, la dignité/l'indignité) et parfois seulement implicites (le juste/l'injuste, le bien/le mal).

Notons que ce champ lexical des valeurs morales est le seul à être représenté : il n'y a aucune référence par exemple au champ lexical des valeurs esthétiques (le beau/le laid, l'admissible/le provocant...), ni à celui des valeurs intellectuelles (le vrai/le faux, le logique/l'absurde...), ni même à celui des valeurs pratiques (l'utile/l'inutile, le rentable/le superflu...), comme on aurait pu s'y attendre pour une évaluation d'un travailleur culturel dans un établissement financé par l'État. Ici on se place sur le seul plan des valeurs morales et on adopte le présupposé que seul le Parti représente les valeurs morales positives dans une logique binaire d'opposition.

On peut mettre en évidence la même conclusion pour le cas d'une femme, T. (son rapport d'évaluation ne cite que son prénom), dont l'avis sur l'activité professionnelle est formulé comme suit :

---

<sup>405</sup> « Der Kollege Wiesnep (*nous anonymisons*) steht fest zur Arbeiterklasse, ihrer Partei und ihrem Staat. Seit Jahren vertritt er als parteiloser Mitarbeiter konsequent unsere Politik und erwarb sich durch sein ehrliches und offenes Auftreten unser volles Vertrauen. Zweimal hatte der Kollege Wiesnep bereits während seiner früheren Tätigkeit beim Veranstaltungsdienst bzw. in seinem Wohngebiet einen Aufnahmeantrag für die Partei gestellt. Beide Male aber gingen durch die Schlamperei einiger Genossen die Anträge verloren und Wiesnep erhielt keinerlei Mitteilung. Das führte zu einer verständlichen Verärgerung, bzw zu der Auffassung, daß man ihn noch nicht für würdig halte, Kandidat der Partei zu werden », in : *Ibid*, p. 5.

Bien qu'elle s'efforce sincèrement de bien comprendre les positions politiques et de les représenter, son travail pratique a de nouveau révélé des faiblesses idéologiques et des connaissances insuffisantes.

Cela s'est traduit notamment par une tendance à s'éloigner des débats idéologiques et une incapacité à appréhender correctement la lutte des classes. Lors des discussions collectives elle a représenté nos principes socialistes d'une manière qui n'était pas suffisamment offensive ni combative. La cause principale n'est pas, comme le croit le collègue T., le fait qu'elle soit de sexe féminin mais le manque de liens avec la classe ouvrière pendant sa carrière professionnelle antérieure de danseuse<sup>406</sup>.

Dans la suite du texte, on lui reproche la lenteur avec laquelle elle développe de nouvelles danses sur des thématiques socialistes<sup>407</sup>, et surtout un certain conservatisme qui sert d'ailleurs de prétexte à l'auteur du rapport pour glisser des remarques sexistes à son endroit :

La collègue T. doit avant tout s'orienter vers le nouveau, montrer plus d'initiatives sur le plan de la création et changer du tout au tout sa méthode de travail. Cela passe aussi par le respect strict de la discipline de travail et par un effort pour éviter les crises d'hystérie envers ses collègues<sup>408</sup>.

Ce problème de la distance entre une partie du personnel engagé dans les collectifs artistiques en tant qu'artistes professionnels et les principes du Parti est un problème récurrent. En 1973, la MBTC a publié un plan de travail devant couvrir la période située entre 1973 et 1980, et qui servait de support pour la formation et/ou la formation continue de ces artistes professionnels<sup>409</sup>. Le programme était

---

<sup>406</sup> « Obgleich sie sich ehrlich bemüht, die politischen Aufgaben richtig zu erfassen und zu vertreten, zeigten sich in der praktischen Arbeit wiederholt ideologische Schwächen und ein nicht ausreichendes politisches Wissen. Das kam u.a. zum Ausdruck in einem Ausweichen vor ideologischen Auseinandersetzungen und einer nicht richtigen Einschätzung des Klassenkampfes. Sie vertritt bei Diskussionen nicht offensiv und kämpferisch genug unsere sozialistischen Prinzipien. Die Hauptursache dafür ist nicht, wie die Kollg. T glaubt, das weibliche Geschlecht, sondern die ungenügende Verbindung mit der Arbeiterklasse während ihrer früheren beruflichen Tätigkeit als Tänzerin », in : *Ibid*, p. 6.

<sup>407</sup> « die zu langsame Entwicklung neuer Tänze mit sozialistischer Thematik », in : *Ibid*, p. 6.

<sup>408</sup> « Die Kollg. T. muß sich in erster Linie auf das Neue orientieren, mehr schöpferische Initiative zeigen und ihre Arbeitsweise grundlegend verändern. Dazu gehört auch die strikte Einhaltung der Arbeitsdisziplin und das Vermeiden hysterischer Anfälle gegenüber anderen Kollegen », in : *Ibid*, p. 6.

<sup>409</sup> Nous renvoyons en particulier à l'annexe n°1 intitulée Anhang 1 « Maßnahmen des BhfK in Durchsetzung der Anordnung über die Aus- und Weiterbildung von Leitern des künstlerischen

commun pour tous les participants indépendamment de leur spécialisation dans leur discipline artistique, ce qui permet déjà de présupposer qu'il ne devait y être question que d'idéologie et non pas de contenu artistique. Cela est confirmé par le programme de travail en 4 points mis en place chaque année :

- questions fondamentales du développement de la RDA
- introduction à l'esthétique
- introduction à la théorie/politique de la culture
- introduction aux sciences de l'éducation<sup>410</sup>.

De même, pour favoriser la coopération entre artistes de métier et ouvriers, on a créé à l'été 1965 au sein de la MBTC un « Comité consultatif scientifico-artistique de l'art populaire », *wissenschaftlich-künstlerischer Beirat für Volkskunst*. La décision a été publiée dans le tome II du *Gesetzblatt der DDR*, numéro 82 daté du 11.08.1965<sup>411</sup>. Ce Comité consultatif contenait des représentants de la FDJ, de l'organisation des Jeunes Pionniers (organisation Ernst Thälmann), du FDGB, des représentants de trois Ministères : le Ministère de l'Intérieur, celui de l'Éducation populaire, *Volksbildung*, et même celui de la Défense (!), ainsi que des membres de la société d'amitié germano-soviétique, du *Kulturbund*, des artistes, le rédacteur en chef de la revue *Volkskunst*, au total donc un très grand groupe de personnes aux profils très hétéroclites, dont on peut supposer que le travail n'a pas pu dans ces conditions être efficace. Probablement afin de palier à la polyphonie qui est inévitable quand autant de représentants de différentes instances sont regroupés, de petits groupes de travail ont été mis en place par la MBTC, appelés Communautés de travail de la création artistique populaire [*Arbeitsgemeinschaften des künstlerischen Volksschaffens*].

Il s'agissait de petits collectifs regroupant des délégués des artistes ouvriers, du FDGB et « d'autres organisations du mouvements d'art populaire et des organes de l'État compétents en la matière » [*andere Trägerorganisationen der*

---

Volksschaffens », in : **C Rep 722, Nr 75**, Arbeitspläne für das künstlerische Volksschaffen und die Klub-und Kulturarbeit, 1973-1980.

<sup>410</sup> « Grundfragen der Entwicklung der DDR-Einführung in die Ästhetik-Einführung in die Kulturtheorie/Kulturpolitik-Einführung in die Erziehungswissenschaften », in : *Ibid*, p. 1.

<sup>411</sup> Anordnung über die Arbeitsgemeinschaften des künstlerischen Volksschaffens vom 27. Juli 1965, veröffentlicht im Gesetzblatt der DDR, Teil II, Nr 82 vom 11.08.1965.

*Volkskunstabewegung und der zuständigen staatlichen Organe*]. Le périmètre de travail de ces groupes est donc très imprécis et les archives sont muettes sur la façon dont ces communautés de travail ont fonctionné et sur les résultats concrets de ce travail. On peut y voir une volonté de la part de l'appareil d'État de reprendre la main sur l'art populaire, en envoyant des délégués ouvriers qui siégeaient avec des membres du Parti et des représentants des organes de l'État dans ces Communautés de travail. Mais tout cela reste très flou, y compris sur l'endroit où ils siégeaient<sup>412</sup>, puisqu'ils pouvaient siéger un peu partout, au sein des différentes organisations politiques compétentes en matière de politique culturelle et autres maisons de la Culture de quartier.

Leurs attributions sont également très imprécises, en dehors de l'injonction à faire respecter le Parti : « Les Communautés de travail participent à mettre en œuvre les décisions du Parti de la classe ouvrière, des organes de l'État, des syndicats et des autres organisations dans le domaine de l'art populaire<sup>413</sup> ». Ils doivent être des intermédiaires du Parti, même si ce n'est pas formulé ainsi, et aider à résoudre les problèmes d'interprétation, donc faire un travail d'alphabétisation politique des masses, en somme.

On retrouve un écho de ces réflexions dans le rapport d'activité de la MBTC qui porte sur l'année 1965<sup>414</sup>. La MBTC s'était impliquée activement dans la préparation des élections de 1963, avait essayé de tout faire pour assurer au SED une victoire la plus large possible en utilisant l'art populaire comme instrument de persuasion des masses, y compris grâce à des tracts distribués aux brigades socialistes dans les entreprises à l'occasion de la tenue des ateliers artistiques. Par ailleurs, il y a eu un effort pour rendre compte des bénéfices de l'art populaire pour le Parti dont elle essaie rétrospectivement de tirer un bilan :

Des reportages ont été réalisés sur la base d'un atelier de formation de la direction locale du SED avec des ouvriers écrivains sans Parti, ils ont été publiés

---

<sup>412</sup> « I §1 (3) Arbeitsgemeinschaften haben ihren Sitz beim Kreiskulturhaus (...), beim Bezirkskabinett für Kulturarbeit und beim Zentralhaus für Kulturarbeit », in : *Ibid.*

<sup>413</sup> « I § 2 (2) : Die Arbeitsgemeinschaften wirken mit bei der Erfüllung der Beschlüsse der Partei der Arbeiterklasse, der Staatsorgane, der Gewerkschaften und der anderen Trägerorganisationen auf dem Gebiet der Volkskunst », in : *Ibid.*, p. 2.

<sup>414</sup> Rapport sur l'année 1965, document du 20.1.1966, in : **C Rep 121, Nr 82.**

dans ND, quatre portraits d'ouvriers acquis à notre Parti à la faveur de cet atelier<sup>415</sup>.

Le rapport cite aussi l'exemple du peintre Karl-Heinz Klingbeil qui a organisé des discussions politiques avec les artistes ouvriers - la MBTC voyait d'un très bon œil une telle initiative. De la même façon, cette institution a mis à profit ponctuellement les collectifs d'art populaire pour renforcer la propagande qui entourait chaque élection à la *Volkskammer*. C'est le cas notamment en 1963 et en 1967, comme le montrent les archives réunies sous la côte C Rep 121, Nr 1143. Les artistes ouvriers ont écrit de petites pièces de théâtre sur le thème des élections, des poésies, des chants, qui n'ont malheureusement pas été conservés dans les archives. En même temps, la MBTC a mis à disposition de ces collectifs du matériel pédagogique, qui, lui, a été conservé<sup>416</sup>. Citons à titre d'exemple ce poème de l'auteur Hasso Grabner, mis à disposition des collectifs en 1963 alors que depuis 1961 il était surveillé par la Stasi et qu'il recevra même une interdiction provisoire d'exercer son métier d'écrivain en 1965 à la suite du 11ème Plenum du Comité central du SED :

In Bonn bestimmt der Ruhmagnat,  
wen er will, der wird Kandidat.  
Wer hier dem Volke nicht gefällt,  
wird nie zum Wählen aufgestellt,  
Vor uns, den Jungen, ist das Leben ausgebreitet,  
und helle Zukunft steht am Horizont.  
Und wer so jung wie wir ist, der entscheidet,  
sich für den Ruf der Nationalen Front !

Dans ce poème, on constate que la capacité du régime de Bonn à permettre aux citoyens de RFA d'élire le candidat de leur choix est remise en cause, d'une façon qui laisse entendre que seule la RDA est démocratique, car un candidat qui ne plairait pas au peuple ne serait même pas proposé au vote. Au delà de la

---

<sup>415</sup> « Ausgehend von einem Lehrgang der Kreisleitung der SED mit parteilosen schreibenden Arbeitern entstanden Reportagen, die im ND veröffentlicht wurden, 4 Porträts von in diesem Lehrgang für unsere Partei geworbenen Kandidaten », in : *Ibid*, p. 3.

<sup>416</sup> Il existe une centaine de pages sous la référence **C Rep 121, Nr 1143**, nous ne citons que quelques exemples qui sont représentatifs.

tautologie évidente, l'expression est intéressante car elle ne nie pas le fait que pour se présenter il fallait l'accord du SED, mais contourne l'obstacle en affirmant que ces choix correspondent nécessairement comme par magie aux aspirations du peuple. On retrouve par ailleurs des champs lexicaux caractéristiques de la littérature du réalisme socialiste<sup>417</sup> : horizon, lumineux, jeunesse, étendue, vie, etc.

La conception de « l'artiste en uniforme » soumis comme un soldat à la discipline du Parti a été défendue dès 1934 par Max Eastman, qui a décrit en détail dès cette date le type d'alliance sur laquelle reposait ce principe de l'artiste en uniforme<sup>418</sup>. Bien plus tard, en 1985, un jeune historien de l'architecture soviétique dissident, Vladimir Papernyj, exilé aux États-Unis rédige un essai, *Kul'tura dva* (*La Culture deux*) : il s'agit de décrire la culture du réalisme socialiste de la période stalinienne en ne s'occupant pas du facteur politique, comme s'il était possible d'appréhender ce style en dehors de toute référence politique, comme un système autonome cohérent, opposé terme à terme à celui des années 1920 (la culture « un »)<sup>419</sup>. Pourtant il est impossible de décrire le réalisme socialiste comme un style artistique qui existerait indépendamment de la référence politique, tant il s'est décliné de différentes façons dans les différents arts, le plus petit dénominateur commun restant toujours l'aspect militant, la promotion du système socialiste par le vecteur artistique. Dans le poème de Hasso Grabner, on constate qu'il n'y a pas de risque que quelque chose vienne s'interposer entre le lecteur et le « contenu idéologique » du poème. Le texte est transparent, il permet une lecture immédiate. En ce sens, la visée est plus politique qu'esthétique, et l'auteur agit selon le modèle

---

<sup>417</sup> La notion de « méthode artistique » qui est à la base de celle de réalisme socialiste fait partie de l'arsenal idéologique des marxistes, et plus précisément de la doctrine élaborée dans les années 1920 par l'Association russe des écrivains « prolétariens » (c'est-à-dire en fait des écrivains communistes), que Staline a ensuite dissoute en 1932. Les théoriciens de ce mouvement ont défini une orthodoxie esthétique marxiste et c'est Staline qui, en 1932, a choisi pour celle-ci l'étiquette de « méthode de création du réalisme socialiste », plus diplomatique vis-à-vis des écrivains non-communistes (qu'il s'agit alors de rallier) que celle de « méthode de création du matérialisme dialectique », que proposaient ces théoriciens. Ils ont donc cédé sur la dénomination mais ont pu conserver l'essentiel : la notion de « méthode de création », impliquant un lien mécanique entre les formes d'expression artistique et le contenu idéologique de ces dernières. Cette notion de méthode de création a par ailleurs permis au Parti d'étendre sa compétence aux questions de forme : la première manifestation de ce changement fut la campagne de 1936 contre le formalisme en Union soviétique, qui assimile les recherches de l'avant-garde au crime de contre-révolution.

<sup>418</sup> Max Eastman, *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, New York, Alfred A. Knopf, 1934. Cf aussi Régine Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot 1986.

<sup>419</sup> Vladimir Papernyj, *Kul'tura dva*, Ann Arbor, Ed. Ardis, 1985, cité par Aucouturier Michel, « Du nouveau sur le " réalisme socialiste " ? », *Sociétés & Représentations*, 1/2003 (n° 15), p. 363-368.

de « l'artiste en uniforme » en guerre pour défendre les positions du Parti tel que le décrivait déjà Max Eastman.

C'est également le cas d'un poème comparable signé par un dénommé « Günter Gregor », qui est probablement Hans-Günter Gregor, le champion de natation plusieurs fois médaillé olympique. La MBTC a demandé aux collectifs de lire et de faire lire ce poème avant les élections de 1963 :

Der letzte Krieg hat uns belehrt :  
Wer ohne Kopf wählt, wählt verkehrt!  
Die Macht liegt heut bei dir und mir  
Sei dir bewußt : Der Staat sind wir!  
Wählt so, daß sie in Bonn begreifen,  
wie wir auf « ihre Freiheit » pfeifen!

Le poème est organisé autour de l'opposition entre le « nous » et la République de Bonn, et se fonde sur des arguments très basiques : les Allemands ont mal voté dans le passé, nous sommes l'État, la liberté en RFA n'est qu'illusoire, etc. Le poème est presque construit comme une succession de formules électorales, très percutantes, très courtes, visant à faire passer un message parfaitement univoque.

Il en va de même du poème de Maw Zimmering, qui faisait également partie de ce matériel pédagogique mis à disposition des artistes de métier qui encadraient les collectifs de création artistique berlinois :

Wählt des Friedens Kandidaten,  
und aus Stimmen werden Taten,  
und aus Taten wächst das Glück  
unsrer jungen Republik

Ainsi, la Maison berlinoise du travail culturel a utilisé les collectifs d'art populaire pour ses actions de propagande politique, en envoyant aux artistes de métier du matériel « pédagogique » dont la visée première est d'éduquer non pas à la pratique artistique ni à l'histoire de l'art mais bien au principe du marxisme-

léninisme et de répandre la propagande électorale.

Pourtant cet effort pour former des cadres spécialistes des théories marxistes et mettre à leur disposition du matériel ne semble pas avoir réellement porté ses fruits. A la fin des années 1970 et tout au long des années 1980, la MBTC admet que la question des lacunes idéologiques se pose encore, de même que la question de savoir comment rehausser « l'efficacité sociale » des pratiques artistiques. Un « plan de travail » de 1979 détaille cet objectif sur 55 pages<sup>420</sup> : « afin d'augmenter l'efficacité sur les masses du travail artistique populaire, il faut faire un catalogue des meilleurs collectifs et le mettre à disposition de tous les responsables<sup>421</sup> ». Il ne nous a pas été possible de trouver dans les archives du Land de Berlin, ni dans celles du MfS la réponse à la question de savoir si ce catalogue avait finalement été réalisé. Mais l'absence d'autres allusions à ce projet dans les archives de la Maison berlinoise du travail culturel donne déjà un indice qui permet de faire l'hypothèse que ce catalogue n'a probablement jamais vu le jour. Et par ailleurs, l'intention en dit déjà long : on cherche à miser sur quelques collectifs exemplaires pour améliorer l'efficacité de l'art sur les masses, car il apparaît, après plusieurs décennies de travail artistique dans le cadre des collectifs, que la question de leur instrumentalisation pose toujours des problèmes insolubles. Il semble que l'on n'ait jamais vraiment trouvé comment détourner davantage ces collectifs de leur fonction de socialisation « apolitique ».

Cela donne une impression d'absence de progression, le Parti ayant en quelque sorte tourné en rond. Le « plan de travail » de 1976 de la Maison berlinoise du travail culturel propose ainsi de développer le film amateur en créant un studio à Berlin, et de développer du matériel pour aider les *Kulturhäuser* dans leur mission, mais cela n'a pas été fait, si bien que dans le plan de travail de 1979, on retrouve les mêmes objectifs formulés exactement de la même façon ! Les objectifs à atteindre sont en outre décrits avec la même rhétorique : « Soutenir la poursuite de l'évolution des maisons de la culture pour en faire des centres de la vie intellectuelle et culturelle dans les districts de la ville, grâce à un guide politico-

---

<sup>420</sup> Arbeitsplan 1979, date précise non indiquée, 55 p., in : **C Rep 722, Nr 75**, Arbeitspläne für das künstlerische Volksschaffen und die Klub- und Kulturarbeit, 1973-1980.

<sup>421</sup> « zur Erhöhung der Massenwirksamkeit des künstlerischen Volksschaffens ist ein Katalog von Spitzenkollektiven für alle Veranstalter zu erarbeiten und zur Verfügung zu stellen », in : *Ibid*, p. 6.

idéologique et méthodique pour chaque spécialité. Ce qui est central, c'est la poursuite de l'augmentation continue de l'efficacité sociale des *Kulturhäuser*<sup>422</sup> ». On retrouve les mêmes mots exactement que dans les années 1950, il n'y a pas eu de progrès. Si l'on réaffirme constamment qu'il faut « poursuivre la hausse » de l'efficacité, année après année, c'est bien que cette efficacité demeure lacunaire et que les recettes proposées, ou bien ne sont jamais appliquées, ou bien sont totalement ou partiellement dépourvues d'effet.

Ce discours sur l'art et la nécessité de l'utiliser pour ancrer le socialisme dans les consciences n'a pas varié. Toutefois, certaines voix dissidentes ont pu prendre leurs distances face à ce discours très calibré et au cadre qui lui était assigné. La Maison berlinoise du travail culturel invitait par exemple les directeurs de toutes les maisons de la culture de quartier de Berlin-Est, les *Kreiskulturhäuser*, à un échange d'expériences [*Erfahrungsaustausch*], de façon irrégulière d'après les archives mais plusieurs fois par an. Et les listes de présence nous apprennent que tous ne venaient pas à chaque fois, loin s'en faut<sup>423</sup>. L'ordre du jour contenait toujours des questions idéologiques et elles étaient placées avant les points techniques : par exemple le premier point de l'ordre du jour de la séance du 22. 06. 77 s'intitulait « les possibilités de la prise d'influence politique par les clubs et maisons de la culture par le biais de la création de nouvelles œuvres d'art<sup>424</sup> ». Les archives contiennent les notes prises par les membres de la Maison berlinoise du travail culturel qui ont dirigé ces débats : ces nombreuses notes manuscrites ne portent jamais sur les aspects idéologiques qui semblent ne pas les avoir intéressés du tout.

Pour la séance du 18. 10. 1978, l'ordre du jour était exclusivement consacré aux questions idéologiques : « Questions fondamentales de la lutte des classes entre le socialisme et le capitalisme dans le domaine culturel - conclusions pour le travail politique (...) avec les artistes dans la capitale de la RDA, Berlin<sup>425</sup> ». Et

---

<sup>422</sup> « Die weitere Entwicklung der Kreiskulturhäuser zu Zentren des geistig-kulturellen Lebens in den Stadtbezirken durch politisch-ideologische und methodisch-fachliche Anleitung zu unterstützen. Im Mittelpunkt steht dabei die weitere Erhöhung der gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kreiskulturhäuser », in : *Ibid*, p. 19.

<sup>423</sup> Le 17.05.78 il a même fallu annuler la séance car seuls trois quartiers (*Stadtbezirke*) étaient représentés.

<sup>424</sup> « Möglichkeiten der kulturpolitischen Einflußnahme durch die Klubs und Kulturhäuser bei der Schaffung neuer Kunstwerke », in : **C Rep 722 Nr 106.**

<sup>425</sup> « Grundfragen des Klassenkampfes zwischen Sozialismus und Kapitalismus auf

curieusement, pour cette séance, la liste des présents n'est pas dans les archives ! On peut en déduire que les acteurs culturels au niveau local n'étaient que peu ou pas du tout intéressés par les questions idéologiques et prenaient leurs distances face au discours sur les applications du matérialisme historique dans l'art. La MBTC organisait ce genre de séances de travail parce qu'elle était tenue de le faire et elle rédigeait ensuite un rapport au Ministère de la culture, mais les notes manuscrites prises par les membres de la MBTC au cours de ces séances de travail prouvent qu'eux mêmes attendaient que le temps passe !

Ils étaient pourtant amenés à rédiger des documents à destination du Parti dans lesquels ces grands énoncés politiques étaient attendus. Une lettre d'octobre 1960 rédigée par un membre d'un *Volkskunstkabinett* de Berlin en fournit un exemple intéressant, car la lettre a été revue et corrigée par une autre personne, probablement membre du Parti (il n'est pas possible de savoir qui). L'auteur avait écrit : « Contrairement à aujourd'hui le travail culturel populaire était il y a quelques années sous-estimé par beaucoup, et sa signification pour notre construction du socialisme totalement ignorée<sup>426</sup> ». Le correcteur a raturé cette phrase et remis au présent la phrase qui opposait le passé et le présent, afin d'indiquer que l'on sous-estime encore la signification de l'art populaire aujourd'hui, et il a ajouté :

Le souci de l'Homme, le principe fondamental de notre Parti de la classe ouvrière et de notre gouvernement, et le principe fondamental de notre évolution sociale elle-même, consiste dans le domaine de l'art populaire à offrir à tous les citoyens la possibilité de pouvoir se consacrer au travail culturel en fonction de leurs aspirations et de leurs capacités.

