

« L'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke » et la critique française. Le numéro spécial Allemagne des *Chroniques de l'art vivant*, 1970¹

« Si l'on cherche [...] des articles ou des études sérieux sur l'art contemporain, il faut aller chercher dans des revues américaines, anglaises ou allemandes. »² Tels étaient en 1968, les propos de Jean Clair dans *La Nouvelle revue française*. De fait, les *Chroniques de l'art vivant*, fondées la même année par le collectionneur et marchand d'art Aimé Maeght, et dirigées dès 1969 par Jean Clair se distinguent jusqu'à leur dernier numéro en 1975 comme l'une des revues les plus informées sur la création contemporaine internationale. Dès 1970, elle a perçu les bouleversements survenus dans « l'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke »³ : « [...] de tous les pays d'Europe, l'Allemagne est sans doute, désormais, celui où l'activité artistique est devenue la plus intense, le marché de l'art le plus important, le public enfin apparemment le plus concerné. »⁴ Ces propos sont issus d'un numéro « spécial Allemagne » qui offre un bilan des évolutions qu'a connues la scène artistique allemande depuis les années 1960. Mais la définition de l'Allemagne et de l'« art allemand » dans ce numéro ne sont pas sans soulever plusieurs questions. En premier lieu, l'éditorial formule comme une évidence que l'« Allemagne » se confond avec la RFA « de Willi Brandt et de Rudi Dutschke ». La RDA peinant à obtenir une légitimité en France, aussi bien sur le plan des échanges politiques qu'artistiques, et demeurant durant toute son existence l'« autre Allemagne », cela n'est guère surprenant.⁵ Pourtant, cette dernière n'est pas absente du numéro, puisqu'un article fait mention de la RDA, à la marge cependant comme l'indique son titre : « Trois oubliés ». ⁶ Mais la spécificité de ce numéro provient surtout du fait qu'il aborde de manière singulière « l'art allemand » contemporain sous l'angle de l'identité artistique et culturelle d'un pays divisé. En interrogeant la manière dont les artistes incarnent ce sentiment national lui-même divisé, la revue perçoit en effet un aspect essentiel de l'Allemagne contemporaine. Cependant, les réponses apportées à ces questions ne sont pas exemptes de considérations héritées d'une histoire de l'art fondée sur des oppositions nationales voire nationalistes.⁷

Cet article voudrait mettre en relief la manière dont la revue dessine l'image d'une nation allemande qui, du fait de sa division même et donc de la nécessité qui lui est imposée de repartir à zéro et de se (re)construire une identité, serait un modèle pour la France. Nous voudrions ainsi éprouver l'hypothèse selon laquelle l'Allemagne de

l'Est, bien qu'elle demeure un point aveugle dans la définition de « l'Allemagne », structure cependant, en creux, le discours de ce dossier spécial. Afin de ne pas plaquer sur cette revue le jugement que porte aujourd'hui Jean Clair sur cette décennie, rappelons qu'il n'est pas, alors, le détracteur des avant-gardes que l'on connaît depuis les années 1980, alimentant la « querelle de l'art contemporain » dans les années 1990,⁸ puis intervenant dans la presse libérale en sa qualité d'académicien.⁹ En 2012, Jean Clair, dans *Le temps des avant-gardes*, recueil de textes rédigés en grande partie dans les années 1970 pour les *Chroniques de l'art vivant*, introduit ce corpus tout en s'en distanciant : « Libre d'écrire ce que je voulais ? Est-on jamais libre ? Ou bien poussé, emporté, abasourdi par un tumulte qui fut aussi celui de toutes les folies et de toutes les impostures de cette décennie ? » et il poursuit : « Je finissais par devenir sceptique, puis bientôt carrément hostile à cette avant-garde vite institutionnalisée, imposée par les États-Unis, vendue et promue, jusqu'à n'être plus qu'une marque de fabrique, une griffe [...] ». ¹⁰ Au début des années 1970, Jean Clair est pourtant un acteur incontournable de l'art contemporain en France. Bien que considéré par certains comme un « suppôt de la galerie Maeght », ¹¹ il défend alors Christian Boltanski, Daniel Buren, Sarkis, Le Gac, Claude Viallat. ¹² Outre ses activités de critique d'art, il est conservateur (reçu au concours en 1966), commissaire d'expositions et participe à la conception de manifestations comme la Biennale de Paris et *Douze ans d'art contemporain en France*, lors de laquelle il est chargé, avec d'autres intervenants comme Maurice Eschapaspe, Serge Lemoine, etc., de la partie dédiée à l'art le plus récent. ¹³ Son discours sur l'Allemagne permet pourtant de discerner des problématiques esthétiques et politiques qui portent en germe la « crise » idéologique et esthétique de l'historien de l'art évoquée dans *Le Temps des avant-gardes*, crise qui sera l'une des causes de la fin de la revue en 1975. En 1970, Jean Clair est déjà l'auteur de deux essais polémiques, « Brève défense de l'art français 1945-1968. Espace et création en Europe et en Amérique » et « La Grande misère de l'art contemporain en France ». ¹⁴ Rappelons enfin que Jean Clair, né en 1940 à Pantin, n'a pas d'histoire personnelle liée à l'Allemagne. ¹⁵

INTERNATIONALISME DE LA PRESSE ARTISTIQUE EN FRANCE — ANNÉES 1960-1970

Au tournant des années 1960 et 1970, Jean Clair appartient à une nouvelle génération de conservateurs de musées, tels Suzanne Pagé et Pierre Gaudibert, mais aussi de critiques d'art parmi lesquels Catherine Millet ou François Pluchart, qui prennent position contre une scène artistique française qui « baign[e] encore dans les délicatesses un peu flétries et rabougries de l'École de Paris et du paysagisme abstrait ». ¹⁶ Quand les premiers s'impliquent dans l'animation de nouvelles institutions comme l'ARC, les seconds s'attèlent à la presse artistique, lieu de diffusion privilégié des idées et des tendances internationales, dans la filiation des avant-gardes historiques. Ces nouvelles revues constituent un épiphénomène de l'essor général de la presse périodique sous l'ère Pompidou, au moment où la culture de masse connaît en France un développement sans précédent. ¹⁷

