Zeitschrift: Monuments vaudois

Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine

Band: 11 (2021)

Artikel: "Pour un art social" : l'engagement du sculpteur André Lasserre en Suisse romande

Autor: Ehrbar, Lorena

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1053334

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

« Pour un art social »

L'engagement du sculpteur André Lasserre en Suisse romande

Lorena Ehrbar

Pour appréhender l'œuvre du sculpteur André Lasserre (1902-1981), c'est moins du côté des galeries ou des musées qu'il faut chercher que dans la ville, le long de ses promenades, dans ses cours d'école ou encore sur les façades de logements collectifs[1]. En 1981, le Musée de l'Ancien-Évêché à Lausanne organise pourtant une exposition en son honneur, vue comme « la première rétrospective de cette importance consacrée à un artiste romand »[2]. Son décès alors récent et cet événement conduisent la presse à s'intéresser au travail de Lasserre, passé jusqu'alors plutôt inaperçu sur la scène artistique romande[3]. Ce constat n'est pas différent aujourd'hui et ne reflète pas l'avenir flamboyant que l'influent critique français Louis Vauxcelles prévoyait au sculpteur en 1928 : « André Lasserre, s'il peut mener son travail comme il le rêve, comme il le veut, si on lui en donne les moyens, sera un des maîtres de demain »[4].

À l'occasion de l'exposition lausannoise, la critique Françoise Jaunin présente le parcours de l'artiste en ces termes :

> Né en 1902, André Lasserre s'établit très jeune à Paris où il accomplit toute sa formation et noue de nombreuses amitiés artistiques. Et c'est comme sculpteur animalier qu'il débute de façon très prometteuse, sa carrière. Après une longue parenthèse dans sa démarche artistique, une quinzaine d'années mouvementées vouées à un intense engagement politique, il rentre en Suisse et se fixe à Lausanne. Il commence alors une nouvelle carrière dédiée à la sculpture abstraite, dont il apparaît comme l'un des pionniers en Suisse[5].

Bien que la journaliste distingue clairement chez André Lasserre l'activité politique de celle artistique, l'étude approfondie de la carrière et de l'œuvre du sculpteur montre de claires correspondances entre ces deux axes. Appréhender la production de Lasserre au prisme de cette articulation permet de poser un regard inédit sur la pratique qu'il exerce dans le canton de Vaud durant la seconde moitié du XXe siècle. Il s'agit donc de questionner la transformation de l'engagement social et politique de Lasserre après la Seconde Guerre mondiale, sa manifestation dans les formes ainsi que dans le discours du plasticien. L'artiste accordant une place importante à la théorisation de sa pratique, il est essentiel d'en comprendre les lignes directrices pour saisir les expressions matérielles de son approche. Les sculptures installées dans l'espace public et les œuvres intégrées à l'architecture que Lasserre réalise entre 1951, année de son installation à Lausanne, et 1970, qui marque la dernière commande de l'artiste, rendent compte de ces enjeux. De façon complémentaire, la participation de Lasserre à l'Expo 64 cristallise et visibilise l'orientation qu'il donne à son art. Le corpus choisi s'oriente principalement vers les œuvres en béton, dont l'usage par l'artiste est concomitant au déploiement de son exercice dans l'espace public et qui rappelle aussi les études d'architecture qu'il mène avant la guerre.

DU PARTI COMMUNISTE À L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

De façon ponctuelle, dès les années 1930 et plus particulièrement durant le Front populaire en 1936 à Paris, Lasserre met son art au service du Parti communiste français et de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaire (AEAR), à la Maison de la culture, invité par Louis Aragon. Il réalise des banderoles et des affiches pour des manifestations ainsi qu'un monument commémoratif à Paul Lafargue[6], grand théoricien du socialisme et gendre

de Karl Marx. Cet engagement et les actions de Résistance qui y sont liées conduisent l'artiste à plusieurs périodes d'emprisonnement en France et en Allemagne, réparties entre 1940 et 1951[7], et ont pour conséquence une prise de distance radicale avec le parti[8]. Les années de prison permettent à Lasserre de mener des réflexions fécondes, qu'il consigne dans des carnets ou qu'il partage dans sa correspondance, sur l'orientation qu'il souhaite donner à son art. C'est notamment avec le sculpteur René Iché, médaillé de la Résistance[9], qu'il échange à ce propos :

> Je suis formellement décidé à ne plus jamais m'occuper pratiquement de politique […], ce qui d'un autre côté ne signifie nullement que j'abandonne jamais la philosophie de ma vie ou mon idéal moral ni que je cesse de lui consacrer le meilleur de moi-même, mais cela seulement et uniquement dans le cadre très précis – et d'ailleurs suffisamment vaste – de ma fonction sociale, c'est-à-dire : la sculpture[10].

La notion de « fonction sociale » est largement développée dans les écrits de Lasserre et fait référence à la responsabilité qui découle de son statut d'artiste. Elle est ensuite fréquemment utilisée dans ses prises de parole publiques, lors de conférences ou dans la presse vaudoise[11], où il défend notamment l'exercice d'un « art social »[12], public et accessible.