Mais aujourd'hui encore la grande force de propulsion que recèle le mouvement d'art populaire n'est pas toujours reconnue comme elle devrait l'être pour poursuivre la révolution culturelle<sup>427</sup>.

---

kulturellem Gebiet – Schlußfolgerungen für die politische Arbeit (...) mit den Künstlern in der Hauptstadt der DDR, Berlin », ordre du jour de la séance du 18. 10. 1978, in : **C Rep 722 Nr 106**.

<sup>426</sup> « Im Gegensatz zu heute wurde vor einigen Jahren die Volkskunstarbeit von vielen unterschätzt und in ihrer Bedeutung für unseren sozialistischen Aufbau völlig verkannt », cf lettre du Volkskunstkabinett du 20. 10.1960, in : **C Rep 149-15 Nr 57** Volkskunstkabinett , Arbeits – und Maßnahmepläne. Arbeit mit den VEB-Betrieben, p. 2.

<sup>427</sup> « Die Sorge um den Menschen, das Grundprinzip der Partei der Arbeiterklasse und unserer Regierung und das Grundprinzip unserer gesellschaftlichen Entwicklung überhaupt, geht auf dem Gebiet der Volkskunst dahin, allen Bürgern die Möglichkeiten zu geben, ihren Neigungen und Fähigkeiten entsprechend sich der Volkskunstarbeit widmen zu können. Aber die große pulsierende Kraft, die in der Volkskunstbewegung steckt, wird auch heute noch nicht immer in dem Maße

On constate à l'aide de ce document retravaillé selon toute vraisemblance par le Parti que le discours en matière d'action publique sur la culture était teinté d'activisme social : il fallait se servir de l'art populaire comme « force de propulsion » et prendre au sérieux la révolution culturelle à construire. Sur ce point, un hiatus existait entre les grands schémas que le Parti ne voulait pas abandonner et les productions discursives à l'échelle locale, qui se contentaient le plus souvent d'imiter sans conviction la rhétorique attendue.

Enfin, une autre question centrale a été celle de la rémunération des artistes de métier qui intervenaient auprès des ouvriers. Dans un document du 19 décembre 1955 signé par Willert qui dirigeait à cette date le *Berliner Volkskustkabinett*, on trouve un rapport commandité par le Ministère de la culture de RDA, qui s'intitule « Règlement sur la rémunération des artistes enseignants dans les collectifs d'art populaire<sup>428</sup> ». Il y est affirmé que les artistes de métier leur posent souvent des problèmes :

Certains artistes de métier et autres enseignants veulent faire commerce de l'art populaire. Ils demandent des honoraires excessifs, qui bien souvent représentent le double des sommes habituelles<sup>429</sup>.

Il est reproché aux artistes professionnels de ne s'engager que pour l'argent et non pas pour la cause socialiste et de diriger trop de collectifs à la fois pour gagner davantage. La rhétorique utilisée est très critique, il est fait mention de « chasse aux honoraires », [*Jagd nach Honoraren*] et d'affairisme [*Geschäftemacherei*]. Les artistes de métier auraient tendance à se faire payer tous les extras, les représentations théâtrales, les visites extérieures, par exemple, en supplément, ce qui fait qu'ils finissent par obtenir des revenus qui, selon l'auteur du

---

erkannt, wie es für die weitere Durchführung der Kulturrevolution notwendig ist » in : *Ibid*, p. 2.

<sup>428</sup> Verordnung über die Vergütung der künstlerischen Lehrkräfte in den Volkskunstgruppen, 5 p., in : **C Rep 121, Nr 82.**

<sup>429</sup> « Einige Berufskünstler und andere Fachkräfte wollen aus der Volkskunst ein Geschäft machen. Sie stellen in den Betrieben überspitzte Honorarforderungen, die nicht selten das Doppelte der üblichen Sätze ausmachen », in : *Ibid*, p. 1.

rapport, « ne sont pas dans un rapport sain avec les enseignants d'art dont c'est le métier principal d'enseigner<sup>430</sup> ».

Mais le rapport est étonnant car un reproche inverse est également adressé aux permanents présents dans les entreprises, qui essaient toujours de « payer moins les artistes professionnels, voire oublient pendant des mois de les payer jusqu'à les mettre dans une situation critique<sup>431</sup> ». Il est donc fait mention dans ce rapport de la nécessité de mettre en place d'urgence des règles unifiées pour le paiement des artistes professionnels, afin d'éviter que certains soient sous-payés : l'auteur explique qu'un artiste qualifié ne peut pas accepter de diriger un groupe pour 25 marks par mois, et que par conséquent certains collectifs, en particulier les groupes d'enfants, sont dirigés par des artistes non qualifiés : « La sensibilité musicale des enfants atteint parfois un niveau tellement bas qu'il en est effrayant<sup>432</sup> ».

Ce passage consacré à la question de l'encadrement des ateliers artistiques pour enfants est vraiment sans langue de bois. De plus, il est noté que 99% des dirigeants de collectifs le sont en parallèle avec une autre activité professionnelle ou en tant qu'indépendants (*nebenberuflich* ou *freiberuflich* et non pas *hauptberuflich*). Là encore, le Ministère est très sévèrement critiqué par la MBTC pour sa définition de ce qu'est un travailleur en activité principale auprès des collectifs, car ce dernier considère que c'est le cas à partir de 156 h par mois alors que la plupart des artistes de métier qui interviennent dans les collectifs le font 8 ou 10 h par mois. Cette définition ne correspond donc pas du tout à la réalité de la pratique dans ces collectifs, presque personne ne peut remplir le critère pour être considéré comme « *hauptberuflich* ».

Le Ministère a fait paraître un projet de décret concernant la rémunération des artistes de métier dans les collectifs des entreprises mais le projet a dû être retiré tant il a reçu un accueil hostile. Le reproche de n'être pas réaliste et de ne rien comprendre à la réalité du travail en entreprise est récurrent dans les reproches

---

<sup>430</sup> « Einnahmen, die in keinem gesunden Verhältnis zur Vergütung hauptberuflicher künstlerischer Lehrkräfte stehen », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>431</sup> « viele betriebliche Funktionäre verhalten sich sehr geringschätzig gegenüber den künstlerischen Lehrkräften in den Volkskunstgruppen. Sie versuchen, das übliche Honorar « herunterzuhandeln », kommen monatelang ihren Honorarverpflichtungen nicht nach (...) Sie verletzen durch ihr Verhalten das Leistungsprinzip », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>432</sup> « das musische Empfinden der Kinder erreicht teilweise einen erschreckenden Tiefstand », in : *Ibid*, p.1.

adressés par la MBTC au Ministère, de même qu'un procès en manque d'équité : « Nous ne comprenons pas pourquoi le nombre de salariés d'une entreprise doit être déterminant pour la classification dans les différentes grilles de salaires des enseignants dont c'est la profession principale<sup>433</sup> ». Les petites entreprises ont besoin elles aussi, selon les auteurs du rapport, de personnes pour diriger ces collectifs artistiques qui soient qualifiées et prêtes à s'engager. Toutes les contributions ne se valent pas, il faut différencier en fonction de ce qui est nommé « le principe du mérite », ce que ne fait pas le projet du Ministère :

Le projet de loi ne prévoit aucune grille de rémunération pour les professeurs d'art dont ce n'est pas l'activité principale. Cela ne permet pas une indemnisation équitable en fonction du principe du mérite. (...)

On doit aussi faire la différence entre des enseignants non diplômés et des enseignants titulaires d'un diplôme d'une Université technique d'art ou d'un établissement d'enseignement supérieur<sup>434</sup>.

La question du mérite et de la justice dans le travail était une question problématique en RDA et l'exemple de l'encadrement des collectifs par des artistes professionnels en est une illustration. On voit ici que la base s'alarme, avec une liberté de ton notable, des conséquences du manque d'équité dans la rémunération sur le niveau artistique des prestations proposées pour les personnes impliquées dans le travail de création culturelle populaire [*kulturelles Volksschaffen*]. Toutefois, il ne faudrait pas surestimer la marge d'action dont disposaient ces voix critiques. Le même rapport dont nous analysons la dimension critique et dépourvue de langue de bois finit par une formule saturée de marqueurs de concessions, en demandant un rendez-vous aux membres du ministère de façon exagérément polie :

---

<sup>433</sup> « Es ist uns unverständlich, warum für die Einstufung der hauptberuflichen Lehrkräfte in eine Vergütungsgruppe auch die Anzahl der Belegschaftsmitglieder eines Betriebs maßgebend sein soll », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>434</sup> « Der Entwurf sieht keine Vergütungsgruppen für die nebenberuflichen künstlerischen Lehrkräfte vor, sondern nennt nur Pauschalbeträge. Diese Regelung ermöglicht keine gerechte Vergütung nach dem Leistungsprinzip. (...) Man muss (auch) einen Unterschied machen zwischen Lehrkräften ohne abgeschlossene Ausbildung und Lehrkräften mit Abschluss einer mittleren oder höheren künstlerischen Lehranstalt », in : *Ibid*, p. 3.

Nous vous en saurions gré si vous nous donniez la possibilité, avant d'adopter le décret sur les honoraires et le défraiement des artistes de métier, de clarifier ensemble lors d'une entrevue personnelle d'éventuelles divergences d'opinion<sup>435</sup>.

Il n'y a pas dans les archives de trace du fait que cette entrevue ait été accordée, ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait pas eu lieu de façon officieuse, mais il apparaît de toute évidence que l'instance de décision en dernier ressort est toujours le Ministère, et en aucun cas la base, une institution comme la MBTC. Le très grand contraste entre la liberté de ton affichée pendant cinq pages et la dernière phrase, qui parle même de différences de vues « éventuelles », alors que le texte tout entier a montré qu'elles étaient flagrantes, en témoigne. De ce fait, on peut dire que la gestion des interventions des artistes de métier dans les collectifs, si elle était confiée à des institutions locales telles que la MBTC, n'a en fait jamais échappé à la mainmise du Ministère de la culture, en dépit des incohérences évidentes et des nombreuses critiques que l'action de ce dernier a pu soulever.

Par ailleurs, la question de la contradiction entre les moyens financiers et les objectifs affichés s'est posée de façon récurrente. Ainsi le rapport d'activité de la MBTC<sup>436</sup> (qui s'appelait encore *Berliner Haus der Volkskunst*) de l'année 1956 insiste sur le fait que les dirigeants de collectifs doivent suivre une formation au matérialisme dialectique et à la théorie artistique marxiste-léniniste plus poussée : « La capacité à concevoir le contenu socialiste des programmes de façon convaincante est encore souvent freinée car ils [les artistes de métier qui les encadrent] ne pénètrent pas suffisamment les problématiques de l'esthétique marxiste<sup>437</sup> ». Et ce rapport se conclut avec cette formule : « en adéquation avec la Commission centrale de la création artistique populaire au sein de la Maison centrale de l'art populaire, nous voulons concevoir l'année 1959 comme une grande démonstration du mouvement d'art populaire socialiste, qui trouve son point

---

<sup>435</sup> « Es würde von uns begrüßt werden, wenn Sie uns die Möglichkeit gäben, vor dem Erlass der Honorar- und Spesenordnung in einer persönlichen Aussprache evtl. Meinungsverschiedenheiten gemeinsam zu klären », in : *Ibid*, p. 3.

<sup>436</sup> Berliner Haus der Volkskunst, Jahresabschlußbericht 1958, 8 p., in : **C Rep 121, Nr 82.**

<sup>437</sup> « Die überzeugende Gestaltung des sozialistischen Inhalts der Programme wird oft noch gehemmt durch ein ungenügendes Eindringen in die Probleme der marxistischen Ästhetik », in : *Ibid*, p. 5.

d'aboutissement dans la « semaine de l'art populaire » à l'occasion des festivités pour les dix ans de la RDA<sup>438</sup> », et quelqu'un a ajouté dans la marge au crayon « *aber ohne so viel Geld* » ! (mais avec peu d'argent!). La contradiction entre le manque de moyens accordés à l'art populaire et les objectifs qui lui sont assignés est évidente ici.

## **La réception par le public ou comment créer ex nihilo une « culture socialiste nationale »**

### ***Des citoyens peu réceptifs à des énoncés performatifs sur l'avènement d'un « nouvel homme socialiste » : Eingaben et entretiens collectifs menés par la MBTC***

S'intéresser à la politique culturelle de la MBTC en tant que politique sociale implique aussi de s'interroger sur la façon dont cette politique a été reçue par le public concerné, à savoir les citoyens berlinois qui ont pu profiter de cette offre de création culturelle et participer ainsi à l'effort de création d'une « culture socialiste nationale de RDA ».

Il est relativement difficile de savoir comment l'offre de la MBTC était appréciée par le public concerné, mais il existe tout de même un moyen qui consiste à étudier les requêtes [*Eingaben*], ainsi que leur analyse par les institutions qui les ont reçues. Ce système des requêtes, où les citoyens étaient invités à exposer leurs problèmes et mécontentements (dans la limite de ne pas remettre en cause le système en lui-même) est intéressant car il offre une porte d'entrée pour les chercheurs<sup>439</sup> afin d'entrevoir la réception par le public de l'offre culturelle

---

<sup>438</sup> « Entsprechend dem Aufruf der zentralen Kommission für künstlerisches Volksschaffen beim Zentralhaus für Volkskunst wollen wir das Jahr 1959 zu einer großen Leistungsschau der sozialistischen Volkskunstbewegung gestalten, die ihren Höhepunkt in einer « Woche der Volkskunst » anlässlich der Festlichkeiten zum 10. Jahrestag der DDR findet », in : *Ibid*, p. 7.

<sup>439</sup> Les *Eingaben* ont par exemple été étudiées pour analyser la politique du logement. Jay Rowell, *Le totalitarisme au concret : les politiques du logement en RDA*, Paris, Économica, 2006, 339 p. Ce corpus constitué par les *Eingaben* permet d'analyser les stratégies de justification de la population dans ses demandes de logements et le langage qu'elle mobilisait pour se faire entendre du pouvoir, et de montrer quelles logiques sociales ont permis le renoncement progressif du Parti à saisir des logements sous-occupés pour imposer des colocations forcées par exemple. Nous renvoyons

proposée dans le cadre du développement du *Volkskunst*. Même si les archives sont malheureusement très lacunaires - on ne possède par exemple une analyse complète des requêtes que pour l'année 1976<sup>440</sup> - cela permet de tirer certaines conclusions. Il semble que pour l'essentiel, le public se plaignait surtout de problèmes matériels, du bruit, des mauvais équipements, en un mot des conditions matérielles de la création artistique qui n'étaient pas optimales, car l'argent manquait pour financer certains achats d'équipements.

Certains réclamaient aussi davantage d'offre en matière d'art populaire, et une diversification des pratiques, ce à quoi la MBTC répondait en disant que cette revendication était légitime mais ne pouvait être satisfaite qu'à long-terme. « Comme les années précédentes, certaines requêtes, en particulier celles portant sur la poursuite du développement de la vie intellectuelle et culturelle, ne peuvent être satisfaites qu'à long-terme<sup>441</sup> ». La MBTC semble se faire peu d'illusions sur le fait que cet élargissement de l'offre sera un jour une réalité, car cette revendication est déjà ancienne, et on continue à répondre qu'il faut attendre! Le décalage entre les préoccupations du public concerné et la réponse apportée est flagrant.

Lors du discours prononcé en 1960 à l'occasion de l'ouverture solennelle [*Feier zur feierlichen Eröffnung*] du *Volkskunstkabinett* du quartier de Pankow, le directeur nommé par le Parti affirme que les travailleurs ne perçoivent pas leur activité uniquement comme un loisir, mais sans que cela ne soit ni démontré ni fondé sur des faits tangibles :

Il existe de nombreux bons exemples qui montrent que les artistes populaires ne considèrent pas le fait de chanter, de danser, de jouer de la musique, de se produire dans des cabarets ou des groupes d'agit-prop uniquement comme un loisir, comme la satisfaction d'un penchant personnel, mais bien comme un élément de leur contribution aux grandes missions communes en matière de politique culturelle dans notre révolution culturelle<sup>442</sup>.

---

également à l'ouvrage d'Emmanuel Droit, dans lequel les *Eingaben*, en plus des photos, archives, correspondances, entretiens, etc., ont servi de sources. Emmanuel Droit, *Vers un homme nouveau ? L'éducation socialiste en RDA (1949-1989)* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 354 p.

<sup>440</sup> Eingabenanalyse für das 1. Halbjahr 1976, Abteilung Kultur und Einrichtungen, document rédigé par Siggelkow, qui dirige dans les années 1970 le Stadtbezirksrat für Kultur, in : **C Rep 131-15 Nr 61.**

<sup>441</sup> « Wie schon in den Vorjahren dargelegt, können verschiedene Eingaben, vor allem zur weiteren Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens, nur langfristig gelöst werden », in : *Ibid*, p. 3.

<sup>442</sup> « Es gibt viele gute Beispiele dafür, das (*écrit ainsi*) Volkskunstschaftende das Singen, Tanzen, Musizieren, das Auftreten in Kabarett- und Agitpropgruppen nicht nur als eine

Il fait ensuite référence au discours de Walter Ulbricht devant le parlement [*Volkskammer*] le 4.10.1960, où il mentionnait le développement d'une culture populaire socialiste [*sozialistische Volkskultur*] qui entraînerait dans son sillage l'avènement d'un homme nouveau : « Par le biais de nos activités culturelles socialistes se forme, comme dans le cadre du travail et dans celui de l'apprentissage, le visage moral du nouvel homme socialiste<sup>443</sup> ». La citation est exacte, et l'expression de « visage moral du nouvel homme socialiste » est célèbre, elle a même fait l'objet d'une publication de Reinhold Miller en 1959<sup>444</sup>. La solennité de ce discours et la multiplication de ces énoncés performatifs montrent là encore un écart, cette fois entre les aspirations de la population et le discours du SED qui postule une « révolution culturelle » en train de s'accomplir, voire même déjà accomplie. En effet, l'ambiguïté est constante autour de cette question de l'état d'avancement de la révolution culturelle. Il est fait référence aussi bien à l'avènement du nouvel homme socialiste qui peut désormais s'épanouir et développer ses talents artistiques dans la société sans classes où l'hégémonie de l'art bourgeois n'a plus cours, qu'à la nécessité de contribuer par l'art populaire à la réalisation de ce changement social décisif. Nous avons déjà souligné que de nombreux acteurs culturels locaux réclamaient la possibilité de travailler une discipline artistique dans un cadre moins politique, car les travailleurs n'étaient absolument pas réceptifs à ces énoncés performatifs qui consistaient à décréter l'accomplissement de la révolution culturelle pour la faire exister. Ici aussi, on note un hiatus entre les aspirations de la population et les préoccupations du Parti.

Ce décalage se lit également dans les rapports publiés suite au travail d'évaluation des collectifs qui devaient en principe tous se soumettre annuellement à une telle évaluation, réalisée le plus souvent, pour les collectifs de Berlin-Est, par

---

Freizeitgestaltung, als eine Befriedigung der persönlichen Neigungen, sondern auch als einen Teil ihres Beitrags zu unseren gemeinsamen großen kulturpolitischen Aufgaben in unserer Kulturrevolution betrachten », in: Feier zur feierlichen Eröffnung des Volkskunstkabinetts le 4 novembre 1960, p. 2, **C Rep 149-15 Nr 57**.

<sup>443</sup> « Dabei bildet sich, wie in der Arbeit und im Lernen, durch unser sozialistisches Kulturschaffen das moralische Antlitz des neuen sozialistischen Menschen », in : *Ibid*, p. 2.

<sup>444</sup> Reinhold Miller, *Das moralische Antlitz des sozialistischen Menschen: die Entwicklung der sozialistischen Moral in der Deutschen Demokratischen Republik*, Dietz Verlag, 1959, Marxistisch-leninistische Bildungshefte, 53 p.

la MBTC. Dans l'un de ces rapports, l'oscillation entre la rhétorique de l'autocélébration d'une part et la description de tout le chemin qui reste à parcourir d'autre part est très nette :

L'évaluation dans les différents groupes a été effectuée de façon diverse. Par exemple Hans-Peter Minetti en tant que président a réalisé cette évaluation en présence de tous les membres du collectif, et s'est occupé intensivement de chacun et leur a montré très clairement et de façon très compréhensible la bonne voie à suivre pour atteindre des performances encore meilleures et plus élevées. Il a en particulier attiré l'attention sur le fait que les jeunes artistes populaires avaient donné à voir très clairement le caractère partisan de l'art dans leurs productions et qu'un grand pas en avant avait été effectué depuis le Vème congrès du SED<sup>445</sup>.

On retrouve ici des caractéristiques connues de la langue propre au SED : présence de doubles adjectifs redondants, exagération, rhétorique du progrès à travers le champ lexical de l'amélioration, etc. L'auteur de ce rapport a également été amené à évaluer le festival de Leipzig nommé « Jeunes Talents » et la même emphase se retrouve dans le choix de ses mots : « Les trois jours à Leipzig nous ont prouvé que le mouvement « Jeunes Talents » n'était pas seulement une réussite sur le plan artistique, mais aussi en même temps un sommet du travail politique en direction des masses<sup>446</sup> ». La rhétorique de l'autocélébration est très claire ici, on parle de « sommets » déjà atteints pour et par les individus, tout en mentionnant dans le même document quelques lignes plus loin la voie à suivre pour progresser.

Les 139 entretiens collectifs menés par la Maison berlinoise du travail culturel avec 1085 personnes<sup>447</sup> au milieu des années 1960 sont une autre

---

<sup>445</sup> « Die Auswertung in den einzelnen Gruppen wurde unterschiedlich durchgeführt. Z.B. Hans-Peter Minetti als Vorsitzender, führte die Auswertung im beisein aller Teilnehmer durch und beschäftigte sich mit jedem intensiv und zeigte ihnen klar und verständlich den richtigen Weg, den sie weiter beschreiten müssen, um noch zu besseren und höheren Leistungen zu kommen. Besonders wies er darauf hin, dass die jungen Volkskünstler in ihren Darbietungen ganz klar die Parteilichkeit in der Kunst zum Ausdruck brachten und daß wir seit dem V. Parteitag der SED einen großen Schritt vorwärts gekommen sind », cf lettre du Volkskustkabinett du 20. 10.1960, Bericht über den Republikausscheid « Junger Talente » auf den Gebieten der Rezitation, Chanson, Moritaten, Quodlibet und Parodie vom 15. 10. 1960 – 17. 10. 1960 in Leipzig, p. 2, in : **C Rep 149-15 Nr 57**.

<sup>446</sup> « Die drei Tage in Leipzig bewiesen uns, dass die Bewegung « Junger Talente » nicht nur ein Aufschwung in künstlerischer Hinsicht war, sondern zugleich ein Höhepunkt in der politischen Massenarbeit », in : *Ibid*, p. 3.

<sup>447</sup> Document du 15.4.1965 « Einschätzung der Perspektivplandiskussion auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens », in : **C Rep 121 Nr. 67**.

illustration tout aussi probante de cette contradiction, et l'ampleur du matériau est intéressante pour le chercheur car il s'agit d'entretiens menés avec tous les acteurs culturels locaux, du simple citoyen au directeur de collectif en passant par les artistes professionnels. Dans le bilan final, il est écrit que la priorité est l'augmentation de la qualité artistique, qui se mesure selon ce rapport par la cohérence qui existe entre « le niveau idéologico-artistique, l'efficacité sociale et le caractère de masse<sup>448</sup> ». Dans un autre document - non daté mais vraisemblablement écrit lui aussi dans les années 1960 - intitulé « Mesures pour parfaire le développement de la création artistique populaire », il est affirmé que grâce au lien de plus en plus étroit entre l'art professionnel et l'art populaire, on améliore la qualité artistique globale, définie comme proportionnelle à la densité du message politique qui y est véhiculé. On vise « l'augmentation continue du message politique et de la qualité artistique, ainsi que de l'efficacité publique<sup>449</sup> » de l'œuvre. Nous pouvons rapprocher ces deux sources d'un texte du *Zentralkomitee* du SED de 1965<sup>450</sup>, qui reproche aux artistes de ne pas assez entrer « dans le vif des sujets sociaux<sup>451</sup> ». Plus loin le Comité central du SED affirme sans que le propos ne soit davantage étayé que « la capacité des groupes d'art populaire à transformer les pensées et les ressentis socialistes des hommes va augmenter à mesure que le lien entre les questions de création artistique et les questions idéologiques va s'intensifier<sup>452</sup> ».

