Une modernité clandestine? : De quelques effets du réalisme socialiste soviétique en terre helvétique

Autor(en): **Baudin, Antoine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **5 (2010)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872090

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Antoine Baudin

Une modernité clandestine?
De quelques effets du réalisme socialiste soviétique en terre helvétique

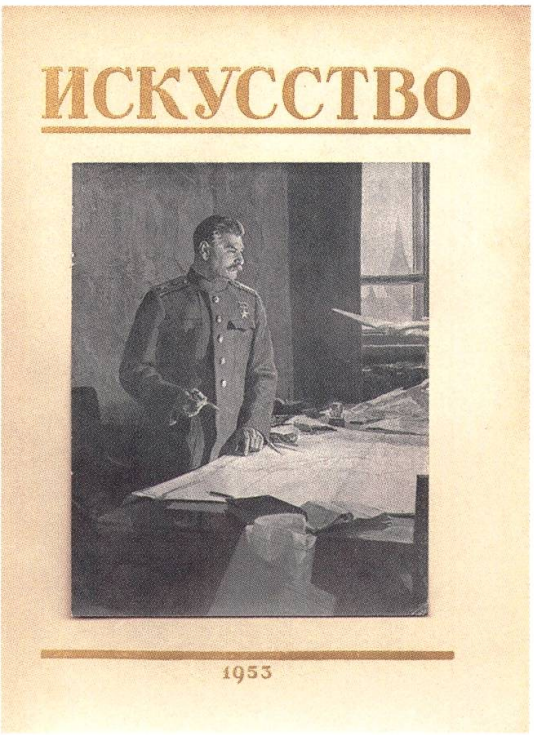
Dans le cadre d'un tel colloque, l'usage quelque peu décadent de la langue française accentuera sans doute la nature passablement exotique de mon sujet. On verra d'ailleurs qu'il s'agit d'un phénomène qui touche prioritairement la Suisse romande. Il ne s'agit bien sûr que de quelques repères factuels, limités aux arts visuels, assortis d'images souvent peu connues dont l'interprétation reste ouverte.

Je dois rappeler aussi que l'historiographie légitime (c'est-à-dire occidentale) a très longtemps occulté tout ce qui concernait le réalisme socialiste soviétique – modèle d'esthétique totalitaire – et ses effets extérieurs. A la fin des années 1980 encore, lorsque j'ai eu la malencontreuse idée d'étendre mes recherches sur ce thème à la situation suisse, la seule occasion d'en publier quelques bribes, à propos de Hans Erni, m'a été donnée par une livraison de la revue «Nos monuments d'art et d'histoire» consacrée aux «absurdités, malentendus et mondes à l'envers»[1]. On ne saurait mieux situer le statut de cette problématique et, accessoirement, la légitimité académique très médiocre de ce type de recherches, que je n'ai jamais eu l'occasion d'approfondir par la suite.

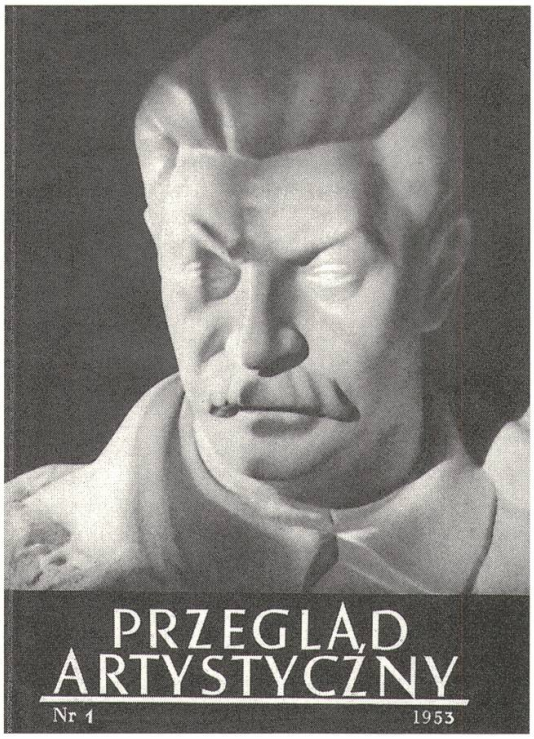
L'avènement de l'ère dite postcommuniste – et du postmodernisme – a ensuite ouvert le champ à une relecture historique distanciée de l'ensemble du phénomène. Mais ce processus est resté très lent, il s'est manifesté en Allemagne et surtout en Grande-Bretagne, notamment grâce aux travaux de Sarah Wilson, spécialiste internationale du «nouveau réalisme», l'avatar français du réalisme socialiste. Ainsi l'achat par la Tate Gallery de plusieurs pièces maîtresses d'André Fougeron, dont le monumental *Civilisation atlantique*, traditionnellement considéré à Paris comme l'une des œuvres les plus compromettantes de ce courant et qui avait d'ailleurs indirectement provoqué en 1953 son abandon par le Parti communiste français (PCF). Mais sa réévaluation – en tant que protagoniste coactif et non plus comme simple repoussoir dans les débats internationaux de la période – est loin d'être terminée et aucune étude globale sérieuse ne lui a encore été consacrée[2]. Sans parler de sa dénomination même qui a été totalement éclipsée au profit des nouveaux «nouveaux réalistes» des années 1960, d'une légitimité au-dessus de tout soupçon sur le marché très disputé de la modernité.

