

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HiCSA

Mathilde Arnoux, Centre allemand d'histoire de l'art

Présences Polonaises, Centre Georges Pompidou, 1983. Singularité culturelle et artistique dans un monde bipolaire¹

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Mathilde Arnoux, « *Présences Polonaises*, Centre Georges Pompidou, 1983. Singularité culturelle et artistique dans un monde bipolaire », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Tous droits réservés

¹ Les recherches menées pour écrire cet article ont été rendues possibles grâce au projet ERC-Starting Grant « A chacun son réel ». Il est le fruit du soutien d'institutions et du conseil de personnes sans lesquels il n'aurait pu être écrit et nous tenons ici à leur dire notre gratitude pour leur aide et leur encouragement dans ces recherches : Łódź, le Muzeum Sztuki Pan de Łódź, Andrzej Przywara, son directeur, Maria Morzuch, conservatrice, ainsi que Paulina Woszczak, directrice de la bibliothèque ; Paris, Archives du Centre Georges Pompidou Jean-Philippe Bonilli, son directeur et Jean Charlier, archiviste, Bibliothèque Kandinsky, Didier Schulmann, son directeur et Karine Bomel, documentaliste-iconographe ; Varsovie, Archives de l'Instytut Szuki Pan à Varsovie et Prof. Joanna Sosnowska, sa directrice et Przemysław Strożek ; ainsi que Krzysztof Kosciuczuk, Elisabeth Molenhauer, Katrin Neumann, Aneta Panek, Prof. Krzysztof Pomian, Prof. Maria Poprzęcka, Anka Ptaszowska, Olga Stanisławska, Agnieszka Szewczyk, Magdalena Ziolkowska.

Au tournant des années 1970 et 1980, les musées français multiplient les expositions d'art étranger du XX^e siècle, proposant des bilans autour d'une période donnée². Dans ce contexte, l'exposition *Présences Polonaises* inaugurée en juin 1983 au Centre Georges Pompidou, invite à interroger la place qu'a tenu l'art d'un pays socialiste dans ces synthèses. Le terme de « socialiste » doit être néanmoins utilisé avec prudence. Associé aux pratiques artistiques développées à l'est du rideau de fer, il peut engager à des simplifications hâtives ou réduire le champ de questions auxquelles ouvre l'analyse de ces pratiques. A la suite des historiens, il est donc important de distinguer les différentes manières dont s'est exercé le pouvoir socialiste selon les pays³ et de veiller à ne pas réduire les pratiques artistiques à des expressions politiques littérales. Dans la perspective d'une histoire de l'art européen, on ne peut aujourd'hui reproduire les postures manichéennes qu'a fait naître la guerre froide, et entériner l'évidence des divisions et oppositions qu'elle imposait. Il est essentiel de tenir compte des contextes particuliers, de distinguer à la suite de la socio-histoire l'affirmation politique du pouvoir et sa réception par la société civile qui n'en est que rarement la fidèle interprète⁴.

² Au centre Georges Pompidou on pense aux expositions inaugurales *Paris New York 1908-1968* en 1977, *Paris-Berlin 1900-1933* en 1978, *Paris-Moscou 1900-1930* en 1979, puis aux expositions *Identité italienne. L'art en Italie de 1959 à aujourd'hui*, en 1981 ; *Japon des avant-gardes 1910-1970*, en 1986, au musée d'art moderne de la ville de Paris et à l'ARC à *Un certain art anglais... : sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, en 1979 ; *Art Allemagne Aujourd'hui*, en 1981. Au sujet des expositions d'art étranger organisée au Musée national d'art moderne voir Bernadette Dufrene, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 ; Bernadette Dufrene, « Représenter les mondes de l'art », dans *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, éd. Bernadette Dufrene, 2007, p.509-526 ; au sujet plus particulièrement de l'art allemand voir Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Centre allemand, MSH, 2007, en particulier chapitre IX « L'émergence d'une prise en compte de la spécificité de la peinture germanique, 1960-1980 », p.263-315.

³ On peut apprécier ces différenciations entre les contextes à travers quelques ouvrages généraux d'histoire de l'art comme *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, ed. Christoph Brockhaus et Ryszard Stanislawski, cat.exp. Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994 ; *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, éd. Matthias Flügge, Berlin, Martin Gropius Bau, 1994 ; Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009, ainsi que les recherches menées par *Art beyond borders in communist Europe (1945-1989)*, sous la direction de Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny, Béatrice von Hirschhausen, Prof. Piotr Piotrowski, Centre Marc Bloch (Berlin) et Adam Mickiewicz (Université Poznań) <http://art-communism.eu/>.

⁴ Voir Sandrine Kott, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, vol. 49, n° 2, p.5-23 ; le bilan historiographique Michel Christian et Emmanuel Droit, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », dans *Genèses*, n° 61, 4/2005, p. 118-133, www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-118.htm; Michel Christian et Sandrine Kott « Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie », *Histoire@Politique* 1/2009 (n° 07), p. 1-12 ; URL : www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-1-page-1.htm

