

LA
VOLONTÉ
DE
BONHEUR

MAX LINGNER DANS SON CONTEXTE.
L'ART ET LA POLITIQUE EN FRANCE
ENTRE 1929 ET 1949

SOUS LA DIRECTION
DE THOMAS FLIERL ET ANGELIKA WEISSBACH



LA
VOLONTÉ
DE
BONHEUR

MAX LINGNER DANS SON CONTEXTE.
L'ART ET LA POLITIQUE EN FRANCE
ENTRE 1929 ET 1949

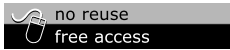
SOUS LA DIRECTION
DE THOMAS FLIERL ET ANGELIKA WEISSBACH

La volonté de bonheur.
Max Lingner dans son contexte.
L'art et la politique en France entre 1929 et 1949

Sous la direction de Thomas Flierl et Angelika Weißbach
pour le compte de la Fondation Max Lingner et en collaboration
avec le Centre Marc Bloch Berlin

Avec l'aimable soutien de la Fondation Rosa-Luxemburg

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek :
La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche
Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées
sur Internet à l'adresse <https://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et/ou les droits voisins, mais accessible
gratuitement. L'utilisation, en particulier la reproduction, n'est autorisée que dans les
limites légales des du droit d'auteur ou avec l'accord du détenteur du droit d'auteur.

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

URN: <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1410-5>

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410>

Publié chez Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024
arthistoricum.net – Specialised Information Service Art • Photography • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Allemagne
<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Textes : © les autrices et auteurs, 2024
Traduction : Johannes Honigmann
Lectrice-correctrice de l'édition française : Beatrice De March
Conception graphique : Rahel Melis
La vignette du frontispice est tirée de *L'Humanité* du 17 novembre 1938.
(probablement édition provinciale, page inconnue).

e-ISBN: 978-3-98501-064-6

JAKOB VOGEL PRÉAMBULE	6
THOMAS FLIERL, ANGELIKA WEISSBACH AVANT-PROPOS	8
ANGELIKA WEISSBACH CHRONOLOGIE — MAX LINGNER EN FRANCE	14
MAX LINGNER	
GWENN RIOU MAX LINGNER — UN ARTISTE AU CŒUR DES DÉBATS ESTHÉTIQUES MENÉS AUTOUR DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS	30
INA KIEL « LES VILLAGES DE PARIS » : L'ENGAGEMENT DE FERNAND DESPRÈS DANS <i>L'HUMANITÉ</i> (1936–1938)	44
ÉRIC LAFON MAX LINGNER DANS <i>LA VIE OUVRIÈRE</i> (1937–1939)	58
ANGELIKA WEISSBACH MAX LINGNER — UN PEINTRE ALLEMAND À PARIS	72
CONTEXTE	
KLAUS-PETER SICK DÉSUNIS SUR LA « GAUCHE UNIE ». EMMANUEL BERL, HENRI BARBUSSE ET L'HEBDOMADAIRE <i>MONDE</i> (1929–1931)	88
NATHALIE NEUMANN WILLY RONIS 1936. PHOTOGRAPHIE ET FRONT POPULAIRE	100
MAX BONHOMME <i>MONDE</i> ET LA PRESSE ILLUSTRÉE DES COMMUNISTES FRANÇAIS : GRAPHISME ET PHOTOGRAPHIE	112
SAMUEL DÉGARDIN LES BURINS DE LA COLÈRE OU LES COMBATS EN IMAGES SANS PAROLES DE L'ARTISTE BELGE FRANS MASEREEL	128
THOMAS FLIERL LE « PAVILLON DE LA PAIX » À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1937	138
LES AUTRICES ET AUTEURS	168
TABLE DES ILLUSTRATIONS	170

PRÉAMBULE

Lorsque Max Lingner, sur les conseils de Käthe Kollwitz, s'installe à Paris à la fin des années 1920, l'artiste débarque dans la « capitale culturelle » incontestée (en dépit de l'attractivité simultanée de l'éclatante « Babylone Berlin ») de l'Europe.¹ Il est bien connu que les nombreux artistes américains qui s'étaient installés dans la capitale française au cours des années suivant la Première Guerre mondiale, et qui profitaient aussi bien de son bouillonnement artistique et culturel que de ses loyers comparativement modérés, avaient largement contribué à la grande fascination qu'exerçait alors Paris.² Avec son Parti communiste de plus en plus influent, la métropole sur la Seine comptait en outre un cercle très actif d'intellectuels proches du PCF, de Louis Aragon à Jean-Richard Bloch, disposant d'excellents réseaux internationaux.³ Grâce au soutien actif du Komintern, la ville devint par ailleurs dans les années 1930 une place forte de l'internationalisme anti-impérialiste dans laquelle évoluaient d'importantes figures politiques, telles que Ho Chi Minh, Chou En-Lai ou Léopold Sédar Senghor, des États postcoloniaux ultérieurs.⁴ La revue *Monde* fondée par Henri Barbusse et dont Lingner devint un collaborateur régulier se rattachait également à cette mouvance.

Le mérite de ce recueil établi par Angelika Weißbach et Thomas Flierl est d'éclairer les multiples facettes de l'univers parisien dans lequel baignait l'artiste. La « volonté de bonheur » qui caractérisait les années françaises de Max Lingner n'illustre en effet pas seulement le destin individuel d'une vie d'artiste franco-allemand, elle jette aussi de riches coups de projecteur sur une époque aussi marquée par l'avènement du nazisme en Allemagne et sa signification pour l'Europe entière que par les conflits politiques à l'intérieur de l'Hexagone avant, pendant et après le gouvernement du « Front populaire » de 1936–1938.