Cette contamination terminologique m'amène à rappeler en deux mots l'état des forces et des dénominations en présence sur ce front vers 1950, c'est-à-dire au paroxysme de la guerre froide. D'abord, le réalisme socialiste proprement dit, qui est avant tout un système d'organisation totale de l'activité culturelle de l'Etat soviétique – toutes disciplines confondues – et qui culmine durant la période dite du jdanovisme, entre 1948 et 1953. Sa doctrine, à base essentiellement littéraire, constamment réaménagée selon les conjonctures politiques, postule une esthétique impérative du sujet, en référence au concept polysémique de «réalité soviétique» (ou «socialiste»), une construction idéologique dont les différentes disciplines artistiques doivent théoriquement montrer le «juste reflet dans son développement révolutionnaire», selon la formule consacrée. Ce qui garantit *ipso facto* sa modernité spécifique, puisque la réalité soviétique ne saurait être que «la plus moderne du monde». Dans les arts plastiques, ses modalités de réalisation impliquent, au sein d'une hiérarchie restaurée des techniques et des genres de type néo-académique, l'expression lisible et univoque d'une idée (forcément extra-artistique), mais dans un langage personnalisé, vecteur d'une «émotion» esthétique, sans déformation ni description naturaliste, avec un minimum de couleur locale. Et puis bien sûr, dans les affrontements de la guerre froide, cette forme singulière de traditionalisme révolutionnaire va se proclamer le défenseur des valeurs patrimoniales universelles contre la dégénérescence «formaliste» incarnée par l'art bourgeois occidental et son évolution. Et de fait ce sont les spécimens les plus caricaturaux de célébration politique qui vont fixer l'image de marque du réalisme socialiste jdanovien comme étant le comble de l'instrumentalisation politique, de la régression et de l'aliénation artistique. Ce qui n'empêche pas, au sein même du «bloc soviétique», une différenciation parfois importante dans l'usage concret des images, y compris les plus sacrées, comme le montrent, à la mort de Staline, les couvertures des deux revues d'art qui jouissent alors d'un monopole absolu respectivement en Union soviétique et en Pologne (ill. 1 et 2)[3].

Ces données expliquent pourquoi la formule que les partis communistes occidentaux tentent de mettre en place à partir de 1948 aura quelques problèmes avec ce modèle soviétique, dont il cherche théoriquement à adapter le programme, dans la perspective d'une véritable révolution culturelle. L'opération est particulièrement visible en France, où elle concerne des dizaines d'artistes militants, mobilisés et soutenus par un appareil de diffusion spectaculaire, à la mesure de l'influence politique considérable du PCF, mais aussi du rôle de Paris, encore considéré comme capitale internationale de la modernité artistique. Car c'est un terrain où cet art-de-parti va



1 *Iskusstvo*, 1953, n° 1, page de couverture (Fëdor Resëtnikov, *Le généralissime Staline*, 1948–1949, huile sur toile, Prix Staline 1949, Moscou, Galerie Tret'jakov)



2 *Przeglad artystyczny*, 1953, n° 1, couverture (fragment d'une sculpture non identifiée de Matvej Manizer, l'un des leaders de la sculpture jdanovienne)

chercher à agir, d'abord avec des pratiques relativement transgressives (trivialité d'une iconographie sociale et politique traditionnellement proscrite en France et brutalité des moyens picturaux), qui feront place après 1951 à des postures d'orientation conservatrice (dans le sens de la respectabilité artistique et de la polémique anti-moderniste). Cela dans un contexte où s'affrontent non seulement les abstractions et l'art figuratif, mais surtout différents programmes qui se réclament du réalisme. Le mouvement est important aussi en Italie, sous une forme plus ouverte, avec comme fer de lance les toiles manifestes du leader Renato Guttuso, exhibées dès 1950 à la Biennale de Venise. Chez Guttuso comme chez Fougeron intervient très clairement un processus de fonctionnalisation politique et de vulgarisation de procédés picturaux issus de la tradition cubiste, plus précisément de leur référence commune à Picasso, membre assez emblématique du PCF pour être dispensé d'appliquer la doctrine.

Ce mouvement général s'intitule donc «nouveau réalisme», d'abord pour ne pas usurper la dénomination originelle – quasi sacrée – réservée à l'URSS ou, dans certaines limites, aux démocraties populaires. Cette distinction terminologique marque

donc bien la distance objective qui sépare du modèle soviétique les artistes communistes occidentaux, puisqu'ils agissent dans un environnement pluraliste – même s'ils sont plus ou moins aliénés au sein de leur parti[4]. Leur mission (politique et artistique) est surtout de nature critique, elle autorise donc l'usage de techniques et de procédés formels agressifs jugés formalistes à Moscou. A cet égard, la communication est très problématique et, contrairement à ce qui se passe par exemple avec la littérature, la diffusion des modèles visuels soviétiques reste insignifiante dans la presse communiste occidentale, ce qui justifiera en 1952 un pamphlet d'André Breton intitulé significativement «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?»[5]. Et puis, réciproquement, l'œuvre des nouveaux réalistes est très rarement reproduite et ne pourra pas être exposée en URSS avant le début des années 1960 (1961 pour Guttuso, mais à partir de 1954 dans les démocraties populaires).

Ces considérations valent aussi pour la situation suisse, où le mouvement va rester beaucoup plus limité et très inégalement réparti, en fonction de l'implantation du Parti du travail (prioritairement à Bâle, Genève et Lausanne) et de son recrutement (les plasticiens militants y sont rares), en fonction aussi des crises internes du parti et de ses succès politiques (il connaît un reflux électoral considérable en 1950–1951). Il est donc tout à fait illusoire d'imaginer en Suisse un art-de-parti institutionnalisé de type français, même si ce modèle est souvent invoqué. Et il faut souligner que la diffusion des images (rares) et des discours se limite à la presse du parti lui-même (tout de même plus de 10 000 exemplaires pour le quotidien romand «La voix ouvrière»), à l'exclusion des médias culturels et artistiques non communistes, y compris sociaux-démocrates.