À Lausanne, Lasserre se distancie des références au parti communiste français, mais son approche du métier reste des plus engagées. Ses aspirations trouvent en Suisse romande un public réceptif et correspondent à celles débattues par différent-e-s acteurs et actrices du champ artistique local : on s'interroge sur l'utilité et la qualité des commandes publiques, sur la place de l'artiste dans la société ainsi que sur les possibles collaborations qui en découlent[13]. Lasserre dépasse l'idée d'une pratique engagée restreinte dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire liée à un moment extraordinaire, qui n'exprime pas la régularité ou l'ordre habituel du social[14], et vise plutôt son expansion au quotidien. Ce souci du collectif et de la fonction s'inscrit parfaitement au sein des préoccupations artistiques lausannoises et trouve dans l'association de l'Œuvre un lieu d'actions, d'échanges et de débats spécifiques à ces problématiques. Pendant romand du Schweizerischer Werkbund (SWB) créé sur le modèle allemand en 1913, l'Œuvre vise à réunir artistes, artisans et industriels pour encourager les collaborations entre ces métiers[15]. Lasserre y adhère en 1954 et, entre 1967 et 1969, en co-préside la section vaudoise avec le photographe Jacques Dominique Rouiller[16].

Lasserre a conscience des conséquences que pourrait avoir la revendication d'une appartenance politique sur son art en Suisse. Son détachement du communisme en est sans doute facilité. Dans un contexte de Guerre Froide et pour maximiser ses chances d'obtenir des commandes publiques, il choisit de taire ses sympathies politiques communistes. Les difficultés que rencontre Casimir Reymond en raison de ses affinités communistes constituent l'une des raisons qui conduisent Lasserre à couper tout contact avec la politique[17]. Ancien directeur de l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne, Reymond est écarté d'une partie des commandes en raison de son apologie du régime soviétique, « bien qu'on ne puisse jamais le prouver, l'argument politique n'étant jamais invoqué pour expliquer pourquoi son projet a été écarté »[18]. Pour éviter cette censure et l'exclusion de la scène artistique publique qui en découle, Lasserre agit tant sur ses relations que sur le discours qui accompagne ses œuvres. Il exclut tout contact avec les membres du parti communiste suisse[19] et, de façon complémentaire, ses ancrages théoriques se transforment. Ses *Réflexions sur l'art*, des écrits manuscrits ou dactylographiés réunis dans un dossier dès la moitié des années 1950, font alors référence à des artistes d'avant-garde plutôt qu'à des préceptes communistes séparés du champ artistique. Il copie sur ses feuillets des passages des manifestes du constructivisme russe et du Bauhaus, se tourne vers Le Corbusier ou encore vers Max Bill, avec qui il collabore à l'Expo 64[20]. Ces nouvelles sources écrites qui remplacent ses références explicitement politiques sont un moyen pour Lasserre de légitimer et d'asseoir l'ambition qu'il donne à son art. Elles convergent vers la nécessité d'une nouvelle organisation de la société, jugée chaotique, par une synthèse des arts où l'architecture joue alors un rôle clé.

INTÉGRATIONS : ŒUVRES MURALES ET RELATIONS PROFESSIONNELLES

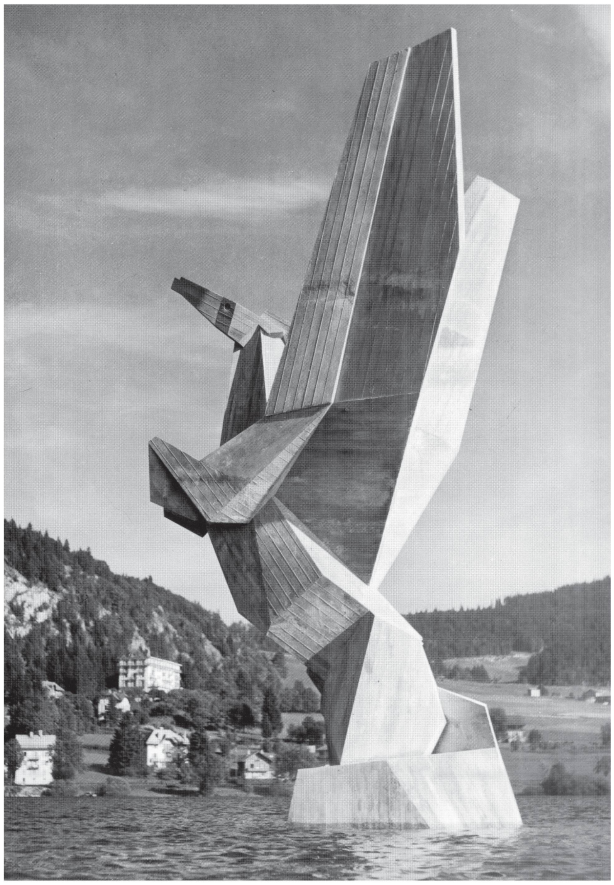
La notion d'« intégration », tant au sens d'un travail plastique inséré dans une paroi ou installé dans la ville, que celle de l'artiste dans un réseau professionnel, un projet de construction ou plus largement dans la société, permet de comprendre une facette importante de l'engagement d'André Lasserre. Il voit en effet « l'avenir de la sculpture dans son mariage à l'architecture »[21] et souhaite « affirmer sa présence dans la vie sociale »[22]. Cette orientation le conduit à la réalisation de nombreuses commandes publiques, pour lesquelles il fait un usage novateur du béton. L'intérêt pour ce matériau « mal aimé »[23] ainsi que les nombreuses connaissances qu'il possède sur les techniques de coffrage[24] lui proviennent sans doute de sa formation d'architecte à Paris entre 1917 et 1920 – bien que lui-même n'y fasse jamais directement référence –, où il bénéficie des enseignements des pionniers Robert Mallet-Stevens et Auguste Perret.