Alors que des revues fondées dans les années 1950, telle *Cimaises* (lancée en 1952), continuent à défendre l'abstraction lyrique, les nouveaux périodiques dédiés à l'art

contemporain, *Art Press*, *Opus International*, *Robho*, ou encore *ArTitudes*¹⁸ viennent bouleverser cette stabilité.¹⁹ Ils revendiquent une position internationaliste, un engagement en faveur de l'art vivant, et une ouverture interdisciplinaire. Les *Chroniques de l'art vivant* ménagent également une place aux sciences humaines dans leur réflexion sur les arts plastiques aussi bien que sur l'architecture, le théâtre, la littérature, la danse ou la musique. L'enjeu n'est pas seulement d'informer, mais aussi de doter l'art contemporain en France d'un discours convaincant, pour redéfinir sa spécificité à l'échelle internationale ; la première rivale de Paris est alors New York depuis que l'américain Robert Rauschenberg a « volé » le prix de peinture à la France à la Biennale de Venise en 1964.²⁰ De cette nouvelle géopolitique de l'art, désormais admise comme un état de fait, les *Chroniques de l'art vivant* ont perçu deux aspects : d'une part, la multiplication des centres artistiques – outre l'Allemagne, la revue consacre des dossiers aux États-Unis et à l'URSS, mais aussi à l'Espagne et à l'Italie²¹ ; d'autre part, l'essor spectaculaire de la RFA dans les années 1960. Outre le numéro des *Chroniques de l'art vivant* qui retiendra ici notre attention, la revue se distingue par l'intérêt soutenu qu'elle portera à la documenta 5 d'Harald Szeemann dès 1971, soit un an avant l'édition restée parmi les plus célèbres dans l'histoire de la manifestation.²² À titre de comparaison, il faudra attendre 1980 pour qu'*Art Press*, revue tournée avant tout vers les États-Unis, consacre un dossier à l'Allemagne. Quant à *Opus international*, autre périodique dédié à l'art contemporain et à la longévité importante, il publie pour la première fois des articles substantiels sur des artistes allemands en 1978 dans un numéro intitulé « Les Rendez-vous manqués ».²³

Durant toute leur existence (1968-1975), les *Chroniques de l'art vivant* documentent l'actualité de l'art en RFA. Héritière d'une critique d'art française qui, déjà dans les années 1930, regardait les musées allemands comme des modèles,²⁴ la revue prête une attention soutenue aux institutions publiques et privées allemandes. Les *Chroniques de l'art vivant* relatent aussi régulièrement des expositions d'artistes français en RFA. Mais la place singulière de cette revue dans l'histoire de la critique d'art en France tient au fait qu'elle donne aussi une visibilité aux artistes allemands.²⁵ Ainsi Joseph Beuys fait-il par exemple l'objet d'un article dès 1969, et sa première exposition en France, à la galerie Bama en 1974 est mentionnée. La personnalité d'Irmeline Lebeer, critique d'art, qui se présente elle-même comme « allemande, formation droit international public ce qui [lui] permet de parler d'art avec beaucoup d'aplomb »,²⁶ est décisive. La revue lui doit ainsi la plupart des articles de fond sur des artistes allemands²⁷ ; elle instaure en outre un véritable dialogue avec l'Allemagne au sein de la revue, grâce notamment aux entretiens qu'elle y mène avec les artistes et les acteurs du monde de l'art.²⁸ Son attention se porte principalement vers Fluxus, la performance ou encore l'art conceptuel. Membre du comité de rédaction du numéro « spécial Allemagne », elle n'y signe cependant aucun article. C'est ultérieurement, à partir de décembre 1970, soit à partir du numéro consécutif au « spécial Allemagne », que ses premiers textes paraissent dans la revue. Sa collaboration infléchit considérablement le propos sur l'art allemand, en l'écartant notamment de la problématique identitaire du numéro qui fait l'objet de notre attention. À partir des années 1980, Irmeline Lebeer

contribue à d'autres revues d'art contemporain, aussi bien *Art Press* que les *Cahiers du Musée national d'Art moderne*.²⁹

Jean Clair, quant à lui, connaît de l'Allemagne en 1970 principalement ce qui en est donné à voir en France, lors des expositions, notamment la Biennale de Paris où la RFA est représentée depuis la première édition en 1959. Il a vraisemblablement pris connaissance des sélections allemandes présentées par l'artiste et commissaire d'expositions Thomas Grochowiak qui s'est montré soucieux, dans la seconde moitié des années 1960, de démontrer qu'une peinture figurative émancipée de l'abstraction, encore hégémonique au début des années 1960, a été portée en RFA par une nouvelle génération d'artistes allemands désormais confiants dans leurs moyens, et solidement ancrés dans des réseaux internationaux. Au moment de la rédaction de ce numéro, Jean Clair s'apprête à contribuer à la septième Biennale de Paris de 1971, où il est chargé, avec Daniel Abadie, de la section dédiée à l'hyperréalisme.³⁰ Au vu de la place considérable des artistes allemands dans leur contribution à la manifestation, le numéro « spécial Allemagne » apparaît comme le premier moment d'un travail de documentation sur l'art contemporain allemand, dans un contexte marqué par des pratiques picturales américaines et européennes telles que l'hyperréalisme ou la figuration narrative qui s'inspirent de la photographie ou du cinéma.

L'ACTUALITÉ DE L'ART EN RFA EN 1970 VUE DE FRANCE

En mentionnant « l'Allemagne de Willi Brandt et de Rudi Dutschke », c'est-à-dire les noms du chancelier (1969-1974) et du militant le plus célèbre du mouvement étudiant d'Allemagne de l'Ouest, l'éditorial du numéro « spécial Allemagne » des *Chroniques de l'art vivant*³¹ met en exergue le fait que la RFA a connu au cours des années 1960 de profonds bouleversements sociétaux, dont les artistes ont été non seulement les témoins, mais aussi les protagonistes. Alors que Berlin-Ouest n'est encore qu'une enclave en RDA, Düsseldorf s'affirme comme la capitale artistique de l'Allemagne à l'Ouest du rideau de fer. Forte des galeries d'avant-garde d'Alfred Schmela ou de Konrad Fischer, de personnalités décisives pour le renouveau de l'institution muséale comme Werner Schmalenbach, et d'une école d'art où enseigne Joseph Beuys, elle attire aussi bien les photographes Bernd et Hilla Becher, que les peintres Gerhard Richter, Markus Lüpertz et Sigmar Polke, qui remettent en cause une abstraction informelle devenue trop sage à leur goût. La ville attire dès les années 1960 des artistes internationaux lors de manifestations comme *Prospekt* où les Français Jean-Pierre Raynaud et Daniel Buren figurent parmi les premiers à exposer³² ; quant à Daniel Spoerri et Robert Filliou, ils y séjournent régulièrement pendant plusieurs années.³³ À Cassel, la *documenta* jouit après dix ans d'existence d'un rayonnement international, notamment comme lieu de diffusion de l'art américain en Europe – à l'instar de Düsseldorf où Konrad Fischer tisse des liens avec New York. Au tournant des années 1970, la RFA n'a décidément rien d'une périphérie de la France. Que perçoit alors la revue de ce renouveau de la scène artistique ouest-allemande ?