1 — Christophe Charle, Daniel Roche (éd.), *Capitales culturelles — Capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII^e–XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002.

2 — Sylvie Lévy (éd.), *A Transatlantic Avant-Garde. American Artists in Paris 1918–1939*, Berkeley 2003.

3 — Voir par exemple Rachel Mazury, « Lettres du voyage en URSS de Marguerite et Jean-Richard Bloch (été 1934) », *Histoire@politique* 23/2 (2014), p. 204–214, en ligne à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2014-2-page-204.htm> [8.9.2023] ; Christian Sénéchal, *Correspondance avec Romain Rolland et André Spire*, publiée par Claudine Delphis, Paris, Classiques Garnier, 2023. Voir aussi plus généralement : Brigitte Studer, *Reisende der Weltrevolution. Eine Globalgeschichte der Kommunistischen Internationale*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2020.

4 — Michael Goebel, *The Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Jakob Vogel, Prémambule, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 6–7, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20356>

Ce recueil est le résultat d'une longue et très fructueuse collaboration entre la Fondation Max Lingner (Max-Lingner-Stiftung, MLS) et le Centre Marc Bloch (CMB), le centre de recherche franco-allemand en sciences sociales et humaines fondé en 1992, dont le siège se trouve à Berlin. Il est parti de la coopération établie du côté du CMB par Markus Messling et Franck Hofmann autour de l'exposition « Max Lingner — à la recherche du temps présent », qui a été montrée du 17 janvier au 28 février 2019 dans la galerie de l'Institut français de Berlin.⁵ Par la suite s'est formée au sein du CMB un groupe d'étude comprenant, outre l'éditrice et l'éditeur de ce recueil pour le compte de la MLS, Aurélie Denoyer, Laure de Verdalle, Caroline Moine, Guillaume Mouralis et Jakob Vogel du côté du CMB ainsi qu'Effi Böhlke du côté de la Rosa-Luxemburg-Stiftung. En dépit des restrictions causées par la pandémie, ce groupe a organisé deux journées d'études tenues en ligne début 2021, au cours desquelles ont été présentées et discutées les recherches spécialisées consacrées à Max Lingner et à son milieu culturel et politique qui forment la base du présent ouvrage.

L'objectif de ces rencontres était de prendre encore davantage en considération, au-delà des perspectives biographiques classiques sur la vie de Lingner, le contexte artistique et politique général dans lequel s'intègre l'œuvre de l'artiste au cours des années 1920 et 1930. Cela devrait permettre de mieux situer le rôle et l'importance de Lingner et de proposer d'autres perspectives pour les recherches à venir. La première journée d'étude en janvier 2021 a prodigué sur ce plan des connaissances significatives concernant les activités artistiques de Lingner en France, le rôle du Komintern et la réception de son art en Union Soviétique, tandis que l'autre webinaire en avril 2021 s'est centré sur les années 1930, quand Lingner travaillait notamment pour la revue *Monde*.

Avec ses diverses contributions, qui ne sont pas exclusivement issues de cette série de webinaires, ce recueil de textes et d'essais souligne la fertilité de l'approche consistant à nouer des liens encore plus forts entre la recherche consacrée à Max Lingner et la recherche très vivante consacrée à l'histoire des arts, de la politique et de la culture dans la France de l'entre-deux-guerres. Nous sommes ravis de pouvoir présenter ce résultat très réussi d'une collaboration scientifique franco-allemande et remercions la Fondation Max Lingner ainsi que l'éditrice et l'éditeur pour leur coopération extraordinairement stimulante et toujours pleine de confiance.

Berlin, juillet 2023

JAKOB VOGEL

Directeur du Centre Marc Bloch, Berlin

Professeur d'histoire européenne (XIX^e et XX^e siècles), Sciences Po Paris

5 — <https://www.institutfrancais.de/berlin/event/max-lingner-la-recherche-du-temps-present-10432> [8.9.2023].



Le bon vin rouge

AVANT-PROPOS

La Fondation Max Lingner (Max-Lingner-Stiftung) a été créée en 2007 dans le but d'étudier et de promouvoir la vie et l'œuvre de l'artiste éponyme. Dès le début, nous avons conscience que les années que le peintre et dessinateur de presse allemand Max Lingner (1888–1959) a vécues en France — de 1929 à 1949 — ont constitué la phase la plus féconde de sa carrière.

Notre première exploration de son activité dans l'Hexagone s'est centrée sur l'hebdomadaire *Monde*, publié par Henri Barbusse, qui a paru de 1928 à 1935 et pour lequel Max Lingner a travaillé comme illustrateur et metteur en page à partir de 1931. Le résultat de ces travaux, précédés par un colloque co-organisé avec l'Académie des arts de Berlin, a été publié dans le volume *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*¹, paru en 2012. Or, l'élaboration de ce volume nous a révélé la nécessité de comprendre davantage l'environnement culturel et politique dans lequel Max Lingner a évolué en France, d'élargir la vision de son œuvre, jusque-là focalisée sur ses productions artistiques,² aux dimensions esthétiques et politiques de l'univers parisien dans lequel il a vécu et d'identifier concrètement les réseaux personnels et institutionnels dans lesquels Max Lingner était ancré. Se concentrer sur *Monde* constituait un bon début dans la mesure où cela permettait de se pencher sur un fonds clairement délimité. Depuis lors, presque tous les numéros de cette revue ont été numérisés et sont intégralement accessibles en ligne,³ grâce à quoi l'on peut découvrir et étudier les couvertures, les illustrations et les articles de Max Lingner dans le contexte immédiat de l'hebdomadaire lui-même. On continuera toutefois à se laisser guider par l'article de Wolfgang Klein, qui montre comment les luttes

III. Max Lingner, « Le bon vin rouge » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 7 avril 1938, p. 1.

Thomas Flierl, Angelika Weißbach, Avant-propos, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 8–13, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20357>.