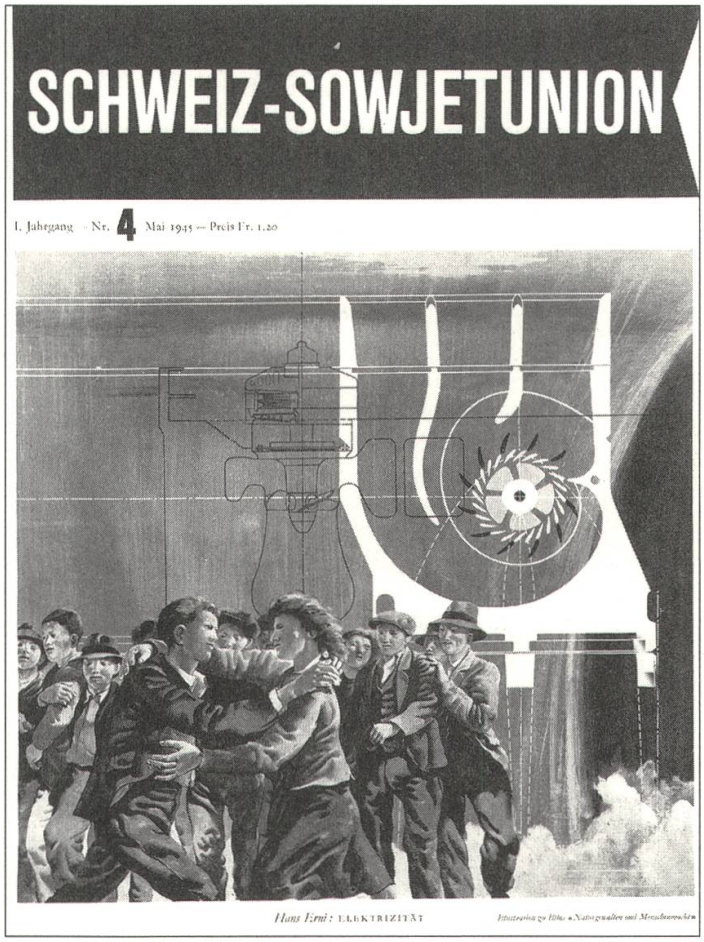
Il faut rappeler aussi que certains plasticiens, Paul Camenisch et Hans Erni en tête, n'ont pas attendu les pressions de la guerre froide pour traduire explicitement dans leur travail leur engagement social et politique, ce qui était un tabou majeur avant la guerre, quasi absolu en Suisse romande, y compris d'ailleurs au sein de l'extrême droite, très influente dans le milieu artistique. Il faut même constater que les œuvres présentées après 1948 par le Parti du travail comme les plus exemplaires de ce nouveau réalisme à construire, sont largement antérieures, à commencer par la fameuse «Discussion dans l'atelier» de Camenisch de 1941–1943, qui questionnait clairement la position de l'artiste face aux urgences de l'histoire (ill. 3).

Dès la fin de la guerre, l'horizon de référence positif, c'est bien sûr l'Union soviétique, prétexte en 1945 à une opération remarquable, sur le thème de la «réalité soviétique» en transformation, et qui montre aussi la complémentarité entre le visuel et le discursif caractéristique des programmes réalistes socialistes: au-delà du texte

3 Paul Camenisch (1893–1970), *Discussion dans l'atelier*, 1941–1943
Huile sur toile, 170 x 300 cm, Coire, Bündner Kunstmuseum

de M. Il'in (un «bestseller communiste» des années 1930 qui sera très vite disqualifié par la nouvelle ligne politique), les images plus ou moins inventives, synthétiques ou descriptives d'Erni sont d'une certaine manière sous-titrées en postface par un commentaire didactique de Konrad Farner qui vient en orienter et en compléter la lecture. A noter que certaines de ces images vont conserver une valeur d'usage politique importante, comme le montrera notamment l'effigie du «savant aux pieds nus» Mitchourine, objet d'une version dessinée monumentale qui sera réutilisée dans la presse communiste française après 1950 encore dans la campagne en faveur de Lyssenko et de la «science prolétarienne».

Et puis cette opération éditoriale est sponsorisée par l'Association Suisse-URSS, qui jouit à ce moment d'un important capital de sympathie parmi les intellectuels et les artistes, en tout cas à Bâle et en Suisse romande (on y voit des personnalités institutionnelles comme le sculpteur Casimir Reymond, directeur de l'Ecole cantonale de dessin à Lausanne, ou le très aristocratique René Auberjonois). La plupart vont prendre leurs distances avant 1948. Mais Erni, Farner et Camenisch (son futur président national en 1952) resteront parmi les piliers de l'Association, en se gardant de publier dans ses organes des images de l'art soviétique et de son évolution: dès 1945, c'est précisément l'imagerie à thématique soviétique d'Erni – immontrable et jamais montrée en URSS – qui en tient lieu, par un phénomène de substitution



4 *Schweiz-Sowjetunion*, 1945, n° 4, page de couverture (Hans Erni, planche pour M. Ilin, *Naturgewalten und Menschenmacht.* Titre original: *Das sozialisierte Kraftwerk*)

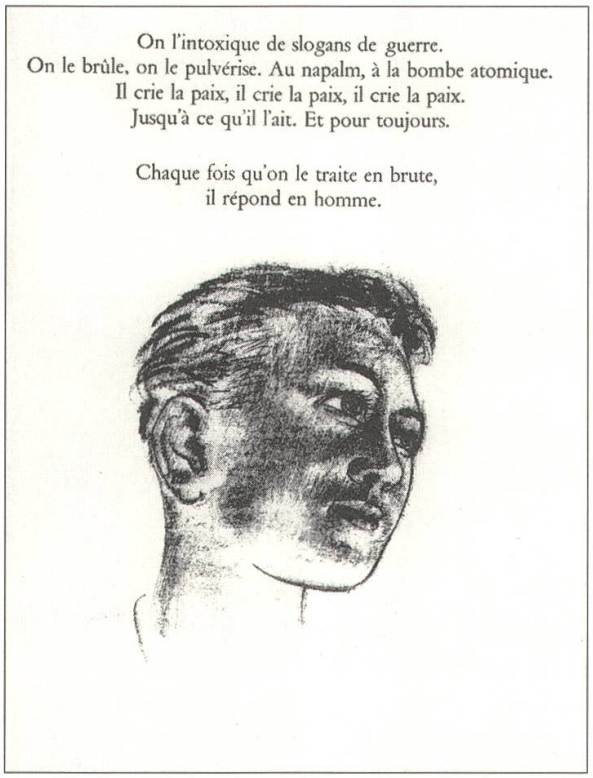
typique[6]. Après 1950 encore, la presse du Parti continue de citer *L'usine socialisée* d'Erni comme représentation «correcte» de la communauté ouvrière, d'autant plus admirable que son prétexte est soviétique (ill. 4). Mais la substitution peut s'opérer dans un tout autre registre, par exemple en 1948 avec des dessins arcadiens pour la brochure – très diffusée aussi en France – de l'helléniste André Bonnard qui définit la littérature soviétique comme l'héritière légitime de la Grèce antique[7]. Quant à la censure présumée de l'art soviétique, elle trouve une confirmation jusque dans la seule et malheureuse intervention sur ce thème («La liberté de l'artiste soviétique»), non illustrée, que publie le mensuel théorique «Socialisme», où Farner, qui remplace en l'occurrence Erni, ne traite que de la situation du milieu littéraire[8].

