

Introduction

« Être surpris, s'étonner, c'est déjà commencer à comprendre¹. »
José Ortega Y Gasset.

« Ne pas tourner le dos à la réalité? Oui, mais est-ce que la
réalité ne nous entoure pas de toutes parts²? »
Stanisław Jerzy Lec.

GENÈSE DE LA RECHERCHE, SES OBJECTIFS ET SES HYPOTHÈSES

■ Parmi les phénomènes artistiques polonais de la période communiste, rares sont ceux qui jouissent d'une aussi grande estime, tant en Pologne qu'à l'étranger, que l'affiche. Celle-ci est le plus souvent associée au terme d'« école polonaise de l'affiche » qui est caractérisée dans l'historiographie par l'aspect expressif, personnel et subjectif des œuvres transcrit à travers l'immédiateté du geste pictural dans le dessin et dans la typographie, ainsi que par l'usage de la métaphore, du symbole et de l'humour comme moyens d'expression en raison des contraintes liées à la censure. Un certain nombre d'artistes y sont associés comme Tadeusz Trepcowski, Henryk Tomaszewski, Józef Mrończak, Jan Lenica, Wojciech Fangor, Wojciech Zamecznik ou Roman Cieślewicz. Le statut d'œuvre d'art attribué à l'affiche semble être confirmé unanimement par les instances de consécration artistique comme par le public profane. Il suffit de feuilleter de multiples publications, albums, articles de presse, textes de catalogue dans lesquelles les mots « art » ou « œuvre d'art » reviennent avec insistance. De même, d'innombrables expositions d'affiches polonaises, en Pologne ou à l'étranger, ont témoigné des titres de noblesse obtenus par ce média. Notons la fondation de la Biennale internationale de l'Affiche en 1966 et la création du musée de l'Affiche de Wilanów en 1968 comme points culminants de ces manifestations.

Si la dimension artistique de l'« école polonaise de l'affiche » est quasiment indiscutable dans les publications polonaises, elle est souvent accompagnée d'une question : comment une production graphique si libre, expressive, en lien avec l'art moderne occidental et transgressant les frontières entre le graphisme et la peinture a-t-elle été possible dans une Pologne communiste où l'art était soumis à la censure et aux directives propagandistes du parti ?

David Crowley pose à ce sujet quelques questions importantes dans son compte rendu de l’exposition consacrée à Henryk Tomaszewski au Stedelijk Museum en 1991 :

« [...] Tomaszewski’s “freedom” so apparent in the poster designs and illustrations on show at the Stedelijk, raises a number of questions about Polish culture and Polish poster school in the first two decades after the end of the Second World War [...]. To what degree was the poster subject to the same kind of political dictates as the painting or the novel? [...] how did the Polish poster maintain its “integrity” and, more than this, how did it garner its prominent international reputation during the Cold War³ ? »

Cette interrogation est souvent expliquée par la négligence dont aurait fait preuve le gouvernement communiste vis-à-vis des affiches culturelles – domaine principal de l’« école polonaise de l’affiche » – par rapport aux affiches politiques qui, elles, auraient été beaucoup plus contrôlées. David Crowley suggère :

« A more convincing answer to this would seem to be found in the relatively decentralized control over the commissioning of posters in Poland even in the years 1951 to 1953 when party ideologues “scientifically” determined the country was passing through a stage of class struggle in which all the forces available to the party on behalf of the working classes had to be activated⁴. »

Un témoin de l’époque, Jan Lenica, minimise complètement le rôle de la censure en vigueur dans une interview réalisée en 2002. Or il faut comprendre que son opinion est émise au moment où se déroule l’une de ses grandes expositions au musée national de Poznań. Cette période coïncide avec l’exigence de maintenir le mythe du caractère artistique de l’« école polonaise de l’affiche » dans l’intérêt de ses représentants.

« La censure ne s’ingérait pas du tout dans l’affiche culturelle. Ceci ne signifie pas que nous devons remercier les fonctionnaires de la propagande visuelle de l’époque, mais tout simplement que ce genre d’affiches ne les intéressait pas⁵. »

Une autre explication se trouve dans la datation du début de l’« école polonaise de l’affiche », fixée en 1956, ce qui suggère que son développement aurait été possible grâce à la fin du réalisme socialiste et déterminé par l’assouplissement de la politique culturelle suite à l’arrivée au pouvoir de Władysław Gomułka⁶. Si la première hypothèse n’explique pas toute la complexité du phénomène et que la seconde est fautive – ce que montre mon étude – elles ont eu pour conséquence la mythification de l’« école polonaise de l’affiche⁷ » en tant que phénomène strictement artistique, étrangement libre et autonome par rapport au champ du pouvoir. Si l’historiographie d’après 1989 observe un lien entre l’« école polonaise de l’affiche » et la politique, c’est souvent dans l’intention de prouver son caractère contestataire. Ainsi, la légitimation artistique de l’affiche se serait réalisée non seulement sans contraintes politiques et avec l’État comme mécène, mais elle aurait même émergé en tant qu’opposition au système communiste, ce que confirmerait la modernité des affiches, si étrangère aux préceptes du réalisme socialiste.