Ces phrases datent des années 1960, qui furent, avec les années 1950, incontestablement les plus difficiles pour les artistes de métier, dans la mesure où

---

<sup>448</sup> « im Berliner Planentwurf wird die Qualitätserhöhung allseitig gefordert d.h. als eine untrennbare Einheit von ideologisch-künstlerischem Niveau, gesellschaftlicher Wirksamkeit und zunehmender Massencharakter », in : *Ibid.*, p.1.

<sup>449</sup> « die weitere Erhöhung der politischen Aussage und Künstlerischen Qualität sowie der öffentlichen Wirksamkeit », in : « Massnahmen zur weiteren Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens (1988 bis 1991) », document non daté de 22 pages, in : **C Rep 722**, Berliner Haus für Kulturarbeit, Arbeitspläne, Analysen, Abschlußberichte und Abrechnungen, Bd. 4, p. 3.

<sup>450</sup> Parteiinternes Material, Rundschreiben 02/4, Stand und weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens, 17.3.1965.

<sup>451</sup> « mangelndes Eindrungen in das Wesen gesellschaftlicher Erscheinungen », in : *Ibid.*

<sup>452</sup> « Die Fähigkeiten der Volkskunstgruppen, das sozialistische Denken und Fühlen der Menschen zu verändern, wird in dem Maße wachsen, wie mit der Klärung künstlerischer Schaffensfragen die Klärung ideologischer Fragen verbunden wird. Dazu ist unerlässlich, daß die Gruppen und Zirkel ein regeres geistiges Leben entfalten, das ihnen hilft, allen Mitgliedern das marxistisch-leninistische Weltbild zu vermitteln. (...) Die Wirksamkeit der Volkskunstgruppen und Zirkel wäre stärker, wenn die Leitungen der Betriebsparteiorganisationen und der Gewerkschaften die Leiter der Volkskunstkollektive systematischer mit den politisch-ideologischen Aufgaben und Problemen im jeweiligen Betrieb vertraut machten », in : *Ibid.*

le poids de l'idéologie dans l'art était à son maximum. Mais cette conviction que le lien entre les questions de création artistique populaire et les questions idéologiques doit s'intensifier et que ce n'est qu'à cette condition que la qualité globale des productions artistiques pourra être améliorée est toujours présente jusque dans les années 1980, où le discours en matière de développement artistique et social est resté très éloigné des attentes du public. La MBTC continue d'affirmer que la mission des collectifs d'art populaire est de transformer les pensées des hommes, de les éduquer, et donc, *in fine*, de servir de relais au Parti à l'intérieur de la société.

### ***Une société « opaque à elle-même »***

Au total, la politique culturelle mise en place par le SED donne le sentiment d'être un système de plus en plus artificiel, qui fonctionne pour lui-même de façon en grande partie déconnectée de la population, dans le contexte de saturation de discours idéologiques. Cette hypothèse d'une société « opaque à elle-même », pour reprendre la formule de Claus Offe<sup>453</sup>, est peut-être à l'origine d'une incapacité pour le SED - ou en tout cas d'une difficulté majeure - à identifier les problèmes des citoyens et à agir en conséquence. Le SED n'est à aucun moment parvenu à réduire par le biais de l'art populaire la distance entre les citoyens et l'État, ni à faire réellement advenir une conscience d'appartenance commune, un sentiment national envers la « patrie » de RDA, qui est toujours restée pour la majeure partie de la population ce qu'elle était en 1949 : un « morceau » de nation et non pas une nation.

En effet, la RDA n'est pas née d'un acte constituant révolutionnaire autonome, même si initialement le principe de « l'antifascisme » servait d'idée fondatrice de la nouvelle entité étatique. Elle est née du fait de la puissance occupante soviétique et de l'ordre constitutionnel que cette dernière a imposé dans sa zone d'occupation, et ensuite son existence n'a été garantie que par la puissance militaire soviétique. En ce sens, l'idée d'une utilisation de l'art populaire pour développer des sentiments nationaux envers la RDA relevait dès le départ de l'utopie au sens propre. L'existence d'un tel sentiment d'identification avec la RDA

---

<sup>453</sup> Claus Offe, *Der Tunnel am Ende des Lichts*, Francfort sur le Main, Campus Verlag, 1994, p. 12-13.

était le plus souvent uniquement décrété, dans le cadre d'énoncés qui se voulaient performatifs, par un Parti incapable de prendre en compte les besoins réels des citoyens dans la construction de son agenda politique.

L'historien Jochen Staadt défend l'idée qu'en RDA, « une vision du monde idéologisée poussée à son paroxysme a immunisé le régime contre toute information sobre sur une réalité qu'il a lui-même créée<sup>454</sup> ». Les archives de la MBTC montrent que ce constat général n'est pas entièrement juste pour le cas de la politique culturelle: cette institution était dans une large mesure consciente des attentes du public, que les acteurs locaux lui ont fait remonter à plusieurs reprises, notamment sur les besoins matériels et l'aspiration à un travail culturel moins marqué par l'idéologie dans le cadre des collectifs. Mais une partie des membres de cette institution a choisi de conserver un discours très rigide sur la qualité de la production artistique comme reflet de l'étroitesse du lien avec les problématiques politiques. Cela n'est pas le cas de tous, dans la mesure où des voix dissonantes ont pu s'exprimer. Mais le constat global qui ressort de l'analyse de l'étude des *Eingaben*, des rapports d'évaluation et des entretiens menés à plusieurs reprises par la direction de la MBTC avec ses employés est celui d'un hiatus très net et constant au fil du temps entre les attentes des citoyens et les réponses apportées par cette institution.

## **L'injonction participative**

### ***Méta-récit du socialisme et pratiques quotidiennes***

Le travail culturel de la MBTC s'est articulé autour d'une injonction participative très forte en direction des ouvriers, et plus généralement de tous les employés des VeB. Les collectifs de travail culturel dans ces « entreprises du

---

<sup>454</sup> Jochen Staadt, « Eingaben: Die institutionalisierte Meckerkultur in der DDR », *Arbeitspapiere des Forschungsverbandes SED-Staat*, 24, Berlin, Freie Universität Berlin, 1996, p. 30. Cité par Rowell Jay, « La domination en vertu du savoir ? La construction et les usages des statistiques du logement en RDA », *Revue française de science politique*, 5/2005 (Vol. 55), p. 865-887.

peuple » devaient être des leviers pour cela. Des archives de la fin des années 1940 et des années 1950 montrent que le Parti a fait le lien très tôt entre cette notion de participation et le développement de la « culture socialiste ». Du 28 au 30 octobre 1949 ont été organisées par exemple pour la première fois les journées de l'art populaire, *Tage der Volkskunst*, à Berlin. Ces journées devaient être fondées, selon les archives, sur « l'initiative auto-créatrice des masses<sup>455</sup> ». On constate donc que le développement autonome de l'art populaire a été très tôt une préoccupation des dirigeants de la zone d'occupation soviétique. Ce projet était fondé sur une volonté de « rapprocher de façon partisane nos ouvriers de leurs missions politiques et économiques avec les outils et les moyens du travail culturel de masse, avec l'objectif de réaliser le mot d'ordre « planifie avec nous, travaille avec nous, gouverne avec nous!<sup>456</sup> », pour citer les termes du rapport annuel de 1958. Dans un article intitulé « La RDA, un *Kulturstaat* ouvrier? », Sandrine Kott souligne l'envergure de ce phénomène : « En Mars 1957, lors d'une conférence sur l'art populaire organisée par le syndicat, Rentzsch, alors responsable de la culture, recense 4500 chœurs, 3000 troupes de danse et 1500 troupes dramatiques. Quelque 40000 personnes seraient alors impliquées dans l'élaboration d'une nouvelle culture socialiste<sup>457</sup> ».

Cet objectif de faire participer autant de citoyens que possible n'est pas sans rappeler l'injonction participative qui guide aujourd'hui encore de nombreux projets associatifs, urbanistiques ou politiques dans nos démocraties européennes, et qui repose sur l'idée que la démocratie représentative et uniquement délégataire est en crise et qu'il faut donc recréer des formes de participation des citoyens. Il s'agissait en RDA de construire de nouvelles dynamiques sociétales qui favoriseraient la

---

<sup>455</sup> « selbstschöpferische Initiative der Massen », in : **C Rep 120 Nr 730**. Notons ici que l'on trouve ce mot « selbstschöpferisch » dans le dictionnaire des frères Grimm à propos de l'unité du peuple allemand : « selbstschöpferisch, adj.: das unbewusste und bewusste zusammenwirken von millionen schafft einen geistigen inhalt, bei welchem uns zuweilen die seele des ganzen volkes zur selbstschöpferischen lebendigen einheit wird ». Freytag bilder 1, 23, cité dans : *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm in 32 Teilbänden*, tome n°16, Leipzig, 1854-1961. Quellenverzeichnis, Leipzig 1971. Consulté en ligne le 25.11.2016.

<sup>456</sup> « Parteilich mit den Mitteln und Möglichkeiten der kulturellen Massenarbeit unsere Werktätigen an die politischen und ökonomischen Aufgaben heranzuführen mit dem Ziel, die Losung « Plane mit, arbeite mit, regiere mit » zu verwirklichen », in : **C Rep 121 Nr. 67**, rapport d'activités de la MBTC pour l'année 1958, document daté du 20 décembre 1958, Jahresbericht 1958 (17 p.), p. 1.

<sup>457</sup> Sandrine Kott, « La RDA, un *Kulturstaat* ouvrier ? », in : *Documents*, 1/99, p. 51.

prise en charge collective des loisirs et permettraient de redéfinir les rapports de domination entre les classes sociales. Aujourd'hui, on parlerait plutôt de renverser les rapports de domination entre l'État et la société civile, ce qui n'est évidemment pas le cas en RDA puisque cela ne remettait pas en cause la prépondérance de l'État<sup>458</sup>. L'objectif était au contraire de renforcer la mainmise de l'État dans le domaine des loisirs. Mais il y a la même conviction sous-jacente que l'on peut, par le biais d'activités culturelles participatives, renforcer la capacité d'action des individus, au sens de ce qu'on appellerait aujourd'hui *l'empowerment*<sup>459</sup>. Il n'y a toutefois pas, en RDA, de visée réellement émancipatrice, contrairement au sens que l'on donne le plus souvent de nos jours à ce concept *d'empowerment*, mais bien une volonté de diffuser le pouvoir par capillarité<sup>460</sup>.

On peut considérer que cette volonté de faire participer les citoyens par le biais des collectifs de travail culturel faisait partie de l'effort global du Parti pour ancrer le méta-récit du socialisme en RDA. Cela impliquait une certaine décentralisation, le Parti ne pouvant pas gérer cette participation d'en haut. Au début de 1958, on décide ainsi de déléguer aux quartiers [*Stadtbezirke*] toutes les compétences techniques et organisationnelles en matière de gestion de la culture à Berlin, une Commission de coordination [*Koordinierungskommission*] étant chargée de créer du lien entre les différents quartiers et d'harmoniser leurs politiques culturelles locales. La conséquence est que le service culturel de la ville [*Kulturreferat*] ne s'occupe plus que des principes politiques, et non plus de la gestion quotidienne. Et pour le cas de Berlin, c'est la MBTC qui s'est chargée de coordonner le travail de la Commission de coordination entre les différents quartiers : une coordination au carré en somme ! On retrouve là un nouvel exemple

---

<sup>458</sup> On se souvient que l'idée de rapprocher le citoyen de la décision était l'une des trois lignes directrices justifiant l'adoption des premières lois de décentralisation en France dès 1982. Aujourd'hui, on trouve de façon récurrente cette idée dans les réflexions sur le développement urbain : une « citoyenneté en actes » est par exemple défendue dans le rapport pour une réforme radicale de la politique de la ville de Bacqué et Mechmache de 2013. Cette question du rééquilibrage vis-à-vis de la société civile ne se posait évidemment pas dans ces termes en RDA.

<sup>459</sup> Bacqué Marie-Hélène et Biewener Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La Découverte, 2013, 175 p.

<sup>460</sup> L'idée est que le pouvoir ne doit pas être uniquement une superstructure par rapport à d'autres processus sociaux mais interne à eux, capable de se diffuser par capillarité. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, en 2 volumes, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

de l'absence de ligne claire de démarcation entre les compétences des différents acteurs de la politique culturelle.

La loi votée en 1958 sur laquelle repose cette réorganisation se nomme pourtant « Loi sur la poursuite de la perfection et de la simplification du travail de l'appareil d'État<sup>461</sup> » ! Elle découle de la nécessité de « développer et d'appliquer de nouveaux principes de direction socialistes, qui garantissent la mise en œuvre de la fonction culturelle-éducative de l'appareil d'État<sup>462</sup> ». C'est à cette date qu'est créé le service Travail culturel des masses pour la ville de Berlin [*Hauptreferat Kulturelle Massenarbeit*], qui a publié de nombreux documents et rapports sur l'évolution de ce secteur d'activité stratégique pour le Parti. La rhétorique est toujours celle de l'édification progressive d'une société socialiste, de façon linéaire et orientée vers le progrès social et l'accroissement des capacités d'action des ouvriers. Ce discours est d'ailleurs repris au niveau local, comme le montrent les archives. Un directeur d'un collectif artistique du quartier de *Mitte* écrit par exemple autour de 1975 : « Dans l'ensemble, la pensée du patriotisme socialiste, de l'internationalisme prolétarien et de la solidarité anti-impérialiste s'est ancrée encore davantage, en sorte que l'on peut parler d'un mouvement de masse<sup>463</sup> ». A propos des manifestations organisées en 1975 à l'occasion des 30 ans de la fondation du SED, il est question d'élan [*Elan*], de disposition à agir, à s'engager [*Einssatzbereitschaft*], pour conclure de façon optimiste sur la poursuite du développement de la conscience des artistes populaires [*das gewachsene Bewußtsein der Volkskünstler*].

Il y a d'une façon générale une posture du SED qui consiste à toujours indiquer une progression linéaire en matière de politique culturelle, qui fait état de progrès sans pour autant que l'on puisse saisir pourquoi l'objectif final n'est jamais atteint. Dans le chapitre « Fondements et principes de la politique culturelle » de

---

<sup>461</sup> Gesetz zur weiteren Vervollkommung und Vereinfachung der Arbeit des Staatsapparates, rapport d'activités de la MBTC pour l'année 1958 daté du 20 décembre 1958, Jahresbericht 1958, in : **C Rep 121 Nr. 67**.

<sup>462</sup> « neue sozialistische Leitungsprinzipien zu entwickeln und anzuwenden, die die Durchsetzung der kulturell-erzieherischen Funktion des Staatsapparates sichern », in : *Ibid*.

<sup>463</sup> « insgesamt hat sich der Gedanke des sozialistischen Patriotismus, des proletarischen Internationalismus und der antiimperialistischen Solidarität weiterhin vertieft, so daß von einer Massenbewegung gesprochen werden kann », in : **C Rep 131-15 Nr 61**, lettre du directeur de la Kreiskulturhaus Merlin-Mitte intitulée Abrechnung III. Etappe Volkskunstinitiative, non datée mais très vraisemblablement écrite en 1975.

l'ouvrage publié en français en 1975 par les Presses de l'Unesco intitulé « La politique culturelle en République démocratique allemande », Hans Koch écrit par exemple la phrase suivante : « Après avoir posé avec succès les fondements du socialisme, la République démocratique allemande édifie maintenant la société socialiste<sup>464</sup> ».

Mais ceci est contredit d'un autre côté par des documents qui mentionnent le chemin qui reste à parcourir sur le plan de l'engagement et de la volonté de participer des citoyens. Par exemple, le plan de travail de l'année 1973 détaille les objectifs à atteindre dans le domaine du travail culturel de masse, et insiste sur l'idée que « le niveau de connaissances, l'éducation culturelle et esthétique de notre peuple doivent être davantage approfondis<sup>465</sup> » :

Notre but est et reste l'éducation de bâtisseurs du socialisme instruits et convaincus, qui sont mus par l'esprit de l'internationalisme prolétarien. Nous souhaitons développer la culture socialiste dans tous les domaines de la vie, nous avons besoin de cette dernière dans toute son étendue et dans toute sa profondeur au sein de la société socialiste développée<sup>466</sup>.

Il était donc demandé aux ouvriers de s'investir davantage, et la quête de cet élan populaire vers la culture s'accompagnait d'une grande solennité, comme en témoigne par exemple un tract incitant les ouvriers à participer à une fête organisée le 16.03.1958 dans le *Friedrichstadt-Palast*, portant le titre : « Chantez, dansez, jouez pour le socialisme!<sup>467</sup> ». Dans d'autres documents, cette injonction participative s'articule autour du thème du combat pour la paix :

---

<sup>464</sup> Hans Koch, *La politique culturelle en République démocratique allemande*, Presses de l'Unesco, Paris, 1975, p. 9. Les Presses de l'Unesco ont publié dans les années 1970 des ouvrages récapitulatifs sur les politiques culturelles dans de très nombreux pays, 27 pays au total, situés des deux côtés du rideau de fer.

<sup>465</sup> « die kulturell-ästhetische Bildung und Erziehung unseres Volkes muß vertieft werden », in : Arbeitsplan 1973 des Berliner Hauses für Kulturarbeit, in : **C Rep 722, Nr 75**, Arbeitspläne für das künstlerische Volksschaffen und die Klub- und Kulturarbeit, 1973-1980.

<sup>466</sup> « Unser Ziel ist und bleibt die Erziehung gebildeter und überzeugter Erbauer des Sozialismus, die vom Geist des proletarischen Internationalismus erfüllt sind. Wir wollen die sozialistische Kultur in allen Lebensbereichen entwickeln, wir brauchen sie in der entwickelten, sozialistischen Gesellschaft in ihrer ganzen Breite und Tiefe », Genosse Professor Kurt Hager lors du 6. Plenum des ZK, Beschlüsse des VIII Parteitages der SED und der 6. Tagung des ZK vom 8. Juli 1972, Arbeitsplan 1973 des Berliner Hauses für Kulturarbeit, in : *Ibid.*

<sup>467</sup> « Singt, tanzt und spielt für den Sozialismus! », Appel aux groupes d'arts populaires berlinois, Aufruf an die Berliner Volkskunstgruppen, in : **C Rep 121, Nr 164**.

Artistes populaires, écrivons pour la paix! Célébrons les forces qui la maintiennent, par des statues et des tableaux! Plaçons-nous aux côtés de ceux qui la défendent! Que nous chantions et dansions, que nous défendions la paix par le jeu et par les mots<sup>468</sup>!

En somme, le discours du SED dans les années 1950, où se mettent en place les fondements de la politique culturelle en RDA, oscille entre cette solennité, l'emphase liée aux références à de grands combats universels pour la paix et l'égalité, d'un côté, et un caractère très critique de l'autre. Dans un texte d'évaluation non daté intitulé « Analyse de la Maison berlinoise de l'art populaire sur l'état actuel et le développement futur de la création artistique populaire à Berlin<sup>469</sup> », il est ainsi fait référence à la phrase de Lénine sur la capacité de l'art à soulever les masses<sup>470</sup>. L'injonction participative est ici justifiée au regard de la référence marxiste : il faut que tout le monde participe à la création de la société socialiste, que les masses soient en quelque sorte « unifiées » par l'art.

Le SED, par l'intermédiaire de la création d'une institution comme la Maison berlinoise du travail culturel, défend la conviction que l'État peut créer de nouveaux liens sociaux et resserrer le tissu social grâce au vecteur culturel, même si des contestations se font jour dans ce domaine. Une lettre adressée à la MBTC par l'Institut de recherche sur l'art populaire en janvier 1989<sup>471</sup>, donc à une date où la situation était déjà très difficile en RDA en raison de la multiplication des foyers de contestation, en fournit un exemple. En dépit des critiques de toutes parts contre le régime et contre le caractère monolithique des institutions et des modes de décision, elle incite les travailleurs à se mobiliser massivement pour les journées de

---

<sup>468</sup> Volkskünstler, schreiben wir für den Frieden !  
Feiern wir die Kräfte, die ihn erhalten, in Statuen und Bildern!  
Stellen wir uns an die Seite jener, die ihn verteidigen ! (...)  
Laßt uns singen und tanzen, in Spiel und Wort ein Bekenntnis zum Frieden ablegen », in : *Ibid.*

<sup>469</sup> Analyse des Berliner Hauses der Volkskunst über den Stand und die weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in Berlin, 11 p., in : **C Rep 121, Nr 164**. Ce document date forcément d'avant 1956 car l'institution n'a pas encore changé de nom.

<sup>470</sup> « Lenin stellte der Kunst die Aufgabe, « das Fühlen, Denken und Wollen der Massen zu vereinigen und Massen zu erheben », in : *Ibid*, p. 4.

<sup>471</sup> Lettre de l'Institut de recherche sur l'art populaire datant de janvier 1989, Brief des Instituts für Volkskunsthochschule vom 6. Januar 1989, in : **C Rep 722, Nr 91**.

l'art populaire, avec un ton enthousiaste et très volontariste : « A l'occasion des 750 ans de Berlin, les journées de l'art populaire ont été organisées dans cette ville entre le 1 et le 3 mai 1987. L'administration municipale [*Magistrat*] de Berlin, avec la section syndicale du district de Berlin du FDGB, la direction locale de l'organisation de jeunesse FDJ et la Fédération culturelle de RDA, ont rédigé un « appel aux artistes populaires de Berlin pour qu'ils se mobilisent pour l'art populaire<sup>472</sup> ». L'injonction participative est très claire dans cet appel :

Nous nous adressons à tous les artistes populaires berlinois : participez à la mobilisation pour l'art populaire afin de réaliser les décisions du 11ème congrès du SED. Pour les Berlinois et en tant que Berlinois cela signifie contribuer activement aux 750 ans de Berlin par un engagement passionné.

Il ne doit manquer aucune note, aucune couleur, pour ce grand rendez-vous!<sup>473</sup>.

Sur ce point, rien n'a changé depuis le début de l'expérience de la RDA, où le même ton enthousiaste était de mise dès lors que le thème de l'activisme social par le moyen de l'art était abordé. Dans les années 1950, qui sont celles de la définition des contours de la politique culturelle en matière de développement de l'art populaire, la réflexion théorique s'accompagnait d'un enthousiasme tel qu'il fait sourire aujourd'hui, comme en témoigne un plan de janvier 1959 sur les « perspectives pour le mouvement berlinois du *Volkskunst* » :

En continuant les réflexions et confrontations idéologiques ainsi que le travail de persuasion systématique, nous réussirons à faire en sorte que les œuvres socialistes et les œuvres progressistes du patrimoine culturel soient cultivées prioritairement et que pour la majorité des groupes ou des individus développant leur activité culturelle seuls, ces œuvres représentent le contenu principal du répertoire sur lequel ils s'appuient. (...)

---

<sup>472</sup> « Aufruf an die Berliner Volkskunstschaftenden zur Führung des Volkskunstaufgebots » signé du « Magistrat von Berlin, zusammen mit dem Bezirksvorstand des FDGB und der Bezirksleitung der FDJ und des Kulturbundes der DDR », in : **C Rep 722, Nr 91.**

<sup>473</sup> « Wir wenden uns an alle Berliner Volkskünstler : beteiligt euch am Volkskunstaufgebot zur Verwirklichung der Beschlüsse des XI. Parteitags der SED. Für und als Berliner bedeutet das, mit leidenschaftlichen Engagement aktiv an der 750-Jahr-Feier von Berlin mitzuwirken. Dabei darf kein Klang, keine Farbe verlorengehen », in : *Ibid.*

Par un travail systématique d'éducation politique, il faut que d'ici la fin 1959 au moins 75% de tous les groupes d'art populaire berlinois soient acquis à la cause du socialisme (...) et que d'ici la fin de 1960 cette part soit portée à au moins 90%<sup>474</sup>.

La force de persuasion du *Volkskunst* n'est absolument pas questionnée ici, comme si l'art comme outil d'éducation politique était d'une efficacité parfaite et automatique. Le méta-récit de l'édification du socialisme, au sens que Thomas Ahbe et Monika Gibas donnent à ce terme<sup>475</sup>, c'est-à-dire au sens d'un ensemble de discours qui sert de système de référence pour les pratiques sociales d'un groupe d'individus, est perçu comme un méta-récit suffisamment robuste pour être capable d'anéantir les autres méta-récits concurrents.

Thomas Ahbe et Monika Gibas ont réfléchi, dans un article écrit huit ans après la réunification, à la question de la persistance du méta-récit du socialisme dans l'ex-RDA et en ont proposé une définition à cette occasion : « Les métarécits (...) contiennent des interprétations du passé et du présent, des normes et des valeurs, des objectifs et un sens<sup>476</sup> ». De plus ces méta-récits sont faits selon eux de matériaux divers : « Ils recèlent structurellement des éléments du mythe, de l'expérience de tous les jours, de la théorie scientifique ainsi que de l'utopie, tous ces éléments étant en quelque sorte amalgamés<sup>477</sup> ». L'utopie est ici celle de l'avènement d'une nouvelle culture socialiste, presque *ex-nihilo*, même si l'héritage de la tradition humaniste de l'art allemand est parfois souligné.