Je ne m'attarderai pas sur les trajectoires des militants Camenisch, Erni et son maître à penser marxiste Konrad Farner. Ce sont les plus visibles, même si elles restent très largement à découvrir. Il faut néanmoins signaler quelques faits symptomatiques à leur propos. Dans le cas de Camenisch, député du parti, on constate que son autorité politique garantit en quelque sorte son rôle de référence artistique, formulée plusieurs fois par le quotidien «La voix ouvrière». Ainsi en 1949 à l'occasion d'une exposition personnelle au palais de l'Athénée à Genève (elle sera curieusement éliminée de sa biographie officielle): avec l'atelier de 1943, sa toile de 1947 intitulée *Réunion de quartier*, de composition totalement déhiérarchisée et de formulation primitiviste affirmée, autant dire quasi moderniste, que la critique communiste distingue comme exemplaire[9]. Sa production ultérieure connue à thématique politique plus ou moins allusive, comme son portrait de Hannes Meyer en 1953, bien que plus respectueuse des normes représentatives, ne renie jamais vraiment ses options picturales personnelles (ill. 5).

5 Paul Camenisch (1893–1970), *Portrait de Hannes Meyer*, 1953, Huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection particulière

Dans le cas d'Erni, qui n'est pas inscrit au Parti, son omniprésence dans la presse communiste est liée bien sûr au caractère très communicatif de son imagerie, mais aussi à son statut de «grand artiste suisse» moderne, militant pour la cause commune. Et c'est finalement autour de son œuvre que les principes généraux (l'«humanisme socialiste » dont Erni se réclame lui-même) et les conditions de réalisation d'un hypothétique nouveau réalisme suisse sont le plus clairement énoncées dès 1944–1945. En particulier sous la plume de Farner, qui va lui fournir un support «théorique» jusqu'à la fin de 1949, date présumée de leur brouille, avec le statut inédit de «compagnon de l'artiste», comme le dit joliment une annonce de «La voix ouvrière» pour sa première exposition genevoise de 1948[10].

Accessoirement, cet événement illustre le transfert à Genève des principales activités publiques d'Erni, victime de l'ostracisme des institutions alémaniques. Mais il faut rappeler à ce propos que le palais de l'Athénée qui l'accueille est une institution privée, siège de la très conservatrice Société des arts, de même que Genève en général est alors un bastion de la résistance à l'innovation artistique. C'est dire si la


On l'intoxique de slogans de guerre.
On le brûle, on le pulvérise. Au napalm, à la bombe atomique.
Il crie la paix, il crie la paix, il crie la paix.
Jusqu'à ce qu'il l'ait. Et pour toujours.

Chaque fois qu'on le traite en brute,
il répond en homme.

6 André Bonnard et Hans Erni, Page de *Promesse de l'homme*, Paris: Cercle d'art, 1953

forme même des œuvres d'Erni – comme dans le cas de Camenisch et d'autres – va choquer la critique «bourgeoise», tout autant que leur contenu. Enfin, la promotion de l'exposition est assurée par l'association «Travail et culture», l'organisme du Parti en charge de la culture sur le modèle français, très active notamment en matière de divulgation artistique, dont on ignore à peu près tout.

Après ceux de Farner, les arguments et justificatifs idéologiques publiés par le Parti du travail (ils sont rares en matière d'arts plastiques: à peine une quinzaine de 1948 à 1953) sont eux aussi inspirés ou repris littéralement de publications du PCF. C'est enfin le parti français qui ouvre à Erni sa structure de diffusion internationale: il est le seul artiste suisse à y être exposé, reproduit et publié, comme en 1953 aux éditions du Parti Cercle d'art avec André Bonnard, devenu président suisse des Partisans de la paix, dans une opération poétique et visuelle très datée, l'album *Promesse de l'homme* (ill. 6).

Cette même année, un grand *Hommage à Picasso* résume bien la situation. Erni y met en scène ses références parisiennes les plus légitimes: Picasso travesti en centaure est entouré par Eluard et par Aragon, chantre versatile du nouveau réalisme, avec à distance le jeune polygraphe Claude Roy dont la première monographie d'Erni fera en 1955 une sorte d'inventaire de ce qui lie le «peintre d'idées» Erni au nouveau réalisme (alors que celui-ci est déjà disqualifié)[11]. Sans compter, dans ce tableau à programme, la revendication d'autres registres thématiques qui assurent sa réputation d'artiste polymorphe, dont l'Antiquité et surtout l'érotisme vitaliste, toujours suspect chez les communistes, une diversité qui interdit son enfermement dans l'art-de-parti[12].

C'est encore du modèle français que se réclament les autres artistes militants suisses les plus visibles. Ainsi les frères Aimé (1902–1954) et Aurèle Barraud (1903–1969), de tradition picturale «précisionniste», membres fidèles du Parti du travail, qui ont été parmi les seuls Suisses impliqués dans les premiers débats politico-artistiques parisiens des années 1930 (la fameuse «querelle du réalisme»), même si le sujet politique est exceptionnel dans leur travail (essentiellement en gravure chez

7 Illustration (anonyme) d'Israël Epstein, «L'art comme arme de combat. La gravure sur bois en Chine», in: *Almanach de La voix ouvrière*, 1950, p. 103

Aurèle), tout comme le motif ouvriériste, resté presque clandestin. Mais les deux frères entretiennent la communication avec leurs camarades français, ils en diffusent le message. Aimé, qui reçoit dans son atelier l'idéologue Jean Kanapa, dit parfois le Jdanov français, donne par exemple dans «La voix ouvrière» une relation enthousiaste de l'exposition «Le Pays des mines» de Fougeron, manifestation la plus transgressive du nouveau réalisme à Paris, à cause de ses outrances iconographiques, dans la tradition du vérisme allemand, mais tout autant à cause de son public populaire convoqué par le Parti et qui envahit massivement la respectable galerie Bernheim-Jeune[13].