Or, en qualité de responsable de la collection d'affiches étrangères au musée de l'Affiche de Wilanów (2008-2010) et conservatrice de la Biennale internationale de l'Affiche de Varsovie (2006, 2008), j'ai été personnellement immergée dans le discours mythologisant qui porte sur les facteurs strictement intrinsèques et esthétiques du « devenir art » de l'affiche polonaise. En même temps, j'ai été surprise par la brusque dégradation du statut de l'affiche et de son créateur suite à la chute du « rideau de fer ». Cet étonnement est à l'origine de mes questionnements sur le rôle du contexte politique en tant que composante de la reconnaissance artistique de l'affiche en République populaire de Pologne. Cette piste est confirmée par l'article d'Andrzej Turowski⁸ intitulé « L'École polonaise de l'affiche en question » qui, pour la première fois, cherche à décoder le discours mythologisant sur l'affiche polonaise par une analyse mettant en lumière le contexte politique, social et artistique de l'époque⁹. Le présent ouvrage s'inscrit dans son sillage¹⁰. Ainsi son principal dessein est-il de favoriser une meilleure compréhension du processus de « devenir art » de l'affiche et du statut d'artiste gagné par ses auteurs en République populaire de Pologne, ceci en prenant en compte l'espace politique, économique et artistique national et international. Cette approche permet de déconstruire l'idée selon laquelle les valeurs esthétiques intrinsèques des affiches de l'« école polonaise de l'affiche » auraient été une condition suffisante à leur légitimation artistique.

Les questions au cœur de ma recherche sont les suivantes : comment s'effectue le passage de l'affiche au statut d'œuvre d'art et de l'affichiste, à celui d'artiste en République populaire de Pologne ? Quelle est l'influence dans ce processus d'une nouvelle configuration de l'espace politique avec son idéologie, son système politique, sa politique culturelle, son économie dépourvue de marché libre et sa situation artistique spécifique ? Plus particulièrement, comment s'organise ce système de légitimation, de reconnaissance et de consécration artistiques ? Qui en est responsable et quel rôle jouent les différentes catégories d'acteurs, individuels ou collectifs, tous interdépendants les uns par rapport aux autres¹¹ : artistes, commanditaires, hommes politiques, critiques d'art, historiens de l'art, conservateurs de musée, éditeurs ou enseignants¹² ? Quels discours idéologiques et artistiques accompagnent-ils ce changement de statut de l'affiche ? Enfin, quel type d'affiches acquiert-il une reconnaissance suprême et pour quelles raisons ? Comment les affiches elles-mêmes, leur forme, leur contenu ou leur technique de réalisation, revendiquent-elles ou donnent-elles à voir ce nouveau statut ?

On peut faire l'hypothèse selon laquelle, en réalité, le phénomène du « devenir art » de l'affiche polonaise de type « moderne » ne s'explique pas par l'inattention des pouvoirs publics vis-à-vis de ce genre de production culturelle, fut-il d'importance propagandiste moindre par rapport aux affiches politiques. Au contraire, la valorisation de ce type d'affiche s'inscrit parfaitement dans les visées de la politique culturelle intérieure et extérieure de la République populaire de Pologne. Au niveau national, l'affiche est présentée comme un parfait « art démocratique » et pédagogique, accessible à tous, permettant une meilleure éducation esthétique des classes populaires que ne l'autorisent les genres

« majeurs » de l’art. Au niveau international, elle est considérée comme un excellent produit d’exportation de la culture polonaise qui prouve la supériorité du système communiste sur le système capitaliste¹³. Son caractère « gratuit » (l’art qui n’aurait pas fait vendre en l’absence de marché libre), « moderne » (englobant la modernité occidentale et soviétique) ainsi que son originalité (média d’origine utilitaire mué en une vraie œuvre d’art grâce au régime communiste) répondent en effet parfaitement à l’ambition des dirigeants politiques durant la période de la guerre froide : s’afficher à l’étranger en tant que gouvernement progressiste et « moderne ». Or si une telle conception de l’affiche est légitimée par les dirigeants politiques, c’est grâce à un ensemble d’acteurs qui occupent souvent différents postes simultanément : artistes, critiques, conservateurs de musée et commissaires d’exposition, membres des jurys de sélection des affiches pour la publication qui – pour utiliser la terminologie éliassienne¹⁴ – gagnent une position de pouvoir leur accordant une grande marge d’initiative et de possibilités d’action au sein du réseau d’interdépendances politiques et artistiques dans lequel ils s’inscrivent. Ces acteurs ne sont pas passifs. Au contraire, ils participent activement au processus de valorisation de l’affiche, que ce soit par des stratégies discursives, institutionnelles ou artistiques, ou ne serait-ce que dans leur pratique artistique, par le choix de la technique de réalisation des affiches ou celui de l’iconographie, des emprunts et autres références. Leurs stratégies discursives et visuelles sont importantes dans le processus du « devenir art » de l’affiche de type « moderne ». À cet égard, ce processus oscille entre la légitimation du pouvoir en vigueur et la contestation de certains de ses aspects, surtout ceux concernant les limites de l’autonomie artistique.

PROBLÉMATIQUE ET CONCEPTS

■ L’enjeu principal de cette recherche consistait à adopter une démarche qui permette de comprendre le mécanisme d’élaboration du statut artistique de l’affiche, le processus de son « devenir art » en République populaire de Pologne, et non de contribuer au nombre déjà abondant de publications consacrées à la création de sa valeur symbolique¹⁵. Il s’agissait d’allier une approche mettant en lumière toute la complexité et la dynamique des relations entre champ artistique et champ politique et une approche qui prenne en compte la diversité des stratégies visuelles et discursives élaborées par les différents acteurs. À cet égard, une approche interdisciplinaire du corpus, avec un ancrage dans l’histoire, l’histoire de l’art, l’histoire sociale de l’art et la sociologie des arts s’est avérée, me semble-t-il, pertinente. Ces divers axes disciplinaires et donc méthodologiques se croisent perpétuellement au cours de cette analyse tout en combinant une approche chronologique avec une approche problématique et analytique.