L'art d'un pays socialiste n'est pas toujours et seulement réaliste socialiste. La Pologne qui constitue le centre de notre propos a ainsi rompu avec les pratiques réalistes socialistes dès les premiers signes de dégel après la mort de Staline⁵. Au-delà de la simplification qu'implique l'opposition entre Est et Ouest, il faut interroger la façon dont les pratiques artistiques, les discours sur l'art en Europe se sont construits les uns en regard des autres. Il faut examiner comment, mis au service du pouvoir en place, ces discours ont affirmé les divisions officielles, masquant le tissage complexe dans lequel étaient prises les pratiques artistiques entre héritage des avant-gardes, limites posées par les contextes politiques dans lesquelles elles voient le jour, traitement de ces limites, recherches plastiques et conceptuelles. Dans le contexte particulier des expositions, il est donc important de distinguer les enjeux diplomatiques officiels, des ambitions des commissaires et collaborateurs. Partant du cas particulier de l'exposition *Présences polonaises* inaugurée en juin 1983 au Centre Georges Pompidou, nous interrogerons les choix qui ont pu être faits par les organisateurs de l'exposition alors que la Pologne était au cœur de l'état de guerre. Qu'ont-ils donné à voir de l'art polonais du XX^e siècle ? En quoi ce cas particulier permet-il d'envisager certains problèmes cruciaux qui se posent à l'écriture d'une histoire de l'art européen du XX^e siècle ?

Le contexte

Le 13 décembre 1981, le général Jaruzelski déclare la loi martiale en Pologne. Les libertés civiles sont drastiquement limitées (interdiction de grève, dissolution des syndicats, censure des médias, interdiction de voyager). L'état de guerre, suspendu le 31 décembre 1982, est révoqué fin juillet 1983. C'est dans ce contexte qu'est inaugurée l'exposition *Présences Polonaises* au Centre Georges Pompidou en juin 1983. Les commissaires généraux en sont Dominique Bozo, directeur du Musée national d'art moderne, et Ryszard Stanisławski, directeur du Muzeum Sztuki de Łódź.

L'inquiétude que l'exposition devienne l'expression du pouvoir polonais en place se lit dans l'entretien qu'accorde Krzysztof Pomian à Jacques Henric dans le numéro d'*ArtPress* spécial Pologne de juin 1983. Philosophe et historien polonais, Pomian est interdit d'enseignement à l'université de Varsovie après les révoltes de mars 1968 et sa prise de position contre le régime politique. Il émigre en France en 1973 où il enseigne à l'EHESS et

⁵ Piotr Piotrowski, *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, Poznań, Rebis, 1996 ; id., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań, Rebis, 1999 ; id., *In the Shadow of Yalta. Op.cit.* ; Anda Rottenberg, « L'art en Pologne 1945-2004 », *Le XXe siècle dans l'art polonais*, Paris, AICA Press, 2004.

devient chercheur au CNRS. S'il souligne la légitimité de la manifestation, « l'on peut évidemment s'interroger des exploitations politiques possibles qui peuvent en être faites. Soit en ne faisant pas apparaître dans cette exposition un certain nombre de choses soit en y ajoutant certaines autres... ». Pomian a cependant bon espoir et pense « que ce sera une manifestation de la culture polonaise et non pas celle du Conseil militaire du salut national⁶ ». Dans le même numéro d'*ArtPress*, Anka Ptaszkowska, cofondatrice de la galerie Foksal⁷, pense au contraire que l'exposition ne pourra qu'être la manifestation du pouvoir en place servie par l'un de ses représentants, le directeur du musée de Łódź Ryszard Stanisławski : « Commissaire depuis 25 ans de toutes les expositions importantes à l'étranger, il détient le quasi monopole de l'exportation artistique officielle⁸ ».

Né en 1921⁹, Ryszard Stanisławski se rend à Paris en 1947. Il reçoit à la Sorbonne une formation en histoire de l'art et en mathématique, et suit également les cours de Jean Cassou à l'école du Louvre. Il fréquente le milieu artistique polonais de Paris et s'engage au côté du Parti communiste français, dont il prend la carte en 1950¹⁰. C'est à Paris que Stanisławski fait la connaissance de sa première femme Alina Szapocznikow et du jeune historien d'art Mieczysław Porębski, qui deviendra une figure essentielle du discours universitaire sur l'art contemporain polonais, très proche du cercle de Cracovie. Les deux hommes se lient d'amitié. Tous deux collaboreront étroitement. Stanisławski met en œuvre des expositions, dont Porębski devenu enseignant à l'académie des Beaux-Arts de Varsovie (1950-1969), puis professeur à l'université Jagellon de Cracovie, articule souvent le discours scientifique à travers les textes historiques publiés dans les catalogues.

Lorsqu'en 1951 les Polonais de l'étranger sont invités à rentrer ou à rester définitivement à l'étranger, Stanisławski et Szapocznikow, qui tous deux ont foi en la Pologne socialiste, regagnent Varsovie. A son retour, Stanisławski poursuit ses études d'histoire de l'art. Il travaille et écrit alors pour les plus importantes revues d'art polonaises comme

⁶ Krzysztof Pomian, « Les jeux ne sont pas faits en Pologne », *artpress*, juin 1983, n°71, p.5

⁷ La galerie Foksal a été cofondée par Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek et Wiesław Borowski en 1966 à Varsovie. Elle a été l'un des lieux essentiels de la présentation de l'art contemporain polonais et étranger durant toute la période socialiste.

⁸ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.24.

⁹ Voir à son sujet *Ryszard Stanisławski – muzeum otwarte*, exposition Varsovie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2006 ; *Dwie Rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, Varsovie, 2006, biographie détaillée de Ryszard Stanisławski par Agnieszka Szewczyk, non publiée. Nous tenons à remercier l'auteur, ainsi qu'Olga Stanisławska, de nous les avoir communiqué.