Le numéro « spécial Allemagne » des *Chroniques de l'art vivant* propose un bilan de l'actualité artistique d'outre-Rhin depuis les années 1960.³⁴ Les arts plastiques

occupent une place prépondérante dans ce numéro qui se caractérise par son pluralisme, incarné par la multiplicité de contributeurs aussi bien français qu'allemands. Jean Clair ne signe que l'éditorial, laissant les critiques français choisir des sujets tels que le groupe Zéro, déjà présenté à la Biennale de Paris, ou encore le réalisme contemporain, mis en rapport avec la Nouvelle Objectivité.³⁵ L'analyse des institutions et du marché de l'art allemands est principalement effectuée par les critiques français : Catherine Millet, qui débute alors dans le milieu de la critique d'art, consacre un article au « *Kunstmarkt* de Cologne » ; Nathalie Aubergé rédige une note sur « Le Musée Haus Lange de Krefeld ». ³⁶ Les problématiques plus complexes en revanche sont laissées aux soins de critiques allemands. La revue devient ainsi la tribune où s'opposent le pour et le contre l'œuvre de Joseph Beuys, qui s'affirme alors comme une personnalité controversée en Allemagne³⁷ ; la question des relations artistiques entre les deux Allemagne est également abordée par l'écrivain et critique d'art Dieter Hoffmann.³⁸ Ce numéro témoigne ainsi d'une vision à la fois informée et très sélective de la création contemporaine en RFA. La singularité dans le paysage français d'une revue qui s'intéresse aux artistes allemands eux-mêmes, et pas seulement à la scène artistique internationale en Allemagne, mérite d'être soulignée. Si cet aspect contraste avec la réception de l'art allemand en France au début des années 1970, il constitue aussi un renouveau sur le plan de l'histoire de la critique d'art. En effet, la difficulté des critiques d'art français à percevoir la singularité de la création contemporaine en Allemagne est inhérente à l'histoire des relations artistiques entre les deux pays depuis le XIX^e siècle.³⁹

Faire l'éloge des institutions muséales allemandes et les présenter comme un modèle de dynamisme institutionnel pour la France ancre cependant le discours de la revue dans l'histoire de la critique d'art française au XX^e siècle.⁴⁰ Dans son éditorial, Jean Clair se livre à une confrontation systématique des scènes française et allemande, opposant point par point une RFA jeune et innovante, favorable aux artistes, à une France vieillissante, figée, et hostile à la création contemporaine, tout particulièrement au sein de ses institutions publiques :

« [...] là où le conservateur français demeura ce fonctionnaire enserré dans un tel réseau d'interdictions et de hiérarchies que les bras lui en tombèrent vite, son homologue germanique prit l'habitude de retrouver le contact avec l'art de son temps, avec ses contemporains artistes, plus encore de prendre parti pour eux ». ⁴¹

Dans son bilan très documenté, le principe même de la comparaison entre la France et l'Allemagne nourrit surtout une critique directement adressée aux institutions françaises auxquelles il s'attaquait déjà en 1968 dans « La grande misère de l'art contemporain en France ». ⁴² Jean Clair ignore ici l'ARC comme le musée des Arts Décoratifs dirigé par François Mathey, deux lieux qu'il connaît pourtant et qui œuvrent en faveur de la reconnaissance de l'art actuel en France. Son éloge de l'Allemagne s'avère un texte à charge contre Paris.

DIVISION ALLEMANDE, « HEURE ZÉRO », GERMANITÉ

Le numéro des *Chroniques de l'art vivant* est à notre connaissance le seul dans la presse artistique française à établir un lien entre la création contemporaine allemande et la division du pays. Dans son article intitulé « Un réalisme spécifique », Pierre Léonard identifie un « schisme » allemand, plus ontologique que politique, dans la mesure où il concerne l'« être et la personne des Allemands », dont il s'explique ainsi l'origine : « [...] quant à l'Allemagne, on n'aura aucune peine à trouver les origines de ce schisme, qui tient aux conséquences de la guerre, la moins importante n'étant pas la division du pays ». ⁴³ Pierre Léonard souligne que la division est restée jusqu'à présent un point aveugle dans la perception française de l'Allemagne contemporaine : « Sans doute nous sommes-nous mal rendu compte, de ce côté-ci du Rhin, de l'état de tension créé et entretenu chez les jeunes générations allemandes par cette division, par ce partage ressenti contre-nature de l'âme et du corps allemand ». ⁴⁴

Selon lui, la spécificité même de la génération des artistes des années 1960 s'explique par cette division : les artistes tiendraient désormais avant tout à montrer « en quoi la spécificité germanique » demeurerait « indivise et inaliénable ». ⁴⁵ Jean Clair présente également la quête d'une identité culturelle dans une Allemagne divisée comme le moteur de la créativité artistique lorsqu'il écrit :

« À cette division vécue dans son corps, à cette conscience schizophrénique de son destin, l'Allemagne semble avoir réagi, au niveau de la création artistique, par le besoin de redéfinir une identité culturelle. » ⁴⁶

En raison même de cette division, les artistes de RFA auraient, toujours selon Jean Clair, bénéficié au début des années 1960 d'une « absence d'entraves, de préjugés, de dogmes établis », dont ils se seraient emparés avec une « sorte d'ivresse à occuper un terrain vierge ». Jean Clair développe alors une argumentation fondée sur la thèse d'une *tabula rasa* aux conséquences bénéfiques : « Les artistes contemporains, en Allemagne, auront d'abord eu pour eux (comme par ailleurs, les économistes, les architectes...) la chance (?) étonnante de pouvoir repartir de zéro. » ⁴⁷

Or, Jean Clair, qui a passé plusieurs années aux États-Unis, laisse entendre dès les premières lignes de son éditorial que son regard sur l'Allemagne est déterminé par sa propre expérience, non pas de la scène allemande, mais américaine : « Cette relativisation [de la place de la France à l'échelle internationale], l'éloignement géographique la permet également : vue de New York, telle manifestation de l'avant-garde parisienne reprend vite ses justes proportions. D'où, parfois, le besoin de prendre du champ. » ⁴⁸ Jean Clair observe la situation allemande à l'aune de sa connaissance du contexte américain lorsqu'il cite la célèbre critique d'art Barbara Rose :

« Barbara Rose voit la véritable naissance d'un art américain original dans la crise politique et économique de la "Dépression" qui rendit plus pressant le besoin de définir l'identité culturelle de la nation [...]. On pourrait sans doute reprendre cette analyse à propos de l'Allemagne et de sa situation de pays physiquement divisé. » ⁴⁹

Pour problématiser la notion d'identité dans une Allemagne divisée, Jean Clair puise donc dans l'historiographie américaine. Non sans anachronisme, il calque son analyse de l'Allemagne des années 1960 sur l'histoire de l'art américain des années 1930-1940,

où la notion de « table rase » connaît une acception optimiste, intrinsèque aux fondements mêmes de la nation américaine.⁵⁰ Le questionnement de l'identité d'une nation divisée s'articule donc au stéréotype de la « table rase » du passé, quitte à faire comme si, en Allemagne, les années cinquante n'avaient jamais existé.