Et ce qui est intéressant, c'est que le Parti a tenté d'ancrer cette utopie dans

---

<sup>474</sup> « Durch Weiterführung der ideologischen Auseinandersetzungen und systematische Überzeugungsarbeit ist zu erreichen, daß die sozialistischen Werke und die progressiven Werke des Kulturerbes vorrangig gepflegt werden und bei der Mehrzahl der Gruppen und Einzelschaffenden den Hauptinhalt ihrer Repertoire bestimmen. (...) Durch systematische politische Erziehungsarbeit sind bis Ende 1959 mindestens 75% und bis Ende 1960 mindestens 90% aller Berliner Volkskunstgruppen für eine parteiliche Stellungnahme zum Sozialismus (...) zu gewinnen », in : **C Rep 121 Nr. 67**, Perspektivplan der Berliner Volkskunstbewegung bis 1961, daté du 5. 01.1959, p. 3.

<sup>475</sup> Ahbe, Thomas et Gibas, Monika: *Erbschaft einer Zeit : zur Persistenz der sozialistischen Metaerzählung nach dem Systemwechsel*, in : *Psychologie und Gesellschaftskritik* 22 (1998), 1, pp. 55-71. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-19059>.

<sup>476</sup> « Metaerzählungen (...) enthalten Vergangenheits- und Gegenwartsinterpretationen, Normen und Werte, Ziele und Sinn », in : Ahbe, Thomas et Gibas, Monika: *art. cité*, p. 57.

<sup>477</sup> « In ihnen sind strukturell Momente des Mythos, der Alltagserfahrung, der wissenschaftlichen Theorie wie der Utopie amalgamiert », in : Ahbe, Thomas et Gibas, Monika: *art. cité*, p. 58.

une expérience quotidienne - pour reprendre les mots de Thomas Ahbe et Monika Gibas - par la pratique du *Volkskunst*. Il fallait, comme le montre la citation du paragraphe précédent, faire un « travail systématique d'éducation politique », afin que « d'ici la fin 1959 au moins 75% de tous les groupes d'art populaire berlinois soient acquis à la cause du socialisme », on retrouve bien ici tous les critères de l'édification d'un méta-récit au sens de Thomas Ahbe : on véhicule « des valeurs, des objectifs et un sens » fondés sur une interprétation du présent et du passé particulière : la RDA est définie comme la meilleure « Allemagne », celle qui a su tirer les leçons du passé en refusant la guerre et l'impérialisme, contrairement à la RFA. C'est aussi une hypothèse pour expliquer la persistance du méta-récit socialiste - qui prenait appui sur l'édification du socialisme dans un mouvement mondial de lutte contre l'impérialisme et la guerre - plusieurs années après la chute du Mur de Berlin.

### ***La question de l'ancrage de l'art populaire dans la rue et l'héritage de l'histoire longue des luttes émancipatrices***

La référence à la « meilleure Allemagne » permet de justifier l'injonction participative et pose en même temps la question de fond du lieu où doit se développer l'art populaire, à savoir la rue, au contact direct des citoyens qu'il s'agit d'éduquer, même si cela n'était pas sans poser des problèmes structurels:

La disposition à agir aussi dans la rue, sur les places et autres lieux, avec les moyens de l'agitation artistique, sur le modèle des groupes de culture ouvrière d'avant 1933, se développe très lentement. Dans de nombreux collectifs, la conviction qu'une telle démarche met en danger le niveau artistique de leurs programmes est encore très répandue, de même que l'idée que se produire de la sorte n'est pas une façon appropriée de s'adresser au peuple<sup>478</sup>.

---

<sup>478</sup> « die Bereitschaft, nach dem Beispiel der Arbeiter-Kulturgruppen vor 1933, auch auf Straßen und Plätzen und an anderen Orten mit den Mitteln und Formen der künstlerischen Agitation zu wirken, entwickelt sich sehr langsam. Unter vielen Gruppen ist noch die Auffassung sehr stark verbreitet, daß solche Einsätze das künstlerische Niveau ihrer Programme gefährden, daß diese Auftritte (...) nicht geeignet sind, die Bevölkerung anzusprechen », in : **C Rep 121 Nr. 67**, document non daté intitulé Analyse des Berliner Hauses der Volkskunst über den Stand und die

On remarque que pour justifier cette injonction participative très forte, la volonté d'agir au contact direct des citoyens dans la rue, la MBTC s'est efforcée de fonder sa démarche sur les expériences historiques antérieures au national-socialisme. L'art populaire est présenté dans de nombreux documents d'archives comme un instrument d'émancipation sociale, et cet argument est très souvent justifié par l'histoire longue des luttes d'émancipation paysannes et/ou ouvrières. Par exemple, lors de sa conférence prononcée à l'occasion de la réunion de travail de la Maison berlinoise du travail culturel en 1957, Ilja Willert parle des contes, des *Lieder*, etc., qui ont donné la force et l'envie de combattre aux ouvriers au fil du temps<sup>479</sup>. Il remonte même à la guerre des paysans en 1525, et au rôle joué par l'art dans le patriotisme lors des guerres de libération en 1813/14, pour présenter le combat du Parti SED pour l'art populaire comme le prolongement de ce fil historique interrompu par le national-socialisme.

Il s'agit paradoxalement à la fois d'une référence partisane, d'une volonté de se situer dans le prolongement des luttes ouvrières historiques menées par le KPD et par les groupes qui l'ont précédé, et d'une volonté de se situer au-dessus des étiquettes partisans. L'injonction participative est ici fondée sur des références historiques aux expériences qui ont précédé la création de la RDA et l'auraient selon ce point de vue en quelque sorte préparée.

#### Bilan intermédiaire :

Envisager les activités de la MBTC sous l'angle d'une politique sociale permet de mesurer l'écart entre le discours sur la société d'une telle institution et les

---

weitere Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in Berlin, 11 p.

<sup>479</sup> Discours d'Ilja Willert, Referat auf der II. Arbeitstagung des BhfV am 26. Januar 1957, « Die gegenwärtige Situation auf dem Gebiet der Volkskunst und unsere Aufgaben im neuen Jahr », 31 p., **C Rep 121 Nr. 67.**

pratiques sociales réelles qui est caractéristique d'une société comme la RDA, ainsi que l'écart entre le discours du Parti sur le *Volkskunst* qui est toujours resté ambitieux, enthousiaste, volontariste et optimiste, alors que le discours de la MBTC est nettement plus réaliste et permet davantage de saisir en contre-point le ressenti des citoyens. En particulier, l'analyse des archives de la MBTC montre à quel point la coopération entre artistes professionnels et artistes amateurs dans le cadre des collectifs a été compliquée, au point que pour favoriser la coopération, l'on a créé à l'été 1965 au sein de la MBTC un « Comité consultatif scientifico-artistique de l'art populaire », *wissenschaftlich-künstlerischer Beirat für Volkskunst*.

Il existait également plusieurs institutions intermédiaires entre la MBTC et les collectifs, qui avaient un rôle ambigu, car elles étaient, comme nous l'avons souligné, à la fois soutien et juge des collectifs. En outre, leurs attributions étaient très imprécises, en dehors de l'injonction à faire respecter les positions définies par le Parti. Elles devaient officiellement aider à résoudre les problèmes d'interprétation, donc faire un travail d'alphabétisation politique des masses. Mais la répartition des missions de ces différents protagonistes du secteur culturel a été très incertaine tout au long des 40 années d'existence de la RDA. En raison de ces incertitudes, certains acteurs culturels ont tenté de profiter des marges d'autonomie que ces flottements offraient. Il s'agit d'un comportement d'adaptation que l'on peut interpréter à l'aide du concept d'*Eigensinn* : on utilise les failles du système, on se conforme – mais en apparence seulement – aux attentes. Le recul critique n'en est pas moins réel.

Enfin, l'analyse des requêtes adressées par les citoyens à la MBTC et des rapports d'évaluation rédigés par cette dernière sur les collectifs permet de conclure que le discours du Parti a toujours été en décalage avec les pratiques sociales, qui sont caractérisées par un manque constant de « bonnes volontés » de la part des artistes de métier pour s'investir dans le travail d'éducation politique par l'art, mais aussi par des attentes concrètes du public concerné en matière d'achat d'équipements, de retour à des pratiques artistiques moins politisées, que le Parti n'a pas prises en compte. Cela a fini par construire un système autoréférentiel dans lequel chacun s'attend à un type de reproche et le formule à son tour pour les autres, comme le montrent les évaluations des directeurs de maisons de la culture berlinoises. Les attentes réciproques entre les individus finissent par être guidées

par une norme intériorisée. Le discours de la MBTC en matière d'action publique sur la culture était un discours d'activisme social, il fallait se servir de l'art populaire comme « force de propulsion » et prendre au sérieux la révolution culturelle à construire. Sur ce point, un hiatus existait entre les grands schémas narratifs que le Parti ne voulait pas abandonner et les productions discursives à l'échelle locale, qui se contentaient le plus souvent d'imiter sans conviction la rhétorique attendue.

On peut ainsi mettre en évidence le fait que, dans les différents rapports publiés à des périodes très différentes, les valeurs morales sont toujours mises en avant, à travers des couples d'opposition qui sont parfois explicités (la sincérité/le mensonge, la dignité/l'indignité) et parfois seulement implicites (le juste/l'injuste, le bien/le mal), alors que les valeurs esthétiques ne sont jamais présentes. Il s'agissait d'une évaluation qui ne portait pas sur la pertinence des choix de politique culturelle au regard des besoins sociaux ni sur la qualité esthétique des productions mais uniquement sur le respect de l'injonction à réintroduire davantage d'idéologie dans le travail des collectifs et ceci y compris dans certains documents datant des années 1980.

La MBTC a réaffirmé constamment qu'il faut « poursuivre la hausse » de l'efficacité sociale des collectifs, en termes de plus grande imprégnation par le marxisme-léninisme, année après année, ce qui signifie que cette « efficacité sociale » demeure lacunaire et que les recettes proposées, ou bien n'ont jamais été appliquées, ou bien n'ont pas produit l'effet attendu. Étudier la liste des présents aux différentes formations proposées par la MBTC aux artistes de métier nous a permis de saisir l'ampleur du manque d'intérêt pour ces formations, dont le programme était commun pour tous les participants indépendamment de leur spécialisation dans leur discipline artistique, ce qui indique qu'il n'y était question que d'idéologie, au point que la liste des présents à une séance consacrée dans les années 1970 exclusivement au matérialisme historique a même « disparu »!

Par ailleurs, la question de la rémunération des artistes de métier dans les collectifs permet également d'expliquer leur « mauvaise volonté » et fournit un exemple supplémentaire de la résistance parfois efficace des artistes professionnels envers les décisions venues d'en haut. Ils ont réussi par exemple à faire retirer un projet de décret que le Ministère avait fait paraître en 1955 concernant la

rémunération des artistes de métier dans les collectifs des entreprises car ils le jugeaient peu équitable et très éloigné des réalités du monde de l'entreprise. Le Ministère de la culture de RDA venait pourtant tout juste d'être créé à cette date (il a été créé le 3 février 1954 et le premier ministre de la culture a été l'écrivain Johannes R. Becher).

D'une façon générale, le conflit entre la MBTC et le Parti avait souvent pour enjeu la contradiction entre le manque de moyens accordés à l'art populaire et les objectifs qui lui étaient assignés, et notamment le travail systématique d'éducation politique qui devait permettre d'ancrer dans les consciences des citoyens ce que Thomas Ahbe et Monika Gibas nomment le méta-récit de l'édification du socialisme, en partant des postulats que la force de persuasion du *Volkskunst* - même sans moyens financiers importants - était immense et suffisante pour que la concurrence exercée par d'autres schémas narratifs soit finalement négligeable.

## Conclusion :

Au terme de cette étude, il apparaît clairement que pour la MBTC, le collectif artistique n'était pas pensé ni utilisé comme l'instrument d'une démocratie par le bas, *Basisdemokratie*. Ces collectifs n'étaient pas conçus en priorité pour répondre à une demande de pratiques artistiques ou culturelles mais pour accueillir, éduquer, mobiliser les individus, en un mot pour les encadrer, dans le cadre d'une régulation paternaliste visant à couvrir plusieurs objectifs disparates. En ce sens, on pourrait transposer les termes de Sandrine Kott sur le collectif de travail (i.e. la brigade) à ces collectifs artistiques : « Il vise à abolir la distinction entre l'individu et le groupe, entre le privé et le public. S'il jouit d'une autonomie apparente, il ne constitue pas de manière institutionnelle, un élément de démocratie directe car il est surtout conçu comme un instrument de mobilisation des individus pour le projet collectif de « construction du socialisme » tel qu'il est formulé par le Parti<sup>480</sup> ». Il s'agissait de construire de nouvelles dynamiques sociétales qui favoriseraient la prise en charge collective des loisirs et permettraient de redéfinir les rapports de domination entre les classes sociales. Par le biais d'activités culturelles participatives, il fallait tenter de susciter l'adhésion au Parti, ou au moins au projet de société qu'il mettait en avant.

Alfred Kurella, qui a longtemps été responsable de la culture au SED, et un des plus fervents défenseurs du réalisme socialiste, entendait même, en s'appuyant sur la tradition de l'agitprop de l'Union soviétique et des années de la République de Weimar, faire jouer un rôle à ces collectifs dans la préparation des élections. Avec la fin de l'agit-prop au début des années 1960, la fonction directement propagandiste des cercles culturels tend à décliner, mais leur rôle politique ne disparaît jamais, comme le montre notre étude, car c'est ainsi que le régime du SED concevait son rôle et sa responsabilité à l'égard des pratiques artistiques des ouvriers.

---

<sup>480</sup>

Sandrine Kott, « Collectifs et communauté dans les entreprises de RDA. Limites de la dictature ou dictature des limites? », *Genèses*, 2/2000 (n° 39), p. 27-51, ici p. 43.

Ceci confirme, si tant est qu'il était nécessaire de le confirmer de nouveau, qu'il n'y a pas une dichotomie en RDA entre une histoire politique « dure » et une histoire sociale « molle ». L'analyse du matériel pédagogique mis à disposition des directeurs des collectifs (chansons, textes, poèmes, affiches, etc.), des compte-rendu de discussions entre ces directeurs, des lettres adressés par ces derniers à la Maison berlinoise du travail culturel ainsi que les réponses apportées, de même que les échanges entre la Maison berlinoise du travail culturel et d'autres institutions compétentes en matière de politique culturelle, et notamment la mairie de Berlin, *Magistrat von Berlin*, montrent qu'il existait des processus d'autorégulation sociale, des jeux avec les marges du pouvoir. La société du socialisme d'État n'était donc pas une société dévitalisée, désaffectée (Sigrid Meuschel utilise les termes de « *stillgelegt* » et « *abgestorben* ») dans laquelle ces processus d'auto-organisation auraient été interdits et violemment réprimés de façon systématique<sup>481</sup>. Les archives de la MBTC permettent une vue par en bas sur les mécanismes de contournement, d'adaptation, de re-négociation des directives du Parti, et sont donc un outil pour montrer le fonctionnement de ces mécanismes d'adaptation. Elles permettent d'étudier les relations de pouvoir au sein des collectifs mais aussi entre la MBTC et le Parti.

Les débats en session plénière sur les modalités d'action dans le domaine culturel qui ont eu lieu à la MBTC, ainsi que d'autres sources comme le dictionnaire de politique culturelle (*Kulturpolitisches Wörterbuch*) publié en RDA ou les articles de la revue syndicale *Kulturelle Massenarbeit* ou encore les *Eingaben* - les requêtes des individus qui faisaient partie de ces collectifs artistiques et avaient un motif de réclamation – permettent d'étudier les circulations entre le haut et le bas. Le fait de les recouper rend possible une reconstitution plus transversale de la politique culturelle du SED vis-à-vis de l'art populaire comme processus historique global. Cela permet de remettre en cause le caractère monolithique des institutions de domination et d'étudier les interactions entre le pouvoir politique et la société. Les citoyens ont pu questionner les marges du système et imposer des valeurs alternatives (chanter uniquement des chants

---

<sup>481</sup> « die gewaltsame Verdrängung sozialer Selbstorganisationsprozesse durch politisch gesetzte Transformations- und Konstruktionsprozesse », in : Sigrid Meuschel, *op. cit.*, (note 96), p. 21.

apolitiques dans une chorale par exemple) ou au contraire s'approprier le discours sur le progrès véhiculé par le SED (en participant à l'un des festivals de théâtre politique ou en candidatant pour devenir le meilleur collectif artistique de la ville par exemple). Le « stalinisme de tous les jours<sup>482</sup> », pour reprendre le titre de l'ouvrage de S. Fitzpatrick, est caractérisé par une pluralité de comportements et non pas par un modèle de comportement qui aurait valeur d'exemplarité.

Des conflits ont existé au sein de la MBTC. Pour certains membres, la promotion de l'art en tant que tel, « l'art pour l'art », était importante et justifiait, ou aurait dû justifier que l'on laisse davantage de place à des pratiques artistiques « apolitiques », alors que pour d'autres il n'était vu que comme vecteur d'un message politique en direction des « masses », comme outil au service d'autres objectifs que les objectifs strictement artistiques. Beaucoup d'employés de la MBTC ont eu du mal à cerner les contours des missions de cette institution par rapport à celles des autres acteurs culturels, comme la municipalité, les syndicats, les maisons de la culture, les nombreuses « commissions » créées à différents échelons. Cela dessine une cartographie complexe des acteurs culturels de RDA qu'eux-mêmes avaient du mal à comprendre, ce qui générait des conflits et une certaine perplexité. De la même façon, tous n'étaient pas d'accord lors de la préparation des festivités pour les 750 ans de Berlin sur le fait de mettre en avant une mémoire de la ville qui passe entièrement sous silence les éléments discordants au regard de la doctrine du matérialisme historique.

La MBTC a été créée dans le but de jouer un rôle de faire-valoir pour le Parti, afin de masquer les manquements à la démocratie, en les recouvrant sous le voile de la démocratisation des pratiques culturelles en direction de la population ouvrière, mais elle a néanmoins eu un réel poids dans le paysage social et dans l'économie de la culture à Berlin-Est. Sur le plan théorique, l'objectif était somme toute de tenter de réconcilier deux traditions allemandes, celle du mouvement ouvrier, *Arbeiterbewegung* d'une part, et celle de l'État culturel, *Kulturstaat*, d'autre part. Il fallait contourner le problème central en RDA de l'absence de légitimité d'un système qui n'avait jamais été légitimé par les urnes, en suscitant une reconnaissance, en prenant en charge les loisirs et la distraction mais aussi

---

<sup>482</sup>

Sheila Fitzpatrick, *op. cit.*, (note 109).

l'éducation sur le plan idéologique. A cet égard, les archives de la MBTC permettent de mettre en évidence les apories d'un évergétisme d'État incapable de satisfaire pleinement les attentes des citoyens en matière d'offre culturelle.

Le discours sur l'art de cette institution sert ainsi de révélateur, au sens photographique du terme, de problématiques sociales. On peut distinguer plusieurs phases qui caractérisent le travail de la MBTC. Sur la question de l'identification nationale par exemple, le SED a d'abord cherché à promouvoir des sentiments d'appartenance culturelle commune, au nom de l'héritage artistique progressiste commun aux deux États, avant de chercher à partir de la fin des années 1950 à susciter au contraire une adhésion à la « patrie socialiste » comme alternative au sentiment national allemand qui était dénoncé comme une forme de revanchisme au service des intérêts de la RFA capitaliste et impérialiste. Nous avons mis en évidence d'autres contradictions entre le projet tel qu'il a été formulé en 1953 et ce qu'il est devenu ensuite : ainsi la MBTC prônait au départ une rupture totale avec le système de promotion de l'art caractéristique du capitalisme en se référant à l'idée d'une révolution des pratiques et d'une démocratisation de l'accès à la culture, mais à partir des années 1960 elle organisait des concours entre ouvriers et donc remettait *de facto* des formes de concurrence entre artistes et de marché de l'art dans le jeu. Une autre aporie du discours de la MBTC sur la révolution artistique est le fait qu'elle ne cesse d'affirmer, jusque dans les années 1980, qu'il faut lutter contre l'inégalité de l'accès à l'art alors que par ailleurs l'avènement d'une société égalitaire était constamment célébré. Affirmer qu'il faut lutter contre les inégalités signifie en creux qu'il y en a encore.

Au total, il nous semble pouvoir conclure que la politique du SED ressemblait davantage à une perpétuelle gestion de crise qu'à l'application d'un programme clair, univoque, prédéfini de soviétisation par étapes successives de la société est-allemande grâce au *Volkskunst*. La MBTC se caractérisait par une relative plasticité, il n'y a pas de continuité absolue entre le projet tel qu'il existait en 1953 et sa réalisation dans les années qui ont suivi.

Cela s'illustre de façon particulièrement nette dans la question de la participation des artistes professionnels au développement du *Volkskunst*. Selon la

« voie de Bitterfeld » et selon le discours de la MBTC dans les premières années de son existence, les collectifs d'ouvriers devaient discipliner les « individualistes bourgeois » qu'étaient les artistes professionnels et permettre *in fine* d'abolir la frontière entre l'art et la vie, une idée qui était déjà présente dans les manifestes des expressionnistes et « actionnistes » allemands après la première Guerre mondiale et avait également été développée par l'avant-garde soviétique de la révolution culturelle des années 1920. Mais en réalité, la mise en œuvre de ce projet de soutien au *Volkskunst* par les artistes professionnels s'est heurtée à de nombreux obstacles. Nous avons tenté d'expliquer ces conflits, qui avaient des motivations diverses : question du niveau artistique trop faible de ces collectifs, de la rémunération, question de l'endoctrinement idéologique, de la fatigue des ouvriers, etc. Pour favoriser la coopération entre artistes de métier et ouvriers, la MBTC a créé à l'été 1965 un « Comité consultatif scientifico-artistique de l'art populaire », *wissenschaftlich-künstlerischer Beirat für Volkskunst*. Comme nous l'avons vu, ce Comité consultatif réunissait des personnes aux profils tellement hétéroclites qu'il ne pouvait pas jouer son rôle d'apaisement des conflits et de régulation des tensions. Là encore, il a donc fallu s'éloigner du projet originel, même si, comme nous l'avons souligné, la MBTC est restée fidèle au discours des années 1950 sur la coopération fructueuse entre les deux formes d'art au service de l'avènement d'un art authentiquement populaire. La persistance de ce discours figé, très calibré, tel qu'il s'incarne par exemple dans le Dictionnaire de politique culturelle publié dans les années 1970, ne doit pas nous tromper sur les inflexions connues en fait par cette politique culturelle et sur les adaptations mises en œuvre à la fois par les citoyens et les membres de l'institution eux-mêmes.

Comme nous le notions dans notre propos introductif, sans les apports de l'histoire sociale du politique qu'incarne le Centre de recherche en histoire du temps présent ZZF de Postdam, il est impossible d'expliquer le paradoxe apparent entre une emprise totalitaire incontestable et une vie quotidienne pourtant ressentie par une très grande majorité de citoyens de RDA comme relativement normale. Il nous semble que la MBTC fournit un bon exemple de cette nécessité de prendre en compte la façon dont les acteurs de la politique culturelle à Berlin-Est ont su mobiliser au service de leur cause les injonctions venues d'en haut. Partir du

quotidien de la MBTC et des collectifs artistiques associés à cette institution pour remonter vers les structures institutionnelles nous a conduits à insister sur les processus de négociation des directives du Parti, afin de confronter les théories de la MBTC en matière de politique culturelle aux dynamiques sociales et historiques qui ont caractérisé leur application, et a fait apparaître les limites de l'action de la propagande et de l'évergétisme de l'État qui était en fait incapable, en dépit de modes de régulation paternalistes, de comprendre pleinement et de satisfaire les attentes quotidiennes des citoyens.

Il existait incontestablement une marge de manœuvre que les différents acteurs culturels ont su utiliser de façon ponctuelle, qu'ils s'agisse des citoyens qui rédigeaient des *Eingaben* ou choisissaient de privilégier le chant de *Lieder* traditionnels apolitiques, ou encore de directeurs de maisons de la culture qui rédigeaient des évaluations de leurs employés, ou encore du directeur de la MBTC dans les années 1980 qui a à plusieurs reprises dénoncé le caractère absurde de certaines directives concernant le projet de commémoration des 750 ans de Berlin passant sous silence certains aspects pourtant décisifs de l'histoire de la ville. Tous ont adapté au jour le jour leur comportement au cadre strict dans lequel se déployait leur activité professionnelle ou créative, et ceci a modifié la réalité du système de promotion de la vie culturelle dans son ensemble. L'écriture de l'histoire de la RDA devrait toujours refuser de considérer les acteurs comme des réceptacles passifs d'idées qui les dépasseraient.