¹⁰ Au sujet des relations entre les Polonais et Paris voir Katarzyna Murawska-Muthesius, « Paris from behind the Iron Curtain », dans *Paris. Capital of the Arts 1900-1968*, cat. exp. Royal Academy, Londres, 2002, p.250-261

Przegląd artystyczny ou *Sztuka*. Après le dégel, il adhère en 1957 au parti ouvrier unifié polonais. Il est nommé directeur du musée de Łódź en 1966. Dans le contexte de la Pologne socialiste de la fin des années 1960 et des années 1970, Stanisławski encourage les contacts avec le monde extérieur à travers des invitations de personnalités étrangères. Le catalogue *Présences Polonaises* affiche ces connexions internationales dès ses premières pages sur lesquelles se déploient des photos montrant la visite d'étrangers et l'importante fréquentation que connaît le musée de Łódź. Ce réseau international est soutenu par l'AICA à laquelle Stanisławski appartient depuis 1960 et à travers laquelle il développe ses liens, faisant entre autre la connaissance de Pierre Restany ou de Pontus Hulten. Il promeut également par son intermédiaire l'art polonais contemporain à l'étranger. Le musée de Łódź est donc un lieu de passage, où s'organisent des rencontres avec une scène artistique contemporaine à laquelle Stanisławski est ouvert, mais dans laquelle il fait bien sûr des choix que reflète *Présences Polonaises*.

L'organisation de l'exposition

En 1979, après que la Pologne a invité officiellement à Varsovie le président du Centre Georges Pompidou, Georges Millier, le projet d'exposition est mis en place. Stanisławski, directeur d'une institution muséale liée à un important réseau international, organisateur des principales expositions d'art contemporain polonais à l'étranger, semble alors tout désigné pour en devenir le correspondant polonais, au côté de Krystyna Orchowska, Directrice de la Coopération avec l'étranger au Ministère de la Culture de République populaire de Pologne. Tous deux sont nommés à la suite d'une mission à Varsovie rassemblant Millier, Pontus Hulten et Stanislaw Zadora. Le Centre Georges Pompidou et le musée de Łódź mettent chacun en place une équipe scientifique pour travailler à une manifestation interdisciplinaire. En décembre 1979, la France refuse la forme du protocole d'accord proposé par le ministère de la culture Polonais tout en admettant son contenu et il est convenu qu'il doit être inclus au prochain accord culturel franco-polonais¹¹.

Le travail scientifique des membres de l'équipe française constituée entre autres de Serge Fauchereau, Alain Sayag, Nicolas Snowmann, Germain Viatte, Stanislaw Zadora, en collaboration avec les personnalités du musée de Łódź, s'organise au fil des années 1980 et

¹¹ « Projet d'échanges d'expositions entre la France et la Pologne Situation au 1.4.81 », Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088, Dossier – Etat du projet expo Pologne – Réunion Pologne nov. 1981.

1981. Le décret des lois martiales freine les activités, mais dès février 1982 Krystyna Orchowska, interlocutrice du ministère de la culture polonaise, assure le directeur du Centre Georges Pompidou, Jean-Claude Groshens, que le projet sera mené à bien¹². La date de l'exposition doit néanmoins être reportée, mais l'importance du travail fourni par l'équipe franco-polonaise n'est pas remise en cause par le gouvernement militaire polonais qui tient à maintenir ses relations culturelles et diplomatiques avec la France. Le Centre Georges Pompidou, son président, son directeur, veillent à garantir l'indépendance du travail scientifique de son équipe en prenant garde de maintenir une distance avec le milieu gouvernemental polonais. Krzysztof Pomian, dont la carrière est un symbole d'insoumission au régime politique polonais, convainc la CFDT de ne pas faire annuler le projet d'exposition. Il invoque le caractère fondamental de tout témoignage de la création polonaise dans le contexte des lois martiales¹³. Assurée que l'exposition n'est pas une manifestation du pouvoir officiel polonais, la CFDT, qui s'est associée au syndicat Solidarność, veille à ce que les liens officiels avec la Pologne ne donnent pas lieu à des problèmes déontologiques et pratiques¹⁴. Il est ainsi proscrit de donner un caractère ouvertement politique au discours associé à l'exposition et seule l'introduction de Jean Maheu, président du Centre à l'ouverture de l'exposition, se permet des allusions directes au contexte, se félicitant que la manifestation ait pu, en dépit des violences du temps, se réaliser dans l'indépendance.

Les choix

Fruit d'une collaboration entre Polonais et Français, l'exposition traduit le goût des organisateurs. Ainsi la présentation de l'atelier de la forme cinématographique (*Warsztat Formy Filmowej*) n'aurait pas eu tant d'importance sans l'intérêt que lui a alors porté Alain Sayag. De même, Krzysztof Wodiczko tient une place de choix grâce à Andrzej Turowski. Mais c'est la sélection des œuvres d'art plastique illustrant les choix de Stanisławski qui définit les grandes lignes de la présentation de l'art polonais.

¹² Lettre de Krystyna Orchowska à Jean Claude Groshens, 11 février 1982, Archives MNAM, Relations internationales, Pologne, Dossier 92011/88.

¹³ Germain Viatte, « Ryszard Stanislawski, le passeur de Łódź », texte non publié aimablement communiqué par Olga Stanisławska. Monsieur le professeur Krzysztof Pomian que nous avons interrogé à ce sujet a confirmé qu'il avait pris part à ces négociations dans un message électronique du 2 novembre 2012.