1 — Thomas Flierl/Wolfgang Klein/Angelika Weißbach (éd.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012.

2 — Cf. Gertrud Heider, *Max Lingner, Leipzig 1979 et Max Lingner 1888–1959. Gemälde, Zeichnungen, Pressegrafik*, catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/DDR, Berlin 1988. Un défaut incontestable des archives Max Lingner, aujourd'hui conservées par l'Académie des arts de Berlin, est de n'avoir collectionné que les couvertures de *Monde* conçues par Lingner, voire seulement des détails de vignettes, au lieu d'exemplaires entiers de la revue.

3 — Notre projet de numérisation en association avec le Musée de l'Histoire Vivante de Montreuil permet de consulter presque tous les numéros de *Monde* sur le site de cette institution : <https://www.museehistoirevivante.fr/archives-en-ligne/monde/>. Voir aussi les numérisations couvrant les années 1933 à 1935 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32818161n/date>.

de pouvoir sectaires sous l'impulsion de l'Internationale communiste ont brisé l'échine de *Monde* en 1932/33, si bien que la revue n'existait plus au moment où elle aurait pu être utile au Front populaire.⁴

Après la fin de *Monde*, Max Lingner passa directement à *L'Avant-garde*, le journal des Jeunesses communistes, et au magazine *Regards*. À partir d'août 1936, Max Lingner fit partie du comité de rédaction du quotidien communiste *L'Humanité*, auquel il resta également lié de 1944 à 1949, après l'interruption entre 1939 et 1944 due à la guerre et jusqu'à son retour en Allemagne, dans la zone sous occupation soviétique devenue, la même année 1949, la République démocratique allemande. Il travailla en outre de 1937 à 1939 pour l'hebdomadaire syndical *La Vie ouvrière*. Les changements de situation politiques et culturels advenus en France au milieu des années 1930 et les efforts entrepris pour unifier les partis de gauche et pour former les gouvernements du Front populaire de 1936 à 1938 n'ont jusqu'ici guère été au cœur de nos recherches. Raison pour laquelle la situation de Lingner ainsi que ses positions esthétiques et politiques au cours de ces années n'ont pas pu être établies avec la précision qui s'impose.

À cela s'ajoute une sérieuse difficulté qui continue à se présenter concernant l'étude systématique de sa période française : le catalogue raisonné de ses œuvres est toujours incomplet. Au moment de la création de la Fondation Max Lingner, le catalogue de son œuvre de jeunesse⁵ était déjà publié sous forme de livre depuis 2004, tandis que l'inventaire de ses œuvres créées en RDA était assez avancé. Nous avons donc décidé de nous consacrer en priorité à parachever le travail sur son œuvre de vieillesse. Aujourd'hui, le catalogue raisonné à partir de 1949 est presque intégralement disponible en format numérique et nous nous efforçons de le rendre accessible en ligne. Nous avons consacré en parallèle un recueil d'essais abondamment illustrés à cette phase créatrice.⁶ On y trouve des rappels chronologiques et thématiques de sa période française — par exemple les décorations pour la Fête de l'Humanité —, mais sans approfondissement systématique.

La coopération avec le Centre Marc Bloch s'est révélée être un coup de chance pour nous, car celui-ci se penche régulièrement et avec compétence sur les sujets du transfert culturel franco-allemand, du climat intellectuel et de la culture politique dans la France de l'entre-deux-guerres, de l'exil pendant la période nazie et de la résistance contre l'occupation allemande. Grâce à la présence en alternance de scientifiques établis et de scientifiques en formation au sein du Centre établis et de scientifiques en formation, nous avons pu, d'une part, faire connaître notre sujet « Max Lingner en France » à un vaste éventail de personnes et, d'autre part, nouer de nouveaux contacts.

4 — Cf. Wolfgang Klein, « Monde — die Akteure, die Apparate und die Geheimpolizei », dans : *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, comme note 1, p. 35–51.

5 — Eleonore Sent (éd.), *Max Lingner. Werkverzeichnis 1898 bis 1931/32*, pour le compte du Freundeskreis Max Lingner, Berlin 2004.

6 — Thomas Flierl (éd.), *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959*, Berlin, Lukas Verlag, 2013.