Cela montre une fois de plus que la domination politique dans un régime autoritaire est un processus complexe. Plus personne ne peut croire que la coercition suffit à tout expliquer. Au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, Etienne de La Boétie se demandait déjà, dans *De la servitude volontaire*<sup>483</sup>, pourquoi tant d'hommes pouvaient endurer un tyran seul, qui n'avait pourtant de puissance que celle qu'ils lui donnaient. Béatrice Hibou montre dans un ouvrage paru en 2011 que l'on construit l'hégémonie, outre l'usage de la violence, de la peur et de la coercition, également par ce qu'elle nomme les « douceurs insidieuses »<sup>484</sup>. Sa

---

<sup>483</sup> Etienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002 (première édition 1576).

<sup>484</sup> Béatrice Hibou, *Anatomie politique de la domination*, Paris, La Découverte, collection « Sciences Humaines », 2011, 298 p. Dans son tableau du régime autoritaire tunisien (Béatrice Hibou,

méthode invite à penser au-delà du seul couple commandement-obéissance, en scrutant la relation ambivalente et évolutive qui lie les dominés à un pouvoir en quête de légitimité: « La domination ne résulte pas seulement, ne résulte pas principalement d'une vision et d'un programme consciemment construit par les acteurs étatiques ; elle est plutôt un processus historique complexe largement inconscient et contradictoire fait de conflits, de négociations et de compromis entre groupes<sup>485</sup> ». Le pouvoir n'est pas uniquement imposé d'en haut par ceux qui l'exercent, il joue aussi sur le « désir d'État », c'est-à-dire la demande de protection et la disposition à obéir de la part de ceux qui sont *a priori* subordonnés. Il ne s'agit bien évidemment pas de nier que la peur de la répression constitue un de leurs principaux instruments de gouvernement dans les régimes autoritaires, mais de pointer que celle-ci n'est pas la seule et que la docilité quotidienne obéit également à d'autres logiques, afin de s'écarter des discours surplombants et unilatéraux sur l'aliénation des masses ou la toute-puissance coercitive.

En effet, pour arbitraire et coercitif qu'il soit, un régime autoritaire n'en vise pas moins à une forme de légitimation et se doit d'apparaître malgré tout souhaitable ou préférable à d'autres régimes aux yeux de ceux qui sont gouvernés. Il lui faut pour cela répondre à certaines de leurs attentes : celles de vivre « normalement », à l'abri du besoin et de l'insécurité, en profitant de loisirs et de l'assurance d'une forme de protection et de bien-être. La politique culturelle en RDA en matière d'art populaire peut être rangée dans ce cadre des « douceurs insidieuses » qui visent à entretenir au quotidien ce « désir d'État ».

---

*La Force de l'obéissance. Economie politique de la répression en Tunisie*, Paris, La Découverte, 2006), elle avait souligné que la répression policière en Tunisie, certes indéniable, ne suffisait pas à éclairer le régime de Ben Ali : il fallait fouiller plus profond, dans des dispositifs concrets de pouvoir "indolores", inscrits notamment au cœur de la vie économique, elle reprend cette grille d'analyse en l'étendant à d'autres sociétés dont la RDA, l'Allemagne nazie, etc.

<sup>485</sup> Béatrice Hibou, *Anatomie politique...*, *op. cit.* p. 153.

## **SOURCES :**

### **Archives**

*Archives de la Berliner Haus für Kulturarbeit*, Landesarchiv Berlin, notamment les dossiers regroupés sous les références suivantes (par ordre de citation) :

C Rep 722 Nr 116  
C Rep 722, Nr 124  
C Rep 722 Nr. 96  
C Rep 722 Nr 284  
C Rep 722 Nr 78 (ouvert sur dérogation)  
C Rep 722 Nr 106  
C Rep 902 Nr : 6810  
C Rep 722, Nr 20  
C Rep 722 Nr. 22  
C Rep 149-15 Nr 57  
C Rep 120, Nr 1511  
C Rep 120, Nr 1588  
C Rep 120 Nr 1532  
C Rep 131-15 Nr 61  
C Rep 121 Nr. 67  
C Rep 120 Nr 730  
C Rep 121, Nr 54  
C Rep 120, Nr 1510  
C Rep 121, Nr 82  
C Rep 121, Nr 1143  
C Rep 121, Nr 164  
C Rep 121, Nr 17  
C Rep 722, Nr 75

*Archives de la Stasi*, Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR :

BStU, ZA, VVS JHS - 0001 234/84

BStU, ZA, VVS JHS 0001-278-84

*Archives SAPMO* (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv) par ordre de citation :

DY 27/907

DY 27/1502

DY 27/907

DY 30 IV/2/2/223

DY 24/9432

BILDY 3/T78

DY 30/2052

DY 24/9454

DY 24/20941

DY 30/2569

DY 30/18677

DY 30/18678

DY 30/17330

DY 30/2565

DY 30/2569

ARCHIVES DE L'ADK :

Akademie der Künste, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 3. Vorlagen für Leitungssitzungen 1955.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 4. Vorlagen für Leitungssitzungen 1957-1959. Leitungssitzungsprotokolle und Vorlagen 1958-1959.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 5. Leitungssitzungsprotokolle und Vorlagen 1958-1959.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 7. Sitzungsprotokolle 1961.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 47. Struktur- und Stellenpläne 1951-1968.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 67. Statut des Zentralhauses für Kulturarbeit und der Bezirkshäuser für Volkskunst 1954-1962.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 111. Volkskunstkonferenz, 15. Juni 1957.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 209. Dokumente der Kulturpolitik der SED 1946-1957.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 214 Theoretische Arbeiten zum Thema Volkskunst 1952-1958.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 215. Unterlagen über die Arbeit des Berliner Volkskunstkabinetts (Berliner Haus der Volkskunst) 1953-1969.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 240. Volkskunstwettbewerb 1961/1962 « Singt das Lied des Sozialismus », 1961-1962.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 229. Kaderanalyse des Zentralhauses für Volkskunst 1955.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 230. Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens, Materialsammlung « Kleine Form » des künstlerischen Volksschaffens.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 232. Förderung der Volkskunst in der DDR - Ordnung über die Verleihung « Preis für künstlerisches Volksschaffen »

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 280., Brief von Walter Ulbricht.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 488. Agitationsprogramme 1957-1962.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 557. Zusammenarbeit mit dem sozialistischen Ausland und der BRD 1952-1978.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 599. Entwicklung der Kulturarbeit in den Klubs und Kulturhäusern 1958-1985.

AdK, Berlin, Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 644. Analyse der Bewegung schreibende Arbeiter 1958-1967.

DYCK Philipp, *Zur Rolle von Kunst und Literatur in der ideologischen Diversion des BRD-Imperialismus gegen die Kultur- und Bündnispolitik der SED in den siebziger Jahren*, Dissertation zur Promotion, Leipzig, 1979, non publié.

ZIETHEN Harry, *Kontinuität und Wandel, Zur Kritik der Kulturpolitik und Literatur der DDR durch die DDR-Forschung der BRD*, Dissertation zur Promotion, Leipzig, 1979, non publié.

## Sources publiées

*Beiträge zur Strategie des künstlerischen Volksschaffens für die neunziger Jahre*, Wissenschaftliche Beiträge, Heft 19, Institut für Volkskunsthochforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Zentralhaus-Publikation, Leipzig, 1989.

Bundesvorstand des FDGB (ed), *Arbeitsprogramm des FDGB zur Entfaltung der kulturellen Massenarbeit*, in : Protokoll des 3. Kongresses des FDGB vom 30.08 – 3.09.1950, Berlin (est), 1951, pp. 551-567.

Catalogue de l'exposition artistique pour les 30 ans de la RDA, *Weggefährten – Zeitgenossen* », Altes Museum, Berlin, 1979.

Deutscher Schriftstellerverband und Bundesvorstand des FDGB (ed), *Der Nachterstedter Brief. Diskussionsbeiträge von Arbeitern und Schriftstellern zur Vorbereitung des IV. Schriftstellerkongresses*, Berlin (est), 1955.

*Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm in 32 Teilbänden*, tome n°16, Leipzig, 1854-1961. Quellenverzeichnis, Leipzig 1971.

*Dokumente zur Kulturpolitik der SED*, 1971-1986, ed. Zentralrat der FDJ, Berlin Est, Dietz, 1986.

*Dokumente und Materialien der IV. Volkskunstkonferenz der DDR*, Gera, 1. Décembre 1984, Wissenschaftliche Beiträge, Heft 14, Zentralhaus-Publikation, Leipzig, 1985.

*Dokumente der SED*, volume III, Berlin-Est, 1952.

*Dokumente der SED*, volume IV, Berlin-Est, 1954.

*Dokumente zur Kulturpolitik der SED*, 1971-1986, Zentralrat der FDJ, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1986.

« Fort mit dem Schematismus », in : *Kulturelle Massenarbeit*, Heft 9/1956, p. 4.

*Manifest des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, Aufbau-Verlag, Berlin-Est, 1945.

*VIII. Parteitag der SED, Berlin, 15 au 19 Juin 1971, Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED*, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1975.

*Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, Dietz Verlag, Berlin-Est, 1989.

« Verfassung der DDR in der ergänzten und geänderten Version vom 7. Oktober 1974 », in: *Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung*, Band 11, Bundesrepublik und DDR, 1969-1990, Reclam, Stuttgart, 1996, pp. 221-230.

Zentralhaus für Volkskunst, (Abt. Publikation), *Greif zur Feder, Kumpel! : Gedichte von Laienautoren*, Leipzig, 1959.

*Zitatensammlung zur Kulturpolitik der SED – Dokumente 1945 bis 1978*, Institut für Weiterbildung des Ministeriums für Kultur an der Kunsthochschule Berlin, Berlin-Est, 1980.

*Zur Geschichte der Kulturpolitik in der BRD*, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften, Dietz Verlag, Berlin-Est, 1987.

ABUSCH Alexander (éd.), ... *einer neuen Zeit Beginn, Erinnerungen an die Anfänge unserer Kulturrevolution (1945-1949)*, édité par conjointement par l'Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED et le Kulturbund der DDR, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1981.

ABUSCH Alexander, »Sinnvolle Sparsamkeit in der Kulturarbeit«, in : *Neues Deutschland*, 3.02.1955, p. 4.

BEUREUTHER Wolfgang, *Erfahrungen und Aufgaben der gewerkschaftlichen Kulturarbeit*, Berlin (est), 1960.

BÜHL Harald, *Kultur im sozialistischen Betrieb. Zur Planung, Leitung und Gestaltung des geistig-kulturellen Lebens im Betrieb*, Berlin- Est, Verlag Tribüne, 1970.

BÜHL Harald (éd.), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1978.

BÜHL Harald (éd.), *Handbuch für den Kulturfunktionär*, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1965 (1ère édition 1961).

ERHARD John, *Arbeiter und Kunst. Zur künstlerisch-ästhetischen Erziehung*

*der Werktätigen*, Verlag Tribüne, Berlin (Est), 1973.

HAGER Kurt, *Beiträge zur Kulturpolitik*, Dietz-Verlag, Berlin-Est, 1982.

HANISCH Siegfried, « Greif zur Kamera...! », in : *Kulturelles Leben*, Heft 2/1969, p. 24.

HANKE Helmut, *Freizeit in der DDR*, Dietz, Berlin (Est), 1979.

HANKE Helmut et ROSSOW Gerd, *Sozialistische Kulturrevolution*, Dietz, Berlin (Est), 1977.

HECKEL Erna (éd), *Zur Geschichte der Kulturpolitik in der BRD*, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur-und Kunstwissenschaften, Dietz Verlag, Berlin-Est, 1987.

HERDE Georg, « Regierung Kohl und die Revanchistenverbände », in : *Marxistische Blätter*, 1983, H. 6.

HEXELSCHNEIDER Erhard et JOHN Erhard, *Kultur als einigendes Band? Eine Auseinandersetzung mit der These von der « einheitlichen deutschen Kulturnation »*, Dietz Verlag, Berlin, 1984.

HOFFMANN Heinz, « Theaterbesuch zu billig? », in : *Theater der Zeit*, Heft 8/1956, p. 37-40.

HOFFMANN Hans-Joachim, « Volkskunst für Frieden und Sozialismus », Referat des Ministers für Kultur der DDR, in: *Dokumente und Materialien der IV. Volkskunstkonferenz der DDR*, Gera, 1. Décembre 1984, Wissenschaftliche Beiträge, Heft 14, Zentralhaus-Publikation, Leipzig, 1985, pp. 7-27.

KAHL Alice, WILSDORF Steffen et WOLF Herbert, *Kollektivbeziehungen und Lebensweise*, Berlin, Dietz Verlag, 1984.

KLUDAS Alfred, « Erfolge und Probleme des Amateurfilms », in : *Kulturelles Leben*, Heft 8/1964, pp. 26-27.

KLUDAS Alfred, « Mit dem Film das neue Leben gestalten », in : *Kulturelles Leben*, Heft 9/1963, pp. 19-20.

KOBER Karl Max, *Zum Kunstprozess der sechziger Jahre, Protokoll einer Tagung des Fachbereichs Kunstwissenschaft der Karl Marx Universität Leipzig und der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR*, in : *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx Universität Leipzig*, Ges.- und sprachwiss. Reihe 33 (1984), 1, 1-112.

KOSING Alfred, *Nation in Geschichte und Gegenwart*, Dietz Verlag, Berlin, 1976.

KURELLA Alfred, « Zum Problem der Dekadenz », in: *Einheit* 13, Heft 5, 1958.

LANGE Günter, *Heimat, Realität und Aufgabe. Zur marxistischen Auffassung des Heimatsbegriffs*, Akademie-Verlag, Berlin-Est, 1973.

LANGE Marianne, *Kulturrevolution und Nation*, Lang, Berlin (Est), 1966.

LANGE Marianne, *Kunst im Sozialismus*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1968.

MATTHEUER Wolfgang, *Äußerungen*, Reclam, Leipzig, 1990.

MILLER Reinhold, *Das moralische Antlitz des sozialistischen Menschen: die Entwicklung der sozialistischen Moral in der Deutschen Demokratischen Republik*, Dietz Verlag, 1959, Marxistisch-leninistische Bildungshefte.

PRACHT Erwin, *Ästhetik heute. Von einem Autorenkollektiv*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1978.

REINARD Johannes, « Ist Kulturarbeit eine Zuschussangelegenheit? », in : Sonntag, 29.01.1956, p. 11.

RENTZSCH Egon, « Macht die sozialistische Kultur zur Sache aller Werktätigen », in : Kulturelles Leben, Heft 5/1956, pp. 1-3.

RICHTER Gerhard, *Schriften und Interviews*, Hans Ulrich Obrist (ed), Insel-Verlag, Leipzig, 1994.

SPAHN Peter, *Unterhaltung im Sozialismus*, Dietz, Berlin (Est), 1980.

TOLLKÜHN Hans, *Probleme der Veränderung des Kulturniveaus der Industriearbeiter in der wissenschaftlich-technischen Revolution beim umfassenden Aufbau des Sozialismus in der DDR. Kultursoziologische Studie*, Dissertation am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Dietz-Verlag, Berlin (est), 1967.

WALTHER (prénom non indiqué, seule sa fonction est donnée, professeur de dase, *Tanzlehrer*), « Boogie und Mambo müssen von unserer Tanzfläche verschwinden », in : Kulturelles Leben, Heft 1/1956, p. 25.

ZIERMANN Christa, *Zur Kultur-und Kunstpolitik der SED*, édité par le Zentralrat der FDJ, Dietz Verlag, Berlin-Est, 1988.

## BIBLIOGRAPHIE :

### Action publique dans le domaine culturel :

ALLEMANN Fritz René, « Kerzer ohne Inquisition », *Der Spiegel*, 14/1964.

ANDERSON Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, Londres, 1991.

ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville, Durkheim, Pareto, Weber, Gallimard, Collection »Tel", Paris, 1967.

ARON Raymond, *La sociologie allemande contemporaine*, PUF, Paris, 1981.

BADIE Bertrand, *Culture et politique*, Collection Politique comparée, Economica, Paris, 1993.

BAUDOUIN Jean, *Introduction à la sociologie politique*, Essais, Seuil, Paris, 1998.

BOURDIEU Pierre, *La reproduction, Eléments d'une théorie du système d'enseignement*, Editions de Minuit, Paris, 1970.

BRAUDEL Fernand, *Grammaire des civilisations*, Flammarion, Paris, 1993.

BRUN Eric, *Les situationnistes. Une avant-garde totale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « culture & Société », 2014.

CASSIERER Ernst, *Le sens commun, Essai sur l'homme*, Editions de minuit, Paris, 1975.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Essais, Christian Bourgeois Editeur, 1980.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1. « Arts de faire », Gallimard, Paris, 1990.

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Editions La Découverte, Repères, Paris, 1996.

DJIAN Jean-Michel, *La politique culturelle*, Le Monde Editions, Paris, 1996.

ELIAS Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation*, Calmann-lévy, Paris, 1973 [1939].

ELIAS Norbert, Band 10: « Die Gesellschaft der Individuen », in:

*Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 2001.

EMMANUEL Pierre, *Culture Noblesse du monde*, Stock, Paris, 1980.

FERRY Jean-Marc, *Les puissances de l'expérience. Essai sur l'identité contemporaine*, tome I. *Le sujet et le verbe*, Cerf, Paris, 1991, 216 p., et tome II. *Les ordres de la reconnaissance*, Cerf, Paris, 1991.

FICHTE Johann Gottlieb, *Discours à la nation allemande*, Imprimerie nationale, Paris, 1992 (1806), Présentation, traduction et notes par Alain Renaut.

FINKIELKRAUT Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1989.

FUCHS Max, *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe, Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 1998.

GADOFFRE Gilbert (dir), *La culture comme projet de société : un colloque interdisciplinaire*, Institut Collégial Européen, Editions Universitaires, 1991.

GELLNER Ernst, *Nations et nationalismes*, traduction de l'anglais par Bénédicte Pineau, Paris, Bibliothèque historique Payot, 1989.

GLASER Hermann, *Behagen und Unbehagen in der Kulturpolitik, Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung*, Verlag Julius Klinkhardt, 1992.

GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique*, PUF, Paris, 1994.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Collection Hautes Etudes, Gallimard/Le Seuil, Paris, 1989.

HABERMAS Jürgen, *Kleine politische Schriften*, Suhrkamp, Francfort, 1981.

HERSKOVITS Melville Jean, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, traduction de l'anglais par François Vaudou, Payot, Paris, 1952 [première édition en anglais en 1948].

HUBER Ernst Rudolf, *Zur Problematik des Kulturstaats*, Tübingen, Mohr (Siebeck), 1958.

KRAMER Dieter, « Künstler als Vermittler - die Vermittlung der Kunst », p 163-170, in: Kramer Dieter, *Handlungsfeld Kultur, Zwanzig Jahre Nachdenken über Kulturpolitik*, Kulturpolitische Gesellschaft, Klartext Verlag, Essen, 1996.

LECA Jean, « Le repérage du politique », *Projet*, n° 71, 1973.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983.

LIPP Wolfgang (dir), *Kulturpolitik, Standorte, Innensichten, Entwürfe*, Dietrich Reimer Verlag, Schriften zur Kultursoziologie, Berlin, 1989.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

ORY Pascal, *La belle illusion, Culture et Politique sous le signe du Front populaire*, Plon, Paris, 1994.

PASSERON Jean-Claude et BOURDIEU Pierre, *Les héritiers*, Editions de Minuit, Paris, 1990.

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique, l'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Essais et Recherches, Nathan, Paris, 1991.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Points, 2004.

SCHNAPPER Dominique, *La communauté des citoyens, Sur l'idée moderne de nation*, nrf essais, Gallimard, Paris, 1994.

SCHNEIDER Peter, *Extreme Mittellage : Eine Reise durch das deutsche Nationalgefühl*, Reinbek (Rowohlt), Hambourg, 1990.

TANNERY Claude, *Malraux, l'agnosticisme absolu ou la métamorphose comme loi du monde*, Gallimard, Paris, 1985.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, La documentation française, Paris, 1996.

WALLON Emmanuel, *L'artiste, le prince : pouvoirs publics et création*, Séminaire franco-canadien du 6-7 Décembre 1989 à Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1991.

WEIL Eric, *Essais et conférences*, « 2. Politique », Collection Recherches en sciences humaines, Plon, Paris, 1971.

## **Participation dans l'art, lien entre art et émancipation :**

BACQUÉ Marie-Hélène et BIEWENER Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La Découverte, 2013.

BLATRIX Cécile, « La démocratie participative en représentation », in : *Sociétés contemporaines*, n° 74, 2009, pp. 97-119.

BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1991.

BOURDIEU Pierre, *Propos sur le champ politique*, PUL, Lyon, 2000.

GLASER Hermann et Karl Heinz STAHL, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, Taschenbuch,

Munich, 1974.

LEFEBVRE Rémi, « Non-dits et points aveugles de la démocratie participative », in Robbe (dir.), *La Démocratie participative*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 110-134.

LUHMANN Niklas, *Essays on self-reference*, Columbia University Press, New-York, 1990.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1923].

MOTHÉ Daniel, la grande démocratie et la petite démocratie, *Esprit* vol 7, 2006, pp. 35-54.

RANCIÈRE Jacques, « Le théâtre du peuple : une histoire interminable », in : « Révoltes logiques », *Esthétiques du peuple*, Editions de la découverte, Paris, pp. 17-55.

ROSANVALLON Pierre, *Raconter la vie*, Paris, Seuil, 2013.

SHUSTERMANN Richard, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, n°24, 1993, pp. 153-167.

## **Lien entre culture et mémoire, narrativité et identité sociale :**

AHBE Thomas et GIBAS Monika, *Erbschaft einer Zeit : zur Persistenz der sozialistischen Metaerzählung nach dem Systemwechsel*, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 22 (1998), 1, pp. 55-71. URN: [HTTP://NBN-RESOLVING.DE/URN:NBN:DE:0168-SSOAR-19059](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-SSOAR-19059).

AHBE Thomas et GRIES Rainer, « Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte », in Annegret SCHÜLE, Thomas AHBE, Rainer GRIES (ed.), *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur*, Leipziger Universitätsverlag, 2006, pp. 475-571.

ARP Agnès et LEO Annette, *Mein Land verschwand so schnell... 16 Lebensgeschichten und die Wende 1989/1990*, Weimar, Weimarer Taschenbuchverlag, 2009.

ASSMANN Jan et HÖLSCHER Tonio, *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Francfort sur le Main, 1988.

ASSMANN Aleida, « Soziales und kollektives Gedächtnis », conférence de mars 2006, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2->

kollektives-und-soziales-gedaechtnis.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre : une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

BAHRO Rudolf, *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, Berlin (Est), Verlag Tribüne, 1990 (1<sup>ère</sup> édition 1977).

BAZIN Jérôme, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2011 (n° 109) , p. 72-87, URL : [www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-1-page-72.htm](http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-1-page-72.htm). Consulté le 10.10.2016

BREDEKAMP Horst et S. LABUDA Adam (dir.), *In der Mitte Berlins, 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte, Band XII, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2010.

CONNERTON Paul, *Seven types of forgetting*, in : *Memoru Studies*, janvier 2008, volume 1, pp. 59-71.

CONNERTON Paul, *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

CULLERNE BOWN Matthew, *Socialist realist painting*, New Haven, Yale university press, 1998.

DAHNI Daniela, *Wehe dem Sieger! Ohne Osten kein Westen*, Rowohlt, 2009.

DAMUS Martin, *Malerei der DDR, Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Rowohlt's Enzyklopädie, Hambourg, 1991.

DIMBATH Oliver (dir.), *Soziologie des Vergessens. Theoretische Zugänge und empirische Forschungsfelder, Theorien und Methoden*, Bd. 58, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 2011.

ENGLER Wolfgang, *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin, Aufbau-Verlag, 2002.

ERLL Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005.

FLACKE Monika (dir.), *Auftrag: Kunst. 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Catalogue de l'exposition du Deutsches Historisches Museum du 27 janvier au 14 avril 1995, Berlin, 1995.

FRANÇOIS David, « Les services de l'Internationale communiste : la section d'agitation et de propagande », ANR PAPRIK@2F, 6 décembre 2013 [en ligne:<http://anrpaprika.hypotheses.org/1213>]

HALBSWACHS Maurice, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968, [1950].

GLASER Hermann, *Ce qui reste – ce qui sera – le changement culturel dans les nouveaux Länder*, Bonn, InterNationes, 1995.

GOESCHEN Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker, 2001.

ERLL Astrid et NÜNNING Ansgar (dir.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, de Gruyter, Berlin, New York, 2004.

ERLL Astrid et NÜNNING Ansgar (dir.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin, New York, 2005.

ERLL Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005.