PREMIÈRE COMMANDE AU COLLÈGE DU BELVÉDÈRE : GOÛT DU BÉTON ET TRAVAIL FIGURATIF

En 1953, Marc Piccard, architecte du complexe scolaire du Belvédère à Lausanne, mandate André Lasserre pour la réalisation d'une œuvre intégrée au bâtiment, financée par le pourcent culturel. Il s'agit de la première commande publique d'envergure qui lui est adressée et de la seule composition figurative qu'il effectue pour une façade. En effet, il établit ensuite dans ses essais théoriques le degré d'abstraction de la composition comme proportionnel à celui de son insertion dans l'architecture [25]. Autrement dit, plus l'œuvre serait figurative, moins elle réussirait à s'intégrer dans la paroi sur laquelle elle est installée. Si cette proposition, qu'il intitule *Oiseau*, contraste, selon lui et a posteriori, avec le restant de l'architecture du bâtiment, elle y reste néanmoins techniquement intégrée, puisque le relief est sculpté directement dans le bois de coffrage **(fig. 1)**.

1 *André Lasserre,* Oiseau, *1953, béton franc de coffrage, 6 x 4,5 m, Collège du Belvédère, Lausanne. Coffrage en bois assemblé, relief taillé à la main, coulé avec le mur en béton franc de coffrage. Architecte Marc Piccard (Collection d'art de la ville de Lausanne, photo Kevin Seisdedos).*

Occupant presque la moitié de la paroi, le sujet choisi pour le collège du Belvédère renvoie au bestiaire que développe Lasserre depuis le début de sa carrière. C'est en effet dans la sculpture animalière qu'il fait ses premiers pas et cette thématique reste constante dans son œuvre. Il la développe davantage en dessin qu'en sculpture, bien qu'on puisse signaler le *Cheval ailé (Pégase)*, réalisé en 1959 en béton pour la Compagnie vaudoise d'électricité et installé sur le lac de Joux **(fig. 2)**. De plus, le sujet évoque la colombe et n'est pas sans rappeler le symbole du premier Congrès mondial des partisans de la Paix tenu cinq ans plus tôt à Paris, en miroir de sa propre expérience de la Seconde Guerre mondiale, entre Résistance et résilience.



2 *André Lasserre,* Cheval ailé (Pégase), *1959, béton coffré, 14 m de haut, lac de Joux, Compagnie vaudoise d'électricité. Exécution Marcel Dupont (coffrage en bois assemblé spécialement armé) (photo Yves Debraine, fonds privé André Lasserre).*

Le traitement de l'ensemble de la composition du Belvédère est fortement stylisé et synthétisé : l'oiseau, comme les éléments arrondis situés sous le motif principal, est cerné d'une bande épaisse principalement ponctuée de points, de lignes ou de quadrillages. L'artiste aborde ici de façon pionnière le traitement sculptural du béton et annonce les œuvres plus tardives du sculpteur André Gigon, tel le bas-relief réalisé pour l'établissement scolaire de Béthusy en 1959 **(fig. 3)**.

L'historiographie définit ce dernier comme le représentant principal de l'usage plastique du béton en Suisse romande [26], en oubliant bien souvent les précédents travaux de Lasserre. Les deux artistes travaillent le matériau de façon contemporaine, mais leur usage diffère : Gigon exploite le béton en tant qu'objet tridimensionnel et persiste dans cette voie, tandis que Lasserre l'emploie peu, préférant les œuvres murales. Après le *Pégase* en 1959, Lasserre

3 *André Gigon, Bas-relief, 1959, béton, Collège de Béthusy, Lausanne (photo Robin Bervini).*

4 *André Lasserre, Mosaïque en céramique sur deux pignons de 17 étages, 1968, env. 60 m de haut, pièces de céramique 30 x 15 cm, Tour Résidence, Morges. Céramique Ganz et Embrach, architecte Jean Serex (photo Robin Bervini).*

n'effectue qu'une *Sculpture à grimper* en 1965, sur laquelle nous reviendrons. Même si tous deux recourent à des formes géométriques élémentaires, leur rapport à la façade est différent. Gigon, qui parvient «à ‹sculpter› et particulariser chacune de ses œuvres»[27], réalise des «tableau[x] de béton métaphorique[s]»[28]. L'approche de Lasserre, à la suite de la réalisation du collège du Belvédère, est tout autre. Le sculpteur préfère répéter un module à la place de varier les motifs.