Le titre leitmotivique du présent ouvrage, « La volonté de bonheur », provient de l'article d'Éric Lafon. L'auteur s'y sert de cette expression pour caractériser l'ambiance accompagnant l'essor du Front populaire en 1936, ambiance dans laquelle il situe également Max Lingner. Les dessins de ce dernier dans *La Vie ouvrière* « participent, pour reprendre les formules de l'époque, de cette “volonté de bonheur”, de cette assurance d'aller “au-devant de la vie”, que “l'avenir nous appartient” ou que “la vie est à nous” ».7

Cette « volonté de bonheur » a dû trouver une résonance particulière en Max Lingner. Dès 1930, l'offre que lui fit Barbusse de collaborer à *Monde* l'avait délivré des doutes qui le taraudaient au sujet de son propre art comme de l'art en général, doutes qu'avaient semés Georg Grosz et Wieland Herzfelde par leur article « L'art est en danger » (1925, publié dans *Monde* le 11 janvier 1930). En parallèle, son inquiétude à cause de sa femme Lisa, qui souffrait d'une méningite depuis 1931. L'année 1935 est particulièrement déprimante : en juin, Lisa doit être internée dans une clinique psychiatrique, en octobre, Barbusse meurt et *Monde* cesse de paraître ; Lingner est désespéré. Puis au printemps et à l'été 1936, nouveau départ politique et artistique : les élections en mai, la formation du premier gouvernement du Front populaire sous Léon Blum le 5 juin 1936, Lingner démarre à *L'Avant-garde* et conçoit la couverture « Nous sommes la jeune France ». Le projet du Front populaire a fait entrer le peuple ouvrier uni comme nouveau sujet politique dans l'histoire française. Lingner a su lui donner un visage, montrer la diversité des professions, le travail, les manifestations et les fêtes de ceux qui communient dans l'égalité sociale. La présence des ouvriers dans l'espace public, c'est aussi un nouveau regard sur la ville : la banlieue en tant que lieu de vie et de travail de la semaine et du week-end, en tant que lieu d'une existence difficile mais solidaire où l'action commune se fait au nom de la promesse du progrès, est devenue perceptible dans l'art ; de là, l'œil se tournait désormais vers Paris, vers la nation entière.

Cette « volonté de bonheur » est davantage qu'une aspiration générale. De vivre tourné vers l'avenir, d'articuler l'exigence du « bonheur », cela reste un phénomène historique et culturel propre à une situation caractérisée par un tournant global. Cet optimisme au milieu d'une période remplie de menaces est d'une force énorme mais elle occulte aussi, comme nous le rappelle Lafon, certaines réalités, surtout la guerre. Mais quelle différence entre cette « volonté de bonheur » et la « volonté de puissance » des fascistes !

À l'instar de notre volume sur *Monde*, le présent ouvrage est né d'une réunion de chercheuses et de chercheurs français et allemands. Deux journées d'étude organisées par la Fondation Max Lingner et le Centre Marc Bloch et réunissant chacune vingt participantes et participants ont eu lieu en ligne à cause de la pandémie. Les conférences prononcées à cette occasion forment la base du livre.

7—Voir ici-même, p. 63.

Celui-ci s'ouvre par une chronologie détaillée retraçant les années françaises de Max Lingner au gré des dates les plus déterminantes. L'artiste ayant lui-même rapporté ses souvenirs de cette époque dans plusieurs textes, ceux-ci ont servi de base à nos requêtes auprès des archives françaises. Nous sommes désormais en mesure de reconstituer précisément les étapes de son internement forcé sous l'Occupation. D'autres témoignages sur sa vie et son travail à Paris et dans le Midi ont pu être réunis grâce à des lettres et des articles de journaux ainsi qu'à travers certains dessins.

La chronologie est suivie de quatre textes consacrés directement à Max Lingner et à son œuvre artistique. Gwenn Riou, Ina Kiel et Éric Lafon se penchent intensivement sur son activité de dessinateur de presse pour divers organes français de gauche et Angelika Weißbach traite de son œuvre pictural, occulté en France par son succès de dessinateur de presse.

Viennent ensuite cinq contributions, réunies sous le sous-titre « contextes », qui se consacrent à des sujets permettant d'éclairer et de mieux connaître l'univers culturel et politique dans lequel travaillait Lingner. Klaus Peter Sick et Max Bonhomme se concentrent sur *Monde*, Sick se focalisant sur le journaliste Emmanuel Berl et Bonhomme sur la photographie, qui constitue également le sujet de la contribution de Nathalie Neumann consacrée à Willy Ronis. Les textes de Samuel Degardin et de Thomas Flierl donnent une place de premier plan à Frans Masereel : Degardin retrace sa carrière à travers ses « images sans paroles » et Flierl présente le « Pavillon de la Paix », décoré notamment par Masereel et Max Lingner, dans le contexte de l'histoire architecturale de l'Exposition universelle de 1937 à Paris.

Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à convaincre Marija Podzorova, dont la conférence lors des journées d'étude portait sur les relations entre Max Lingner et l'Union Soviétique dans les années 1930, de publier sa contribution dans le présent volume. Ce sujet constitue donc pour l'instant une lacune, tout comme la période entre le retour de Lingner à Paris après la Libération et son départ pour la RDA en 1949.

Mais nous prévoyons déjà de lancer un autre projet. Après que Franck Hofmann (Centre Marc Bloch) et Rahel Melis (Fondation Max Lingner) ont conçu ensemble l'exposition « Max Lingner — À la recherche du présent » qui a été montrée en 2019 à l'Institut français de Berlin et en 2020 au Musée de l'Histoire vivante de Montreuil, nous préparons maintenant un nouveau projet d'exposition, qui se consacrera à l'interdépendance entre la « Photographie humaniste » et l'œuvre graphique et pictural de Max Lingner. Nous continuons à nous efforcer en parallèle à dénicher les œuvres de Max Lingner aujourd'hui encore en mains privées en France et à compléter le catalogue raisonné. Nous serions très reconnaissants pour tout renseignement à ce sujet.