¹⁴ Lettre de Roger Caracache pour la CFDT à Monsieur Dominique Bozo, 21 décembre 1982, Archives MNAM, Présences Polonaises 1983, Dossier 920022/242.

Comme son titre l'indique, l'exposition *Présences Polonaises. L'art vivant autour du musée de Łódź*, est organisée autour des artistes constituant le cœur de la collection muséale de Łódź¹⁵. Divisée en trois parties, elle présente deux tendances de l'avant-garde d'entre-deux-guerres en Pologne – d'une part celle incarnée par Stanisław Ignacy Witkiewicz, d'autre part le constructivisme –, tendances dont dériveraient les pratiques contemporaines auxquelles est consacrée la troisième partie.

Le choix des œuvres d'art plastique présentées lors de l'exposition peut apparaître comme une synthèse d'expositions antérieurement organisées par Ryszard Stanisławski en Pologne et à l'étranger. Il avait déjà montré plusieurs artistes de *Présences Polonaises* en 1969 dans une exposition organisée au musée Galliera¹⁶. De même les figures emblématiques que sont Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński et les constructivistes avaient déjà fait l'objet de plusieurs manifestations¹⁷. Parmi les plus jeunes artistes, certains ont déjà exposé au musée d'art de Łódź¹⁸ et beaucoup ont fait partie, à la fin des années 1960, du cercle de la galerie Foksal dont Stanisławski est proche¹⁹. Quelques-uns avaient présenté des

¹⁵ Fondé en 1931 autour de collection internationale rassemblée par des artistes constructivistes, le Musée de Łódź a été l'une des premières collections muséales consacrée aux avant-gardes. Avec Stanisławski, le musée constitue la plus importante collection d'art contemporain polonais.

¹⁶ *Peinture Moderne polonaise. Sources et recherches*, cat. exp., Musée Galliera, Paris, 1969.

¹⁷ Expositions présentant Strzemiński et Witkiewicz au musée de Łódź : *Władysław Strzemiński. Rysunki ze zbiorów Muzeum Sztuki*, exposition organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1968 ; *Grupa a.r. – dokumenty. 40. Lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1969, *Tendencje malarstwa polskiego okresu międzywojennego i kolekcja grupy « a.r. » ze zbiorów muzeum sztuki*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź 1977, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fotografie oprac. Wystawy Grzegorz Musiał*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1979, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Malarstwo – fotografia – rysunek – Firma Portretowa*, organisée au Muzeum Sztuki Łódź en 1980. Expositions organisées par le musée de Łódź en Pologne : *Tendencje w sztuce łódzkiej*, Varsovie, Muzeum Narodowe, 1974 ; *Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego – tendencje lat trzydziestych*, Radom, Muzeum Okręgowe w Radomiu, 1978 ; *Konstruktivism w Polsce 1923- 1936 ze zbiorów MŚL*, Bydgoszcz, BWA 1978 ; *Malarstwo polskie okresu międzywojennego. Wybrane kierunki lat trzydziestych*, Opole, BWA, 1979 ; *Fotografia S.I. Witkiewicza*, Gdańsk, Galeria GN, Związek Polskich Artystów fotografików 1980 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Varsovie, Galeria ZPAF, 1980. Expositions organisées par le musée de Łódź à l'étranger : *Peinture Moderne polonaise. Sources et recherches*, Musée Galliera, Paris, 1969 ; *Constructivism in Poland 1923 – 1936. Blok, Praesens, a.r.*, Essen, Museum Folkwang, 1973 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Essen, Museum Folkwang, 1974 ; *Polskt Konstruktivism 1923 – 1936. Tadeusz Kantor emballage. Jerzy Krawczyk málningar.*, Stockholm, Galleriet Kulturhuset, 1975 ; *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, a.r.*, New York, Moma, 1976 ; *Konstruktivism u Polskoj 1923-1936. Grupe Blok, Praesens, a.r.*, Belgrad, Muzej Savrene Umetnosti, 1979 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Photographes 1899-1939*, Edinburgh, Richard Demarco gallery in fruit market, 1980 ; *Władysław Strzemiński 1893-1952.*, Dusseldorf, Kunsthalle, 1980 ; *Hommage à Witkiewicz*, Dusseldorf, Kunsthalle, 1980 ; *Stanisław Ignacy Witkiewicz, Photographes 1899-1939*, Stockholm, Institut polonais, 1981.

¹⁸ *Antoni Starczewski*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1976 ; *Kantor* exposition Muzeum Sztuki Łódź 1975 ; *Ireneusz Pierzgalski*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1976 ; *Alina Szapocznikow*, exposition Muzeum Sztuki Łódź 1975

¹⁹ *Jerzy Bereś*, exposé à la galerie Foksal en 1967, 1968, 1969 ; *Stanisław Fijałkowski* exposé en 1967 au Muzeum Sztuki de Łódź, à la galerie Foksal en 1968 ; *Zbigniew Gostomski* exposé en 1967 au Muzeum Sztuki de Łódź, en 1968, 1969, 1970 à la galerie Foksal ; *Zdzisław Jurkiewicz* exposé à la galerie Foksal en 1981 ; *Ireneusz Pierzgalski*, exposé en 1976 au Muzeum Sztuki de Łódź ; *Maria Stangret* exposée très régulièrement de

œuvres lors de l'exposition *Doświadczenia i poszukiwania* (Expériences et recherches), 1974²⁰. Il faut ajouter les jeunes réalisateurs du groupe de l'atelier pour la forme cinématographique fondé à Łódź en 1970 (Dłubak, Bruszewski, Połom, Robakowski, Waśko), qui, eux aussi, avaient été présentés à Łódź lors de l'exposition de 1973 *Akcja « Warsztat »*. *Warsztat Formy Filmowej*²¹. Enfin, plusieurs artistes avaient figuré en 1981 dans l'exposition organisée par Ryszard Waśko à Łódź, *Construction in Process 1981 – the community that came ?* qui rassemblait cinquante-quatre artistes conceptuels du monde entier²².