APPROCHE MODULABLE DES FAÇADES : LES TOURS D'HABITATION DE JEAN SEREX

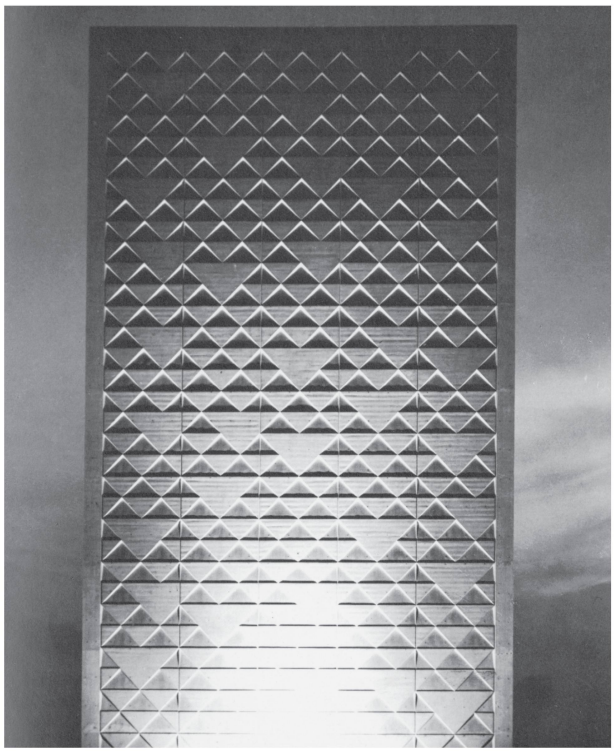
Après la réalisation du Collège du Belvédère, Lasserre favorise les compositions qui se basent sur la répétition de structures ou l'agencement de modules plutôt que sur un travail figuratif, qu'il juge finalement inadéquat pour des œuvres murales. Ce changement est visible à Nyon, sur l'immeuble des Mangettes de Jean Serex datant de 1965, et à Morges, sur la Tour Résidence du même architecte, réalisée trois ans plus tard. Ces collaborations conduisent l'artiste à réaliser des compositions qui s'étendent à l'intégralité des façades. Il s'agit davantage de structurer le mur plutôt que d'en «décorer» une partie[29].

À Nyon, le sculpteur répète une formule composée de triangles sur toute la hauteur de la paroi **(fig. 5)**. Le relief obtenu est continu et rythmé. La systématique de la composition est toutefois rompue par des changements ponctuels répétés dans la combinaison des éléments. Le mur en béton est coulé par étage dans cinq coffrages différents. Un projecteur installé au pied du bâtiment accentue les zones de contrastes du relief. Par ce travail plastique et grâce au dispositif installé pour le valoriser, Lasserre offre aux spectateurs et spectatrices une expérience esthétique remarquable. On ne retrouve cette recherche de monumentalité que dans le travail que l'artiste conduit pour les tours d'habitation de Jean Serex.

La seconde construction, la Tour Résidence de Morges, constitue le plus grand immeuble de Suisse en préfabriqué lourd[30]. Mais la «caractéristique la plus spectaculaire» du bâtiment, selon la *Feuille d'avis de Lausanne*, réside «dans ses façades pignons entièrement recouvertes d'une composition réalisée en céramique»[31] **(fig. 4)**. Inscrivant cet ouvrage parmi les recherches qu'il effectue sur les minéraux, l'artiste choisit de s'inspirer de la pierre pyrite pour la composition de l'œuvre, qu'il agence avec neuf tons de couleurs différents[32]. Les éléments préfabriqués de la tour n'autorisent pas l'ajout d'objets en relief et requièrent l'usage d'une matière autolavable et «antigélive»[33], ce qui exclut l'usage du béton et conduit Lasserre à s'adapter aux besoins de la construction.

IMPORTANCE DE LA COLLABORATION

Dans la presse, Lasserre explique le processus de réalisation du décor de la Tour Résidence[34]. Cet espace de parole est l'occasion pour lui de démontrer la collaboration réussie entre architecte et artiste, qui passe alors par une phase de réflexion commune sur l'adéquation de l'œuvre à la façade ainsi que par une adaptation du sculpteur aux contraintes et possibilités de l'architecture. En d'autres occasions, Lasserre verbalise une pensée plus critique sur la collaboration professionnelle demandée ou attendue lors de commandes publiques en en exposant les limites[35]. Il questionne la place de chacun-e des intervenant-e-s dans les constructions et milite pour une plus grande contribution et reconnaissance accordée à l'artiste investi-e dans la réalisation de l'édifice. Sa participation active au sein de l'Œuvre, qui rassemble de nombreux corps de métiers relatifs à la création et à la construction, illustre ces aspects. Destiner l'art à la collectivité, c'est déjà, pour Lasserre, l'élaborer dans cette dynamique. C'est moins le choix des sujets de représentation (bestiaire ou minéraux) qui renseigne sur l'engagement de Lasserre que son intérêt pour le processus de réalisation, tant technique et matériel que relationnel.



5 *André Lasserre, Bas-relief sur neuf étages, 1965, ciment franc, Les Mangettes, Nyon. Architecte Jean Serex, coffrage Marcel Dupont (photo Herbert Laesslé, fonds privé André Lasserre).*

INTERACTIONS : PUBLIC SCOLAIRE ET SCULPTURES

En Suisse romande, André Lasserre développe également une sensibilité pour le rapport entre ses œuvres et leurs publics. Cette relation est accentuée dans le cas des sculptures placées dans l'espace public et plus spécifiquement au sein de complexes scolaires. Ces œuvres sont imaginées et conçues par l'artiste pour entrer en interaction directe avec les individus grâce au dispositif de leur installation. L'exposition *L'artiste travaille pour l'enfant* de l'Œuvre, à laquelle il participe en 1956, lui permet de développer des outils tant réflexifs que pratiques pour consolider son orientation vers ce public. La spécialité que développe Lasserre est également due à la conjoncture : les concours auxquels le sculpteur est invité portent justement sur des bâtiments scolaires, indépendamment de la motivation qu'il formule ou non. Cet attrait correspond aussi, d'autre part, à la vision utilitaire de l'art que soutient André Lasserre, dont la mission serait l'« amélioration de la condition humaine »[36] et l'« épanouissement de l'individu »[37]. Ainsi, si ses propositions doivent d'abord plaire au jury pour assurer leur sélection, elles sont présentées comme ayant un impact bénéfique sur les jeunes qui les côtoient.