La notion d'identité, présentée comme une qualité intemporelle, se trouve immédiatement associée dans cet éditorial à celle de « germanité » et à la thèse évolutionniste du « destin » allemand : « Tout un courant de l'art allemand est ainsi né, dans les années 1960, de la nécessité de ressaisir sa spécificité, son aspect national, voire nationaliste, sa "germanité" intangible. » Germanité et nationalisme sont alors présentées comme des concepts positifs, réitérés en conclusion : « Ouverture et, en même temps, recherche de ses racines : l'art allemand contemporain est, paradoxalement, le plus nationaliste et le plus internationaliste qui soit ». ⁵¹ Or l'emploi des termes « germanité » et « nationalisme » est particulièrement délicat à propos d'un pays dont les valeurs nationales ont été perverties par l'idéologie nazie. Ils désignent ici la capacité à se doter d'un art authentique car fondé sur une tradition nationale. Jean Clair aborde certes la problématique de l'identité culturelle allemande, mais il y répond en mobilisant au début des années 1970 des termes empruntés aux discours essentialistes et nationalistes du XIX^e siècle, hérités de l'histoire des conflits franco-allemands et qui avaient connu un nouvel essor dans les années 1950 en France, notamment sous la plume de Francastel.⁵²

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE

Bien que la division allemande soit présentée par Jean Clair comme « schizophrène », et par Pierre Léonard comme « contre-nature » pour les Allemands, les critiques français ne mentionnent pas l'art de la RDA. Dieter Hoffmann interroge pour sa part la persistance d'une identité allemande par-delà le rideau de fer dans un article qui retrace les parcours d'artistes de RDA et de RFA.⁵³ Or, tout se passe comme si ce rapprochement ne pouvait avoir lieu qu'en s'appuyant sur l'exemple de trois « oubliés » de l'histoire de l'art : Max Ackermann et Reinhold Ewald en RFA, Albert Wiegand en RDA. Les trois artistes octogénaires sont ancrés dans l'histoire des avant-gardes des années 1920, durant lesquelles ils ont connu leurs premiers succès : l'auteur rappelle que Franz Ackermann a exposé avec « Kandinsky et Georges [sic] Grosz » en 1928. Tous trois appartiennent donc à l'histoire de l'art en Allemagne avant le nazisme, c'est-à-dire à l'histoire de la modernité dont la RFA s'est efforcée après 1945 de renouer le fil brisé.

Le peintre Albert Wiegand est présenté comme un homme d'une autre époque, mais aussi comme un personnage marginal : « Cet homme issu d'une famille de notables travailla en qualité de domestique de maison, puis de travailleur de force à la centrale hydraulique, voire d'allumeur de réverbères ». ⁵⁴ La marginalité garantit l'autonomie de l'artiste. L'authenticité de son œuvre se traduit par des collages expérimentaux, support souvent considéré à l'Ouest comme le plus apte à rendre compte de l'existence d'une pratique artistique moderne en RDA⁵⁵ : ainsi, grâce à ce support, « il opéra plus librement (plus librement eu égard à l'objet du tableau) ». ⁵⁶ Dieter Hoffmann évoque donc Albert Wiegand comme un artiste de RDA qui

échapperait à l'« art d'État officiel ». À partir de cet exemple, il propose au lecteur de faire le pari qu'il existe bien un autre art en RDA, un art moderne, auquel la RFA n'aurait cependant pas accès : « Que l'art d'État officiel de là-bas soit ignoré, c'est compréhensible ; mais penser qu'il ne puisse pas y avoir autre chose, cela paraît absurde, ne serait-ce que du point de vue du calcul des probabilités. »⁵⁷ Cette remarque, venant d'un critique d'art allemand, lui-même émigré en 1957 de RDA, et auteur après son exil en RFA d'articles sur les pratiques non figuratives d'artistes est-allemands pour des revues ouest-allemandes, ne manque pas de surprendre et revêt sans doute un tour assez ironique à l'égard de lecteurs français peu soucieux de l'art est-allemand.⁵⁸ Cette lecture renvoie en outre dos à dos un art actuel, officiel et servile, à un art ancré dans une temporalité historique, celle de la modernité d'avant le nazisme et d'avant le socialisme – un art libre donc, car anachronique. Ce discours qui occulte la spécificité du système des arts en RDA, est alors dominant et persistera dans la « querelle des images » après la réunification.⁵⁹ Plutôt que de formuler l'hypothèse d'une perméabilité entre les deux Allemagne sur le plan des pratiques et des échanges artistiques, l'auteur met en valeur l'isolement de l'artiste Albert Wiegand comme un gage d'authenticité de son œuvre.

Tout se passe donc comme si l'existence de pratiques originales en RDA, quand bien même celles-ci sont connues de manière empirique par l'auteur, ne pouvait être ni conceptualisée ni historicisée. Faute d'outils théoriques adéquats – puisque les valeurs qui sous-tendent ces derniers sont celles de l'Ouest du rideau de fer –, la possibilité même d'une création artistique digne de ce nom en RDA est niée. Le champ lexical de l'objectivité scientifique ne fait que souligner l'impossibilité pour l'auteur d'employer un vocabulaire artistique adéquat, qu'il soit commun aux deux pays ou spécifique à la RDA.

L'absence des artistes contemporains de RDA dans les *Chroniques de l'art vivant* est encore manifeste en 1974, puisque la seule exposition qui se tient à Berlin-Est citée par une dépêche de la rubrique « actualités » est une exposition historique : « "Réalisme et Nouvelle Objectivité" à la Nationalgalerie de Berlin-Est réunit, avec plus de 300 œuvres, allant de 1919 à 1933, tous les aspects de cette tendance, de Dada jusqu'à l'ASSO (Association des Artistes Révolutionnaires Allemands). Les œuvres proviennent des collections des musées des deux côtés du "Mur" ». ⁶⁰ Si la revue mentionne respectivement un artiste vivant et une exposition actuelle, force est de constater que ces deux exemples contribuent surtout à faire de la RDA un point aveugle de la géographie de l'art contemporain. Cette absence ne serait pas aussi frappante si les *Chroniques de l'art vivant* ne portaient un intérêt soutenu aux réalismes contemporains et historiques et tout particulièrement à la Nouvelle Objectivité, au moment même où nombre d'artistes contemporains est-allemands se réapproprient cet héritage.⁶¹

RÉALISME CONTEMPORAIN ET NOUVELLE OBJECTIVITÉ

« L'art allemand d'après 1945, a copié, bien que modifiées dans la forme, l'évolution et les réactions des années 20 »⁶² : si la thèse est énoncée clairement dans le numéro spécial Allemagne, elle n'est développée que de manière partielle. Ce n'est pas, en

effet, aux réappropriations de Dada au sein de Fluxus, que l'auteur fait référence. L'absence de mention d'un tel mouvement international, dont l'Allemagne fut un foyer majeur, montre en creux que ce numéro se focalise en réalité sur un art susceptible d'illustrer la notion de « germanité ». Pourtant, des artistes comme Georg Baselitz et Markus Lüpertz, qui puisent dans un répertoire formel évoquant l'expressionnisme, ne sont pas non plus évoqués. Bien davantage, c'est au prisme de la Nouvelle Objectivité qu'est perçu l'art contemporain de RFA. Les *Chroniques de l'art vivant* réactualisent en fait en 1970 la réception française de la Nouvelle Objectivité dans l'entre-deux-guerres. À la différence de l'expressionnisme considéré dans les années 1920-1930 comme l'art allemand par excellence, la Nouvelle Objectivité est alors présentée tantôt comme un mouvement spécifiquement allemand, tantôt comme une tendance européenne.⁶³ L'article de la revue intitulé « Nouvelle Objectivité et groupe Zebra »⁶⁴ s'ouvre sur une définition de la Nouvelle Objectivité comme un mouvement spécifiquement allemand. Puis le groupe Zebra est situé dans un contexte international, qui ne se limite pas à l'Europe ; les artistes sont comparés aussi bien à Jacques Monory qu'à l'hyperréaliste Alex Colville ou au Pop Art. De même, le recours à la figuration constituerait une réaction « contre l'impulsivité émotionnelle de "l'action painting," de l'art informel, du tachisme ».⁶⁵ Cette analyse inscrit les Allemands dans la mouvance européenne et américaine de la contestation de l'abstraction dans les années 1960. Dans cette analyse, c'est une lecture internationale qui prévaut.