Avec le présent ouvrage, la Fondation Max Lingner publie son premier livre numérique. Ceci nous permet de proposer les textes en allemand et en français et de mettre les résultats des recherches à la disposition d'un large public. Nous

en remerciements tout particulièrement arthistoricum Heidelberg. Nous remercions également toutes les autrices et tous les auteurs, les collaboratrices et collaborateurs du Centre Marc Bloch impliqués dans ce projet, les archives françaises qui nous ont aidés, Rahel Melis pour la conception graphique, Johannes Honigmann pour la traduction et la Fondation Rosa Luxemburg pour le soutien financier.

Les
PEINTRES EN BATIMENTS



lingua

1888–1928

Max Lingner est né le 17 novembre 1888 à Leipzig. À 20 ans, il commence des études de peinture à l'Académie des beaux-arts de Dresde. En 1913, il épouse Lisa Arsand, son aînée de six ans. Il achève ses études avec succès en mars 1914 et est appelé à servir dans l'armée quelques mois plus tard. Au début de l'année 1919, il s'installe avec sa femme sur la péninsule du Darß et tente de marier la vie de paysan et celle de peintre. En 1922, le couple déménage à Weißenfels, où Lingner réalise des travaux sur commande et s'intéresse aux problèmes sociaux de son temps. En 1928, il forme le vœu de s'installer à Paris.¹

10 avril 1929

Après s'y être préparés longuement, Lisa et Max Lingner arrivent le 10 avril 1929 en France avec des passeports établis le 19 février 1929 à Weißenfels. Leur visa, établi le 22 février 1929 à Leipzig, est valable pendant trois mois.²

13 avril 1929

Le premier courrier de Paris dont nous ayons connaissance date du 13 avril. Lingner écrit à son ami Otto Scharge de Weißenfels « c'est le

III. Max Lingner, « Les peintres en bâtiment » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 17 février 1938, p. 1.

Angelika Weißbach, Chronologie—Max Lingner en France, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 14–29, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20358>

bonheur, ici » et, comme Scharge est orfèvre, il lui raconte qu'ils se sont « baladés sur les grands boulevards » et qu'ils ont vu des bijoux « en matière parfois bon marché, parfois précieuse. »³

14 mai 1929

Max et Lisa Lingner trouvent rapidement un petit appartement dans la partie méridionale de la ville, dans le XIV^e arrondissement, pas loin de Montparnasse, le quartier des artistes : au 23, rue du Moulin vert. Cette adresse d'expédition se trouve pour la première fois au dos d'une lettre du 14 mai 1929 à Alfred Mieth de Weißenfels, qui se termine par la question « Nous en sortirons-nous ? Qui sait ? »⁴

11 janvier 1930

À la recherche de sources de revenus, Lingner s'adresse à Henri Barbusse, l'éditeur de l'hebdomadaire *Monde*.⁵ Il réagit probablement directement à un article publié le 11 janvier dans

1 — Pour des informations détaillées sur les années 1888 à 1928 voir la page <https://www.max-lingner-stiftung.de/fr/max-lingner/biographie> ou la publication d'Eleonore Sent *Max Lingner. Werkverzeichnis 1898 bis 1931/32*, Berlin 2004.

2 — Ces renseignements proviennent du dossier personnel de Max Lingner conservé aux Archives nationales de France (Archives nationales Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987).

3 — Carte postale de Max Lingner à Otto Scharge du 13 avril 1929 ; Akademie der Künste, Berlin.

4 — Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 14 mai 1929 ; Akademie der Künste, Berlin.

5 — À l'occasion du décès d'Henri Barbusse, Max Lingner se souvient de sa première lettre : « Lorsque je tombai sur un article "La mort de l'art" qui me parut trop négatif, trop défaitiste ..., je n'en pouvais plus. J'éclatai dans une longue lettre, assez confuse d'ailleurs, à Barbusse, où je lui criai : "Cessez la destruction, construisons plutôt". » Max Lingner : « Mon guide » ; *Monde* du 12 septembre 1935, p. 6.

Monde : « L'Art en danger » de George Grosz et Wieland Herzfelde.⁶

26 mars 1930

Le 26 mars, Lingner reçoit une réponse d'Henri Barbusse : « Votre belle lettre et vos belles lithographies me parviennent en même temps dans le Midi où elles m'ont suivi. J'ai éprouvé beaucoup d'admiration et beaucoup d'affection pour ce que l'une et les autres contiennent de cœur et de talent et je vous suis infiniment reconnaissant pour la précieuse sympathie dont vous me témoignez et pour les paroles si chaleureuses avec lesquelles vous l'exprimez. *Monde* s'honorera de publier vos émouvants "Ouvriers amoureux". »⁷

27 septembre 1930

Le 27 septembre, le grand jour arrive : les « Ouvriers amoureux » de Lingner sont reproduits en première page de l'hebdomadaire *Monde*. Lingner et Barbusse se réjouissent de cette publication, en dépit de la mauvaise qualité de l'impression.⁸

1^{er} mai 1931

Lisa et Max Lingner ont déménagé. Le 1^{er} mai, ils reçoivent une lettre à leur nouvelle adresse à l'ouest de Paris : au 73, boulevard de Montmorency, dans le XVI^e arrondissement,

tout près du Bois de Boulogne. Le studio avec atelier compte deux étages et se trouve dans une annexe de la maison du sculpteur français René Quivillic.⁹ Comme le studio n'offre pas beaucoup de place, Lingner l'appelle « notre cellule de travail ». ¹⁰ (ILL. 1)

23 août 1931

Le 23 août, Lisa décrit en des termes éloquentes la situation actuelle à Alfred Mieth : « Les temps ici sont devenus désespérants à cause des frictions politiques — la France n'avait jamais connu une crise comme celle-là. (...) Nous n'avions tous les deux encore jamais vécu une aussi grande solitude qu'en ce moment, au milieu du flot agité de la vie contemporaine. »¹¹

29 août 1931

En août, Lingner commence à travailler régulièrement pour *Monde*.¹² Le 29 août paraît la première page de titre conçue par ses soins : à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, il dessine une marotte africaine.