Cette étude interroge la hiérarchisation de la production artistique. Au cours de son histoire, l’affiche tend à ne pas être considérée sérieusement et durablement en tant qu’œuvre d’art. Son caractère multiple, reproductible, utilitaire, ainsi que les impératifs de rapidité et de soumission aux exigences d’un éventuel commanditaire ont empêché d’envisager l’affiche comme l’égal des arts

aits « purs », « high » ou « légitimes ¹⁶ ». Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, époque marquée par la vogue de l’affiche souvent qualifiée d’« affichomanie », les collectionneurs et les critiques d’art se sont efforcés d’obtenir pour ce média le statut d’œuvre d’art ¹⁷. Malgré une certaine légitimité culturelle acquise suite à l’intervention de ces acteurs, l’affiche n’a pourtant jamais atteint une reconnaissance égale à celle de la peinture. Cette situation change en Pologne après la Seconde Guerre mondiale, où l’affiche est censée acquérir une légitimité artistique avec la mise en place par le pouvoir communiste d’une nouvelle politique culturelle qui préconise la démocratisation ¹⁸ de l’art.

À cet égard, il s’agit d’une hiérarchisation dans la perspective d’un système politique qui conçoit la culture comme outil de propagande et de légitimité politique ¹⁹. Du coup, bien que l’affiche s’émancipe d’une certaine manière, surtout de la logique commerciale, son autonomie relative se réalise néanmoins au prix du rattachement des artistes à la sphère politique, avec pour effet de légitimer le pouvoir en place. Aussi l’autonomie relative de l’affiche ne vaut-elle qu’au sein d’un système politique donné, ce dont témoigne la brusque dégradation de son statut après la transition politique de 1989 en Pologne.

L’ART ET LA POLITIQUE

■ Comment rendre compte de la dimension politique dans une analyse portant sur la légitimation artistique de l’affiche en République populaire de Pologne?

Expliquons d’emblée qu’il s’agit là du contexte dominant en système communiste, un système qui connaît néanmoins des phases différentes au cours de la période étudiée ici ²⁰. La phase d’implantation du système communiste entre 1944 et 1948, caractérisée par la séduction des artistes et de l’intelligentsia, est suivie par une période que les historiens souvent qualifient de totalitaire ²¹. Elle se distingue par la mise en place du monopole du Parti communiste avec un appareil de terreur ainsi que par une forte soviétisation de la société, dont la mise en place du réalisme socialiste constitue l’une des facettes. À partir du « dégel » politique de l’année 1956, les historiens parlent d’une période d’autoritarisme communiste ²² ou d’autoritarisme post-totalitaire. Ce dernier terme suggère que, bien que la terreur massive se soit atténuée, les instruments totalitaires et les institutions étatiques, comme la censure, ne sont pas supprimés. Aussi existe-t-il un réel potentiel totalitaire qui, en cas de besoin, peut être facilement activé, ce dont témoigne la mise en place de la loi martiale en décembre 1981 ²³. La théorisation du concept du « post-totalitarisme » est due à Václav Havel. Dans un essai datant de 1978 intitulé « Le pouvoir des sans-pouvoir », celui-ci soutient qu’à la différence du totalitarisme « classique » des années stalinienne, reposant sur la terreur de masse, le post-totalitarisme des années 1970 et 1980 avait pour but la soumission et la résignation par une répression sélective et le mensonge institutionnalisé ²⁴. Ainsi,

« la répression de la culture est présentée comme son essor, l’élargissement de la zone d’influence impérialiste est présentée comme le soutien aux opprimés, l’absence de liberté, la farce électorale comme la plus haute forme de démocratie ;

l’interdiction de la pensée indépendante est présentée comme la conception du monde la plus élevée, l’occupation comme aide fraternelle. [...] L’individu n’est pas forcé de croire à toutes ces mystifications. Il doit cependant se conduire comme s’il y croyait ou au moins les tolérer en silence, ou encore être en bons termes avec ceux qui les opèrent²⁵ ».

L’idéologie reste donc un mode de légitimation ritualisé ; il n’est cependant plus nécessaire d’y adhérer, à condition d’avoir un comportement conforme à celle-ci. Notons par ailleurs que pour Havel, le post-totalitarisme des années 1970 et 1980, qu’il a défini comme étant « la rencontre historique de la dictature et de la société de consommation », ne constitue pas une opposition au régime démocratique, mais plutôt une caricature de celui-ci.

Bien qu’à partir de la moitié des années 1950, le réalisme socialiste ne soit plus imposé aux artistes et que le champ artistique connaisse une certaine libéralisation, l’art créé au sein de cet espace politique omniprésent n’est jamais entièrement libre à cause du mécanisme d’autocontrôle relevé par Hannah Arendt²⁶. À cet égard, le rapport entre l’art et le système politique en République populaire de Pologne correspond bien au concept d’« idéose » proposé par Andrzej Turowski, concept qu’il définit comme :

« un espace de pensée et de systèmes, mais un espace où les choix individuels se révèlent à la lumière des stratégies politiques dominantes. Il s’agit d’un espace imprégné d’idéologie qui restreint toute manifestation de pensée souveraine. Quel que soit l’argument de cette perspective idéologique imposée et omniprésente – “nécessité historique”, “raison d’état”, “consensus général” ou “seul objectif juste” – il est formulé du point de vue de l’instance politique et de son primat sur les décisions individuelles²⁷ ».