La division allemande n'est pas problématisée à propos du groupe Zebra. Pourtant, ce groupe fondé à Hambourg en 1964 s'inscrit dans un contexte de rivalité entre réalisme socialiste à l'Est et abstraction à l'Ouest, que des discours virulents de chaque côté du rideau de fer opposent comme des valeurs antagonistes au temps de la guerre froide. Si la division est problématisée par Jean Clair et Pierre Léonard sur le plan théorique et ontologique, elle ne figure pas dans l'analyse historique des réalismes en RFA. L'histoire allemande est mobilisée avant tout pour mettre en perspective le présent avec les années 1920-1930. Cette comparaison s'inscrit dans le contexte spécifique de la France du début des années 1970, où la figuration connaît, comme nous l'évoquions précédemment, une résurgence dans les pratiques contemporaines, mais aussi au moment où Max Beckmann et Otto Dix sont exposés, pour l'un au musée national d'Art moderne, où Jean Clair est alors conservateur, pour l'autre au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Or, l'exposition parisienne d'Otto Dix marque précisément un tournant dans le discours de la critique française qui commence à privilégier la notion de Nouvelle Objectivité à propos de son œuvre jusqu'alors principalement décrite comme « expressionniste ».⁶⁶

Outre le rapprochement avec la Nouvelle Objectivité, une autre comparaison retient l'attention :

« Bien sûr : les jeunes Hambourgeois, tous nés entre 1939 et 1941, avaient d'autres buts que les nazis quand ils renièrent la peinture abstraite. Ils ne voulaient pas – comme les peintres académiques de la "cour" d'Hitler – reproduire la réalité pour la transformer ou la rendre héroïque, mais pour la diffamer par la sur-netteté d'une reproduction sans commentaire. »⁶⁷

L'auteur se sent donc obligé d'insister sur le fait que la pratique figurative des artistes du groupe Zebra ne s'inscrit en rien dans la filiation de la peinture officielle réaliste du III^e Reich. Cette remarque n'est évidemment pas anodine dans un numéro qui, d'une part, privilégie la peinture figurative, et, d'autre part, associe les notions de réalisme et d'identité allemande. La distinction entre réalisme des années 1960 et réalisme national-socialiste résonne avec les débats qui, dans la RFA d'après 1945 opposèrent, parfois violemment, les partisans de l'abstraction à ceux de la figuration, dans un contexte de division du pays et de guerre froide.⁶⁸ Sans nécessairement connaître cet aspect de l'histoire de l'art en RFA après 1945, l'auteur de l'article des *Chroniques de l'art vivant* se situe donc dans la continuité d'un débat qui trouva aussi à s'exprimer dans le contexte non moins idéologique de la France d'après-guerre.⁶⁹ Sa remarque touche en outre à une problématique essentielle de l'histoire de la peinture allemande des années 1960, mais en s'appuyant sur des artistes relativement oubliés aujourd'hui. Rappelons que de manière contemporaine au groupe Zebra qui fait l'objet de cet article, d'autres peintres allemands, que l'histoire de l'art a davantage retenus, tels Georg Baselitz et Markus Lüpertz, problématisent dans leur œuvre le rapport entre figuration et histoire du national-socialisme. La remarque de l'auteur, bien qu'il ignore vraisemblablement aussi bien les débats des années 1950 que la peinture de Baselitz et de Lüpertz, pointe donc bel et bien une question centrale de l'Allemagne des années 1960 alors même qu'il faut attendre les années 1980 pour que Baselitz ou encore Lüpertz fassent l'objet d'un intérêt autour de ces questions en France.

Quelques années après le dossier « spécial Allemagne », Jean Clair consacre en décembre 1974 un article à l'exposition *L'art du troisième Reich. Documents de la répression* qui se tient à Francfort.⁷⁰ L'attention qu'il prête à une exposition controversée en Allemagne témoigne de la singularité de sa position d'historien de l'art, convaincu que l'histoire de l'art totalitaire reste à écrire.⁷¹ Il faut ici bien souligner que Jean Clair ne fait preuve, loin s'en faut, d'aucune complaisance à l'égard du nazisme.⁷² Néanmoins, il est étonnant pour le lecteur d'aujourd'hui de trouver, placé en regard de l'article sur le groupe Zebra, un entretien avec Franz Radziwill, où le peintre est présenté comme un « père » pour ces « nouveaux réalistes » allemands.⁷³ Le peintre, dès les années 1920, était en effet reconnu comme appartenant à l'aile droite de la Nouvelle Objectivité ; il fut membre du NSDAP de 1933 à 1942 et bénéficia à plusieurs reprises du soutien du régime nazi. Cependant, les ouvrages parus sur ce sujet datent des années 1990.⁷⁴ En 1970, une telle lecture n'était pas d'actualité et c'est alors l'image d'un peintre pacifiste au destin exemplaire, forgée par l'artiste lui-même, qui prévaut. Mis en perspective avec les deux articles « Un réalisme spécifique » et « Nouvelle Objectivité et groupe Zebra », ce choix apparaît donc symptomatique d'un discours qui, par le biais du réalisme, écarte la notion d'avant-garde et remet en cause l'opposition binaire entre « révolution » et « réaction », quitte à brouiller les pistes sur le plan idéologique.

APRÈS 1970

Après ce numéro spécial, les *Chroniques de l'art vivant* portent une attention soutenue à la documenta 5 de 1972, dont Jean Clair fait une lecture personnelle à la lumière de ce qu'il considère comme l'échec de l'exposition 1960/1972, présentée à Paris alors que la manifestation de Cassel n'est pas encore achevée.⁷⁵ Le critique français essuie alors de vives critiques pour sa contribution à l'« exposition Pompidou » ; Harald Szeemann apparaît donc comme un *alter ego* confronté, lui aussi, à des difficultés pour promouvoir sa vision de l'art contemporain. Jean Clair ne fait pas mystère de son admiration pour cette « figure de génie, pourrait-on dire, si l'on redonnait au mot son sens premier : générosité de celui qui embrasse beaucoup, singularité de celui qui poursuit son idée ».⁷⁶ Plus encore, la documenta 5 d'Harald Szeemann vient conforter l'aspiration de Jean Clair à réviser la manière dont s'écrit l'histoire de l'art. Il perçoit combien cette édition de la documenta fait voler en éclats le format classique, linéaire et chronologique, pour proposer, au sein même de l'exposition, une réflexion sur le discours historique : « une enquête ambitieuse sur ce discours que l'homme contemporain poursuit, sur lui-même et en dehors de lui-même, à partir de lui-même et vers lui-même ».⁷⁷ Cette manifestation marque selon lui une rupture : « c'est la dernière des expositions possibles. Ou mieux : la première ».⁷⁸ En 1972, les deux commissaires d'expositions appellent de leurs vœux une sortie de l'histoire linéaire, voire une sortie de l'histoire tout court, au profit d'un « discours toujours dit pour la première fois, discours originel et naissant bien qu'il ne cesse d'être répété, discours toujours répété bien qu'il n'ait pas encore été dit ».⁷⁹ Les deux commissaires d'exposition se lient d'amitié et organiseront en 1975 l'exposition *Les Machines célibataires*.⁸⁰