4 novembre 1931

Lisa contracte une encéphalite épidémique, elle est gravement malade. Le 4 novembre, Lingner écrit à Alfred Mieth : « Nous allons mal. Je dois abandonner mon joli atelier et je n'en ai

6 — George Grosz et Wieland Herzfelde : « L'Art en danger » ; *Monde* du 11 janvier 1930. Grosz et Herzfelde avaient auparavant publié leur essai en 1925 dans sa version originale allemande « Die Kunst ist in Gefahr » aux éditions Malik-Verlag. (George Grosz, Wieland Herzfelde *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Berlin 1925).

7 — Lettre d'Henri Barbusse à Max Lingner du 26 mars 1930 ; Akademie der Künste, Berlin.

8 — Lettre d'Henri Barbusse à Max Lingner du 19 novembre 1930 ; Akademie der Künste, Berlin.

9 — Le sculpteur breton René Quivillic (1879–1965) s'était fait construire l'immeuble d'habitation et de travail en 1923–25 par l'architecte Pierre Patout (architecte en chef des Galeries Lafayette) et l'avait décoré de ses propres sculptures. En 1930, de petits ateliers furent ajoutés à

droite et à gauche à des fins de location, celui de gauche fut loué par Max et Lisa Lingner, ses premiers occupants.

10 — Lettre d'Henri Barbusse à Max Lingner du 30 juin 1931 ; Akademie der Künste, Berlin.

11 — Lettre de Lisa Lingner à Alfred Mieth du 23 août 1931 ; Akademie der Künste, Berlin.

12 — Lorsque Barbusse meurt en 1931, Lingner se souvient de ses débuts à *Monde* : « Je ne m'attendais pas à une réponse, vu la violence de ma secousse épistolaire et je n'en reçus point, du moins pas tout de suite, car ma lettre devait faire un long voyage pour atteindre Barbusse. Mais un beau jour j'eus tout de même sa réponse. Elle était très courte et bien simple, à peu près ceci : Puisque vous pensez ainsi, prouvez-le. Venez et collaborez. » Max Lingner : « Mon guide » ; *Monde* du 12 septembre 1935, p. 6.



ILL. 1 Max Lingner, Projet de décoration intérieure pour l'atelier parisien, vers 1931

pas encore trouvé d'autre. Je vois Barbusse très rarement, mais sa main bienveillante m'ouvre beaucoup de portes. Subitement, un médecin était là et prenait soin de Lisa. »¹³

23 novembre 1931

Dans une lettre à Henri Barbusse datée du 23 novembre, Lingner décrit de façon poignante l'intensité de sa relation avec Lisa et sa tristesse face à l'état de santé de cette dernière : « Je suis bien inquiet, c'est mon seul camarade que j'ai au monde et qui souffre et je ne peux rien faire pour elle. Nous luttons depuis 18 ans ensemble contre la famille, contre notre "heimat" de plus en plus fasciste et contre la misère et toujours d'accord. C'est bien triste ça. »¹⁴

13 — Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 4 novembre 1931 ; Akademie der Künste, Berlin.

14 — Lettre de Max Lingner à Henri Barbusse du 23 novembre 1931 ; Akademie der Künste, Berlin.

4 décembre 1931

À la fin de l'année, la situation se détend quelque peu, Lingner reste tout de même chez Quivillic et peut rapporter à Mieth : « Ces derniers jours, ma femme va considérablement mieux. Les médecins m'ont dit hier qu'elle pourra rentrer dans 14 jours environ, si aucune nouvelle complication ne surgit, pour poursuivre son traitement à domicile. »¹⁵

4 juin 1932

Le 4 juin, Lingner ne conçoit pas seulement le graphisme de la première page de *Monde* avec le motif « Chair à canon », mais aussi celui d'une double page sur Leuna, pour laquelle il a en outre écrit le texte. Lingner en apprend toujours plus sur les techniques de reproduction et les possibilités du travail de presse.

15 — Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 4 décembre 1931 ; Akademie der Künste, Berlin.



ILL. 2 Max Lingner, Projet de la Carte d'invitation, 1933

27 janvier 1933

Le 27 janvier, Lingner peut inaugurer sa première exposition individuelle à Paris : « la courageuse Galerie Billiet, qui s'est (...) engagée pour l'œuvre de Frans Masereel,¹⁶ expose actuellement le peintre et graveur allemand Max Lingner. Une riche collection de peintures à l'huile, de dessins au fusain et d'œuvres décoratives sur soie » peut y être admirée, comme l'écrit un journal de Dortmund.¹⁷ En France, on trouve notamment des critiques dans *Monde* (28 janvier 1933) et dans le *Pariser Illustrierte Zeitung* (11 février 1933). (ILL. 2)

16 — Dans une lettre du 24 novembre 1957 à Max Lingner (Akademie der Künste, Berlin), qui l'avait invité à son exposition, Frans Masereel se souvient : « J'aurais aimé vous saluer à Berlin, ainsi que Pierre Vorms. Cela nous aurait rappelé une époque depuis longtemps révolue, quand Armand Henneuse nous a présentés l'un à l'autre. »
 17 — *Generalanzeiger für Dortmund* du 9 février 1933.