Il ajoute :

« L’art polonais de l’après-guerre a été soumis à la pression incessante de cette idéose. La reconnaissance des attitudes individuelles et des systèmes de valeurs artistiques n’a pu dès lors se limiter à une réflexion sur la tradition de l’art dans ses dimensions individuelle et universelle. On peut dire que toute œuvre d’art est idéologiquement saturée, mais on peut aussi bien affirmer que c’est le contexte du pouvoir totalitaire qui ne lui permet pas d’être innocente²⁸. »

Or, le système totalitaire ou post-totalitaire dominant n’est pas sans failles, il n’est jamais un monolithe. Krzysztof Pomian argue qu’un régime totalitaire n’est pas privé de tensions internes comme les désaccords, les luttes ou un certain désordre²⁹. Même pendant la période du réalisme socialiste, il faut ainsi percevoir les relations entre l’art (et les artistes) et la politique (et les hommes politiques) dans une dimension dynamique, et non comme la simple imposition de règles du jeu par les pouvoirs publics. Il se confirme que les artistes ne sauraient être réduits à de simples « occupants » de positions leur étant assignées par le pouvoir³⁰. Leurs positionnements ou leurs « postures », pour emprunter ce concept à Jérôme Meizoz³¹, infléchissent le champ artistique et politique, les divers acteurs responsables de la légitimation artistique de l’affiche se trouvant

pris dans des relations d'interdépendance que Norbert Elias compare à un jeu d'échecs ou de cartes, à la danse, ou encore à l'organisation de la cour royale. Chaque mouvement, action ou décision « déclenche infailliblement un contre-coup d'un autre individu [...] limitant la liberté d'action du premier joueur³² ». Ce sont là des dépendances réciproques, ce qui ne veut pas dire égales ou équilibrées. La comparaison avec la cour ou l'échiquier demeure pertinente dans le cas d'une société soumise à un régime totalitaire ou autoritaire. En effet, écrit Elias : « À la cour comme sur l'échiquier, le roi lui-même est soumis à cette loi : sa capacité de mouvement est certes plus grande que celles de ses proches, néanmoins son sort dépend finalement des mouvements, plus contraints, plus modestes, de ceux qui lui sont liés³³. » Ainsi le système totalitaire ou autoritaire, avec son appareil de contrôle, des incitations et des sanctions³⁴, n'est-il pas pour autant complètement statique et réfractaire aux revendications des citoyens. La relation les unissant, qui est de l'ordre de l'« équilibre des tensions », matérialise le mieux une autre image évoquée par Elias, celle du filet : « La forme du filet se modifie lorsque se modifient la tension et la structure de l'ensemble du réseau. Et pourtant, ce filet n'est rien d'autre que la réunion de différents fils ; et en même temps chaque fil forme à l'intérieur de ce tout une unité en soi ; il y occupe une place particulière et prend une place spécifique³⁵. » L'un des constats qui découle de cette théorie des configurations sociales touche à la définition du « pouvoir » et de la « liberté » dans une perspective qui « mesure l'étendue du champ des possibles d'un individu à l'aune de sa capacité à agir sur le réseau d'interdépendances dans lequel il est inscrit³⁶ ».

Cette perspective eliasienne permet d'éclairer également la principale question de cette étude : comment une production graphique si libre, expressive et se référant à l'art moderne occidental a-t-elle pu être légitimée en Pologne sous le régime communiste ? Il s'avère qu'à l'intérieur de l'espace autoritaire ou totalitaire du pouvoir, il existe un système de consécration artistique semblable à celui décrit par Raymonde Moulin dans un système démocratique. Différentes catégories d'acteurs sont impliqués : les artistes, critiques d'art, conservateurs de musée ou commanditaires aptes à accorder à un objet une valeur symbolique et économique³⁷. Ainsi l'occupation des postes stratégiques de pouvoir – artistes, critique d'art, rédacteurs de revues, commissaires d'exposition, membres des jurys responsables de la sélection des affiches pour la publication, enseignants – par un groupe d'acteurs qui créent et promeuvent l'affiche « moderne » tout en appliquant diverses stratégies discursives et visuelles se révèle suffisante pour la reconnaissance artistique de ce type d'affiche.

Notons encore que Raymonde Moulin relève la dépendance des évaluations esthétiques par rapport à la logique du marché où s'effectuent des transactions et, surtout, par rapport aux instances culturelles, comme le musée, qui a le pouvoir de désigner ce qui est art et ce qui ne l'est pas³⁸. Dans le cas du contexte politique, économique et social spécifique de ma recherche, les principales catégories d'acteurs à prendre en compte sont les suivantes : artistes, hommes politiques, critiques et historiens de l'art, conservateurs, directeurs de

musée et commissaires d’exposition, éditeurs et enseignants. J’étudierai leur rôle et le pouvoir de consécration à l’intérieur de l’espace artistique, économique et politique en régime communiste, caractérisé par l’existence de la censure et des devoirs propagandistes ainsi que par un marché centralisé. Des éléments de comparaison avec la situation dans les pays démocratiques et en URSS seront proposés afin de montrer les différences ou les ressemblances entre ces différents systèmes d’organisation de la vie artistique. L’accent mis sur le « qui » permet en effet de saisir toute la complexité des interdépendances et des interactions entre des acteurs défendant diverses options artistiques et politiques. Cette approche s’avère utile afin de nuancer et d’éviter le piège qui consiste à percevoir le processus de légitimation artistique de l’affiche comme étant entièrement dû au système communiste ou, au contraire, au seul mérite des artistes.

LES AFFICHES

■ Deux autres interrogations de cette thèse consistent à déterminer quel type d’affiche est légitimé en République populaire de Pologne, mais aussi à établir comment les affiches acquièrent leur statut artistique. Or elles sont indissociables d’une autre question : quelle emprise exerce la réalité sociale, politique et économique sur la forme de l’affiche³⁹ ? Sans vouloir traiter les affiches comme un simple reflet de la société ou de l’idéologie, toujours dans la perspective de l’*idéose*, mon interrogation porte sur l’impact réel de ces facteurs, sur la forme et sur la technique de réalisation de l’affiche polonaise. Il s’agit surtout de son aspect anticommercial, pédagogique, pictural, subjectif et « moderne ».