6 *André Lasserre,* Paraboloïde hyperbolique, *1960, tubes de fer, 3,60 m, Collège de la Grande-Borde, Lausanne (photo André Lasserre, fonds privé André Lasserre).*

PROJET ET RÉCEPTIONS DU PARABOLOÏDE HYPERBOLIQUE

En 1959, André Lasserre remporte le concours pour la réalisation d'une sculpture destinée au complexe scolaire de la Grande-Borde à Lausanne, financée par le Fonds des arts plastiques de Lausanne. Si le règlement précise que l'œuvre doit prendre place dans le préau de l'école, il n'en explicite pas l'emplacement exact. L'architecte du bâtiment Roger Adatte écrit qu'«il serait intéressant de donner toute la liberté à l'artiste de situer lui-même son œuvre et de faire toute proposition quant à l'aménagement du préau pour que l'œuvre soit mise en valeur par le contexte»[38]. Cette liberté permet à Lasserre de mettre en pratique ses principes d'intégration en plaçant la sculpture dans un lieu idéalement choisi. Le règlement du concours demande une œuvre expressément pédagogique[39]. Lasserre propose alors une sculpture capable d'aborder un «aspect concret de développement mathématique»[40] et de familiariser les jeunes avec les «passionnants problèmes de l'art dans le temps»[41]. Son *Paraboloïde hyperbolique* **(fig. 6)**, figure géométrique en forme de fer de lance, est réalisé par des tubes de fer rectilignes juxtaposés les uns aux autres et distribués à partir de trois bases, créant une forme dynamique, issue du constructivisme. La composition et la surélévation de la sculpture par des socles sur lesquels repose chacune de ses bases permettent à la fois de donner à voir l'architecture à travers la découpe de la façade opérée par l'œuvre, et d'aménager une remarquable perspective sur la cathédrale de Lausanne. La hauteur des socles doit aussi permettre aux enfants de passer *sous* la sculpture[42], amplifiant ainsi, pour ce public privilégié, le nombre de points de vue possibles sur l'objet.

Le *Paraboloïde hyperbolique* est aujourd'hui présenté comme représentatif du nouveau soutien apporté par la Ville à la sculpture d'après-guerre aux formes innovantes[43]. En 1959 pourtant, sa réception ne fait pas l'unanimité. La direction de l'école de la Grande-Borde remet en question l'adéquation d'une sculpture non-figurative au domaine scolaire, jugée «non attractive» dans un tel cadre[44]. Bien que cette composition puisse détonner, les articles sur l'inauguration du collège, parus début juin 1962, rendent tous compte d'un avis positif de l'œuvre de Lasserre[45]. Systématiquement, la même lecture en est donnée: la sculpture complète harmonieusement l'architecture et, grâce à sa nature géométrique, elle éveille et instruit l'élève. À la demande du directeur des écoles, l'artiste avait fourni une explication de son œuvre qui avait été transmise aux journalistes pour faciliter leur travail[46]. Intégralement ou partiellement, elle est recopiée telle quelle. Cette démarche rend alors difficile toute approche critique de l'œuvre et garantit sa réception théorique, promue par la vision même de l'artiste. Le caractère constructiviste devient peu à peu une norme en Suisse romande et Lasserre l'explore à ses débuts, s'inscrivant par les formes dans l'héritage du mouvement de la révolution russe.

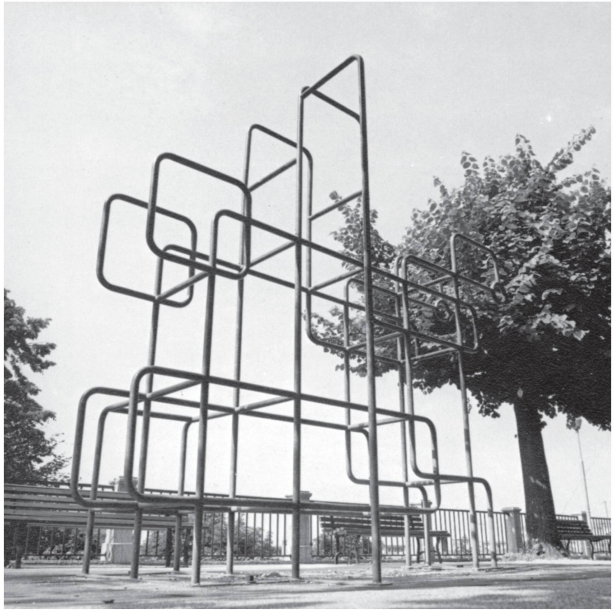
7 *André Lasserre,* Sculpture à grimper, *1965, béton coffré, 500 x 309 cm, Jardin de la Cité Vieux-Bourg, Lausanne (photo Yorick Delaunay, fonds privé André Lasserre).*