Réalisme et identité ; tendance à expliciter le contemporain au prisme de l'entre-deux guerres et de la notion de « crise » ; aspiration à réviser les récits canoniques d'une histoire de l'art linéaire et évolutionniste au profit de la longue durée, voire d'une histoire cyclique. Lire les *Chroniques de l'art vivant* au prisme de l'Allemagne montre combien la revue d'avant-garde porte déjà en germe la grande exposition de Jean Clair *Les Réalismes. Entre Révolution et Réaction* de 1981 où l'Allemagne occupera une place centrale.⁸¹ Par la suite, d'autres critiques comme Irmeline Lebeer continuent certes à proposer une approche plus diversifiée, ouverte aux avant-gardes. Mais l'exemple de l'Allemagne nourrit dans les *Chroniques de l'art vivant*, dès 1970, un discours qui remet progressivement en cause le paradigme de l'avant-garde, jusqu'au numéro « spécial dernière » où Jean Clair explicitera l'arrêt de la publication en termes de crise morale, crise certes personnelle dont on connaît aujourd'hui les prises de position tant esthétiques qu'idéologiques qui s'en suivirent, mais qui participe aussi d'une crise plus générale du tournant des années 1970 où les grands récits de la modernité se voient contestés, annonçant aussi les débats sur la notion de « postmodernité ».⁸² Il faut cependant souligner la singularité de ce numéro « spécial Allemagne » dans la presse artistique française, dans la mesure où il annonce, aussi, les discussions sur la « question allemande » du début des années 1980. Ce débat porte sur la division de la nation allemande, en envisageant la réunification de l'Allemagne comme l'une des solutions possibles à ce problème. L'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui*

problématisera cette question en 1981, dans un contexte hautement diplomatique, à la différence de la revue, financée par une galerie, et dont les partis-pris n'engagent qu'elle. Écartant aussi bien les figurations contemporaines que la référence à la Nouvelle Objectivité, cette exposition exclut, à l'inverse des *Chroniques de l'art vivant*, la problématique des réalismes, afin de se distinguer radicalement de tout amalgame avec le réalisme socialiste de RDA.⁸³ La permanence de la problématique du réalisme associée à la perception de l'Allemagne, du numéro spécial des *Chroniques de l'art vivant* de 1970 à l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui* de 1981, invite à relire tout un pan de l'histoire de l'art en France à l'aune de la notion gigogne d'identité dans le discours sur l'art contemporain.

- 1 Cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien du projet ERC *Own Reality*. À chacun son réel dirigé par Mathilde Arnoux (Principal Investigator) au Centre allemand d'histoire de l'art (2011-2016). L'un des résultats de ce projet est la base de données Recherche croisée, qui rassemble 2560 articles issus de revues artistiques françaises, polonaises, est- et ouest-allemandes (voir critère de recherche « Sources »), URL : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>. À propos de ce projet, voir : « *Own Reality*. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989. Entretien de Marie Gispert et Julie Ramos (Regards croisés) avec Mathilde Arnoux », dans *Regards croisés*, n° 7, 2017, URL : <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=925&lang=fr>
- 2 Jean Clair, « La Grande misère de l'art contemporain en France », *La Nouvelle revue française*, n° 192, 1968, p. 766-776. Réédité dans *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968-1978*, Paris, La Différence, 2012, p. 36-45.
- 3 *Ibid.* Dans les notes suivantes, nous ne mentionnons plus le nom de la revue lorsqu'il s'agit des *Chroniques de l'art vivant*.
- 4 Jean Clair, « Éditorial », *Chroniques de l'art vivant*, n° 15, 1970, p. 2-3.
- 5 La France ne reconnaît la RDA que le 9 février 1973. Voir notamment Ulrich Pfeil, *Die anderen deutsch-französischen Beziehungen. Die DDR und Frankreich 1949-1990*, Cologne : Böhlau, 2004.
- 6 Dieter Hoffmann, « 3 Oubliés », n° 15, 1970, p. 15.
- 7 Voir Éric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2015 et Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- 8 Voir Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris : Grasset, 1997.
- 9 Notamment dans *Le Figaro*.
- 10 Jean Clair, *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art. 1968-1978*, Paris : La Différence, 2012, p. 12.
- 11 Richard Leeman, chapitre « "L'exposition Pompidou." Face à l'histoire », dans *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 188.
- 12 Jean Clair, « Expressionnisme 70. Boltanski, Sarkis », n° 14, 1970, p. 9 ; Daniel Buren, n° 19, 1971, p. 7. Voir également l'éditorial intitulé « Une certaine effervescence » du numéro « spécial France », où Jean Clair présente un bilan de la création en France depuis 1945. Selon lui, on assiste en France à une « certaine effervescence artistique » qui lui conférerait pour la première fois depuis l'après-guerre une véritable place sur la scène internationale, mais cependant « rien qui puisse l'imposer comme centre de quoi que ce soit ». Ce numéro s'articule autour des artistes présentés à l'exposition « Distances » en 1969 à l'ARC, mais aussi de ceux de la Figuration Narrative et enfin de Support-Surface.
- 13 Jean Clair, « Nouvelles tendances depuis 1963 », *Douze ans d'art contemporain*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1972, p. 67-77. Voir aussi Leeman, 2010, *op. cit.*, p. 198.