Mais il faudrait aussi considérer d'autres modèles plus ponctuels, dont l'exemple italien, en particulier graphique, d'un Gabriele Mucchi ou surtout de Guttuso, plusieurs fois publiés dans «La voix ouvrière». Sans parler de la nouvelle estampe révolutionnaire mexicaine et chinoise (ill. 7) alternative bienvenue et volontiers diffusée par la presse communiste occidentale, en opposition implicite au modèle soviétique. Et c'est encore l'Italie qui semble justifier tardivement une présence collective des Suisses, en l'occurrence la Biennale del mare de Rimini en 1953, haut lieu des

8 Hans Erni, *Almanach de la paix 1953*, couverture

formules réalistes concurrente de la Péninsule. S'y retrouvent au moins Aimé Barraud, Camenisch et l'inévitable Erni, dont la toile *Trois générations* remporte le grand prix de peinture (première distinction internationale pour l'artiste), dans une formulation iconographique et stylistique effectivement proche du néoréalisme italien largement compris[14].

En l'absence de thèmes sociaux internes urgents, c'est prioritairement autour du thème de la paix que se structure le rassemblement des intellectuels et des artistes suisses engagés, jusqu'à devenir un argument politique central. Au point que l'«Almanach de la voix ouvrière» se transforme en 1953 en «Almanach de la paix», illustré par Erni (ill. 8). Celui-ci restera en première ligne sur ce front pacifiste: il intervient aussi dans la revue internationale «Les partisans de la paix», publiée à Paris par son ami Yves Farge, puis devient en 1953–1954 l'un des imagiers favoris d'un nouveau titre de même nature, «Défense de la paix».

Ce même thème a justifié en mars 1950 à Genève la seule mobilisation physique connue des artistes suisses progressistes, le Concours national de la paix, manifestation qualifiée «d'avant-garde», dès lors qu'«elle ouvre en Suisse le front de la culture», selon son initiateur Robert Franzen, directeur de Travail et culture, avec un jury présidé par le directeur du Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, l'écrivain Jean Descoullayes. On ne sait pas grand-chose de cet événement unique et totalement occulté par la presse non communiste. Erni y présente quatre œuvres, dont un projet d'affiche jamais réalisé pour le Congrès mondial des partisans de la paix de Varsovie qui remporte le prix de la section graphisme[15]. Mais il y montre surtout l'un de ses travaux les plus problématiques, un dessin monumental, avatar du Mitchourine de 1945, à la gloire de Trofim Lyssenko, incarnation de la science stalinienne de sinistre mémoire[16]. L'œuvre n'est certes pas couronnée, mais le Parti du travail en fait immédiatement sa candidate au Prix mondial de la paix (il sera décerné à Picasso) et annonce une diffusion de masse par la reproduction. Ce qui ne sera apparemment jamais réalisé, puisque toute trace de cette image va rapidement disparaître et que je n'en ai retrouvé qu'une méchante image dans «La voix ouvrière» (ill. 9).

Dans ce contexte, la domination écrasante d'Erni laisse peu de place aux quelques dizaines d'autres concurrents de ce concours historique – seuls quinze

No 76 — 6me année — 15 ct. VENDREDI 31 MARS 1950 GENEVE J. A.

VOIX OUVRIÈRE

ABONNEMENTS
SUISSE: 1 mois 2.80, 3 mois 8.50, 6 mois 15.50, 1 an 30.—
ETRANGER: 1 mois 5.50, 3 mois 16.—, 6 mois 30.—, 1 an 60.—

QUOTIDIEN POLITIQUE ET D'INFORMATION
ORGANE DU PARTI SUISSE DU TRAVAIL
DIRECTEUR: LÉON NICOLE

TARIF DE PUBLICITÉ
Réclame: 75 ct. le mm.
Annonce: 30 ct. le mm.

ıse de la paix et de la culture

paix aura été
tout d'abord
Culture) qui
fois une or-
Ensuite pour
sque ce con-
ouveaux dans
u paix. Plus
lieux connai-
isse face aux
guerre ainsi
de la lutte
un plan plus
été un évé-
thème — la
zait des tra-
ement de dé-
x, et vieilles

cours fut, du
es artistes —
pation —, un
te campagne
rtisans de la
ait connaître
vant que les
critique du
elques autres

lieu, que les
es largement
te du thème.
ait sembler,
térêt esthéti-
les Partisans
enser que si

seul coup se hisser à une pleine compréhension d'évènements complexes et déformés à plaisir par la majorité de la presse.

C'est en cela que ce concours apparaît comme une manifestation artistique d'avant-garde. Il n'était pas d'échappatoire possible ; le sujet d'une brûlante actualité, le contenu de l'œuvre, s'imposait au premier plan, reléguant les questions de pures formes au second — ce qui est bien leur place réelle. Ce concours exigeait donc une revision complète des notions esthétiques en cours et posait, ainsi que le soulignait l'écrivain Gilardoni, les conditions d'une renaissance culturelle.

L'important envoi de notre grand peintre Hans Erni confirme ces données. Pour lui, qui a su depuis longtemps reconnaître dans l'action des masses la source de l'art, exalter la défense de la paix est chose naturelle. Il sait que la tendresse familiale aussi bien que le geste simple et noble du biologiste donnant à l'humanité de nouveaux fruits, participent à ce combat. On saisit pleinement, devant ces œuvres d'Hans Erni, combien la défense de la paix est liée à la défense de la culture, de l'humanisme.

Le premier Concours national de la paix aura donc été plus qu'une expérience, il aura été une réponse pratique à tous ceux qui parlent d'humanisme et de culture sans jamais en rechercher les bases concrètes. Il convient de féliciter tout particulièrement les artistes qui acceptèrent de participer à cette entreprise difficile mais combien exaltante.

Georges GARDET.