La subversion politique et sociale de la plus jeune génération²³, l'art conceptuel²⁴ ne sont pas représentés de manière cohérente par la sélection de Stanisławski. Certains artistes, qui ne figurent pas dans l'exposition, sont cependant mentionnés dans le catalogue, comme Natalia LL et les Kwie Kulik. Stanisławski propose un choix éclectique de pratiques contemporaines abstraites, conceptuelles, géométriques. Il ne donne pas à voir une synthèse des pratiques artistiques des années 1960 et 1970 et organise son propos autour d'échos formels avec les avant-gardes. Si les expositions organisées au musée de Łódź avec l'aval de Stanisławski montrent son ouverture et sa tolérance à l'égard des pratiques de la plus jeune génération, la valorisation du constructivisme polonais à un niveau international constitue la pierre angulaire de son action en tant que directeur de musée. Ceci explique en partie le déséquilibre entre présentation des avant-gardes traditionnelles et pratiques contemporaines. Il faut néanmoins analyser le propos de l'exposition pour mieux comprendre ces choix.

Le propos

L'exposition *Présences Polonaises* en 1983 n'est ni la manifestation d'un art officiel, ni celle d'une contre culture, deux pôles entre lesquels l'histoire de l'art des anciens pays de l'Est est

1967 à 1971 à la galerie Foksal ; *Henryk Stażewski* exposé très régulièrement à la galerie Foksal de 1966 à 1971 ; *Krzysztof Wodiczko* exposé chaque année de 1973 à 1977 à la galerie Foksal.

²⁰ *Doświadczenia i poszukiwania* (Expériences et recherches), présentée au Muzeum Sztuki de Łódź en 1974 exposait : Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Koji Kamoji, Edward Krasieński, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgalski, Józef Robakowski, Leszek Różga, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski.

²¹ Stanisławski n'en était pas le commissaire, mais avait accueilli à Łódź l'exposition conçue et réalisée par Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Józef Cyrus, Zbigniew Dłubak, Ryszard Gajewski, Tadeusz Junak, Paweł Kwiek, Jacek Łomnicki, Antoni Mikołajczyk, Janusz Połom, Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Zdzisław Sowiński, Ryszard Waśko [expo réalisée par tous ces artistes ? OUI].

²² Parmi les exposants de *Construction in Process* on trouvait Józef Robakowski, Roman Opałka, Ryszard Waśko.

²³ Présentée notamment par Łukasz Ronduda, *Polish Art of the 1970s*, Jelenia Góra, 2009.

²⁴ A propos de l'art conceptuel, voir *Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965-1975*, ed. Paweł Polit, Varsovie, 1999 et de Luiza Nader, *KONCEPTUALIZM W PRL*, Varsovie, 2009.

le plus souvent tiraillée. Elle est certes portée par des personnalités officielles universitaires et des conservateurs – Stanisławski, Porębski, Turowski –, mais ne fait pas l’apologie du système en place. Aucun discours idéologique de propagande politique en direction de la France n’est affiché, mais la culture polonaise est néanmoins présentée selon un certain point de vue dont nous analyserons ici les grandes lignes en cherchant à en éclairer les ambitions.

L’exposition propose d’établir une continuité entre deux tendances distinctes mais concomitantes des avant-gardes de l’Entre-deux-guerres et la période contemporaine dans l’art polonais. Le thème central de la continuité constitue le propos de l’introduction du catalogue signée par Ryszard Stanisławski et Germain Viatte²⁵. Pessimisme et utopie sont présentées comme les deux sensibilités qui caractérisent l’Entre-deux-guerres. Stanisław Ignacy Witkiewicz incarne la première à travers ses compositions, sa firme des portraits, ses écrits et ses photographies qui reposent sur ses recherches pour une forme pure. Strzeminski, Kobro et Szczuka représentent la seconde et en déclinent différemment les ambitions selon leur définition du constructivisme polonais. Dans l’après-guerre, Kantor et Stażewski apparaissent chacun médiateur de l’une de ces tendances, le premier s’inscrivant dans la filiation de Witkiewicz, tandis que le second perpétue l’héritage constructiviste. Selon les auteurs de l’introduction, ces sensibilités ont trouvé à se perpétuer dans la « véhémence émotionnelle souvent dérisoire », chez des artistes comme Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Jerzy Beres ou Władysław Hasiór ; « la réflexion très conceptuelle sur le contenu plastique et sémantique de l’œuvre »²⁶ se retrouve chez Zbigniew Gostomski, Roman Opalka, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Stangret, Antoni Starzewski, Krzysztof Wodiczko et Henryk Stażewski. D’autres réflexions sont présentées comme débouchant naturellement sur l’utilisation des moyens technologiques les plus sophistiqués, comme dans les œuvres d’Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom et Wojciech Bruszewski, et rejoignent ainsi certaines recherches avancées d’anciens élèves de l’Ecole de Cinéma de Łódź dont les travaux seront également présentés (Józef Robakowski, Ryszard Waśko ; Wojciech Bruszewski, Zygmunt Rybczyński).