- 14 Jean Clair, « Brève défense de l'art français 1945-1968. Espace et création en Europe et en Amérique », *La Nouvelle revue française*, n° 190, 1968, p. 444-463 ; *id.*, « La Grande misère de l'art contemporain en France », *La Nouvelle revue française*, n° 192, 1968, p. 766-776.
- 15 Voir l'entretien que nous a accordé Jean Clair en 2014, URL : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> (voir critère de recherche « Entretiens »).
- 16 Clair, 2012, *op. cit.*, p. 11.
- 17 Voir Serge Berstein et Jean-Pierre Rioux, *Histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion*, t. II, *L'apogée Pompidou (1969-1974)*, Paris : Seuil, 1995, p. 168-171.
- 18 Revues fondées respectivement en 1967 (*Opus International et Robho*), 1971 (*ArTitudes*), 1972 (*Art Press*). Pour une présentation de ces revues (excepté *ArTitudes*) voir la base de données « À chacun son réel » (voir critère de recherche « Sources »), *op. cit.* (note 1).
- 19 Voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 522.
- 20 Voir Julie Verlaine, 2012, *op. cit.* et Natalie Adamson, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham : Ashgate, 2009.
- 21 « Spécial USA », n° 12, 1970 ; « Spécial Espagne », n° 17, 1971 ; « Spécial avant-garde URSS », n° 23, 1971 ; « Spécial Italie », n° 53, 1974.
- 22 Dossier « Documenta Cassel Exclusif », n° 25, 1971 et « Documenta ? Une enquête sur la réalité », n° 32, 1972.
- 23 Dossier « Les rendez-vous manqués ! », *Opus International*, n° 74, 1978, p. 17.
- 24 La revue *L'Amour de l'Art* fait par exemple paraître en 1926 une série d'articles consacrée à la peinture française dans différents musées allemands. Voir Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* ». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux guerres, 1918-1939*, thèse de doctorat, Université Paris I, 2006.
- 25 Voir par exemple (tous les articles proviennent des *Chroniques de l'art vivant*) : « Les "forêts d'eau" de Kricke » (article anonyme), n° 1, novembre 1968, p. 2 ; Laure Ball, « Le cas Beuys. Interview avec Laure Ball », n° 4, sept.-oct. 1969, p. 20-21 ; « Sculptures anonymes » (article anonyme), n° 1bis, mars-avril 1969, p. 7 ; Jochen Gerz, « Critique de la production sociale dans le secteur de la culture », n° 28, mars 1972, p. 14 ; Irmeline Lebeer, « Wolf Vostell : au-delà du concept-art », n° 21, juin 1971, p. 5 ; « Urbs 71 (Wuppertal) » (article anonyme), n° 22, juillet-août 1971, p. 23 ; « Wolf Vostell vient de mettre fin au happening-décollage le plus long de son œuvre... » (article anonyme) n° 26, décembre 1971-janvier 1972, p. 2 ; Sevim Riedinger, « Beuys renvoyé de l'Académie ! », n° 35, décembre 1972, p. 16 ; Irmeline Lebeer, « Le profil du visiteur de musée 1972. Un projet de Hans Haacke », n° 35, décembre 1972, p. 22-23 ; Hans van der Grinten, « Conversation avec Beuys », n° 48, avril 1974, p. 18-19.
- 26 Irmeline Lebeer, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Artpress*, n° 86, 1984, p. 26-29, p. 29.
- 27 Voir par exemple (tous les articles proviennent des *Chroniques de l'Art vivant*) : Irmeline Lebeer, « Hanne Darboven : le chiffre défonctionnalisé », n° 28, mars 1972, p. 10 ; *id.*, « Happening et Fluxus », n° 16, décembre 1970-janvier 1971, p. 4-5 ; *id.*, « Vostell, l'âge du dé-collage », n° 16, décembre 1970-janvier 1971, p. 6-7 ; *id.*, « Le profil du visiteur de musée 1972 : un projet de Hans Haacke », n° 35, décembre 1972, p. 22-23 ; *id.*, « Günter Saree », n° 54, décembre 1974, p. 14-16 ; *id.*, « Gerhard Richter ou la réalité de l'image », n° 36, février 1973, p. 13-16. Pour une liste exhaustive des articles d'Irmeline Lebeer dans les *Chroniques de l'art vivant*, voir la base de données *Own Reality*, en ligne, *op. cit.*
- 28 Voir « Documenta Cassel exclusif », entretien d'Irmeline Lebeer avec Harald Szeemann, *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 1 et 4-7 ; *id.*, « Gerhard Richter ou la réalité de l'image », *op. cit. L'Art vivant*, n° 36, février 1973, p. 13-16. Certains de ses entretiens ont été publiés dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, J. Chambon, 1997.

- 29 Irmeline Lebeer, « Robert Filliou ou l'art de rendre la vie plus intéressante que l'art », *Art press*, n° 86, novembre 1984, p. 26-29 ; *id.*, « Joseph Beuys », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 4, 1980, p. 170-193.
- 30 VII^e Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, cat. exp., Paris, Parc floral de Paris, bois de Vincennes, Paris, 1971.
- 31 « Spécial Allemagne », *Chroniques de l'art vivant*, 1970, *op. cit.*
- 32 Article anonyme, « La dimension de l'inutile », *Chroniques de l'art vivant*, n° 1bis, mars-avril 1969, p. 14 ; René Denizot, « "Prospect 69" à Düsseldorf. Arrière et avant-garde d'aujourd'hui », *Les Lettres Françaises*, n° 1306, 29 octobre-4 novembre 1969, p. 26-27.
- 33 Voir « Daniel Spoerri est – aussi – propriétaire d'un restaurant à Düsseldorf », (article anonyme) *Chroniques de l'art vivant*, n° 15, novembre 1970, p. 2 ; Irmeline Lebeer, « Daniel Spoerri : descente initiatique aux cuisines », *Chroniques de l'art vivant*, n° 21, juin 1971, p. 11-12 ; Irmeline Lebeer, « Le petit Robert Filliou », *Chroniques de l'art vivant*, n° 18, mars 1971, p. 20.
- 34 Pour une bibliographie exhaustive des articles sur l'Allemagne dans ce numéro, voir la base de données *Own Reality*, en ligne, *op. cit.*
- 35 Pierre Léonard, « Le groupe Zéro », n° 15, 1970, p. 6-7 ; *id.*, « Un réalisme spécifique », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 36 Nathalie Aubergé, « Musée Haus Lange à Krefeld », n° 15, 1970, p. 8-9 ; Catherine Millet, « Le Kunstmarkt de Cologne », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 37 John Anthony Thwaites – critique d'art anglais installé en Allemagne depuis 1946 – fait part de son « irritation », alors que Jean Christophe Ammann, directeur du musée de Lucerne, exprime sa « fascination » pour l'artiste allemand. Anthony Thwaites, « Les ambiguïtés de Joseph Beuys », n° 15, 1970, p. 12 et Jean-Christophe Ammann, « La fascination de Joseph Beuys », *ibid.*, p. 13. Sur la réception de Beuys en Allemagne voir Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon : Les Presses du Réel, 2010.
- 38 Dieter Hoffmann, « 3 Oubliés », n° 15, 1970, p. 15.
- 39 Voir notamment Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres », *op. cit.* et Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris : MSH, 2007.
- 40 Voir note n° 32.
- 41 Clair, 1970, *op. cit.*
- 42 Clair, 1968, *op. cit.*
- 43 Pierre Léonard, « Un réalisme spécifique », n° 15, 1970, p. 4-5.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Clair, 1970, *op. cit.*
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 Éric de Chassey écrit : « Dans la droite ligne d'une histoire marquée par la récurrence des moments zéro, depuis que Thomas Paine, dans le texte fondateur de la nation qu'est *Common sense* (1776) écrivait : "il est donc en notre pouvoir de recommencer le monde" ». Éric de Chassey, « Après la table rase », dans *Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé. 1945-1949*, édité par Éric de Chassey et Sylvie Lecoq-Ramond, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, Paris : Éditions Hazan, 2008, p. 22.
- 51 Clair, 1970, *op. cit.*