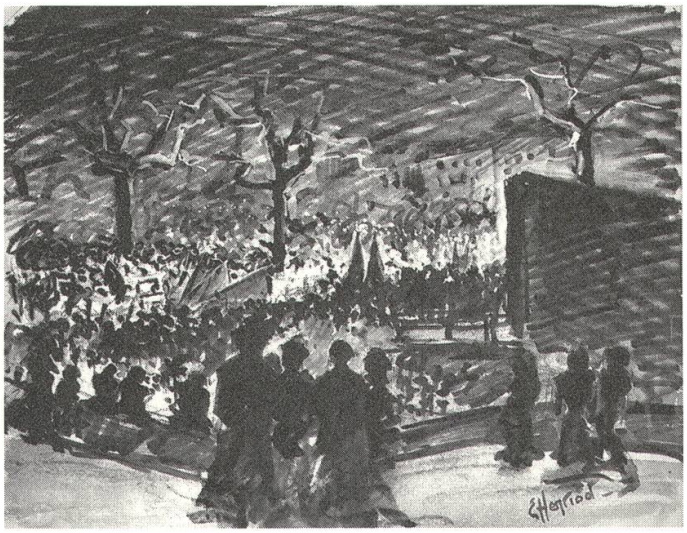
Le grand panneau de Hans Erni, « Une force de paix, le biologiste Lyssenko », qui concourt aux prix internationaux de la paix

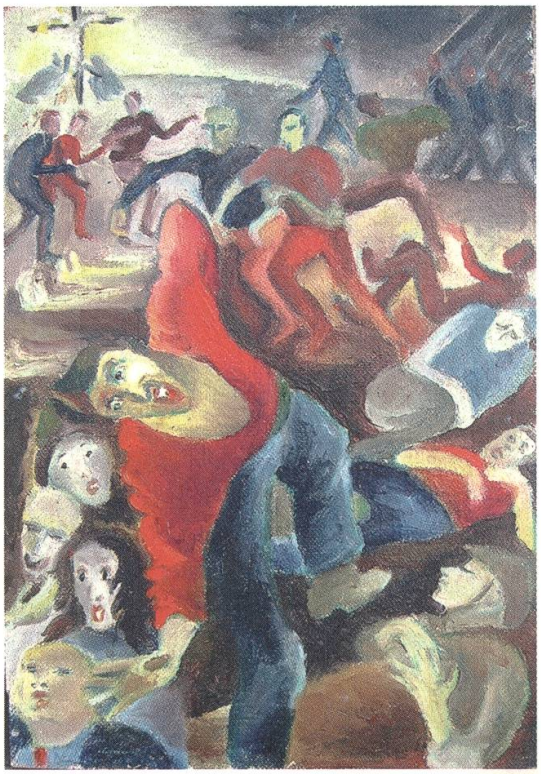
Une mesur
Une co
de CLA
*Après tan
la semaine
Georges Sor
ral Petit, Y
avons appris
Le Consei
à ceux qui
extérieures
Bien sûr,
lourdement
peuple suiss
de bien vou
Tassigny, ch
tales, de bie
Mais en m
ment de re
tête d'une d
la paix vena
la mise hors
Mais en m
tres que no
poète Claud
téraire qui
Chine », une
noise !
Oui, Clau
Etats-Unis
aigu et ple
américain,
services de
à Berne.
Ce sont
être pour v
sont certain
Henri de Z
ses que nou
ment la na*

9 Page de «La voix ouvrière», 31 mars 1950

noms, en majorité romands, nous sont parvenus –, et même aux autres lauréats, parfois très autorisés, comme le Tessinois Remo Rossi (1909–1982), déjà membre et futur président de la Commission fédérale des beaux-arts, vainqueur dans la section sculpture avec une œuvre d'inspiration religieuse qui n'est pas nommée ni reproduite. Comme bien d'autres artistes impliqués dans cette affaire, Rossi semble avoir ensuite complètement effacé de sa biographie cette participation et tout autre signe d'engagement.

Significativement, une seule artiste beaucoup moins prestigieuse osera par la suite revendiquer une distinction rétrospectivement calamiteuse (en l'occurrence le prix de peinture), Céline Robellaz (1902–1984), qui est accessoirement l'épouse du directeur de musée et président du jury Descoullayes… Mais on ignore tout de l'œuvre distinguée, de son thème et de son langage. Les autres participants identifiés sont loin de représenter une ligne idéologique et encore moins un langage commun qui pourrait se constituer en «nouveau réalisme helvétique»[17]. Ce qui se confirmera l'année suivante lors de l'exposition élargie des œuvres du concours (plus de 100





10 Edouard Henriod (1898–1986), Page de «Congrès des peuples pour la paix», Lausanne: Mouvement des partisans de la paix, 1953

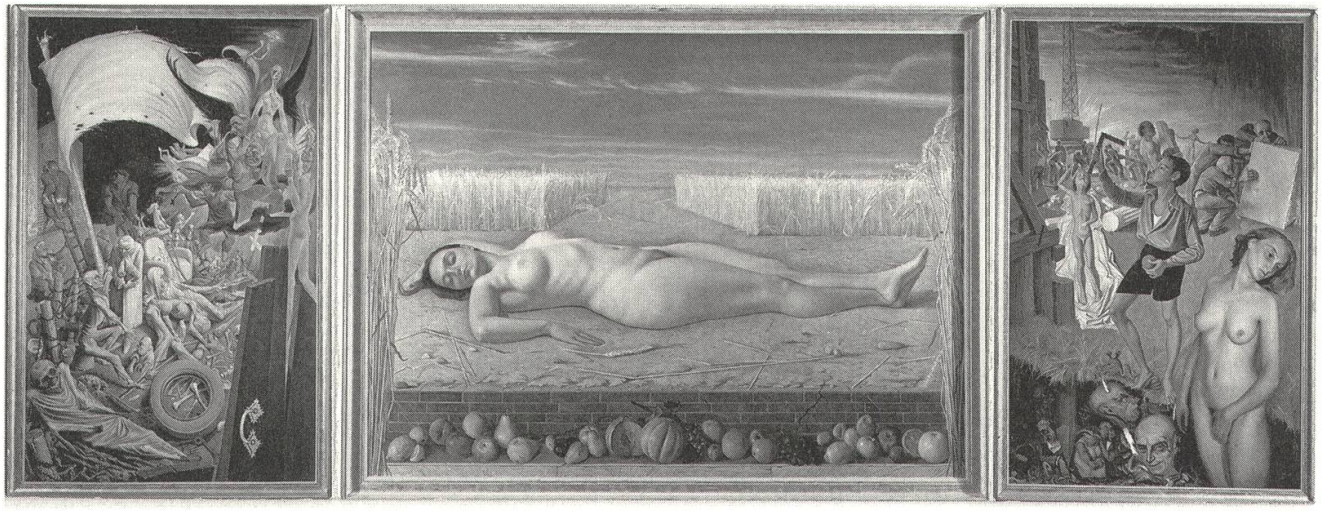
11 Atelier-école Aubert (Clarice Baudin, 1914–1980), *Etude de détail pour une composition sur la guerre de Corée*, 1950, Huile sur carton, 55 x 38 cm, Collection particulière