La continuité avec la plus jeune génération est présentée à travers des sensibilités communes mais aussi des dialogues ou des citations, notamment dans le cadre du cinéma expérimental. Ainsi les films sur les personnalités historiques comme Stanisław Ignacy

²⁵ Ryszard Stanisławski et Germain Viatte, « Introduction », dans *Présences polonaises*, cat. expo. Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.6-7.

²⁶ Ryszard Stanisławski et Germain Viatte, « Introduction », dans *Présences polonaises*, cat. expo. Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.6-7, p.7.

Witkiewicz ou Leon Chwistek ont-ils été réalisés par des cinéastes expérimentaux contemporains comme Ryszard Waśko. En établissant cette continuité, l'exposition passe sous silence le réalisme socialiste et fait remonter les origines de la Pologne contemporaine au bref moment de l'Entre-deux-guerres ou le pays s'était libéré des jougs allemands, russes et austro-hongrois et avait accédé à une reconnaissance, une légitimité.

Ces continuités sont affirmées par Stanisławski dans sa description du projet de l'exposition intitulée « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982²⁷ ». Il y valorise l'originalité de la culture polonaise, et son importance pour l'Europe. Une lecture attentive du catalogue permet d'isoler une série de thématiques récurrentes qui constitue cet apport singulier de l'art polonais à l'art du XX^e siècle. Dans le contexte des restrictions des libertés telles qu'elles s'exercent alors en Pologne, les sujets abordés par les avant-gardes d'entre-deux-guerres résonnent avec l'actualité et leur dimension subversive est réactivée.

L'angoisse formulée par Stanisław Ignacy Witkiewicz de voir l'individu écrasé par la collectivité, angoisse héritée de son expérience de la révolution bolchévique, est ainsi rappelée dans le catalogue alors même que la société polonaise contemporaine est gouvernée officiellement par les intérêts de la collectivité. Elle ne manque ainsi pas d'arrêter l'attention du lecteur averti qui y lit une description visionnaire du monde contemporain formulée dès les années 1910²⁸.

A travers l'exposition, les avant-gardes polonaises semblent avoir posé une série de questions qui se trouvent au cœur des pratiques contemporaines non seulement polonaises mais internationales. Qu'il s'agisse de la fonction de l'art dans l'espace social à travers les courants constructivistes, de l'autotélisme des œuvres unistes²⁹, de la critique de la culture par

²⁷ Ryszard Stanisławski, « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982 », dans Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088.

²⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Les formes nouvelles en peinture*, Lausanne, 1979 trad. par Antoine Baudin, texte original 1919 (éd. originale). La théorie de la Forme pure est constituée dès 1922 dans *Les 622 chutes de Bungo*, cité dans *Présences Polonaises*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.36 : « Aux yeux de nos philosophes, la vérité est devenue synonyme d'utilité et en tant que telle n'est qu'une absurdité dans la vie actuelle. La beauté est quelque chose qui nous donne le sentiment du mystère métaphysique, sans cet isolement monstrueux dans l'univers. Les hommes futurs n'éprouveront pas le sentiment du Mystère de l'Existence, ils n'en auront pas le temps sans compter que dans la société future idéale ils ne seront jamais seuls. Et pourquoi vivront-ils donc ? Ils travailleront pour manger, mangeront pour travailler. Mais pourquoi cette question devrait-elle nous inquiéter ? N'est-il pas rassurant, le spectacle des fourmis, des abeilles ou des bourdons si parfaitement organisés et mécanisés ? Sans doute sont-ils tout à fait heureux, d'autant plus que jamais ils n'ont été en mesure de penser et de vivre ce que nous nous avons vécu durant quatre ou cinq millénaires avec la conscience du Mystère de l'Être. »

²⁹ Ryszard Stanisławski dans « Les principes pour le scénario de l'exposition de l'art polonais au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982 », dans Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088 : « Strzemiński

Stanisław Ignacy Witkiewicz qui interroge la « responsabilité de l'artiste – individu créateur devant l'art et la société »³⁰, ou encore du dialogue qu'il établit entre art et non art, tous ces sujets invitent au dialogue avec les productions artistiques mises en œuvre depuis la fin des années 1950. En creux se dessine le rejet de la Russie et particulièrement de ses utopies productivistes, dont la Pologne se démarque nettement, tout comme apparaît également la mise à distance de l'influence parisienne. Les Etats-Unis quant à eux ne sont pas assimilés à une puissance hégémonique dans le domaine des arts, mais à un interlocuteur de choix, notamment autour de l'art conceptuel.

L'art polonais contemporain n'apparaît ainsi pas comme une manifestation périphérique, épigone de tendances internationales, mais poursuit une réflexion fondamentale développée par la Pologne depuis l'Entre-deux-guerres. A travers l'héritage culturel de la République démocratique de Pologne, c'est l'indépendance de la Pologne d'hier et d'aujourd'hui qui est affirmée.