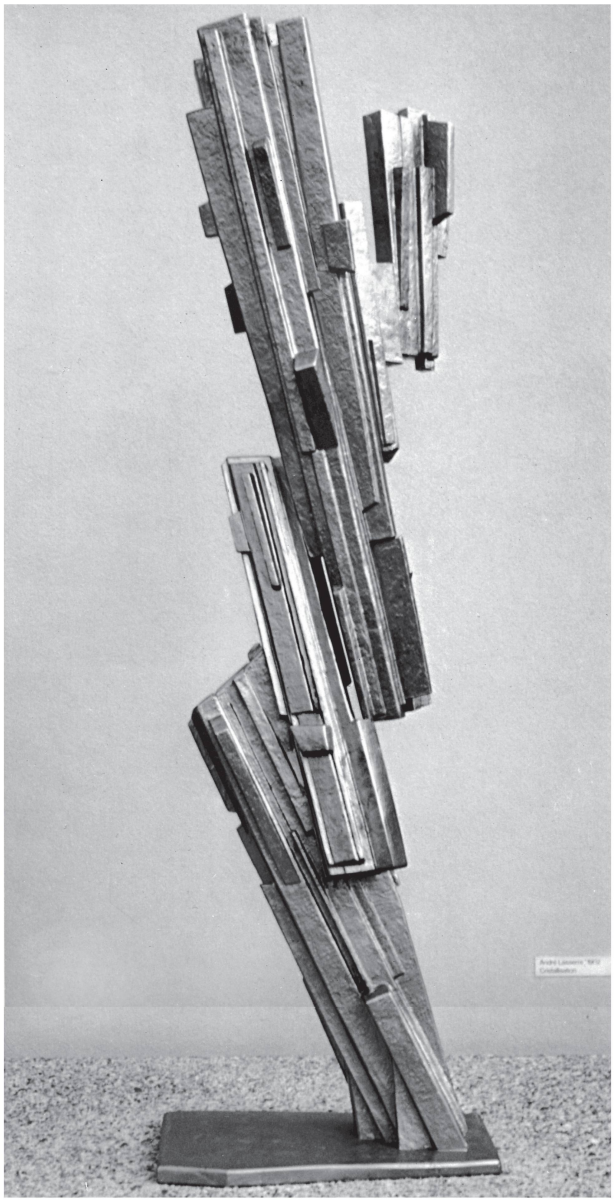
DE L'OBSERVATION AU CONTACT PHYSIQUE

Bien que dans le cas du *Paraboloïde hyperbolique* Lasserre s'éloigne du socle classique – qui sépare l'espace de l'œuvre et celui du spectateur ou de la spectatrice – en le multipliant, l'interaction qu'il suggère est toutefois limitée. Le dispositif d'installation permet certes un type de circulation original, mais n'encourage pas d'autres rapports que celui de l'observation. Lasserre vise à une interaction moins physique qu'intellectuelle. Il n'étend finalement que très peu son projet à la structuration d'un espace, comme le laissent supposer ses préoccupations urbanistiques[47] et l'encouragement de l'architecte, ouvert à un aménagement du lieu.

André Lasserre va cependant plus loin dans l'interaction qu'il propose entre l'œuvre et ses destinataires avec la *Sculpture à grimper*, coulée en béton sur la promenade jardin-terrasse Cité Vieux-Bourg et réalisée en 1965 pour la Ville de Lausanne **(fig. 7)**. De façon plus franche que

le *Paraboloïde hyperbolique*, elle reflète le changement observable dès le début des années 1960 dans la composition des sculptures dans l'espace public, qui vont alors « se déploy[er] à une échelle monumentale et entr[er] en interaction physique avec le spectateur »[48]. La fonction de l'œuvre et son contact avec l'individu sont alors au centre des préoccupations de l'artiste. Cette production renvoie également aux travaux de design industriel que Lasserre destine à l'enfance, qui passent de la création de modèles de jouets à celle de pupitres scolaires. Perforée, en forme de spirale, la structure est pensée pour permettre d'escalader la sculpture, comme l'encourage le titre qui rappelle celui des *Tours à grimper*, que Lasserre développe en 1960 **(fig. 8)**. L'aménagement dégagé autour de l'œuvre ainsi que la présence de bancs permettent, de façon complémentaire, une vision contemplative. C'est ainsi entre jeu d'enfant et objet d'art que se positionne ce travail.





L'EXPO 64 : UN TEMPS DE POSITIONNEMENT ET DE VALIDATION

En définitive, par ses idées et ses formes, la production artistique de Lasserre dans le canton de Vaud de la seconde moitié du XXe siècle est à la fois symptomatique d'une époque, mais aussi des plus singulières, sitôt qu'elle est située par rapport à celle qu'il exerce sous l'égide du communisme avant la Seconde Guerre mondiale à Paris, où naît chez lui le souci d'un art tourné vers le social.

Un événement clé dans l'insertion de Lasserre sur la scène artistique romande mérite enfin d'être abordé. L'Exposition nationale suisse de 1964 tenue à Lausanne est un moment privilégié qui permet à André Lasserre de faire le point sur sa pratique et de rendre visibles les enjeux liés à celle-ci en se positionnant, par les lieux d'exposition de ses œuvres, dans les débats qui entourent la représentation des beaux-arts au sein de la manifestation[49]. Lasserre expose sur le site principal de Vidy plusieurs œuvres utilitaires et monumentales et réalise une sculpture pour Max Bill, acteur incontournable de l'Expo 64[50]. Aucun de ses travaux ne se trouve dans l'exposition *Art suisse du XXe siècle* au Musée cantonal des beaux-arts qui, en opposition et réaction à la politique des arts industriels, appliqués et intégrés à l'architecture, rassemble des peintures de chevalet et des sculptures d'atelier[51]. La controverse, révélatrice des tensions du champ artistique de l'époque[52], oppose « les arts monumentaux [qui] courent le danger de tomber dans la vaine décoration »[53], aux « arts de caractère intime [qui] risquent de se perdre dans la gratuité de l'art pour l'art »[54]. Ainsi, la localisation des œuvres de Lasserre au sein de

l'Expo 64 n'est pas anodine et cristallise les soucis intégratifs et interactifs au cœur de ses réalisations.