Les affiches sont traitées, dans ce travail, non seulement des points de vue de l’iconographie et de l’iconologie promues par Erwin Panofsky, autrement dit : « comme une *illustratio*, comme une mise en lumière des virtualités d’un ordre discursif ouvert aux interprétations visuelles et historiques⁴⁰ », mais, plus largement, au sens de Michael Baxandall, comme un « dépôt » des relations sociales entre artistes et commanditaires (dans notre cas les hommes politiques), entre artistes et publics. Grâce à l’analyse iconographique et iconologique, il s’agit d’abord de mettre en lumière les rapports complexes entre la forme de l’affiche et l’idéologie en vigueur ainsi que ses rapports avec l’art occidental ou avec l’art populaire. Une analyse qui nous permettra également de mettre en évidence le positionnement des affichistes et des stratégies visuelles, contestatrices ou légitimantes, qu’ils appliquent par rapport aux préceptes de la politique culturelle en place ainsi qu’aux publics et aux instances de consécration polonaises ou occidentales. Il s’avère en effet que les choix opérés par les affichistes ne sont pas uniquement dictés par des raisons esthétiques, mais qu’ils portent aussi un poids politique leur permettant de se positionner, non seulement par rapport au champ politique, mais également vis-à-vis du système de consécration en vigueur.

Qui plus est, la fonction politique de l’affiche ne s’arrête pas au moment de sa production, car la réutilisation des affiches dans des expositions en Pologne ou à l’étranger ou dans des revues artistiques ou propagandistes est, elle aussi, un élément important dans le processus de leur légitimation artistique. Si les

affiches politiques jouent un rôle significatif, les affiches culturelles sont également instrumentalisées comme un outil de propagande, plus subtil, vantant les grandes qualités artistiques de l'art produit dans le système communiste en République populaire de Pologne.

LE CONCEPT D'« ÉCOLE POLONAISE DE L'AFFICHE » ET LA GÉOGRAPHIE ARTISTIQUE

■ Vu l'impact de la situation sociale, économique et politique de la République populaire de Pologne sur la forme de l'affiche, la question qui se pose est de savoir dans quelle mesure on peut parler d'« école polonaise de l'affiche » en tant que phénomène local, national, est-européen ou communiste et, aussi, dans quelle mesure ce dénominateur est une construction de l'époque, forgé justement à des fins propagandistes⁴¹. En employant le concept d'« école » au lieu de celui de « style », qui a eu mauvaise presse après le réalisme socialiste, on souligne le caractère libéral du système en vigueur, qui se targue d'être meilleur et même plus démocratique pour les artistes que les systèmes occidentaux.

À ce propos, rappelons la remarque de Meyer Schapiro sur la perception de la culture comme décadente ou faible lorsque les arts manquent de distinction ou de noblesse et qu'ils sont considérés comme « dépourvus de style⁴² ». La notion d'« école polonaise », présentée comme libérale étant donné la variété des styles pratiqués, devait montrer un aspect national (« polonais » et « communiste ») et témoigner du développement extraordinaire de la culture polonaise au sein de l'espace politique en vigueur. Or peut-on parler de style véritablement national dans l'affiche de la période d'après-guerre ? Meyer Schapiro montre l'inadéquation de toute conception raciale ou nationale du style⁴³. Dans le cas de l'affiche polonaise, on a affaire à un phénomène qui puise aussi bien dans la tradition polonaise que dans celle occidentale, de Cassandre au style international suisse. Le « rideau de fer » n'a donc pas été aussi imperméable que les chercheurs l'ont cru pendant longtemps. Les dernières recherches, qui questionnent une apparente évidence de la division de l'Europe par le « rideau de fer⁴⁴ » entre deux blocs hostiles : l'Est et l'Ouest⁴⁵, ont le mérite de repérer nombre de réseaux d'échanges culturels à travers le rideau de fer en dépit des événements politiques⁴⁶. Les échanges culturels étaient intenses et se faisaient dans les deux directions. Selon les recherches initiées par Piotr Piotrowski, il ne faut pas considérer ces relations dans la perspective d'un jeu d'influences émanant du centre vers les périphéries. Piotrowski déconstruit le mythe de la perspective universaliste et introduit le concept d'histoire de l'art « horizontale », devenu depuis une perspective de recherche importante pour l'histoire de l'art post-1989⁴⁷. Dans le cas de l'affiche polonaise, les relations des artistes avec le monde artistique à travers le « rideau de fer » ne se limitent donc pas aux influences formelles venues de l'art moderne ou du graphisme occidental – influences longtemps critiquées et, ensuite, cachées pour des raisons idéologiques –, mais elles passent également par des contacts personnels, des voyages, des expositions ainsi que des revues comme *Graphis*, *Projekt* ou *Polska* (la Pologne). Ces relations internationales avec l'Ouest

constituent par ailleurs un facteur important dans le processus de légitimation artistique de l’affiche polonaise à l’étranger comme en Pologne.