œuvres de 30 à 40 artistes, avec un catalogue préfacé par André Bonnard que je n'ai pas pu retrouver)[18]. Pour illustrer l'annonce de ce qu'elle qualifie de double événement artistique et politique, «La voix ouvrière» ne trouve rien de mieux à reproduire – que *La discussion dans l'atelier* de Camenisch, en l'absence sans doute de réalisations actuelles plus convaincantes. Le journal tait également la présence dans l'exposition de reproductions d'art soviétique, phénomène alors fréquent dans les démocraties populaires mais, à ma connaissance, cas unique en Suisse (il infirme et confirme à la fois l'hypothèse de la «censure» du modèle soviétique). Quant aux rares informations livrées sur les exposants, elles révèlent l'existence d'attitudes plus ou moins paradoxales. L'unique commentaire «bourgeois» – très désobligeant – retrouvé, sous la plume du redouté critique Edouard Müller-Moor, salue ainsi, parce que «pas très dans la ligne», l'allégorie *La Guerre* de son ami Januarius Decarli (1907–1996), connu pour ses scènes religieuses peintes dans des conventions primitivisantes ou «naïves», mais aussi figure singulière de l'extrême droite «prolétarienne» au sein de l'Union nationale d'avant-guerre[19].

On constatera plus généralement, comme chez le Veveysan Guy Baer (1897–1985), ancien vice-président de l'Association Suisse-URSS et pacifiste très exposé, une forme de double fonctionnement: sa bonne volonté politique permet à l'artiste de faire cohabiter les paysages provençaux (sa spécialité) et des scènes militantes sur des thèmes d'actualité. Ainsi *Les dockers s'opposent au déchargement des armes américaines* (un sujet en l'occurrence provençal lui aussi et très pratiqué par les nouveaux réalistes français)[20], traité dans un langage synthétique-monumental que Baer a expérimenté plus franchement dans les années 1920 au sein du groupe para-puriste Le Disque.

Les mêmes remarques valent pour Céline Robellaz et pour Edouard Henriod (1898–1986), tous deux formés dans l'Atelier-école alternatif de Georges Aubert (jadis propagateur des thèses de l'Esprit nouveau et peu suspect de sympathies pour la gauche politique). Or Henriod, qui est et restera militant très actif du Parti, dirige vers 1950 l'antenne lausannoise du même Atelier-école, sous la supervision d'Aubert. Il a présenté au Concours de la paix une scène de chantier aux figures géométrisées invoquant la parole sacrée de Staline («L'homme, le capital le plus précieux»)[21]. Mais sa reconnaissance artistique locale se fonde essentiellement sur une pratique inoffensive (paysages provençaux de préférence), qu'il continuera de pratiquer pendant vingt ans, tandis que la synthèse de ses intentions artistiques et politiques trouve très difficilement à s'exprimer, ou alors sous une forme mineure comme dans le recueil «Congrès des peuples pour la paix» de 1953 (ill. 10), encore une opération tout à fait exceptionnelle dans le contexte suisse[22]. Restent les responsabilités du maître d'atelier, dont l'enseignement se fonde sur des méthodes «formalistes» aux antipodes du néo-académisme soviétique, et qui pourraient indiquer une nouvelle filière pour la diffusion de son programme artistique et politique.

L'exemple d'une élève de l'Atelier Aubert – et probablement de bien d'autres – indique un travail de plusieurs mois sous la direction d'Henriod, dont subsistent de nombreux croquis et études de détail, sur le thème de la guerre, en l'occurrence celle de Corée, sur ses profiteurs et ses victimes, en vue d'une grande composition qui ne sera jamais vraiment achevée et finira par être détruite (ill. 11). Peu politisée mais de convictions pacifistes et sensible aux menaces de l'actualité, cette élève reconnaîtra plus tard l'utilité d'une telle expérience, laquelle impliquait une réflexion obligée sur les responsabilités sociales de l'artiste, une préoccupation restée longtemps parfaitement incongrue dans le milieu régional (et plus généralement helvétique)! Ce bénéfice ambigu a sans doute valu pour les protagonistes plus directement engagés dans ce mouvement, y compris lorsqu'ils ont tout fait ensuite



12 Aurèle Barraud (1903–1969), Triptyque *Sur la vie*, 1951, huile sur bois, env. 100 x 550 cm, Collection particulière

pour en cacher les traces, une fois constaté son échec à la fois politique (dès 1953, comme ailleurs) et artistique.

Ce double échec, accompagné d'un processus d'exclusion, peut être illustré de manière symptomatique à La Chaux-de-Fonds, dont le Musée des beaux-arts a construit dès 1950, au nom des valeurs artistiques émergeantes de l'après-guerre, une collection pionnière d'art abstrait «métaphorique», des Jeunes peintres de tradition française ou de leurs correspondants italiens du Gruppo degli Otto, tels Afro ou Giuseppe Santomaso (dissident du Fronte nuovo delle arti fondé par Guttuso).

Or Aurèle Barraud offre en 1952 au même musée, qui est celui de sa ville et de son milieu (artistique et politique), un monumental triptyque intitulé *Sur la vie*, d'un symbolisme composite très chargé (ill. 12). Cet objet singulier représente certainement le programme le plus ambitieux réalisé dans le cadre de notre hypothétique nouveau réalisme suisse, dans une double perspective qui détermine précisément son échec: celle, conçue comme transgressive, des luttes sociales et d'un nouvel usage de l'art et celle, d'orientation traditionaliste, de la défense des valeurs de la grande peinture. Le don du triptyque se verra refusé par le conservateur Paul Seylaz et la Société du Musée, sous le prétexte que «la valeur plastique de la peinture ne correspond pas à la surface qu'elle occuperait» dans l'institution[23]. Cette disqualification brutale sera forcément interprétée comme un acte politique – ce qu'elle est aussi implicitement; elle s'inscrit surtout dans une logique d'évolution institutionnelle générale du milieu artistique, où les fonctions concrètes des exclus restent à préciser.