Lasserre représente l'Œuvre dans le secteur « L'art de vivre », dont la partie « Éduquer et créer » est dirigée par Bill, où il gère l'installation de sculptures réalisées par des artistes de l'association [55]. Dans le secteur « Terre et Forêt », il exécute une carte des vins suisses en fer forgé et en verre, ainsi qu'un porte-échantillon de ciment dans le secteur « Industrie et artisanat ». Ces différentes œuvres répondent aux caractéristiques de la manifestation des arts sur le site, remplissant des « fonctions ‹ décoratives ›, symboliques et signalétiques » [56] ainsi que des « dimensions participatives et collectives » [57]. Bill explique que « [p]artout à l'Expo, les arts sont présents et partout on s'efforce de réaliser la vraie communion des arts et de la vie » [58]. Cette position évoque les aspirations de Lasserre, qui peut ici librement les développer.

La pièce la plus prestigieuse de Lasserre au sein de la manifestation se trouve sans doute dans la « Cour des arts », où Max Bill propose une sélection de vingt œuvres en aluminium doré [59]. Lasserre a la chance d'y exposer la sculpture *Cristallisation* **(fig. 9)**. Cette commande est la preuve d'une reconnaissance et d'une estime accordée au travail effectué jusqu'alors par l'artiste. L'engagement que Lasserre s'est efforcé de poursuivre et de redéfinir lors de son arrivée en Suisse romande une dizaine d'années auparavant est ainsi validé et encouragé lors de l'Expo 64, qui contribue à consolider sa quête d'un « art social » [60].

8 *André Lasserre,* Tour à grimper, *1960, tubes de fer zingués et peints, 220 x 235 x 130 cm, Jardins de Derrière-Bourg, Lausanne (photo Yorick Delaunay, fonds privé André Lasserre).*

9 *André Lasserre,* Cristallisation, *1964, aluminium fondu et doré, 240 cm, Baumgartner Papiers, Crissier (photo Jacques Dominique Rouiller).*

NOTES

1 Les thèses principales du présent article sont issues du travail de mémoire inédit de l'autrice. Cf. Lorena Ehrbar, *L'engagement du sculpteur André Lasserre (1902-1981) : entre communisme et art public*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne 2020.

2 Geneviève Praplan, « André Lasserre, sculpteur », in *NRL*, 4 décembre 1981, p. 11.

3 Françoise Jaunin, « A. Lasserre au Musée de l'Évêché. Un itinéraire fécond et divers », *Tribune de Lausanne Matin*, 31 octobre 1981, p. 10.

4 Louis Vauxcelles, « Avant-propos (pour l'exposition à la galerie Zborowski, 1928) », in *André Lasserre*, Denges/Lausanne 1981, p. 11.

5 Jaunin 1981 (cf. note 3).

6 *André raconte*, [Paris/Lausanne] 1980, p. 8 ; Philippe Chapelin, *André Lasserre et le Front Populaire*, compte rendu de recherches, [s.l.] 2015.

7 Pour une chronologie des accusations et des emprisonnements d'André Lasserre entre 1940 et 1951, cf. « Chronologie de l'‹ affaire › André Lasserre 1940-1951. Arrestations et libérations », in Ehrbar 2020 (cf. note 1), annexes, p. 95.

8 Archives privées famille Lasserre, carnet bleu 1, 1945-1946, p. 2. Les archives privées de la famille Lasserre ne sont que sommairement inventoriées.

9 Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel 1959, p. 282.

10 Archives privées famille Lasserre, brouillon de lettre manuscrite d'André Lasserre à René Iché, s. l. [Marseille], s. d. [entre 1946 et 1951]. Merci à Philippe Chapelin de m'avoir transmis ses notes sur la correspondance entre René Iché et André Lasserre.

11 Archives privées famille Lasserre, dossier « Réflexions sur l'art », après 1951 ; « Qu'en pensent les sculpteurs ? – André Lasserre : pour un art social », in *TdL*, 11 décembre 1960, pp. 7-8.

12 *TdL*, 11.12.1960 (cf. note 11).

13 Pour le contexte artistique romand après la Seconde Guerre mondiale, voir notamment : Pierre-Alain Schatzmann & Yves Tenret, *Une vie d'artiste : Canton de Vaud, 1967-1978, Revue 48-88*, Lausanne 1979 ; Stéphanie Bédat (dir.), *Une ville, des artistes, exposition ! Le Fonds des arts plastiques de la Ville de Lausanne 1932-1997*, cat. exp., Lausanne 1997 ; Françoise Jaunin, *La confiance enfin retrouvée, Les arts plastiques à Lausanne*, Lausanne 2002 ; Philippe Kaenel & Béatrice Béguin, (dir.), *Pleins feux ! La collection d'art de la Ville de Lausanne*, Lausanne 2017, pp. 16-185.

14 Monika Salzbrunn, « Appartenances en fête : entre l'ordinaire et le spectaculaire », in *Social Compass* 61, 2014, 2, pp. 252.