DÉLIMITATION DE LA RECHERCHE

■ Étant donné les carences de l’historiographie pour la période du réalisme socialiste et sur la base de mon hypothèse quant aux relations indissociables entre légitimation artistique et politique de l’affiche⁴⁸, je me concentrerai pour l’essentiel sur la période qui va de l’implantation du système communiste en Pologne, à partir de 1944, au moment réputé lui apporter sa consécration artistique, en 1968, avec la création d’un musée entièrement dédié à l’affiche. Toutefois, certains chapitres prolongeront ma réflexion jusqu’en 1989, moment de la transition politique et économique de la Pologne. Il est clair qu’il arrive à ces deux réalités, politique et artistique, d’évoluer à des vitesses différentes, la pratique visuelle anticipant quelquefois les changements politiques officiels⁴⁹. En ce sens, pendant la période susmentionnée, trois césures doivent être relevées : 1949 – année de la mise en place du réalisme socialiste en Pologne, qui empêche pendant deux ans le développement de l’affiche tel que le proposait notamment l’affiche filmique ; 1952 – année de l’engagement de Tomaszewski et Mrończak à l’Académie des beaux-arts, qui témoigne du changement des groupes d’influence et d’un accord tacite entre les dirigeants politiques (conscient de l’utilité propagandiste de l’affiche) en faveur de la légitimation de l’affiche « moderne » produite et défendue par le groupe qualifié à l’époque de « formaliste » ; 1954 et 1955 – années où l’on observe l’expansion progressive de cette même affiche « moderne », ce dont témoignent les revues *Polska* et *Projekt* ainsi que les expositions d’affiches de plus en plus nombreuses organisées en Pologne et à l’étranger. Cette valorisation de l’affiche « moderne » se trouve couronnée par son institutionnalisation et sa pérennisation à l’occasion de l’inauguration du musée de l’Affiche de Wilanów en 1968.

SOURCES

■ Ce travail est le fruit d’une analyse minutieuse et de longue haleine de diverses sources primaires et secondaires. Un travail de recherche sur archives et d’observation documentaire a été effectué dans les lieux suivants : au musée de l’Affiche de Wilanów (Varsovie), à la Galerie nationale de l’art « Zachęta », à l’Académie des beaux-arts de Varsovie, aux Archives des actes nouveaux de Varsovie, au musée national de Poznań (Galerie d’art et du design), au musée de la Caricature de Varsovie, au musée des Arts décoratifs de Paris et au musée du Design de Zurich (Museum für Gestaltung, Zurich). Par ailleurs, un travail de recherche a été réalisé dans les archives personnelles de Henryk Tomaszewski et de Józef Mrończak – acteurs-clef du processus de légitimation artistique de l’affiche. Une partie des archives polonaises n’étant pas numérisées ni classées, ma recherche a souvent consisté en un travail fastidieux, qui a toutefois souvent abouti à des découvertes inattendues et précieuses.

Enfin, 28 entretiens semi-directifs ont été effectués avec des représentants de chaque catégorie d'acteurs. Ces entretiens ont alimenté les informations qui manquaient dans la documentation réunie ou dans les archives consultées.

Ce travail repose également sur une analyse de nombreux catalogues d'exposition et d'articles de presse polonaise et étrangère consultés en ligne, dans les archives et les documentations mentionnées ci-dessus ou entreposées à la Bibliothèque nationale de Varsovie ainsi qu'à la Bibliothèque de l'université de Varsovie (BUW).

Enfin, une étude des périodiques qui paraissaient en Pologne dans la période d'après-guerre (tels que *Odrodzenie*, *Kuźnica*, *Przegląd Artystyczny*, *Przegląd Kulturalny*, *Szpilki*, *Film*, *Nowiny Literackie* ou *Trybuna Ludu*) a également contribué à mettre en dialogue les énoncés des dirigeants politiques (par le biais de la presse) avec les positionnements des critiques et des artistes. En outre, celle-ci m'aura permis de revenir sur l'impact de la critique artistique en République populaire de Pologne.

PLAN DE L'OUVRAGE

■ Cet ouvrage est divisé en trois parties qui analysent le processus de légitimation artistique de l'affiche en République populaire de Pologne durant la période historique retenue selon trois angles de vue : critique artistique, expositions et enseignement. Le choix des phénomènes ou des personnages étudiés est dicté autant par leur importance pour la thématique de cette recherche que par l'accessibilité des sources qui, dans leur grande majorité, n'ont jusque-là jamais été étudiées. Aussi une approche chronologique se conjugue-t-elle avec une approche problématique.

La première partie se concentre sur la critique artistique consacrée à l'affiche durant la période allant de 1944 à 1968. Il y sera question de la place de l'affiche au sein de l'espace artistique, économique et politique d'un régime communiste marqué par la censure et les contraintes propagandistes ; de son rapport et de sa dépendance à l'endroit de l'idéologie ainsi que de sa force de légitimation par rapport au rôle qu'elle joue dans un système démocratique.

La deuxième partie envisage une autre voie de consécration durant la période étudiée : l'exposition. À l'instar de la partie précédente, il s'agit de s'interroger sur le rôle et sur la force réelle de légitimation des expositions d'affiches dans lesquelles les conservateurs et les directeurs de musée ne sont pas entièrement libres de leurs choix.

La troisième partie est consacrée à la formation de l'affichiste à l'Académie des beaux-arts de Varsovie ainsi qu'au rôle de cette institution dans le processus de légitimation artistique de l'affiche. Il s'agira en particulier d'analyser deux principaux programmes d'enseignement de l'affiche proposés par Henryk Tomaszewski et Józef Mrończak

En conclusion, je présente les principaux résultats et apports de ma recherche.