GROYS Boris et HOLLEIN Max (dir.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle kultur der stalinzeit*, Hatje Cantz Verlag, Francfort, 2003.

KRATZKE, Christine, *Das kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958, Neuanfänge und Kontinuitäten*, in : Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 8 (2006), pp. 51-92.

LACHAUD Jean-Marc, *Marxisme et philosophie de l'art*, Anthropos, Paris, 1985.

LEHMANN René, ÖCHSNER Florian, SEBALD Gerd (dir.), *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen, Soziales Gedächtnis, Erinnern und Vergessen – Memory studies*, Springer, Wiesbaden, 2013.

NÜNNING Ansgar et Vera (dir.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, WVT, 2002.

NÜNNING Ansgar, « Erinnerung – Erzählen – Identität: Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Erzählforschung. », in: Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf (dir.), *Theorien der Literatur*, Bd. 3, Francke, Tübingen, Basel, 2007, pp. 33-59.

OESTERLE Günter (dir.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.

PETHES Nicolas et RUCHATZ Jens (dir.), *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek, Rowohlt, 2001.

PIKE David, *The Politics of Culture in soviet-occupied Germany, 1956-1949*, Stanford University Press, Stanford, 1992.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983. *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Le Seuil, Paris, 1985.

SABROW Martin, *Erinnerungsorte der DDR*, CH Beck Verlag, Munich, 2009.

SISTO Michele (dir.), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009.

STRAUB Jürgen (dir.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein: Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Suhrkamp, Francfort, 1998.

TEPE Peter (dir.), *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung*, Bd. 2 : Politische Mythen, Würzburg, 2006.

THOMPSON Edward P. , *La formation de la classe ouvrière*, Le Seuil, Paris, 2012 [1963].

WEBER Hermann, *Die DDR (1945-1990)*, Oldenbourg Verlag, Munich, 2006.

WELZER Harald, MOLLER Sabine et TSCHUGGNALL Karoline, « *Opa war kein Nazi* », *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

WELZER Harald, *Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*, Beck, Munich, 2002.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1/2003 (58e année), pp. 7-36.

## **Politique culturelle, artistique, et sociale en RDA et identité culturelle est-allemande :**

### **DOCUMENTATION :**

Dossier « Histoire sociale de la RDA », *Annales HSS*, vol. 53, n° 1, 1998

*Dokumente zur Kunst-, Literatur-, und Kulturpolitik der SED* : tome 1, 1946-1970, Elimar Schubbe (dir), Stuttgart, Seewald, 1972, tome 2: 1971-1974, Gisela Rüss

(dir), Stuttgart, Seewald, 1976, tome 3: 1975-1980, Peter Lübke (dir), Stuttgart, Seewald, 1984.

*DDR-Handbuch*, Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Peter Christian Ludz (dir), 3. Auflage, Verlag Wissenschaft und Politik, Cologne, 1979.

*Material für die Kulturarbeit*, édité par la Berliner Haus für Kulturarbeit, Berlin-Est, 1962.

*Kultur und Kulturträger in der DDR, Analysen*, Mitteldeutscher Kulturrat, Akademie Verlag, GmbH, Band 24 der Reihe "Aus Deutschlands Mitte", Bonn, 1993.

*Stationen eines Weges, Dokumentation zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988*, Günter Feist (dir), Verlag Dirk Nishen, Berlin-Ouest, 1988.

FEIST Günter (avec la collaboration de GILLEN Eckhart), *Kunstkombinat DDR, Daten und Zitate zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1990*, museumspädagogischer Dienst Berlin, Verlag Dirk Nishen, Berlin, 1990.

QUAAS Adeline et GODDON Erni, *Kulturbund und junge Generation*, édité par le Sekretariat des Präsidiums des Kulturundes der DDR, Berlin (Est), 1977.

LIEBKNECHT Kurt, *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche feutsche Kultur*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1951.

SCHULMEISTER Karl-Heinz, *Auf dem Wege zu einer neuen Kultur, Der Kulturbund in den Jahren 1945-1949*, Dietz Verlag, Berlin (Est), 1977.

#### OUVRAGES ET CONTRIBUTIONS :

AGOCs Andreas, *Antifascist Humanism and the Politics of Cultural Renewal in Germany*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017.

AUCOUTURIER Michel, « Du nouveau sur le "réalisme socialiste" ? », *Sociétés & Représentations*, 1/2003 (n° 15), pp. 363-368.

BAILLET Florence, « L'émergence d'une contre-culture? Le scepticisme de la « jeune génération » d'hommes de théâtre face au « socialisme réellement existant », in : *Documents* 1/1999.

BAIRD Jay et SCHMITZ Walter (dir.), *Kultur und Staatsgewalt: Formen und Folgen der Kulturpolitik im Dritten Reich und in der DDR*, Thelem Universitätsverlag, 2001.

BARTSCH Udo, « Kultur soll Ausdruck unserer Freiheit sein. Zur neuen Kulturpolitik der DDR im Jahr 1990 », in: *Die politische Meinung*, Heft 9, 2010,

pp. 39–44.

BEHRENDT Helgard, *Ost-Berlin, Bewegte Zeiten, die 50er und 60er Jahre*, Wartberg Verlag, Gudensberg-Gleichen, 1996.

BERG Michael (dir.), *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau, 2007.

BESSEL Richard et JESSEN Ralph (dir.), *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, coll. « Sammlung Vandenhoeck », 1996.

CORNEL Hajo: « Kultur auf der Strecke. Zur aktuellen Debatte um die Kulturpolitik in der DDR und zur Konstituierung der Kulturinitiative '89 – Gesellschaft für demokratische Kultur, DDR », in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 48 (I), 1990, pp. 42–43.

DALE Gareth, *Between State Capitalism and Globalisation: the Collapse of the East German Economy*, Peter Lang, 2004.

DALE Gareth, *Popular Protest in East Germany, 1945–1989*, Routledge, New-York, 2005.

DALE Gareth, *The East German Revolution of 1989*, Manchester University Press, Manchester, 2006.

DARNTON Robert, « La fin d'une littérature planifiée », in: *Liber* 7, 1991, pp. 13-17.

DE VERDALLE Laure, *Le théâtre en transition, de la RDA aux nouveaux Länder*, collection Dialogiques, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2006.

DIETRICH Christopher, *Kontrollierte Freiräume. Das Kabarett in der DDR zwischen MfS und SED*, Berlin, be.bra Wissenschaft, 2016.

DROIT Emmanuel, *Vers un homme nouveau ? L'éducation socialiste en RDA 1949-1989*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

DROIT Emmanuel, « L'enseignant comme figure de l'autorité en RDA (1949-1968) », in : DROIT Emmanuel et KARILA-COHEN Pierre (dir), *Qu'est-ce que l'autorité ? France-Allemagne(s) XIXème-XXème siècles*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2016, pp. 109-134.

DROIT Emmanuel et KOTT Sandrine (dir), *Die ostdeutsche Gesellschaft. Eine transnationale Perspektive*, Links Verlag, Berlin, 2006.

EASTMAN Max, *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, New York, Alfred A. Knopf, 1934.

ECKART Frank, *Eigenart und Eigensinn, Alternative Kulturszenen in der DDR, 1980-1990*, Forschungsstelle Osteuropa, Edition Temmen, Brême, 1993.

EISOLD Eva-Maria, « von der breiten Rollbahn zum Kommunismus » zur « Freiheit-Gasse »- Kultur und Kunst als Volksbildung und als « Nische », in : Egon HÖLDER, *Im Trabi durch die Zeit - 40 Jahre Leben in der DDR*, Metzler Poeschel, Stuttgart, 1992, pp. 307-328.

ENGLER Wolfgang, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin, Aufbau Taschenbuch, 1999.

ENGLER Wolfgang, *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin, Aufbau-Verlag, 2002.

FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times : soviet Russia in the 1930s*, New-York, Oxford University Press, 1999.

FRACH Friederike, *Schloss Wiepersdorf. Das ›Künstlerheim‹ unter dem Einfluss der Kulturpolitik in der DDR*, Berlin, Links Verlag, 2012.

FRANÇOIS Jean-Claude, « Le rôle des intellectuels dans la préparation de la Wende : l'exemple des gens de théâtre », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, N° 146, Octobre-Décembre 1998.

GERD Dietrich, « Kulturbund », in: Gerd-Rüdiger Stephan (ed.): *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*, Dietz, Berlin, 2002, pp. 530–559.

GILLEN Eckhard et HAARMANN Rainer, *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, 1990.

GILLEN Eckhart: *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, DuMont, Cologne, 2005.

GOESCHEN Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kulturwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot (Zeitgeschichtliche Forschungen, 8) 2001.

GROSCHOPP Horst, « Das System der perfekten Kulturverwaltung. Kulturpolitikstrukturen in der DDR bis zum Herbst 1989 », in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 50 (III), 1990, pp. 40–44.

GROSSMANN Georg Ulrich (dir.), *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, Germanisches Museum, Nuremberg, 2003.

GRUNENBERG Antonia, *Aufbruch der inneren Mauer: Politik und Kultur in der DDR, 1971-1990*, Editions Temmen, Brême, 1990.

GRUNENBERG Antonia, *Antifaschismus, ein deutscher Mythos*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1993.

GRUNOW Rüdiger, *Hofnarr in der DDR. Politische Satire im real existierenden Sozialismus*, Rudolstadt, 1996.

HAASE Baldur, *Mielke contra Pegasus. Berufs-und Laienautoren, Literaturinteressierte des ehemaligen Bezirks Gera im Visier des MfS*, Erfurt, 2001.

HÄHNEL-MESNARD Carola, *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980. Un espace hétérotopique*, Paris, L'Harmattan, collection « La philosophie en commun », 2007.

HEIDER Magdalena, *Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR*. (= Bibliothek Wissenschaft und Politik. Band 51), Verlag Wissenschaft und Politik Claus-Peter von Nottbeck, Cologne, 1993.

HERTLE Hans-Hermann et Wolle Stefan, *Der Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat*, Wilhelm Goldmann Verlag, Munich, 2006.

HOCHGESCHWENDER Michael, *Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen*, Editions Oldenburg, Munich, 1998.

HOCKERTS Günther, « Soziale Errungenschaften? Zum sozialpolitischen Legitimitätsanspruch der zweiten deutschen Diktatur », pp. 790-804, in : Jürgen Kocka, Hans-Joachim Puhle et Klaus Tenfelde, *Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat. Festschrift für Gerhard Ritter zum 65. Geburtstag*, Saur, Munich, 1994.

HOLQUIST Peter, « La question de la violence », in Michel DREYFUS (dir.), *Le siècle des communismes*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2000, pp. 135-136.

HOLQUIST Peter et SCHOR Paul, « La société contre l'État, la société conduisant l'État: la société cultivée et le pouvoir d'État en Russie, 1914-1921 », in : *Le Mouvement social*, No. 196, Le Social en Proie à l'État Soviétique (Jul. - Sep., 2001), pp. 21-40.

HÖPEL Thomas, *Die Kunst dem Volke, Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945-1989*, Leipziger Universitätsverlag, 2011.

HÜBNER Peter, *Konsens, Konflikt und Kompromis*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

HÜBNER Peter (dir.), *Niederlausitzer Industriearbeiter 1935 bis 1970*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

HÜNNIGER Andrea Hanna, *Das Paradies. Meine Jugend nach der Mauer*, Tübingen/ Klett-Cotta, Stuttgart, 2011.

HÜTT Wolfgang: « Künstler, Reformen, Staatssicherheit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der DDR », in: *Kritische Berichte*, Heft 1, 2003, pp. 27–49.

JÄCKEL Harmut, « Unser schiefes DDR-Bild. Anmerkungen zu einem doch nicht verjährten publizistischen Sündenfall », *Deutschland Archiv*, n°23, 1990.

JÄGER Manfred, *Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss*, Wissenschaft und Politik, coll. Deutschland Archiv, Cologne, 1982.

JARAUSCH Konrad H. (dir.), *Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, New York/Oxford, Bergham Books, 1999.

JESSEN Ralf, « Dictature communiste et milieu universitaire : étude d'histoire sociale des professeurs d'université de la RDA, 1945-1961 », *Annales HSS*, 1, 1998.

KAISER Paul, « Topographie des Eigensinns. Kunst und Gegenkultur in Dresden im letzten DDR-Jahrzehnt », in: *Dresdner Hefte*, Heft 101, 2010, pp. 27–36.

KLEMKE Peggy, *Taktgeber oder Tabuisierte – Komponisten in der DDR. Staatliche Kulturpolitik in den fünfziger Jahren*, Tectum, Marburg, 2007.

KLEMM Thomas, *Keinen Tag ohne Linie? Die kunst- und gestaltungstheoretische Forschung in der DDR zwischen Professionalisierung und Politisierung (1960er bis 1980er Jahre)*, Kontext Kunstpädagogik, 34, Munich, 2012.

KNOBLICH Tobias J., « Humanismus als kultureller Leitbegriff. Eine Kulturpolitikgeschichte der DDR », in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 146 (III), 2014.

KOCKA Jürgen, KÄLBLE Hartmut, ZWAHR Hartmut (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994.

KÖPP Ulrike, *Karl Kneschke und die Beweggründe zum Kulturbund für demokratische Erneuerung Deutschlands*, in : Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, Passagen, Vienne, Volume 2, 2014, pp. 245–265.

KOPSTEIN Jeffrey, *The Politics of Economic Decline in East Germany, 1945-1989*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/Londres, 1997.

KOTT Sandrine, « À la recherche d'une culture socialiste, le cas des entreprises de RDA (1949-1989), Vingtième siècle. Revue d'histoire, n° 63, 1999, pp. 87-106.

KOTT Sandrine, « La RDA, un Kulturstaat ouvrier ? », in : *Documents*, 1/99.

KOTT Sandrine, « Collectifs et communauté dans les entreprises de RDA. Limites de la dictature ou dictature des limites? », *Genèses*, 2/2000 (no 39), pp. 27-51.

KOTT Sandrine, Collectifs et communauté dans les entreprises de RDA: limites de la dictature ou dictature des limites ?. In: *Genèses*, 39, 2000. Entreprises et société à l'Est, sous la direction de Christian Topalov. pp. 27-51.  
[www.persee.fr/doc/genes\\_1155-3219\\_2000\\_num\\_39\\_1\\_1621](http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_2000_num_39_1_1621)

KOTT Sandrine, *Le communisme au quotidien. Les entreprises d'État dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001.

KOTT Sandrine, Histoire de la société allemande au Xxe siècle, tome III : la RDA 1949-1989, La Découverte, Paris, 2011.

LENNARTZ Kurt, *Die deutsch-deutschen Theaterbeziehungen: Fragen und Probleme in der Zusammenarbeit der Theater der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, Deutscher Bühnenverein, Cologne, 1990.

LENNARTZ Kurt (dir.), *Vom Aufbruch zur Wende in der DDR. Theater in der DDR*, Seelze: Velber, Deutscher Bühnenverein, Cologne, 1992.

LINDENBERGER Thomas (dir.), Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur : Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Böhlau Verlag, Cologne, 1999.

LINDENBERGER Thomas, *Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand*, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 02.09.2014.

LOEST Erich, *Die Stasi war mein Eckermann oder: mein Leben mit der Wanze*, Linden, Leipzig, 1991.

LÜDTKE Alf (éd.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Francfort, 1989.

LÜDTKE Alf, Glossar, in: *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton 1995, pp. 313-314.

LÜDTKE Alf, KALINOWSKI Isabelle, *La République démocratique allemande comme histoire. Réflexions historiographiques*, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 53<sup>e</sup> année, N. 1, 1998. pp. 3-39.

LUCCHESI Joachim, *Das Verhör in der Oper, Die Debatte um die Aufführung « Das Verhör des Lukullus » von Bertold Brecht und Paul Dessau*, Editions BasisDruck Verlag, Berlin, 1993.

MARGGRAF Hans-Jörg, « Von der « Demokratisierung der deutschen Schule » zum sozialistischen Bildungssystem - der Weg vom Kindergarten zum Beruf », in : Hölder, *Im Trabi durch die Zeit - 40 Jahre Leben in der DDR*, Metzler Poeschel, Stuttgart, 1992, pp. 49-66.

MEIER Helmut, « Der Kulturbund der DDR in den 70er Jahren. Bestandteil des politischen Systems und Ort kultureller Selbstbestätigung », in: Evemarie

Badstübner (ed.), *Befremdlich anders. Leben in der DDR*, Karl Dietz, Berlin, 2000, pp. 599–625.

MEIER Helmut, *Der Kulturbund im politischen System der DDR in den siebziger Jahren* (= Hefte zur DDR-Geschichte 62), Helle Panke, Berlin, 2008.

MEUSCHEL Sigrid, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*, Suhrkamp, Frankfurt, 1993.

MEYER Gerd, « Sozialistischer Paternalismus in der Ära-Honecker. Lebensweise zwischen sozialer Sicherheit und politischer Bevormundung », in : Gert Meyer et Gerhard RIEGE, *In der DDR leben. Interdisziplinäre Studien aus Jena und Tübingen*, 1991, pp. 75-89.

MÖBIUS Regine, « Bis hierher und nicht weiter!. Oder Kunstfreiheit in der DDR », in: *politik und kultur* (puk), Heft 4, 2014.

MOHRMANN Ute, « Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR », in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (dir.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16. Thema: Transformatorische Kulturpolitik*, Band 15, transcript, Bielefeld, 2016.

MOINE Caroline, *Cinéma et guerre froide, Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2014.

MORTIER Jean, « La lettre de Nachterstedt, coup d'envoi du Bitterfelder Weg », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 129, 1994, pp. 126-141.

MORTIER Jean, *L'art en RDA entre contrôle et recherche de l'autonomie*, dossier pour les presses universitaires du Septentrion, [http://www.septentrion.com/resources/titles/27574100119590/extras/AA196\\_intro\\_dossier\\_J-Mortier\\_PUS.pdf](http://www.septentrion.com/resources/titles/27574100119590/extras/AA196_intro_dossier_J-Mortier_PUS.pdf), consulté le 21.10.2015.

NEAU Patrice, « Vom Umgang mit den »Parteiorganen der Kulturpolitik« der DDR. Strategien, um die Zensur zu unterlaufen, am Beispiel der Leipziger Schule », in: Matthias Theodor Vogt (dir.), *Die Stärke der Schwäche*, Peter Lang (Schriften des Collegium PONTES, 3), Frankfurt, 2009, pp. 29–46.

NIEKISCH Ernst, « Gründung des Kulturbundes », in: Ilse Spittmann, Gisela Helwig (ed.): *DDR-Lesebuch. Von der SBZ zur DDR 1945–1949*, Verlag Wissenschaft und Politik, Berend von Nottbeck, Cologne, 1989, pp. 214–217.

NIETHAMMER Lutz (dir.), *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression. Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*, Vandenhoeck & Ruprecht (Analysen und Dokumente, 35), Göttingen, 2014.

OFFE Claus, *Der Tunnel am Ende des Lichts*, Frankfurt sur le Main, Campus Verlag, 1994.

OFFNER Hannelore et SCHROEDER Klaus (dir.), *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Akademie Verlag, Berlin, 2000.

PFEIL Ulrich, « Culture et politique en RDA, un aperçu de 45 ans de culture », in : *Documents*, 1/99, Janvier-Février-Mars 1999, pp. 21-42.

PORT Andrew, « The Dark Side of Eigensinn: East German Workers and Destructive Shopfloor Practices », in: Hartmut BERGHOFF et Uta BALBIER (dir.), *Falling Behind or Catching Up? The East German Economy, 1945-2010*, Cambridge, 2013, pp. 111-128.

POUMET Jacques, « Sous l'œil de la censure : la série de courts métrages Das Stacheltier », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, n°128, 1994, pp. 120-130.

RAGARU Nadège et CAPELLE-POGACEAN Antonela, *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme, consommer à l'Est*, collection Recherches internationales, Editions Karthala, 2010.

REID Suzanne et CROWLEY David, *Style as Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New-York, Berg, 2000.

ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot 1986.

ROSS Corey, *The East German Dictatorship : Problems and Perspectives in the Interpretation of the GDR*, London/New York, 2002.

ROTHER Ulrike, *Kunsterziehung in der DDR. Inhalte und Entwicklungstendenzen, nachgewiesen an Beiträgen der Fachzeitschrift ›Kunsterziehung‹*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2000.

ROWELL Jay, « La domination en vertu du savoir ? La construction et les usages des statistiques du logement en RDA », *Revue française de science politique*, 5/2005 (Vol. 55), pp. 865-887.

ROWELL Jay, *Le totalitarisme au concret : le logement en RDA 1945-1989*, Economica, Paris, 2006.

RUBIN Eli, *Amnesiopolis – Modernity, Space, and Memory in East Germany*, Oxford University Press, 2016.

RUBIN Eli, *Synthetic Socialism : Plastics and Dictatorship in the GDR*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.

RÜTHER Günther, « Greif zur Feder Kumpel ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR, 1949 bis 1990*, Droste, Düsseldorf, 1992.

RÜTHER Günther, *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Schöningh, Paderborn, 1997.

SAEHRENDT Christian, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation*.

*Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Steiner, Stuttgart, 2009.

SCHILLER Dieter, *Der V. Bundestag des Kulturbundes im Februar 1958. Eine programmatische Wendung auch im politischen Vorfeld*, in : Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Heft I/2005.

SCHMIECHEN-ACKERMANN Detlev, *Diktaturen im Vergleich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Kontroversen um die Geschichte*, Stuttgart, 2002.

STAADT Jochen, « *Eingaben : Die institutionalisierte Meckerkultur in der DDR* », *Arbeitspapiere des Forschungsverbandes SED-Staat*, 24, Berlin, Freie Universität Berlin, 1996.

STAADT Jochen, *›Die Eroberung der Kultur beginnt!‹. Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED*, Lang (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), Frankfurt, 2011.

TIMMERMANN Heiner, *Diktaturen in Europa im 20. Jahrhundert - der Fall DDR*, Duncker & Humblot, Berlin, 1996.

VESTER Michael, HOFMANN Michael et ZIERKE Irene (dir.), *Soziale Milieus in Ostdeutschland*, Cologne, Bund Verlag, 1995.

VOIGT Jutta, « Boheme und Beton. Wie DDR-Künstler das ›andere Leben‹ zu verteidigen versuchten », in: *Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte*, Heft 11, 2016, pp. 59–62.

VOLLNHALS Clemens et WEBER Jürgen (dir.), *Der Schein der Normalität*, Olzog, Munich, 2002.

VON RICHTLINIEN Esther, *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*, Berghahn Books, New-York, 2009.

WALTHER Joachim, *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der DDR*, Ch. Links Verlag, Berlin 1996.

WOLLE Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR, 1971-1989*, Berlin, 1998.

TERRAY Emmanuel, *Ombres berlinoises. Voyage dans une autre Allemagne*, Odile Jacob, Paris, 1996.

ZEHPUNTKE Helga, « Vom ersten Jugendgesetz zur organisierten DDR-Jugend - junge Menschen in der Vielfalt ihrer gesellschaftlichen Funktionen », in : Egon Hölder, *Im Trabi durch die Zeit - 40 Jahre Leben in der DDR*, Metzler Poeschel, Stuttgart, 1992, pp. 67-76.

ZIMMERMANN Felix, « Die Jazz-Marxisten. Der Jazz in der DDR-

Kulturpolitik der 1950er Jahre », in: *politik und kultur* (puk), Heft 6, 2015.