15 Voir sur le sujet notamment : Othmar Birkner, « La fondation du Werkbund suisse et ‹ L'Œuvre › », in *Le Werkbund : Allemagne, Autriche, Suisse*, Lucius Burckhardt (dir.), Paris 1981, pp. 114-117 ; Stanislaus Von Moos, *Esthétique industrielle*, Disentis 1992 (Ars Helvetica 11), pp. 237-268.

16 *André Lasserre* 1981 (cf. note 4), notice biographique.

17 *André raconte* 1980 (cf. note 6), p. 323.

18 Édith Carey, « Les convictions communistes de Casimir Reymond : ses liens avec l'association Suisse-U.R.S.S. », in *Casimir Reymond : 1893-1969, sa vie et son œuvre,* Édith Carey (dir.), Lutry/Gollion 2010, p. 258.

[19] *André raconte* 1980 (cf. note 6), p. 323.

[20] Archives privées famille Lasserre, classeur « 2 : Presse + Photos 1953-1981 », correspondance entre André Lasserre et Max Bill, 1963.

[21] *TdL*, 11 décembre 1960 (cf. note 11), p. 8.

[22] *Ibid.*, p. 7.

[23] *Operum via, itinéraires de valorisation des œuvres et ouvrages en béton : VD - Lausanne*, Yverdon-les-Bains 1998, préface, non paginé.

[24] ACV, PP 807, fonds de L'Œuvre, PP 807/1562.

[25] Archives privées famille Lasserre, dossier « Réflexions sur l'art », s. d. [après 1951].

[26] *André Gigon : sculptures, Sion,* cat. exp., Nicolas Raboud (dir.), Sion 1991, p. 20 ; « André Gigon, sculpture en béton, CHUV, 1980 », in *Operum via* 1998 (cf. note 23), non paginé ; « Qu'en pensent les sculpteurs ? André Gigon : le grain de la matière », in *TdL*, 11 décembre 1960, pp. 7-8.

[27] « André Gigon, sculpture en béton, CHUV, 1980 », in *Operum via* 1998 (cf. note 23), non paginé.

[28] Antoine Baudin, « Un sculpteur moderne en Suisse romande », in *André Gigon* 1991 (cf. note 26), p. 20.

[29] « À Morges, A. Lasserre a composé une vaste céramique pour une maison-tour de 17 étages », in *FAL*, 21 juin 1968, p. 41.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] *TdL*, 11 décembre 1960 (cf. note 11).

[36] Archives privées famille Lasserre, dossier « Réflexions sur l'art », s. d. [après 1951].

[37] ACV, PP 807/655.

[38] AVL, C2, Services des écoles secondaires, cultes et temples, cote de gestion 1/00976-143/01118, carton 20/995.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*

[43] Noémie Enz & Jessica Schupbach, « Sculpture en ville, un territoire sensible », in Kaenel & Béguin 2017 (cf. note 13), p. 60.

[44] AVL, C2, n° 20/995.

[45] « Inauguration des locaux annexes de la Grande-Borde et Prélaz. Gymnastique et enseignement ménager », in *TdL*, 7 juin 1962, p. 3 ; « Inauguration des locaux scolaires de la Grande-Borde et de Prélaz », in *FAL*, 7 juin 1962, p. 13 ; « Inauguration de nouveaux locaux scolaires à Lausanne », in *NRL*, 7 juin 1962, p. 6.

[46] AVL, C2, 20/995.

[47] Archives privées famille Lasserre, classeur « Biographies », feuille manuscrite, s. d. [après 1951].

[48] Enz & Schupbach 2017 (cf. note 43), p. 60. Sur les aménagements paysagers, voir Liliya Tyapkin, « Jardin-terrasse Cité Vieux-Bourg », in *Lausanne – Parcs et jardins publics*, Dave Lüthi (dir.), Berne 2014, pp. 194-195.

[49] Philippe Kaenel, « Quelle place pour les beaux-arts ? Les débats autour de la rétrospective Art suisse du XXe siècle », in *Revisiter l'Expo 64, acteurs, discours, controverses*, Olivier Lugon, François Vallotton (dir.), Lausanne 2014, pp. 270-287.

[50] *Ibid.*, pp. 271-272.

[51] *Ibid.*, p. 275.

[52] *Ibid.*, p. 274.

[53] *Art Suisse au XXe siècle. Schweizer Kunst im 20. Jahrhundert. Arte svizzera nel XXe secolo,* cat. exp. Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, 1964, Bâle 1964, p. 13, cité par Kaenel 2014 (cf. note 49), p. 274.

[54] *Ibid.*

[55] ACV, PP 807/516-518.

[56] Kaenel 2014 (cf. note 49), p. 272.

[57] *Ibid.* ; Ariane Rustichelli, « L'art à l'Exposition nationale suisse de 1964 : entre utilitarisme et tradition muséale », in *A+A* 53, 2002, 2, pp. 37-43 ; Paola Pellanda Tedeschi, « ‹ Art de vivre › o ‹ Vivre sans art › ? : l'arte all'Expo 64 », in *A+A* 45, 1994, 1, pp. 66-73.

[58] Max Bill, « II. Les arts à l'Exposition 64 », Fiche d'information, tome 2, Expo 64, Lausanne 1964, pp. 17-18, cité par Kaenel 2014 (cf. note 49), p. 272.

[59] Rustichelli 2002 (cf. note 57), p. 39.

[60] *TdL*, 11 décembre 1960 (cf. note 11).