Notes

1. ORTEGA Y GASSET José, *La révolte des masses*, traduit par Louis Parrot, Paris, Les Belles Lettres, 2010 [1930], p. 84, 85.
2. LEC Stanisław Jerzy, *Nouvelles pensées échevelées*, traduit du polonais par André et Zofia Kozimor, Paris, Noir sur Blanc, 1993.
3. CROWLEY David, « Henryk Tomaszewski Affiches tekeningen », *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4 (1991), p. 259.
4. CROWLEY David, « Henryk Tomaszewski... », art. cité, p. 259.
5. Jan LENICA, in Ewa CZERWIAKOWSKA Ewa et Tomasz KUJAWSKI (dir.), Zdzisław SCHUBERT, *Jan Lenica. Labirynt*, catalogue d'exposition, Poznań, musée national de Poznań, 2002, p. 76.
6. Par exemple l'exposition consacrée à l'« école polonaise de l'affiche » organisée au musée de l’Affiche en 1988 s’est restreinte aux années 1956-1965. WOJCIECHOWSKI Jarosław (dir.), *Polska Szkoła Plakatu w latach 1956-1965*, catalogue de l'exposition au musée de l’Affiche de Wilanów, 1988.
7. Sur la construction et la déconstruction du mythe de l'« école polonaise de l'affiche », cf. BUQUET Benoît, *Art & design graphique : essai d'histoire visuelle 1950-1970*, t. 1 : *Fragments d'Europe*, Paris, Pyramide, 2015, p. 181-185.
8. Historien de l’art polonais, Andrzej Turowski est une figure majeure de la recherche sur le constructivisme et les avant-gardes. Il est notamment auteur de *Konstrukttywizm polski*, Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1979 ; *Awangardowe marginesy*, Varsovie, Instytut Kultury, 1998 ; *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Cracovie, Universitas, 1998 ; *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Cracovie, Universitas, 2002. En 1984, Turowski a émigré en France, où il a d’abord enseigné à l’École d’architecture de la Villette à Paris et, à partir de 1985, à l’université de Clermont Ferrand II. En 2005, il a été nommé professeur d’histoire de l’art contemporain à l’université de Bourgogne.
9. TUROWSKI Andrzej, « “L’école polonaise de l’affiche” en question », in Jean-Claude FAMULICKI et Maria URPIK (dir.), *L’affiche polonaise de 1945 à 2004. Des slogans et des signes*, Paris, La Découverte/BDIC/musée de l’Affiche de Wilanów, 2005, p. 141-184.
10. Mentionnons également l’article de BALASINSKY Justyne, « La Pologne : un “cas clinique” ? Autonomie culturelle et régime de type soviétique », *Transitions* (Bruxelles), vol. 43, n° 2, 2002, p. 23-40.
11. ELIAS Norbert, *La Société des individus*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991 [1987] ; ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 ; ELIAS Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie*, Paris, Pandora, coll. « Des Sociétés », 1981.
12. Les différentes catégories d’instances de consécration ont été pour la première fois mis en évidence par Raymonde Moulin. MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. Cf. BIAU Véronique, « Marques et instances de la consécration en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 213, 1999, p. 15-26.
13. Le sens que je donne à cette formulation répond aux discours et à la rhétorique de l’époque ou au langage journalistique qui répercutent la « théorie des deux camps » indifférenciés et monolithiques : le camp ou le système communiste et capitaliste. Cf. BERGHAHN Volker R., *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2001 ; CAUTE David, *The Dancer Defects: the struggle for cultural diplomacy during the Cold War*, Oxford University Press, 2003 ; GRÉMION Pierre, *Intelligence de l’anticommunisme. Le Congrès pour la Liberté de la Culture à Paris, 1950-1975*, Paris, Fayard, 1995.
14. ELIAS Norbert, *La Société des individus...*, op. cit.
15. Mentionnons à ce titre la dernière imposante publication « The Art of Polish Poster » qui se situe parfaitement dans cette voie. FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota (dir.), *The Art of Polish Poster*, Olszanica, Bosz, 2018.

16. Cf. LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010 [1988].
17. Sur le sujet, voir notamment BARGIEL Réjane et LE MEN Ségolène, *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor*, Paris, Les Arts décoratifs & Bibliothèque nationale de France, 2010 ; WEILL Alain, *L'affiche française*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 ; ZMELTY Nicolas Henry, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Paris, Mare & Martin, 2014.
18. Le terme « démocratisation » est utilisé par les nouvelles autorités politiques dès la fin de la Seconde Guerre mondiale pour désigner l'un des aspects de la nouvelle politique culturelle, qui proclame une rupture avec la hiérarchie artistique en vigueur au sein du régime capitaliste et de rendre l'art accessible à tous, en particulier aux classes populaires. Évidemment, le choix du terme « démocratisation » et non du terme plus neutre « popularisation » n'est pas dû au hasard : il dénote une volonté d'accorder une connotation positive aux changements proposés par les dirigeants communistes. Dans la même optique on utilisait le terme « démocratie populaire » pour désigner les pays sous l'influence de l'URSS. Je recours à ce terme dans ma thèse dans le but de présenter le point de vue des acteurs de l'époque, et non mon propre jugement. En témoigne l'utilisation récurrente que je fais de formules telles que « les idéaux communistes de démocratisation de l'art » ou « la mise en place d'une nouvelle politique culturelle qui prône la démocratisation de la culture ».
19. BALASINSKY Justyne, « La Pologne : un "cas clinique" ?... », art. cité, p. 30.
20. Pour une histoire sociale du communisme cf. KOTT Sandrine, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49/2, 2002, p. 5-23. CHRISTIAN Michel et KOTT Sandrine, « Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie », *Histoire@Politique* 1/7, 2009, [www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&crub=dossier&item=71].
21. Le bien-fondé de l'utilisation du terme « totalitarisme » pour désigner des systèmes comme le nazisme, le fascisme ou le communisme reste un objet de débat pour les historiens. Certains historiens rejettent l'utilité de ce concept à cause de son lien avec l'utopie : sa réalisation ne serait possible que dans la littérature de fiction, comme dans 1984 de George Orwell, cf. TRAVERSO Enzo, « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *L'Homme et la Société*, n° 129, 1998, p. 97. Krzysztof Pomian défend quant à lui l'utilité de ce terme pour l'histoire en arguant que le totalitarisme dans son essence n'est jamais « monolithique », POMIAN Krzysztof, « Totalitarisme », *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n° 47, juillet-septembre 1995, p. 20. Cf. CHRISTIAN Michel et DROIT Emmanuel, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », *Genèses*, 61/4, 2005, p. 118-133.
22. FRIEDRICH Carl J. et BRZEZIŃSKI Zbigniew K., *Totalitarian dictatorship and autocracy*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.
23. *Ibid.*
24. HAVEL Václav, « Le pouvoir des sans pouvoir », *Essais politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1989, p. 65-157.
25. *Ibid.*, p. 77.
26. ARENDT Hannah, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1948].
27. TUROWSKI Andrzej, « L'«idéose» polonaise. La politique culturelle du pouvoir communiste en Pologne 1945-1981 », *Ligeia*, 1, 1988, p. 30.
28. *Ibid.*, p. 31.
29. POMIAN Krzysztof, « Totalitarisme », art. cité, p. 20.
30. DUCRET André, « L'artiste à l'œuvre. Une autoconstruction de la valeur ? », *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2006.