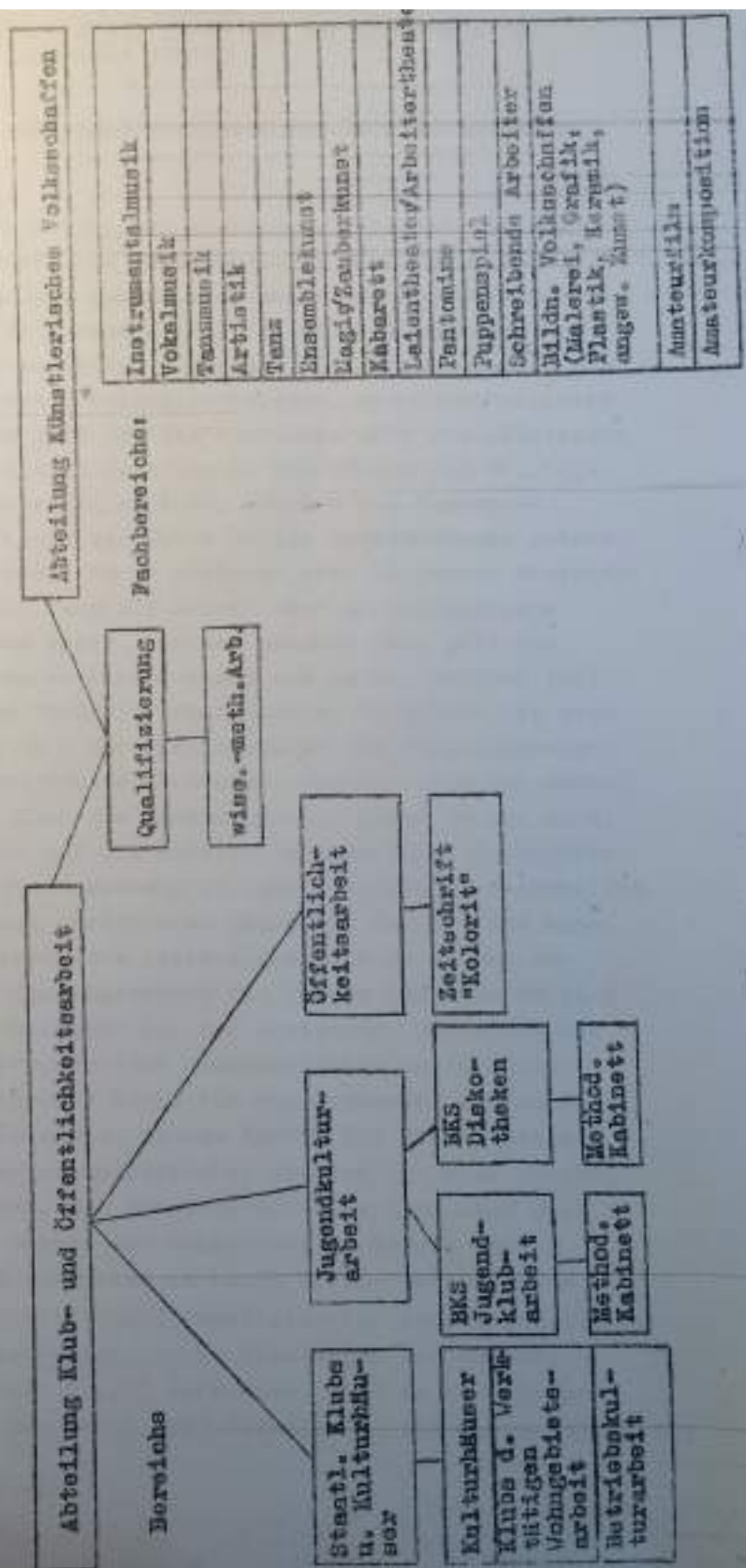
# **ANNEXES**

## TABLE DES ANNEXES

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Annexe 1</b> : Das Bezirkskabinett für Kulturarbeit der Hauptstadt, Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20.....                                                                                                                                                                                             | p. 264     |
| <b>Annexe 2</b> : Analyse der bisher geleisteten Arbeit und Schlußfolgerungen, 14.03.1986, source : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20.....                                                                                                                                                                | p. 265-271 |
| <b>Annexe 3</b> : Für eine sozialistische Volkskunstbewegung, Programmatische Erklärung, 12.02.1952, source : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 27.....                                                                                                                                                      | p. 272-274 |
| <b>Annexe 4</b> : La première session du congrès de la culture du SED ( <i>Kulturtag der SED</i> ) en mai 1948 à Berlin, photographie des archives de la ville de Berlin, Source : C Rep 722, Nr. 25.....                                                                                               | p. 275     |
| <b>Annexe 5</b> : Couverture du catalogue de l'exposition <i>Mensch und Arbeit</i> , , Klaus Wittkugel, Berlin, 1949. Source : catalogue d'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin, Breite Straße 30-36, 10178 Berlin.....                                                                      | p. 276     |
| <b>Annexe 6</b> : Affiche pour une maison de la culture avec citation de Lénine, 1952. Source : Landesarchiv, C Rep 121 Nr. 67.....                                                                                                                                                                     | p. 277     |
| <b>Annexe 7</b> : Dessin de Herbert Sandberg intitulé <i>Brechts Verhör</i> , 1959. Source : catalogue de l'exposition <i>Mensch und Arbeit</i> , Klaus Wittkugel, consulté à la Stadtbibliothek Berlin.....                                                                                            | p. 278     |
| <b>Annexe 8</b> : Monument en l'honneur de Karl Marx de Lew Kerbel le jour de l'inauguration, ville de Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), 1971. Photographie extraite de : MÖBIUS Regine, « Bis hierher und nicht weiter!. Oder Kunstfreiheit in der DDR », <i>politik und kultur</i> (puk), Heft 4, 2014..... | p. 279     |
| <b>Annexe 9</b> : Erich Honecker lors du vernissage de l'exposition « <i>Das Antlitz der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst der DDR</i> », à sa gauche Walter Ulbricht, et devant Willi Stoph, Gerhard Bondzin, Source : Catalogue de l'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin.....         | p. 280     |
| <b>Annexe 10</b> : Tableau de Helmut Diehl, <i>Der geteilte Marx</i> , 1976. Source : catalogue de l'exposition <i>Mensch und Arbeit</i> , Klaus Wittkugel, Berlin, 1949, consulté à la Stadtbibliothek Berlin.....                                                                                     | p. 281     |
| <b>Annexe 11</b> : Exemple d'architecture des maisons de la culture de RDA, ouvrage intitulé <i>Die Salons der Sozialisten : Kulturhäuser in der DDR</i> de Simone Hain, Stephan Stroux, publié chez C. Links en 1996. Source : Ouvrage consulté à la BNF, Notice n° : FRBNF13577127.....               | p. 282     |

# Berliner Haus für Kulturarbeit

## das Bezirkskabinett für Kulturarbeit der Hauptstadt



Das Bezirkskabinett für Kulturarbeit der Hauptstadt, in : Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20.

Arbeitskreis "Berliner Traditionen" am Berliner Haus für  
Kulturarbeit (BHfK)

Analysen der bisher geleisteten Arbeit und Schlussfolgerungen

1. Allgemeines

Im Dezember 1981 konstituierte sich unser Arbeitskreis (Ak) "Berliner Traditionen" als ehrenamtliches Gremium in BHfK. In dieser Arbeitsgruppe fanden sich unter der Verantwortung des Direktors des BHfK Wissenschaftler unterschiedlicher Fachdisziplinen, Kulturpolitiker und Praxispartner wie Leiter von Volkskunstkollektiven, Kreiskulturhäusern, wie Ortschronisten u. a. zusammen. Bis 1986 lag die koordinierende und anleitende Arbeit über den gesamten Zeitraum in den Händen von Dr. Ilja Seifert, unserem Sekretär am BHfK, während die Zusammensetzung des Ak im Laufe der Jahre einige Veränderungen erfuhr. Bis Ende 1984 tagte der Ak in größeren oder kleineren Abständen regelmäßig, nur 1985 fand die Arbeit über projektbezogene Einzelkonsultationen statt. Für die gesamte Zeit galt das Arbeitsprogramm unseres Fachgremiums wie es Dr. Seifert 1982 in Heft 3 der Reihe "Kolorit" formulierte. Insgesamt hat sich die Arbeit unseres Ak - der sich zunächst als "Relaisstation" zwischen Theorie und Praxis verstand - bewährt, wie der nachfolgende Überblick über die bewältigten Aufgaben zeigen wird.

Die Bedeutung der auf die Aufarbeitung Berliner Geschichte und Tradition und die Umsetzung in künstlerischen Volkeschaffen und in der Klubarbeit gerichteten Tätigkeit des Ak fand eine erste Würdigung seitens des Leiters des BHfK in seiner Ansprache zum 30-jährigen Bestehen des Hauses 1983. Darin wird die schöpferische Aktivität bei der Aneignung, Umsetzung und Weiterentwicklung progressiven humanistischen, kulturellen Erbes auch auf regionaler Basis für die Gegenwart als politischer Auftrag verstanden. Gerade Berlin als die Hauptstadt des ersten deutschen, sozialistischen Staates hat eine reiche, 750-jährige Tradition. Mit der Geschichte Berlins sind die "Ergebnisse harter Arbeit und wechselvoller Kämpfe werktätiger Klassen und Schichten im Laufe vieler Jahrhunderte, das Streben fortschrittlicher, demokratischer und humanistischer Kräfte und Persönlichkeiten, große Leistungen von Kultur, Kunst und Wissenschaft (...)" verbunden, wird in den Thesen zur 750-Jahr-Feier der Stadt 1987 formuliert. (BZ v. 14./15.12.85)

Mit Blick auf die Geschichte Berlins und seines wichtigsten Entwicklungsabschnitts als sozialistische Hauptstadt seit 1949 soll sich auch die Arbeit unseres Ak über die Praxis geistig-kulturellen Lebens als Teil zeitgemäßer sozialistischer Kulturpolitik zur Schaffung einer Nationalkultur erweisen. Gerade in Vorbereitung des Stadtjubiläums ist uns verstärkt daran gelegen, sozialistische Erberezeption und regionale Traditionspflege zu verbinden und im bewußten Gegensatz zu imperialistischer Ideologie über ein historisch-differenziertes und regional-konkretes Herangehen ein materialistisch-dialektisches Traditions- und Geschichtsbild im Alltagsleben weiter zu befestigen. Das an traditionsgebundenem Selbstverständnis und dahingehender eigener gesellschaftlicher Betätigung bei der Bevölkerung ein großes Interesse besteht, zeigt sich in unserer täglichen Arbeit (nicht nur beim Umgang mit der Wissenschaft).

## 2. Arbeitsergebnisse

In Vorbereitung der 1. Berliner Tage der Volkskunst 1982 bestand unser Ak seine erste Bewährungsprobe. Es ging darum, die in Berlin geschichtlich vorhandenen Traditionen des künstlerischen Volksechaffens aufzugreifen und so darzustellen, wie sie sich unter dem Einfluß der revolutionären Arbeiterbewegung bis heute ausgeprägt haben. Besonders ausgerichtet war die Vorbereitung auf die Erfassung spezieller Traditionen des Berliner Volkslebens. Der Ak wirkte auf Programme und Ausgestaltung in allen Bereichen des PdR ein und war daran beteiligt, daß eine neue Qualität der Verbindung von Tradition und Geschichte mit den Erfordernissen eines gegenwärtigen sozialistischen Volksfestes erreicht wurde. Folgende Programmkomplexe wurden dabei von uns mit vorbereitet und teilweise aktiv betreut:

- Premiere des Stücks "Jetzt können wir genießen" des Arbeitertheaters "Maxim Gorki" am BHfK
- Ausgestaltung eines Aktionszentrums "Historischer Markt" (besondere Marktatmosphäre durch mobile Gruppen)
- Ausstellung "Hochzeiten in Berlin"
- Ensemble "Berliner Originale"
- ein "Berlin-Juli"

Darüber hinaus erschien 1982 das bereits erwähnte Heft 3 der Reihe "Kolorit", in dem Mitglieder des Ak erstmals mit Teil-

trägen zu den kulturhistorischen Traditionen des Volkskunstschaffens und der Klubarbeit die proletarisch-revolutionären und sozialistischen Traditionen Berlins als Teil unserer Nationalkultur propagierten.

Auch für das Jahr 1983 ist eine Vielzahl von Aktivitäten und konzeptionellen Arbeiten zu erwähnen: Im Mittelpunkt der Tätigkeit des Ak stand 1983 die Analyse der Stadtbezirkfeste und eine sich daran anschließende theoretische Auseinandersetzung mit der Frage der "Großstadtfolklore". Fortgesetzt wurde die historische Fachberatung des Arbeitertheaters "Maxim Gorki", begannen die Koordination einer Materialsammlung zur Geschichte des DMFK mit dem Ziel, langfristig einen Fundus für die Geschichte des Volkskunstschaffens und der Klubarbeit in Berlin mit Archiv-Charakter zu entwickeln. Ein Schwerpunkt war ebenfalls die Diskussion um die Erforschung der eigenen Traditionen von Volkskunstkollektiven und Klubs (besonders in Jugendklubs im Kampf um die Verleihung von Ehrennamen von antifaschistischen Vorbildern).

Im Ergebnis der Arbeit konnte 1984 das Heft 6 der Reihe "Kolorit" als Nr. 2 der Thematik "Volkskunst-Klubarbeit-Traditionen" erscheinen. Darin wird den Adressaten z. B. am Umgang mit Ehrennamen verdeutlicht, wie und zu welchen Zweck lokale Traditionenaufbereitung heute nutzbar sein kann. Hervorzuheben sind dabei die erneuten engagierten Beiträge von Dr. Marohn, Rudolf Barbarico und Dr. Seifert als Mitglieder unseres Ak. Angeregt und angelegt wurde 1984 auch ein Ideenfundus für die Popularisierung Berliner Traditionen in Vorbereitung der 750-Jahr-Feier. Hauptergebnis der Arbeit des Jahres war die Fertigstellung einer geschlossenen Konzeption für ein Berliner Volkskunstarchiv mit einer vom Museum für Volkskunde angefertigten Ergänzungskonzeption zu seiner technischen Ausrüstung. Beide Konzeptionen sind bestätigt, ohne daß bisher danach gearbeitet worden ist. Hervorzuheben für 1984 sind auch die Aktivitäten und Vorschläge des Ak in Vorbereitung des Nationalen Jugendfestivals. Sie erstreckten sich auf die Anregung und Konzipierung einer Hochzeitsausstellung, eines Quiz sowie auf Beratertätigkeit.

1985 hat das Projekt "Berliner Bauarbeiterfeste" in seine entscheidende Phase und verdient, hier gesondert hervorgehoben zu werden: Erstmal gelang es, verschiedene heterogene Vertragspartner um ein Projekt des Ak zu versammeln. In Auftrag des

BHfK und der SED-Kreisleitung Bauwesen Berlin (Geschichtskommission) fertigten drei Studenten des Bereichs Ethnographie der Humboldt-Universität Berlin Jahressarbeiten (Betreuer war Prof. Jacobetz) zur Analyse berufsspezifischer Elemente und Traditionen in der Fest- und Fei-ergestaltung der Bauarbeiter, untersucht am Beispiel der Berliner "Hauschaffenden" an. Die drei Forschungsarbeiten - als Pilotstudien angefertigt - bergen erhebliche kulturpolitische Potenzen, die in der Folge jetzt nutzbar gemacht werden müssen. Eine Publikation der Arbeitsergebnisse nach Abschluß der ersten Etappe des Projekts wird in Kürze in der "Kolorit"-Reihe unter der Thematik "Volkekunst-Klüberbeit-Traditionen, Heft 3, noch 1986 erscheinen. Eine Vorinformation ist bereits in der Ztg. der Humboldt-Universität v. 6. 3. 1986, Nr. 24, nachzulesen. Parallel dazu wird die studentische Forschungsarbeit im erweiterten Umfang fortgesetzt. Sie wird Grundlage eines "Grehbuchs" für eine "Berliner Bauarbeiterkantine" im PDR zu den Berliner Tagen der Volkekunst 1987 sein. Die dazu entstehende Ausstellung wird vom Traditionskabinett der SED-Kreisleitung Bauwesen im Anschluß daran weiter genutzt.

Ebenfalls in Vorbereitung des Berlin-Jubiläums und der 2. Berliner Tage der Volkekunst war der Ak an weitgehenden Vorschlägen und Überlegungen beteiligt: Von Mitgliedern des Ak wurden spezielle Konzeptionen angefertigt und eingereicht, die die Attraktivität der Veranstaltungen über eine gelungene Einbeziehung der gastronomischen Einrichtungen des PDR in die kulturellen Aktivitäten des Volksfestes sichern helfen sollen. Es wurden drei Veranstaltungskomplexe inhaltlich und gestalterisch (im Ansatz) abgesichert:

- Berliner Parteilokal um 1900 (Dr. Rohls)
- Berlin zur Zeit der III. Weltfestspiele (T. Scholze)
- Berliner Debattier-Café um 1840 (Dr. Döhne)

Speziell die beiden letzten Konzeptionen kamen seitens des BHfK in die engere Wahl und die Entscheidung fiel nach Abwägung aller Möglichkeiten (auch des Ak) auf das Berliner "Debattier-Café". Die Durchsetzung dieser Idee auf den verantwortlichen Ebenen und eine weitere Konkretisierung der Konzeption sowie eine Inangriffnahme dieses Projekts über verschiedene Praxispartner (ähnlich Bauarbeiterprojekt) ist eine Aufgabe, die uns über 1986 hinaus beschäftigen wird.

Aus dem Ideenfundus für die 750-Jahr-Feier entstand 1985

auch die erste Konzeption für die Gründung eines "Tanzhauses" in Berlin, die der Intendant des Tanzensembles der DDR, Herr Bernhard Buley vorlegte. Diese Konzeption stützt sich auf erste Ergebnisse einer Heranführung jugendlichen Publikums an die Tanzfolklore in Berlin und Leipzig und von "Tanzhäusern" in Ungarn. Auf den Tanz bezogen ist die Folklore der Hauptstadt kaum erschlossen und gleitet in vielen Volkskunstgruppen zu schnell in eine "Dienstädchen-Folklore" des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ab. Notwendig ist also eine Kanalisierung der folkloristischen Bemühungen in Richtung auf die Traditionen der gesamten werktätigen Bevölkerung, besonders der proletarischen Schichten (soweit vorhanden). Auch diese Problematik - im BHfK bereits beraten und konkretisiert - wird unseren Ak weiter bewegen.

Es ist letztlich nicht möglich, hier auch alle persönlichen Bemühungen-organisatorischer und fachlicher Art der Mitglieder des Ak genau aufzulisten. Einzeln und besonders hervorgehoben zu werden verdient jedoch die unersättliche Arbeit unseres Sekretärs Dr. Seifert. Sie reicht von der Betreuung der Abschlußarbeiten der Meißner Fachschule über die organisatorische und konzeptionelle Absicherung aller Aktivitäten des Ak an BHfK und bei den Praxispartnern bis zu seinen Anstrengungen um eine effektive Arbeit unseres Gremiums selbst.

### 3. Probleme und Erfahrungen bisheriger Arbeit

Natürlich hat die Arbeit unseres Ak außer positiven Ergebnissen auch Erfahrungen gebracht, die für unsere weiteren Aktivitäten von Belang sind und nachfolgend problematisiert werden sollen:

- Will der Ak die regionale Traditionsforschung und -aufarbeitung im volkskünstlerischen und Klubbereich koordinieren und inspirieren, bedarf es seiner festen Einbindung in die Konzeption des BHfK. Aufträge und Leitlinien aus dieser Konzeption müssen von Seiten der Leitung des Hauses stärker an den Ak herangetragen werden.
- Wohl bietet die institutionelle Bindung des Gremiums an das BHfK günstige Voraussetzungen einer gemeinsamen, sich ergänzenden Arbeit. Da aber bereits auf der konstituierenden Sitzung des Ak die Absicht klar wurde, hier eine Gruppe interdisziplinär denkender Spezialisten zu schaffen ist fraglich, ob die im Arbeitsprogramm dargelegte und derartig

Publikationstätigkeit richten und weniger in konkrete Ausstellungen, Beispielveranstaltungen u. ä. einbezogen werden. Das entspräche besser der gestellten Aufgabe unseres Gremiums, "langfristig und kontinuierlich schlagkräftige Argumentationsgrundlagen von hohem theoretischen Niveau" (Kolorit 3, 1982, S. 47) zu schaffen.

- Das BMfK übernimmt die Einbeziehung von Praxispartnern in die Arbeit des Ak auf der Ebene konkreter Projekte (hier durchaus auch zeitweilig über die Zusammenkünfte des Ak). Es entwirft in Abstimmung mit seinen langjährigen Arbeitskonzeptionen auch die konkrete Aktivitätspalette seines ehrenamtlichen Ak und faßt ihn tatsächlich als interdisziplinäres Beratergremium von Spezialisten auf. Das ermöglicht, den Forderungen nach theoretischen Grundlagen der Klüberbeit, nach kulturtheoretischer, ästhetischer und ethnographischer Aufarbeitung des Bereichs Volkskunst auch mit Hilfe des Wissenschaftspotentials unseres Ak nachzukommen. Denn noch im Rechenschaftsbericht aus Anlaß des 30-jährigen Bestehens des Hauses stellte sich dies und eine gewisse Theorienfeindlichkeit als Problem dar.

#### 4. Schlußfolgerungen und Vorschläge

1. Der Ak "Berliner Traditionen" erhält den Status eines ehrenamtlichen wissenschaftlichen Beirats, der Praxisbeziehungen nur begrenzt und projektbezogen herstellt.
2. Seine Mitglieder sind:  
Dr. Seifert, BMfK; Dr. Döhne, AdW; Dr. Harohn, ...; Dr. Arndt, Stadtbibliothek; T. Scholze, MUB; Dr. Rohls, MUB, ein Mitarbeiter des Mus. f. Vklde.; H. Apelt, Kulturbund; R. Harbarino, ...; (B. Sulay, Intendant des ...); ein Mitarb. d. ~~Museum~~ Märk. Mus.
3. Dem Ak wird ein Vorstand vorgeschlagen, dem drei Mitglieder des Gremiums angehören. Der Vorstand leitet die Arbeit zwischen den Zusammenkünften:  
1. Thomas Scholze, amt. Vorsitzender  
2. Dr. Harohn, Stellv.  
3. Dr. Seifert, wiss. Sekr.
4. Der Ak wird zweimal jährlich einberufen, in April und Oktober. Inzwischen finden Einzelkonsultationen zu den Projekten statt.

5. Das Programm des Ak ist in der Reihe "Kolorit", Heft 3, 1982, S. 45ff. formuliert und bleibt weiterhin inhaltliche Grundlage unserer Arbeit.
6. Die von BHfK herausgegebene Reihe "Kolorit", speziell die Folge "Volkskunst-Klubarbeit-Traditionen" bleibt das Hauptpublikationsorgan des Ak.
7. Die Diskussion der Schlußfolgerungen und Vorschläge findet auf der Sitzung des Ak am 16.4.86, 15.00 Uhr, im BHfK statt.
8. Auf unserer Zusammenkunft im Oktober wird die Konzeption des Ak mit den langfristigen Aufgaben des BHfK in Verbindung gebracht und es erfolgt über den Direktor des Hauses die Koordination der gemeinsamen Aktivitäten.

Berlin, den 14.3.86

Thomas Schöne  
i. A. (Hija Schöne)

Analyse der bisher geleisteten Arbeit und Schlußfolgerungen, 14.03.1986, source :  
Landesarchiv, C Rep 722, Nr. 20.

# FÜR EINE SOZIALISTISCHE VOLKSKUNSTBEWEGUNG

## PROGRAMMATISCHE ERKLÄRUNG

Jeder Deutsche muß heute zwischen zwei Wegen entscheiden: zwischen dem Weg des Friedens, des Lebens und des Fortschritts und dem Weg des Krieges und der Vernichtung. Das eine ist der Weg der Deutschen Demokratischen Republik, das andere ist der Weg der imperialistischen Kräfte in Westdeutschland.

Für die nach Glück und Frieden strebende Menschheit gibt es kein anderes Ziel als den Sozialismus. Für diese Zukunft haben Generationen von arbeitenden Menschen gekämpft. Lied und Tanz, Musik und Spiel, Wort und Bild waren ihnen dabei Waffe.

Was damals ferne Zukunft war, ist in unserer Republik lebendige Wirklichkeit. Millionen Hände bauen täglich am Sozialismus. Er hat unser Leben verändert. Er muß auch Inhalt unserer Kunst sein.

### Was haben wir erreicht?

Viel haben wir, Werktätige, Künstler und Volkskutschaffende der Deutschen Demokratischen Republik, getan, um die Volkskunst zur Blüte zu bringen. Sie führt kein Schattendasein mehr am Rande des kulturellen Lebens, sondern ist eine starke gesellschaftliche Kraft. Ihr dienen Einrichtungen wie das Zentralhaus für Volkskunst, Bezirkshäuser, Volkskunstkabinette, Forschungsinstitute, Kulturhäuser und Klubs. In jedem Jahr lernen Tausende von Werktätigen auf zahlreichen Lehrgängen, in Vorträgen und Beratungen, die Mittel der Kunst zu handhaben. Sie führen schon den Taktstock, leiten künstlerisch, gestalten Programme, und täglich lernen sie dazu. Zahlreiche Berufskünstler helfen ihnen dabei. Sie stehen den Laienkünstlern nicht als Konkurrenten gegenüber. Voneinander lernen sie.

Der Inhalt des künstlerischen Volksschaffens wird heute bestimmt durch eine von demokratischem und sozialistischem Geist getragene Humanität. Beseitigt sind Äußerungen faschistischer und reaktionärer Barbarei.