30 janvier 1933

Le 30 janvier, Adolf Hitler est nommé chancelier du Reich allemand.

25 mars 1933

Le Musée du Jeu de Paume, la collection nationale d'art moderne étranger, achète le 25 mars le tableau « Pont Marie » de Lingner, auparavant exposé à la Galerie Billiet. Il est inventorié sous le numéro 12891 et le titre « Paysage ».¹⁸

27 janvier 1934

Le 27 janvier s'ouvre à Paris « l'Exposition des artistes révolutionnaires », comprenant 296 œuvres de 80 artistes. En font partie les deux tableaux « Sans travail » et « La Barque » ainsi que quatre dessins de Max Lingner. La manifestation, qui se tient au parc des expositions de la Porte de Versailles est organisée par l'Association des artistes et écrivains révolutionnaires (AÉAR).¹⁹

1934

Lingner obtient une carte d'identité française en tant qu'artiste peintre et adhère au Parti communiste français (PCF).

1^{er} juin 1935

En 1935, s'ouvre à Paris la deuxième exposition organisée par la section des artistes plasticiens de l'AÉAR. Dans la Maison de la culture, récemment inaugurée rue de Navarin, Lingner montre entre autres le tableau « La Porteuse de pain », comme l'écrit Louis Aragon dans sa critique parue dans le numéro de juin du mensuel *Commune*.²⁰

18 — <https://www.cnap.fr/recherche?keywords=lingner> [13.6.2023].

19 — Catalogue de l'exposition ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20 — Louis Aragon : « La peinture au tournant », *Commune* (n° 22) du 1 juin 1935, p. 1186.

13 juin 1935

En raison de sa maladie neurologique, Lisa Lingner est transférée le 13 juin, après un long séjour à l'hôpital parisien Sainte-Anne et quelques semaines à domicile, à l'hôpital psychiatrique de Villejuif au sud de Paris. Max lui rend régulièrement visite, comme le montrent ses cartes de visiteur.²¹

10 octobre 1935

Après la mort d'Henri Barbusse, le dernier numéro de *Monde* paraît le 10 octobre. Lingner a dessiné une « Valse fasciste » pour la couverture.

27 décembre 1935

Lingner est désespéré. Il écrit au collectionneur Dr Paul Alexandre, avec lequel il est en contact depuis son exposition de 1933 : « Morosité ..., l'état de Lisa continue à empirer. Il paraît que cela sera bientôt fini pour toujours pour nous deux — je ne veux plus. »²²

5 juin 1936

Après sa victoire électorale au mois de mai, un nouveau gouvernement formé le 5 juin à Paris réunit les socialistes et les radicaux en une coalition, le Front populaire. Le juriste et écrivain Léon Blum devient le premier chef de gouvernement socialiste de France.

14 juillet 1936

Après la fin de *Monde*, Lingner commence à travailler pour l'hebdomadaire *Avant-garde*, le journal des jeunesses communistes françaises, et pour *Regards*, le magazine illustré du PCF. Le 14 juillet, jour de la Fête natio-

nale, *l'Avant-garde* paraît avec une couverture conçue par Lingner, « Nous sommes la jeune France ».

17 juillet 1936

Par son putsch militaire du 17 juillet, Francisco Franco déclenche la Guerre d'Espagne.

1^{er} août 1936

À partir du mois d'août, Max Lingner fait partie du comité de rédaction du quotidien communiste *L'Humanité*. Ses dessins sont régulièrement imprimés en couverture et en pages intérieures. Son premier dessin, le 1^{er} août, illustre un appel à participer à la grande Fête de la paix du Front populaire au parc de Saint-Cloud.

29 août 1936

Le 29, l'État français (Fonds national d'art contemporain) achète un deuxième tableau de Max Lingner : « La sortie des tisseuses ». Il est inventorié sous le numéro 14192 et déposé à la mairie de la commune de Briey près de Metz.²³

1936

En mars 1936, le collectif des artistes allemands à Paris publie le portfolio « Die MAPPE I ». Outre Max Ernst, JEAN (Hanns Kralik), Heinz Lohmar, Vitezslav Wack et WOLF on y trouve aussi la reproduction d'une œuvre de Max Lingner — « La sortie des tisseuses » avec la remarque « acheté par l'État français ».²⁴

20 février 1937

Le 20 février, une fête du collectif des artistes allemands a lieu dans le caveau historique du Palais Royal, le « Caveau Camille Desmoulins ».

21 — L'hôpital psychiatrique de Villejuif, cartes de visiteur ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

22 — Lettre de Max Lingner au Dr. Paul Alexandre du 27 décembre 1935 ; Akademie der Künste, Berlin.

23 — <https://www.cnap.fr/recherche?keywords=lingner> [13.6.2023].

24 — Le portfolio est reproduit dans le catalogue *Max Lingner 1888–1959* ; Berlin 1988, p. 30–31.



ILL. 3 Max Lingner peignant le décor de la Fête de l'Humanité, 1937

Lingner dessine la couverture de la revue spéciale publiée pour l'occasion.²⁵ Les artistes collectent également des dons pour les enfants espagnols.²⁶

7 juin 1937

Le 7 juin, s'ouvre à Paris le Congrès international de l'art indépendant : « Presque tous les pays européens producteurs d'art avaient envoyé des représentants sauf, évidemment, l'Allemagne. La lettre de désistement disait que l'Allemagne ne pouvait envisager de participer, car il n'existait plus dans l'Allemagne d'aujourd'hui une organisation de l'art indépendant. Ce que l'assemblée a accueilli par le rire le plus compréhensif. L'art allemand indépendant qui vit et crée tout de même à l'intérieur et à l'extérieur de l'Allemagne était représenté par deux délégués : Paul Westheim et Max Lingner. »²⁷

25 — Revue spéciale, 1937 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

26 — Notes ; *Pariser Tageszeitung* du 16 février 1937.