31. Jérôme Meizoz le définit comme « la manière singulière d’occuper une “position” dans le champ littéraire » ou, d’une manière plus générale, dans le champ artistique. MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18, 20.
32. ELIAS Norbert, *La société de cour*, op. cit., p. 152-153.
33. ELIAS Norbert, *Qu’est-ce que la sociologie?*, op. cit., p. 156-157.
34. POMIAN Krzysztof, « Totalitarisme », art. cité, p. 20.
35. ELIAS Norbert, *La Société des individus*, op. cit., p. 70, 71.
36. CHARTIER Roger, Avant propos de Norbert ELIAS, *La Société des individus*, op. cit., p. 17.
37. MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture...*, op. cit.
38. MOULIN Raymonde, « Musée et marché », in ID., *De la valeur de l’art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 11.
39. Au sujet de la relation entre le style et les facteurs « externes » sociaux ou politiques, cf. SCHAPIRO Meyer, « La notion du style », in ID., *Style, artiste et société*, Éditions Gallimard, Paris, 1982; CASTELNUOVO Enrico, « L’histoire sociale de l’art (Un bilan provisoire) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976. Le sport, l’État et la violence, p. 63-75.
40. KAENEL Philippe, « Iconologie et illustration : autour d’Erwin Panofsky », in Nathalie PREISS et Joëlle RAINEAU (dir.), *L’image à la lettre*, Paris, Paris Musées/Des Cendres, 2005, p. 171-199.
41. Bien que ces dernières années les chercheurs aient commencé à s’intéresser au contexte politique ou culturel dans lequel l’affiche polonaise a été créée, le terme « école polonaise de l’affiche » fonctionne toujours pour décrire un phénomène strictement artistique, qui se distinguerait par certains traits stylistiques et fonctionnerait dans une période strictement délimitée (SCHUBERT Zdzisław, *Polska Szkoła Plakatu*, Olszanica, Bosz, 2024) ou par son « artisticté » qui différencierait l’affiche polonaise des affiches européennes, en particulier des affiches suisses ou polonaises d’avant-guerre, ces deux dernières n’auraient pas été « artistiques », mais fonctionnelles (BIECZYŃSKI Mateusz M., *Polska szkoła plakatu w szerszym kontekście historycznym i kulturowym*, Poznań, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2024). On peut voir à quel point cette pensée dichotomique sur l’affiche polonaise de la République populaire de Pologne, reflétant les tensions de la guerre froide et la propagande de l’époque, s’est infiltrée jusqu’à aujourd’hui et est difficile à éliminer.
42. SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, op. cit., p. 37.
43. *Ibid.*, p. 73. Cf. MARKOWSKA Anna, « Geografia sztuki », *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, p. 72-76.
44. Sur le rideau de fer en tant qu’instrument de construction de la nouvelle rélité politique cf. BOYD HINDS Lynn et OTTO-WIND Theodore Jr., *The Cold War as Rhetoric. The Beginnings*, New York, Bloomsbury Academic, 1991.
45. Cf. MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna (éd.), *Borders in Art. Revisiting "Kunst-geographie"*, Varsovie, Institut de l’Art, 2000; KOTT Sandrine et FAURE Justine, Présentation, « Le bloc de l’Est en question », le numéro spécial de *Vingtième siècle. Revue d’Histoire*, n° 109, janvier-mars 2011, p. 3-10.
46. Cf. les travaux de KEMP-WELCH Klara, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, Londres, MiT Press, 2019; *"International Relations at the Foksal Gallery" in Galeria Foksal 1966-2016*, Varsovie, Foksal Gallery, 2016; *Antipolitics in Central European Art*, Londres, I.B. Tauris, 2014; de MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, « Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland », in Jérôme BAZIN, Pascal DUBORG-GLATIGNY et Piotr PIOTROWSKI (dir.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest/New York, Central European University Press, 2016, p. 139-150; « Iconotext of Eastern Europe: The Iron

- Curtain cartography », in Katja BERNHARDT et Piotr PIOTROWSKI (dir.), *Grenzen überwindend: Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin, Lukas Verlag, 2006, p. 57-70.
47. PIOTROWSKI Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań, Dom wydawniczy Rebis, 2005, p. 19 (PIOTROWSKI Piotr, « In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989 », traduit par Anna Brzyski, *Hungarian Cultural Studies*, 1^{er} janvier 2012, vol. 5, p. 493-497). Cf. PIOTROWSKI Piotr, « The geography of Central/East-European art », in Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS (éd.), *Borders in Art...*, op. cit., p. 43-50; CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, p. 51-72.
48. Sur l'imbrication de la légitimité artistique et politique en République populaire de Pologne, cf. notamment BALASINSKY Justyne, « La Pologne : un "cas clinique" ?... », art. cité.
49. Au sujet de la périodisation de l'art polonais d'après guerre et l'impact des événements politiques sur la forme de l'art, cf. WŁODARCZYK Wojciech, « Nowoczesność i jej », in Teresa HRANKOWSKA (dir.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad, 1984*, Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987, p. 19-30.