1 Antoine Baudin, «Hans Erni, Mitchourine et le réalisme socialiste», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1990, 4, pp. 449–466.

2 La thèse de Sarah Wilson, *Art and the Politics of the Left in France, 1935–1955*, Ph. D. University of London, 1992, n'a pas été publiée. Voir aussi *Le réalisme socialiste en France*, Paris: CRED-HESS, 2003; *André Fougeron 1913–1998: à l'exemple de Courbet*, Ausst.-Kat. Musée National de l'Art de Luxembourg, 18 février – 27 mars 2005, Paris: Somogy, 2005.

3 Pour l'ensemble du problème, voir notamment Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne 1947–1953* (t. 1, *Les arts plastiques et leurs institutions,* t. 2, *Usages à l'intérieur, image à exporter*), Berne: Peter Lang, 1997–1998.

4 Voir à ce propos Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944–1956)*, Paris: Fayard / Minuit, 1983.

5 *Arts*, 11 janvier 1952.

6 Voir Baudin 1990 (cf. note 1).

7 André Bonnard, *Littérature soviétique*, Lausanne: Association Suisse-URSS, 1948. Dessins reproduits in: Baudin 1990 (cf. note 1), p. 458.

8 Comme l'a montré Stanislaus von Moos dans sa contribution à ce colloque, Farner reproduira au moins un «classique» réaliste socialiste dans son journal de voyage *Moskau in der Jahrhundertmitte*, o. O.: Verlag der Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion, 1952.

9 *Quartierverein*, 1947. Huile sur toile, 115 x 146 cm, coll. part., reproduit in: Yvonne Höfliger-Griesser (réd.), *Gruppe 33*, Bâle: Editions Galerie «zem Specht», 1983, p. 238; R. Leffort, «La peinture en marche», in: *La voix ouvrière*, 12 février 1949; Georges Gardet, «Le nouveau réalisme pictural se construit», in: *Socialisme*, 1949, n° 48, pp. 24–26.

10 *La voix ouvrière*, 29 octobre 1948. Reproduit in: Jean-Charles Giroud, *Hans Erni et Genève. Soixante ans d'engagement et de peinture*, Genève: Patrick Kramer, 2006, p. 13

11 Claude Roy, *Hans Erni*, Genève: Cailler, 1955.

12 *Hommage à Picasso*, 1952–1953, tempera sur toile, 164 x 200 cm, coll. part. Reproduit in: *Erni, Rétrospective,* cat. exp., Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 28 novembre 1998 – 28 février 1999, p. 155.

13 Aimé Barraud, «André Fougeron, peintre. Le Pays des mines», in: *La voix ouvrière*, 20–21 janvier 1951, p. 3; Antoine Vallier, «Deux heures avec Aimé Barraud», in: *Id.*, 29–30 novembre 1952. Sur les engagements politiques des frères Barraud, voir Antoine Baudin, «Une fratrie hors contexte?», in: *François Barraud et ses frères*, éd. par Edmond Charrière et Dieter Schwarz, cat. exp., Musée des beaux-arts Winterthour, 15 janvier – 10 avril 2005, Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, 24 avril – 12 juin 2005, pp. 149–157.

14 *Drei Generationen am Strand von Rimini*, 1953. Tempera sur toile, 75 x 100 cm, Rimini, Musei communali. Reproduit in: Martigny 1998 (cf. note 12), p. 158.

15 Voir Robert Franzen, «Quatre œuvres d'Hans Erni, peintre militant», in: *La voix ouvrière*, 1er mai 1950. Image reproduite in: Giroud 2006 (cf. note 10), p. 16.

16 Sur les enjeux politiques de cette image dans le contexte de 1950, voir Baudin 1990 (cf. note 1).

17 Parmi les autres artistes distingués, on trouve Ursula Malbine (2e prix de sculpture), les vétérans Marguerite Bournoud-Schorp, Paul Camenisch, Edouard Henriod, Luigi Taddei, Octave Matthey, les militants genevois Charles Affolter, André Sager, Paul Neri, Jean Abiéniste, Lucien Ungaro ou encore Elsbeth (Paul Bornand) et Pierre Vachoud, présentés et valorisés comme «amateurs», en contradiction partielle avec l'impératif de «maîtrise» (professionnelle) qui caractérise le système soviétique. Voir notamment «Les artistes suisses au service d'une juste cause», in: *La voix ouvrière*, 27 mars 1950. – «Le Conseil fédéral frappe un artiste» [Paul Elsbeth], in: *Id.*, 18 octobre 1950; «Pierre Vachoud», in: *Id.*, 2 juillet 1951.

18 Exposition *La Paix*, Genève, Théâtre de la cour Saint-Pierre, 9–22 juin 1951, sous les auspices de Travail et culture.

19 Edouard Müller, «La Paix », in: *La Suisse*, 24 juin 1951.

20 Reproduit in: *La voix ouvrière*, 22–23 juillet 1950. Signe d'une reconnaissance politique majeure, l'œuvre en question sera acquise par le Syndicat des dockers de Gênes (*La voix ouvrière*, 2 juillet 1951).

21 Voir «Présentation de quelques peintres de la classe ouvrière», in: *La voix ouvrière*, 2 juillet

1951 (reproduction). Dans un registre apparenté, Paul Elsbeth recourt à un schéma compositionnel de type ouvertement puriste («Les chantiers de la paix», reproduit in: *La voix ouvrière*, 18 octobre 1950).

22 *Congrès des peuples pour la paix, Vienne 1952. Trente-six portraits croqués sur le vif par le peintre suisse Edouard Henriod*, Lausanne: Mouvement des partisans de la paix, 1953.

23 Procès-verbaux de la Société des amis des arts, juillet 1947 – mai 1953, pp. 111–112, La Chaux-de-Fonds, Archives du Musée des beaux-arts. Sur cette affaire, voir La Chaux-de-Fonds 2005 (cf. note 13), p. 157.