- 52 Laurence Bertrand Dorléac, « L'expressionnisme en point aveugle de l'histoire de l'art », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (éd.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin : Akademie Verlag, 2006, p. 167-181.
- 53 Hoffmann, 1970, *op. cit.* Au moment où il écrit cet article, il est journaliste pour des revues artistiques ouest-allemandes importantes comme *Die Kunst und das schöne Heim*, *Kunstwelt* ou encore *Das Kunstwerk*, dans lesquelles il consacre des articles à des artistes est-allemands. Sa propre biographie est marquée par son expérience de la RDA : originaire de Dresde, où il éditait illégalement des ouvrages de poésie néo-expressionniste, il quitte la RDA en 1957. Voir *Das Wort liebt Bilder. Dieter Hoffmann, Arbeit mit Künstlern und Pressen 1955-2005*, cat. exp., Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig : Deutsche Bibliothek, 2005.
- 54 Hoffmann, 1970, *op. cit.*
- 55 À propos du collage, voir par exemple la participation d'Hans Brosch à la Biennale de Paris de 1975 sur l'initiative de Raoul-Jean-Moulin, chapitre « La RDA à la IX^e Biennale de Paris, 1975 », dans Julie Sissia, *Regards sur les deux Allemagnes. La place de la RFA et de la RDA dans les discours sur l'art contemporain en France. 1959-1989*, thèse de doctorat [inédit], Paris : IEP de Paris, 2016, p. 232-238.
- 56 Hoffmann, 1970, *op. cit.*
- 57 *Ibid.*
- 58 Il publie notamment en 1965 un article qui porte sur l'art abstrait en RDA : « Das Kunstgespräch. Gegenstandsfrei. drüben », dans *Die Kunst und das schöne Heim*, n° 63, 1965, p. 369-371.
- 59 La querelle des images touche à la confrontation entre le modèle d'un art fondé sur une pratique traditionnelle et axée sur le savoir-faire, valorisé dans l'ex-RDA, et le modèle moderniste fondé sur les valeurs de l'innovation et de la nouveauté en RFA. Plusieurs artistes, notamment ceux qui avaient choisi de quitter la RDA au début des années 1960 – Georg Baselitz fut le plus vindicatif, mais Gerhard Richter soutenait les mêmes positions – ou encore ceux qui avaient travaillé en marge en RDA, contestaient l'existence même d'un art en RDA. Ce débat a donné lieu à une littérature abondante au début des années 2000. Pour une synthèse récente, voir Karl-Siegbert Rehberg, « Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zur Geschichte des deutsch-deutschen Bilderstreites », dans *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, édité par Karl-Siegbert Rehberg et Paul Kaiser, Berlin : Siebenhaar, 2013, p. 23-62.
- 60 *Chroniques de l'art vivant*, n° 49, 1974, p. 5.
- 61 Dans un entretien qu'il nous a accordé, Jean Clair évoque des passages en RDA lors de voyages effectués plus tardivement : « De la même façon, pour parler de la peinture de la RDA, encore fallait-il la connaître. On ne pouvait pas la connaître, où est-ce qu'on aurait pu la voir ? On l'a vue après 1989, mais avant ? Il m'est arrivé de la voir, parce que j'avais des amitiés en Autriche, et que j'ai pu aller à Berlin-Est et donc j'ai pu voir une exposition de la peinture officielle. Mais enfin, la peinture officielle de la RDA, c'était tout de même un peu pénible. C'était très difficile d'avoir un point de vue objectif. J'en ai parlé, mais après, car c'est après seulement qu'on s'est rendu compte que deux ou trois artistes de la RDA étaient des artistes de très grande qualité, qu'il fallait faire connaître en les sortant de leur rôle de peintres officiels de la RDA. Mais à l'époque, ce n'était pas possible, c'était trop tôt. ». Entretien complet consultable en ligne, URL : <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityentretiens-1359.html>
- 62 « Nouvelle objectivité et groupe Zebra », article anonyme, n° 15, novembre 1970, p. 10.
- 63 Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres », *op. cit.* ; *id.*, « Expressionnisme, néo-expressionnisme et identité allemande sous le regard des Français », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2008, n° 186, p. 82-88.
- 64 « Nouvelle objectivité et groupe Zebra », 1970, *op. cit.*
- 65 *Ibid.*
- 66 Marie Gispert, « Max Beckmann 1968, Otto Dix 1972. Un cas de réception comparée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 132, 2015, p. 81-103.
- 67 *Ibid.*

- 68 La plus célèbre controverse opposa en 1955 Will Grohmann et Karl Hofer. Le premier, historien de l'art, prônait un art abstrait synonyme de nouveauté, de liberté, autrement dit un art idéologiquement et formellement en rupture avec la figuration pervertie par le nazisme – un art sans objet permettant surtout d'ancrer la RFA à l'Ouest et d'oublier le passé. Le second, peintre expressionniste considéré par les nazis comme un artiste « dégénéré », arguait que seule la figuration pouvait non seulement incarner la vocation profondément humaine et spirituelle de l'art, mais aussi assurer l'indépendance de la création artistique allemande face à l'hégémonie américaine déjà incontestable au milieu des années 1950. Pour une histoire de ce débat voir par exemple Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germany*, Londres et New York : Tauris, 2008, p. 39-41.
- 69 Voir Natalie Adamson, chapitre « The Crisis of realism and reality », dans *Painting, Politics and the struggle for the École de Paris*, London : Routledge, 2009, p. 115-164.
- 70 *Kunst im dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung (L'art du troisième Reich. Documents de la répression)*, édité par Georg Bussmann, cat. exp., Frankfurter Kunstverein, Francfort-sur-le-Main : Kunstverein, 1974.
- 71 Jean Clair, « L'art national-socialiste. Un art pour la mort », n° 54, 1974, p. 18-21.
- 72 Clair, 1974, *op. cit.* Texte réédité dans *Le Temps des avant-gardes*, 2012, *op. cit.*, p. 286-290.
- 73 Claire Aslangul, « Art et politique dans l'œuvre de Franz Radziwill. Parcours d'un peintre à travers le XX^e siècle », dans *La Clé des Langues*, Lyon : ENS LSH/DGESCO, 2009, URL : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/civilisation/histoire/le-nazisme/art-et-politique-dans-l-uvre-de-franz-radziwill#section-12> [consulté le 19.9.2018].
- 74 *Ibid.*
- 75 *1960-1972. Douze ans d'art contemporain en France*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1972.
- 76 Jean Clair, « Grand-père ou l'anti-documenta », *Chroniques de l'art vivant*, n° 49, 1974, p. 22-23.
- 77 Jean Clair, « Du musée imaginaire à l'imaginaire muséal », 1972, *op. cit.*, p. 3.
- 78 *Ibid.*
- 79 *Ibid.*
- 80 *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 avril-5 juillet 1976. Exposition itinérante conçue par Harald Szeemann (Venise, Vienne, Düsseldorf, Le Creusot, Amsterdam, Bruxelles), dont le catalogue est réalisé par Jean Clair. Il comporte des articles de Jean Clair, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Michel Serres, Bazon Brock et Harald Szeemann. Comme le souligne Brigitte Gilardet, François Mathey fut le seul à accueillir cette exposition en France. Voir Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon : Les presses du réel, 2014.
- 81 *Les Réalismes. Entre révolution et réaction, 1919-1939*, édité par Jean Clair, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Paris : Le Centre, 1981.
- 82 Jean-François Lyotard est d'ailleurs un contributeur régulier de la revue.
- 83 Mathilde Arnoux a consacré un article à cette exposition : « Art Allemagne Aujourd'hui ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français », *Études Germaniques*, 2009/4, n° 256, p. 1037-1053.