L'indépendance

Cette affirmation des singularités ne touche pas seulement les pays socialistes, et on la retrouve par exemple dans l'exposition *Art Allemagne Aujourd'hui* organisée en 1981. Dans le catalogue, Suzanne Pagé affirmait déjà le désir que l'on reconnaisse l'apport de la singularité de l'art allemand contemporain, sans qu'il ne soit lu à travers les influences américaines³¹. De même, on retrouvait dans l'ouvrage *Identités italiennes* la même année une volonté identique de montrer la contribution spécifique de l'art italien aux réflexions contemporaines. Il serait simpliste d'y voir un repli identitaire, qui flirterait avec l'histoire de

et Kopro et le constructivisme « [sic] [où commence la citation ? Tu as mis deux fois des guillemets C'est comme cela dans le texte de Stanislawski je mets un sic ?] ont créé [sic] une œuvre incomparable dans leur temps envisageant d'un côté le problème d'autothématique de l'art et de l'autre côté son contexte social, et dans la théorie de la sculpture – son existence mathématique dans l'espace ouverte et « flexible ». La théorie de l'unisme de Strzemiński suscite un grand intérêt dans le monde entier et il existe, en dehors de la Pologne, des éléments peu connus de cette théorie qui fête pourtant son triomphe à cause du développement actuel de la théorie de l'art/ de l'alternative de l'art autothématique et de l'art engagé dans la question sociale. »

³⁰ *Ibidem* : « Witkiewicz, par le fait d'avoir posé le problème de la situation dramatique de l'art et de la philosophie du XX^e siècle et grâce à son criticisme [sic] poignant face à la civilisation, ouvre devant les lettres des horizons qui vont être repris plus tard par Gombrowicz par exemple et certains auteurs d'autres pays d'Europe dans les trente dernières années. »

³¹ Mathilde Arnoux, « *Art-Allemagne-Aujourd'hui* ou la reconnaissance de l'art allemand contemporain par les musées français » (*Art-Allemagne-Aujourd'hui* or the recognition of contemporary German art by French museums), *Etudes Germaniques*, 2010, p.1037-1053 ; Mathilde Arnoux, « Exhibitions of West- and East-German art in Paris (1980-81) », dans *Art beyond borders in communist Europe (1945-1989)*, éd. par Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny, Béatrice von Hirschhausen, Piotr Piotrowski, sur <http://art-communism.eu/>, à paraître.

l'art traditionnelle des écoles étrangères. Aucune de ces expositions ne cherche en effet à dessiner les profils nationaux d'école artistique. Chacune tient compte des grands courants de pensée et de création internationaux qui ont traversé les scènes étrangères, rappelés dans les catalogues et parfois même évoqués par un dessin à la manière du schéma de l'avant-garde d'un Alfred Barr comme dans le « Fleuve de l'art allemand » dessiné par le galeriste René Block pour le catalogue *Art Allemagne Aujourd'hui*. Cette recherche visant à préciser les apports locaux à un monde des arts international interroge de manière tout à fait intéressante la remise en question forte d'un système interprétatif polarisé tel qu'il s'était affirmé depuis la seconde guerre mondiale. A ce titre, les reproches formulés à l'été 1979 par M. Zaton, Conseiller Culturel auprès de l'Ambassade de Pologne à Jean-François de Canchy, responsable des affaires internationales au Centre Georges Pompidou, retiennent l'attention. Pour mieux souligner l'importance du projet d'une exposition d'art polonais, Zaton avait insisté sur le fait que le Centre Pompidou « était [initialement] perçu comme un phare et une troisième voie et [qu'à travers le cycle Paris New York, Paris Moscou, il se manifestait en fait] comme le champion de l'alignement sur des cultures hégémoniques³² ». Il était temps que d'autres voix que celles de New York, Paris et Moscou se fassent entendre.

Si la thématique de l'affirmation de la singularité est commune à des pays situés de part et d'autre du rideau de fer, il faut aussi noter que la sélection d'œuvres contemporaines de Stanisławski constitue cette singularité dans son seul dialogue avec le passé, ce qui n'est pas caractéristique des autres expositions d'art étranger. Le point de vue qui oriente la sélection du commissaire polonais soutient le propos général de l'exposition, mais masque la véritable originalité de la jeune génération.

Avant même l'exposition, cette sélection pose question à Anka Ptaszkowska : « Quant à l'exposition, selon les meilleures traditions, personne ne se veut responsable du choix des artistes contemporains : si on interroge les Français, ils répondent que ce sont les Polonais qui l'ont fait et les Polonais disent le contraire. En insistant sur un point précis, on apprend que le choix est l'effet d'un *compromis*. On apprend aussi de sources bien informées, que dans la panique provoquée par l'idée que l'exposition pourrait être contestée, le débat critique est prévu par les organisateurs eux-mêmes, sous un titre audacieux « Les absences polonaises ». C'est plus commode d'arriver avec son propre dissident que de compter sur les autres³³. » Les

³² « Projet d'échanges d'expositions entre la France et la Pologne », situation au 1.4.1981, Archives MNAM, Relations internationales Pologne 92011/088.

³³ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.22-24, p.24.

ressemblances formelles entre avant-gardes d'Entre-deux-guerres et pratiques contemporaines ne semblent pas un critère satisfaisant à Anka Ptaszkowska pour établir une filiation. Selon elle, l'héritage des Stanisław Ignacy Witkiewicz et Władysław Strzemiński réside essentiellement dans leur attitude artistique sans compromis. Celle-ci même qui n'apparaît pas ostensiblement dans le choix des artistes de la jeune génération.