Arbeiter und werktätige Bauern prägen das Gesicht der Volkskunst in unserer Republik. Kunst und Kultur werden ihnen immer mehr zum Bedürfnis ihres täglichen Lebens. Ihr künstlerisches Urteilsvermögen wächst. Und es wächst bis hin ins kleinste Dorf die Zahl der Menschen, die Kunst nicht nur aufnehmen und genießen wollen, sondern die auch selbst künstlerisch-schöpferisch tätig sind. Wann gab es so viele und so gute Volkskunstensembles, Chöre und Gruppen in Deutschland? Wie viele große Ensembles haben sich durch ihre künstlerische Leistung einen weithin bekannten Namen gemacht! Bedeutende Künstler und Wissenschaftler sind Leiter und Berater. Die Arbeiterklasse gab Millionen für die Anschaffung von Instrumenten, Kleidung, Noten und anderen Materialien. Noch nie gab es eine solche Anerkennung durch den Staat, noch nie eine solche Förderung und Unterstützung unseres künstlerischen Strebens. Das kommt auch durch die Stiftung des Preises für künstlerisches Volksschaffen zum Ausdruck, den das Ministerium für Kultur alljährlich an die Besten von uns verleiht.

### Wodurch haben wir das erreicht?

Für all diese Erfolge ist unsere Arbeiter- und Bauernmacht die Voraussetzung. Wir haben eine geeinte Arbeiterklasse, die unter der Führung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in revolutionären Gewerkschaften diese unwürdigen kulturellen Erfolge ermöglicht hat. Wir haben die Geschlossenheit aller patriotischen Kräfte in der Nationalen Front des demokratischen Deutschland. Wir haben die Erfahrungen der Sowjetunion und der Volksdemokratien, von denen wir lernen. Wir sind den richtigen Weg gegangen, und dadurch konnten wir viel erreichen. Aber wir können mehr erreichen! Wir können und müssen mehr geben als bisher.

### Wir sind nicht mehr zufrieden!

Es gibt Menschen, die sich langweilen in unseren Konzerten und Veranstaltungen. Ihnen gefällt oft nicht, was und wie unsere Chöre singen. Sie sind damit einverstanden, daß die besten Volkslieder, Madrigale und Werke unseres klassischen Erbes gesungen werden. Auf diesen Gebieten sind die Programme unserer Chöre vielseitiger geworden. Sie sind aber mit Recht nicht einverstanden, so oft dieselben Lieder zu hören! Sie sind nicht damit einverstanden, daß das Repertoire

viele Chöre zu wenig durch die revolutionären Traditionen der Arbeiterbewegung und vor allem durch die Lieder des sozialistischen Aufbaus bestimmt wird und daß ihre Interpretation oft nicht überzeugend ist. Unsere Chöre zeigen den Werktätigen noch zu wenig das Leben von heute und morgen.

Viele Tänzer haben mit Fleiß studiert, was uns die Volksüberlieferung erhalten hat. Sie haben Tänze erforscht und gepflegt und uns die Augen für die Schönheit dieses Erbes geöffnet. Sicher werden sie mit tieferem Kenntnis der Tradition und größerer Beherrschung der künstlerischen Mittel den Volkstanz immer lebendiger und reicher gestalten. Aber viele Menschen fragen uns heute: Kann nicht auch der Volkstanz dem Neuen in unserem Leben überzeugenden Ausdruck geben?

Wir haben große, prächtige Ensembles aufgebaut und sie mit vielen Mitteln ausgestattet. In ihren Programmen zeigen uns die Ensembles aber auch zu wenig vom Sozialismus, obgleich sie in den sozialistischen Zentren unseres Lebens — in den Großbetrieben, an den Hochschulen, bei den MTS und LPG und bei den bewaffneten Einheiten — entstanden sind und auch dort nur bestehen können. Aber viele Stimmen fragen: haben sie nicht alle das gleiche Gesicht?

Selbst in den fernen Dörfern unserer Republik gibt es Menschen, denen die Aufführung von „Des Erbhörsters Töchterlein“ nicht mehr gefällt. Sie fragen die Schriftsteller: Warum geht ihr uns nichts Besseres? Wir brauchen mehr kleine Stücke, die von unserem Leben handeln, die wir spielen können und die uns auch Spaß machen.

Es kommen Menschen zu uns, die mit ihren Apparaten kleine Filme drehen, die fotografieren, die Puppen spielen lassen, künstlerische Handarbeiten machen und uns Zauberkunststücke vorführen. Sie sagen: Auch was wir machen, ist eine künstlerische Tätigkeit. Wir sollten ihnen helfen.

Solche Fragen stellen uns Werktätige. Diese Menschen sind heute anders als gestern und werden morgen anders sein als heute. Von ihnen müssen wir lernen. Mit ihnen wächst das Neue heran, reifen neue Gefühle und Gedanken, entsteht eine neue Ethik und Moral, wachsen die sozialistischen Lebensformen.

#### Was ist die Grundlage einer sozialistischen Volkskunstbewegung?

Sie muß auf den revolutionären Traditionen der Arbeiterkulturbewegung aufbauen. Sie muß freilegen, was an künstlerisch-revolutionärem Streben und Wollen in unserem nationalen Volkskünstlererbe steckt. Wir müssen uns befreien von den Fesseln kleinbürgerlicher Einengung. Vor allem aber muß unsere Volkskunst das Neue, die Veränderungen in unserem Leben sichtbar machen.

Nicht jede Tradition ist uns gleichbedeutend; nicht jedes Thema ist uns gleich wichtig. Unser alles beherrschendes Thema ist der Sozialismus. Unsere Volkskunstbewegung muß dem Aufbau des Sozialismus dienen. Das ist der große Auftrag an die Volkskunst in unserer Zeit.

Wir erfüllen diesen Auftrag, indem wir unseren Staat, den ersten Staat der Arbeiter und Bauern in Deutschland, stärken und festigen. Der Charakter unserer Republik muß das Gesicht der Volkskunstarbeit formen. In Inhalt und Gestalt muß die Volkskunst ein Bekenntnis zu unserem Staat und zu unserem Leben sein.

#### Volkskunst muß verändern helfen

Der Sozialismus wächst nicht von allein. Menschen erarbeiten sich das bessere, glücklichere Leben. Das heißt Kampf, Kampf um mehr Brot, mehr Kohle, mehr Stahl. Mit ihren Mitteln greift die Volkskunst in diesen Kampf ein. Und wir bevorzugen Ausdrucksmittel, die besonders geeignet sind, die Kunst als Waffe anzuwenden.

Die Arbeit an unserem Aufbau wird immer mehr zur Freude. Zu unserem Leben gehört die Freude am Dasein, das Glück der Familie, eine fröhliche, ausgelassene Jugend, Freundschaft, Liebe und Treue unter den Menschen. Auch das gewinnt in der sozialistischen Volkskunstbewegung in seiner ganzen künstlerischen Vielfalt Gestalt.

Viele Menschen singen und spielen in unserer Republik, aber nicht alle wissen wofür. Ihre Freude an Spiel und Gesang wird leicht zur Freude des Spießers über sich selbst. Sie geben sich in ihrer Kunst voller Stolz neutral; dabei arbeiten ihre Hände für den Sozialismus. Ihre Arbeit und ihre Kunst stimmen nicht überein. Sie werden schließlich als Kunstschaffende verklammert, wenn sie sich nicht verändern. Sie sind zu verändern! Jene, die glauben, in die Unverbindlichkeit, in die Neutralität flüchten zu können, werden in Wirklichkeit zu Dienern unserer Feinde. Es gibt in der Politik, in der Wirtschaft, in der Kunst keine neutralen Zonen.

Aber es gibt Feinde um uns und auch unter uns. Sie sind nicht neutral, aber sie lieben die Neutralen. Sehr oft bedienen sie sich ihrer. Die Herren der Monopole von Rhein und Ruhr bis zur Wallstreet und ihre Diener, die Faschisten und Nato-Militaristen, sind unsere Feinde; sie müssen aus Wirtschaft, Politik und Kultur vertrieben werden. Diese Feinde haßt und bekämpft das werktätige Volk. Die sozialistische Volkskunstbewegung soll es lehren, stärker zu haßen und besser zu kämpfen.

#### Die Einheit unseres Vaterlandes

kann nur im Kampf gegen diese Feinde errungen werden. In diesem Kampf finden sich die Volkskunstschaffenden unserer Republik mit denen Westdeutschlands zusammen. Dort ist die Entwicklung einen anderen Weg gegangen. Dort hat man die Lehre aus zwei Weltkriegen nicht gezogen, die Konzernherren, Junker und Faschisten nicht zum Teufel gejagt. Sie sitzen schon wieder auf den wichtigsten Posten, rühren schon wieder die Trommeln für Krieg und Tod und versuchen erneut, die Volkskunst für ihre schmutzigen Ziele politisch zu mißbrauchen.

So ist es kein Wunder, daß die große deutsche humanistische Kulturtradition in den beiden Teilen Deutschlands nicht in gleicher Weise gelehrt und gepflegt wird. Die Diffamierungen Bertolt Brechts durch Brentano, Außenminister der Bundesrepublik, sind kultur- und menschenfeindliche Äußerungen, wie sie in gleicher Brutalität nur zur Zeit des Hitlerfaschismus möglich waren. Die Pflege der revolutionären Traditionen der Arbeiterkulturbewegung durch westdeutsche Volkskunstverbände und -vereinigungen wird nicht gefördert, sondern unterdrückt. Aber auch mit anderen, nicht immer gleich sichtbaren Methoden versucht der Bonner Staat auf die Volkskunstverbände und -vereinigungen der Bundesrepublik einzuwirken. Ganz offen treten seine chauvinistischen und militaristischen Bestrebungen zutage in der Unterstützung von Landsmannschaften, sogenannten Heimatverbänden und anderen Gruppen, die unter den faschistischen Losungen des Kampfes gegen den Bolchewismus, der Revision der Ostgrenzen und der Zerschlagung der Deutschen Demokratischen Republik vor den Karren einer neuen Kriegsvorbereitung gespannt werden.

Tausende Volkskunstschaffende Westdeutschlands blicken auf unsere Republik. Sie erkennen, daß unser Weg der richtige ist und daß unsere Volkskunstbewegung das Beispiel für das Aufblühen der Volkskunst in einem wiedervereinigten Deutschland ist.

Wir festigen unsere Beziehungen zu ihnen in breitem Umfang; aber wir wissen, daß wir der Einheit unseres Vaterlandes und einer künftigen in Deutschland blühenden Nationalkultur am besten dienen, wenn wir mit aller Kraft am Aufbau einer sozialistischen Kunst arbeiten und die humanistischen Kunstschaffenden Westdeutschlands in ihrem Kampf gegen den Imperialismus und seine Zersetzungserscheinungen auf kulturellem Gebiet unterstützen.

Wenn die Bevölkerung der Deutschen Demokratischen Republik am 23. Juni ihre Vertreter in die Gemeinde- und Kreistage zu wählen hat, werden sich auch die Volkskunstschaffenden entscheiden. Ihre Stimme gehört den Kandidaten der Nationalen Front des demokratischen Deutschland, weil sie für eine friedliche, glückliche Zukunft kämpfen. Ihre Stimme ist zugleich ein Auftrag an die Volksvertretungen, an die Ständigen Kommissionen und ihre Aktivi, mit der ganzen Kraft der staatlichen Hilfe und Fürsorge das Werden und Wachsen des künstlerischen Volksschaffens zu fördern.

Groß und bedeutend ist der Auftrag an das Volkskunstschaffen in unserer Zeit. Jede Gruppe, jeder Zirkel, jedes Kollektiv, jeder einzelne muß sich entscheiden, welcher Weg zu gehen ist. Jeder muß sich fragen, ob seine künstlerische Tätigkeit den Forderungen des heutigen Lebens entspricht, ob sie nicht zu verändern und zu verbessern ist.

Und dann muß er handeln!

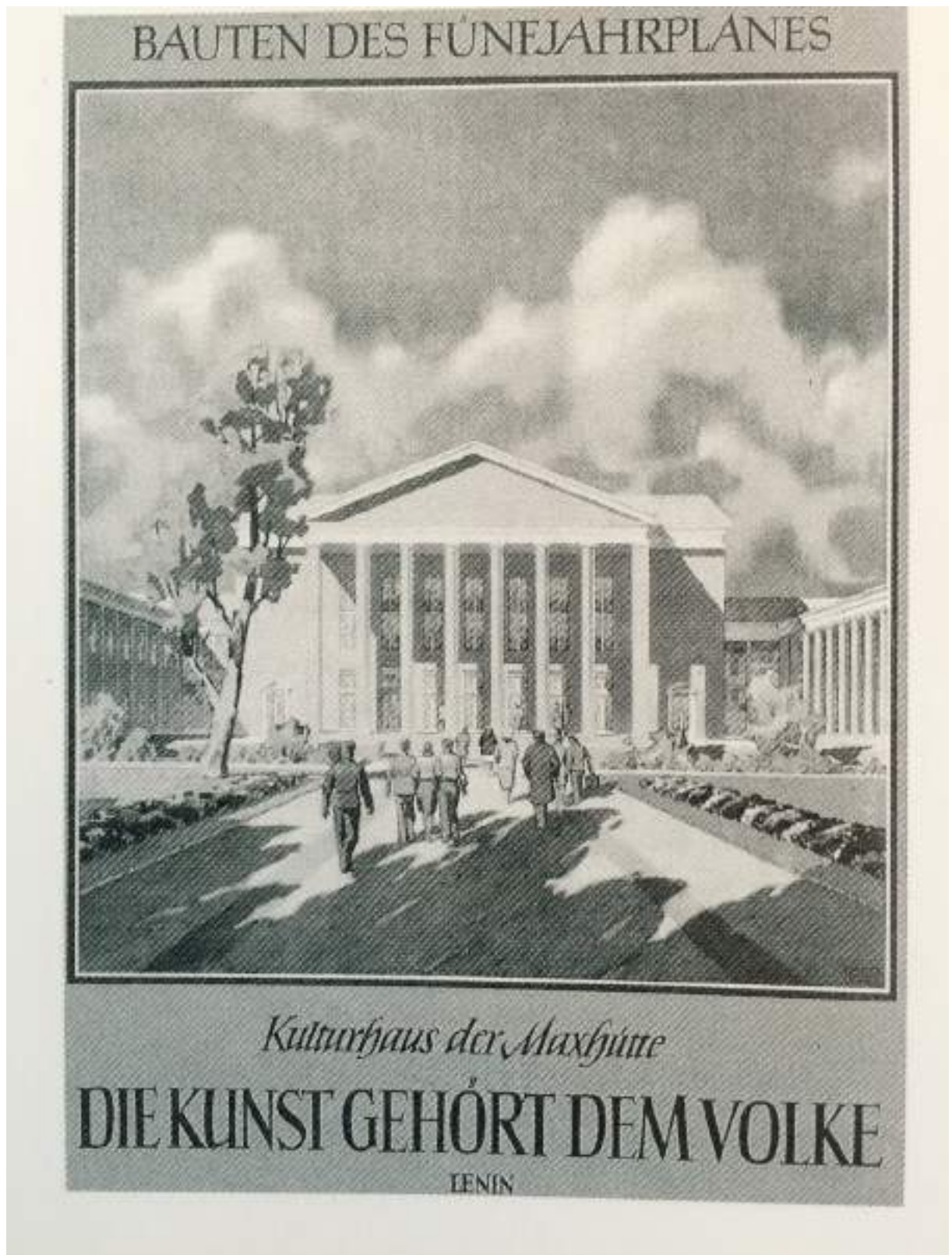
**Für Frieden, Demokratie und Sozialismus!**



La première session du congrès de la culture du SED (*Kulturtag der SED*) en mai 1948 à Berlin, photographie des archives de la ville de Berlin, Source : C Rep 722, Nr. 25.



Couverture du catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit*, , Klaus Wittkugel, Berlin, 1949. Source : catalogue d'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin, Breite Straße 30-36, 10178 Berlin.



Affiche pour une maison de la culture avec citation de Lénine, 1952. Source : Landesarchiv, C Rep 121 Nr. 67.



Dessin de Herbert Sandberg intitulé *Brecht's Verhör*, 1959. Source : catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit*, Klaus Wittkugel, consulté à la Stadtbibliothek Berlin, Breite Straße 30-36, 10178 Berlin.



Monument en l'honneur de Karl Marx de Lew Kerbel le jour de l'inauguration, ville de Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), 1971. Photographie extraite de : MÖBIUS Regine, « Bis hierher und nicht weiter!. Oder Kunstfreiheit in der DDR », *politik und kultur* (puk), Heft 4, 2014.

Kunstaussstellungen, allein 1971 noch 3. Die  
Künstlergruppe Lücke ist der Prototyp für die  
Gruppen der nun entstehenden und sich a  
bald ausweitenden alternativen oder halbalt  
nativen Kunstszene in der DDR.



cker beim  
undgang  
usstellung

Arbeiterklasse in der  
bildenden Kunst der  
DDR". Links von ihm

rechts in der vor  
Reihe Willi Stop  
Gerhard Bondzin

Erich Honecker lors du vernissage de l'exposition « *Das Antlitz der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst der DDR* », à sa gauche Walter Ulbricht, et devant Willi Stoph, Gerhard Bondzin, Source : Catalogue de l'exposition consulté à la Stadtbibliothek Berlin.

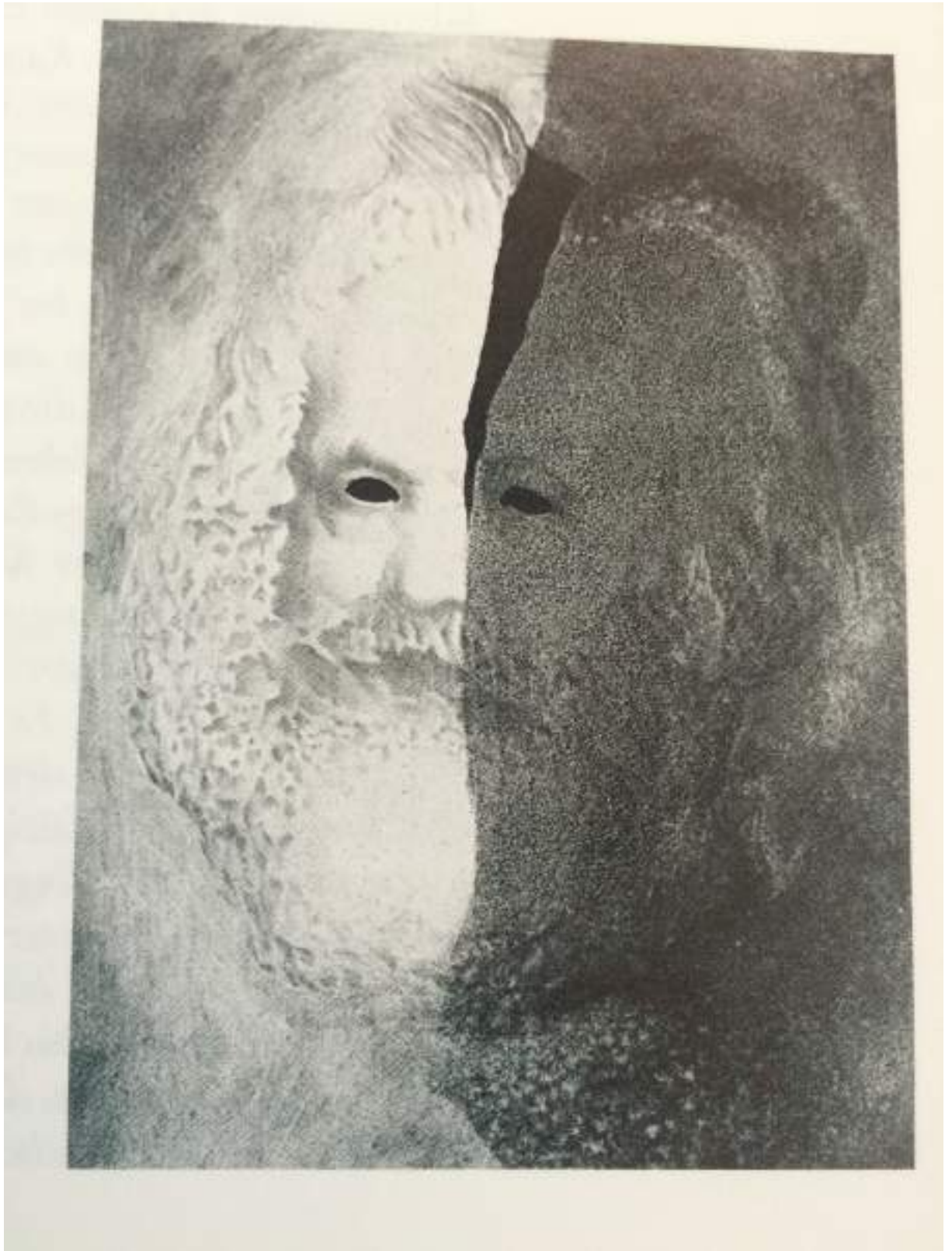
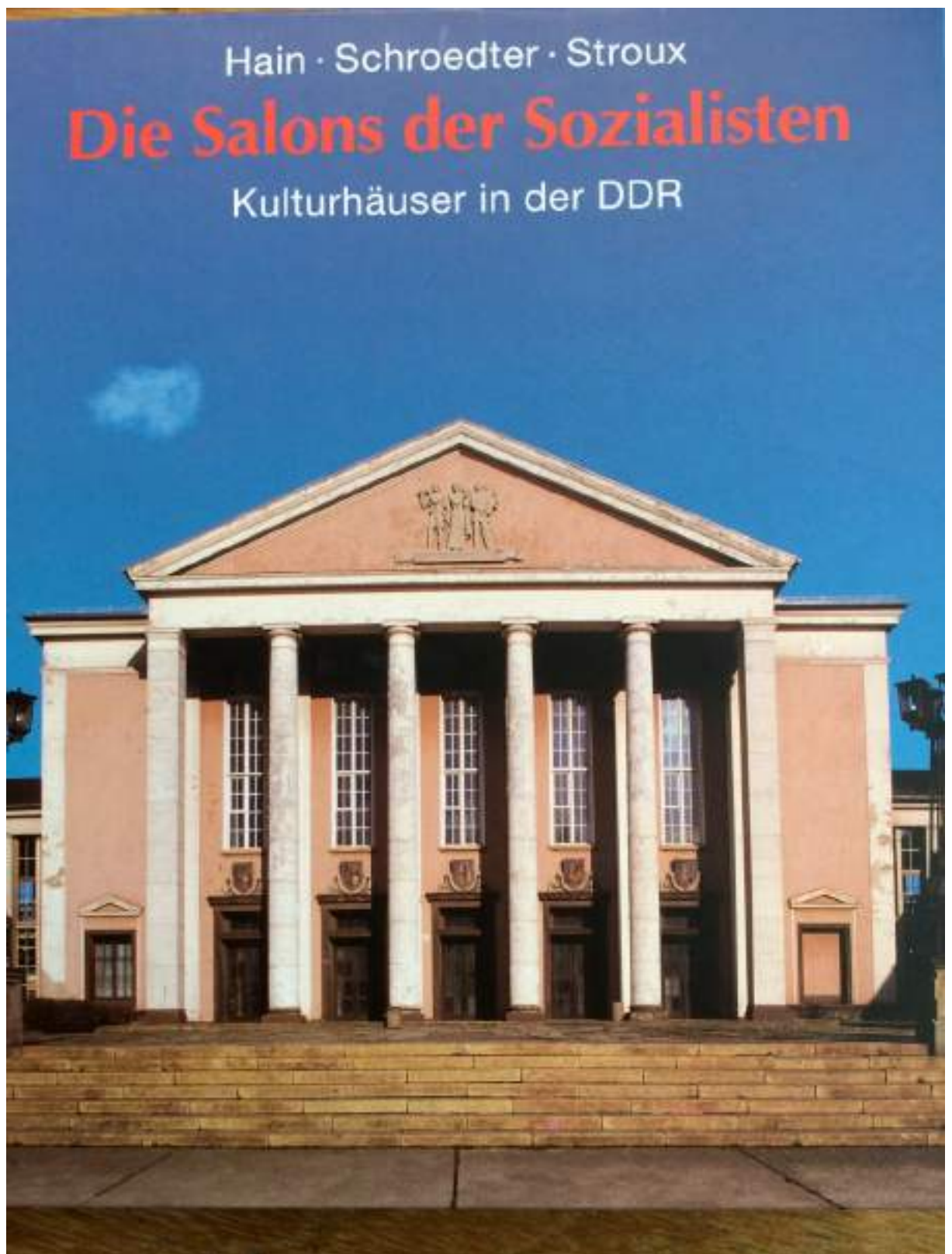


Tableau de Helmut Diehl, ***Der geteilte Marx***, 1976. Source : catalogue de l'exposition *Mensch und Arbeit*, Klaus Wittkugel, Berlin, 1949, consulté à la Stadtbibliothek Berlin.



Exemple d'architecture des maisons de la culture de RDA, ouvrage intitulé *Die Salons der Sozialisten : Kulturhäuser in der DDR* de Simone Hain, Stephan Stroux, publié chez C. Links en 1996. Source : Ouvrage consulté à la BNF, Notice n° : FRBNF13577127