Le « dissident » dont parle Anka Ptaszkowska est Porębski. Il prononce en effet en ouverture de l'exposition une conférence intitulée « Absences polonaises » dans laquelle, à l'appui d'un riche matériel iconographique dont le texte paru dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* ne rend pas compte, il présente les jeunes artistes oubliés dans l'exposition. Dans un entretien avec Krystyna Czerni, paru en 1992, Porębski ne se présente pas comme un « dissident fabriqué pour la cause », mais dit ne pas avoir partagé le choix de Stanisławski concernant la jeune génération d'artistes³⁴. Il explique que sa conférence se voulait une revanche sur le peu d'intérêt et de curiosité que le comité français portait à une jeune scène polonaise dont il n'aurait pu supporter l'originalité, une revanche sur l'incomplétude du choix de Stanisławski en matière d'art contemporain. Dans le texte paru dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, rien ne laisse transparaître le contrepied pris par Porębski face à la sélection de Stanisławski, seules des absences en général, celle de Nowosielski en particulier, sont formulées à la fin du texte, et les images ne viennent pas combler les lacunes de l'accrochage³⁵.

Il faut noter que ni Ptaszkowska, ni Porębski ne posent dans leurs textes la question de la possibilité même de présenter d'autres pratiques dans une Pologne en état de guerre. En réalité, les critiques ne visent pas vraiment l'absence de pratiques directement subversives à l'égard du système en place. Ni Maria Jarema, ni Krasieński dont Anka Ptaszkowska déplore l'absence³⁶, ni Nowosielski dont Porębski aurait souhaité que l'on présente les œuvres, n'incarnent alors la contestation directe au système en place. La critique s'adresse plutôt au statut d'épigones des avant-gardes traditionnelles que la plus jeune génération semble ici incarner d'un point de vue formel, sans que sa contribution originale ne soit appréciée.

³⁴ Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław, 1992, en particulier p.112-113. Nous tenons à remercier ici particulièrement Madame le Professeur Joanna Sosnowska qui nous a indiqué cette référence.

³⁵ Mieczysław Porębski, « Absences polonaises », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1983, n°12, p.189-203, p.203.

³⁶ Anka Ptaszkowska, « A l'ombre du bienfaiteur. Une analyse du mécénat socialiste », *artpress*, juin 1983, n°71, p.22-24, p.24.

Dans ce contexte, les remarques formulées par Porębski dans « Absences polonaises » au sujet des particularismes prennent un relief particulier. S'appuyant sur la sémiologie, Porębski présente les particularismes comme une caractéristique du monde contemporain et les comprend comme le franchissement du mythe du langage universel fondement de l'âge classique³⁷. Porębski met en doute l'universalité prétendue du langage visuel, auquel les singularités de chaque scène locale viendraient contribuer et se distinguent ainsi de Stanisławski qui voyait dans les manifestations spécifiques l'incarnation de valeurs universelles.

Conclusion

En 1983, *Présences Polonaises*, à l'instar des autres pays européens présentés à Paris au début des années 1980, insiste sur la singularité de la production polonaise émancipée des puissances hégémoniques. En situant les sources de la production contemporaine dans les avant-gardes de l'Entre-deux-guerres, elle légitime la République démocratique de Pologne renouant avec une culture antérieure à la division entérinée par le traité de Yalta. Les sources de la compréhension de l'art polonais se trouveraient donc dans l'interprétation des événements qui ont jalonné la vie artistique, les propositions des artistes et de leurs œuvres à l'époque où la Pologne était un pays indépendant. Cet héritage d'Entre-deux-guerres est affirmé comme source des pratiques contemporaines dont il assure les singularités mais la façon dont les œuvres les plus actuelles sont montrées est terne, à côté de la vigueur et de la cohérence de la présentation des avant-gardes. Si les séquelles laissées par la Première Guerre mondiale et par la révolution bolchévique sur les avant-gardes polonaises sont posées au fil de l'exposition, les questions soulevées par la seconde Guerre mondiale – horreur et traumatisme du conflit et des exterminations –, la création de la République socialiste Pologne par Moscou et la partition du monde en deux blocs ne sont pas évoqués. *Présences Polonaises* engage donc un juste dialogue entre les avant-gardes et les pratiques contemporaines, cherchant par là à affirmer l'apport de l'art polonais au monde, selon un point de vue historique précis, en dehors des logiques hégémoniques, mais seuls les rapports formels

³⁷ Mieczysław Porębski, « Absences polonaises », *Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris, 1983, n°12, p.194-203, p. 200 : « Posons seulement que le temps-espace constitué par les événements et les changements sociaux, intellectuels, artistiques de notre civilisation n'est pas linéaire, qu'il est multidimensionnel et multipolaire, qu'il a ses flux et ses reflux plus ou moins réguliers, ses tempêtes et ses calmes plats, ses abîmes et ses bancs. On peut donc postuler qu'après la reprise et la chute de l'utopie classique du langage universel, professées par les avant-gardes de notre siècle, soit revenue de nouveau la conjoncture favorable aux particularismes divers des langages indirects, multiples et différents les uns des autres. Ceci est surtout vrai des langages visuels. »

organisent ce dialogue. Les enjeux cruciaux de la seconde moitié du XX^e siècle n'y sont pas abordés et ne permettent donc pas de donner toute leur importance et leur originalité aux pratiques contemporaines, ni de les faire dialoguer avec d'autres pratiques étrangères. La guerre froide est aujourd'hui achevée et la nécessité impérieuse de développer des lectures historiques s'opposant aux régimes socialistes en place n'est plus de mise. La question des particularismes, les catégories binaires centre/périphérie, occident/non-occident et la recherche d'affiner l'analyse des liens dans le monde de l'art contemporain sont en revanche au cœur des débats. Revenir sur les relations artistiques européennes de part et d'autre du rideau de fer permet de mieux cerner certaines origines de ces débats contemporains et d'apprécier les rencontres, les ignorances et les malentendus dont l'Europe est aujourd'hui héritière.