8 juillet 1937

Le 8 juillet, on inaugure à l'Exposition universelle de Paris le Pavillon international de la Paix. À l'intérieur se trouve une peinture murale de Max Lingner intitulée « Jeunesse du monde unis-toi pour défendre la paix ». Le même jour, l'artiste commence à collaborer avec l'hebdomadaire *La Vie ouvrière*, qui publie une première illustration signée Lingner.

4 septembre 1937

Lingner peint son premier décor pour la Fête de l'Humanité du 4 au 6 septembre à Garches : « La première commande que j'ai eue était de représenter les lecteurs de *L'Humanité* à la ville et à la campagne. Les dimensions inhabituelles pour moi de 30 mètres de large sur 5 mètres de haut m'ont fait un léger choc. »²⁸ (ILL. 3)

30 septembre 1937

Le 30 septembre, Max Lingner, Eugen Spiro, Paul Westheim, Herta Wescher, Erwin Oehl et Gert Wollheim se retrouvent dans l'atelier de Lingner au 73, boulevard de Montmorency, pour fonder l'association d'artistes allemands Der Deutsche Künstlerbund. Toutes les personnes en présence signent le procès verbal de création, reconnaissent ainsi les statuts en annexe et constituent le comité de travail provisoire.²⁹

8 avril 1938

Après que Camille Chautemps eut succédé en juin 1937 à Léon Blum au poste de Président du conseil, Blum avait repris la tête du

27 — « Kunst — frei und unabhängig » [L'art — libre et indépendant] ; *Pariser Tageszeitung* du 14 juin 1937.

28 — Max Lingner, *Auf der Suche nach der Gegenwart* [À la recherche du présent], tapuscrit du 28 juillet 1945, p. 29 ; SAPMO-BArch, fonds d'archives Walter Ulbricht, NY 4182/1368.

29 — Le procès-verbal est reproduit dans le catalogue *Max Lingner 1888–1959* ; Berlin 1988, p. 32.

gouvernement le 13 mars 1938, mais il démissionne dès le 8 avril, ce qui signifie la fin du Front populaire. C'est le radical Édouard Daladier qui devient le nouveau Président du conseil.

20 avril 1938

Le 20 avril, Eugen Spiro, Gert Wollheim, Paul Westheim et Heinz Lohmar invitent à la réunion de fondation du Freier Deutscher Künstlerbund au Café Méphisto sur le boulevard Saint-Germain. Lingner ne fait cette fois-ci pas partie du noyau du groupe, mais il s'inscrit sur la liste des membres.³⁰

Septembre 1938

Le Freier Deutsche Künstlerbund se fait désormais appeler Freier Künstlerbund et publie à son propre compte les cahiers *Freie Kunst und Literatur* [Art libre et littérature]. Le cahier n° 1 paraît en septembre 1938 avec l'information suivante : « Le Freier Künstlerbund 1938 (siège : Paris) veut rassembler tous les artistes, écrivains sur l'art et amateurs d'art allemands et autrichiens libres dispersés sur tous les pays. Oskar Kokoschka, président, Eugen Spiro, 1^{er} suppléant. »³¹

4 septembre 1938

Le 4 septembre, Garches accueille la 9^e édition de la Fête de l'Humanité. Outre « environ cent ébauches de costumes », Lingner réalise une « Ronde des saisons » — les quatre filles dansantes pour la tribune principale mesurent 12 mètres de large et 14 mètres de haut.³²

30 — L'invitation et la liste des membres sont reproduits dans le catalogue *Max Lingner 1888-1959* ; Berlin 1988, p. 33, 35.

31 — *Freie Kunst und Literatur*, cahier 1, septembre 1938, p. 4.

32 — Max Lingner, *Auf der Suche nach der Gegenwart*, tapuscrit du 28 juillet 1945, p. 29 ; SAPMO-BArch, fonds d'archives NY 4182/1368 ; voir aussi les photos sur <https://lechronoscaphe.com/la-fete-de-humanite-1938/> [13.6.2023].

4 novembre 1938

Le 4 novembre, le Freier Künstlerbund inaugure à Paris une exposition dans « la salle d'expositions représentative de la Maison de la culture » (29 rue d'Anjou). La manifestation a lieu du 4 au 18 novembre dans le cadre de la semaine culturelle allemande.³³ La présence de Max Lingner ne peut être vérifiée, son nom n'apparaît dans aucune des nombreuses critiques.

12 mai 1939

Le 12 mai 1939, Pierre Vorms inaugure dans sa Galerie Billiet une deuxième exposition individuelle de Max Lingner. Les œuvres sont visibles jusqu'au 25 mai et Lingner se réjouit de l'écho qu'elles rencontrent dans la presse. Il écrit à sa sœur : « J'ai en ce moment une petite exposition d'une douzaine de tableaux qui semble être un succès mondial. Les journaux les plus importants et les plus sérieux du globe ont publié des articles sur des colonnes entières avec des illustrations, pas seulement la presse parisienne, mais aussi celle de New York, Londres, Amsterdam, Oslo, Stockholm.³⁴ Parfois des demi-pages. Tu peux dire à notre bonne mère qu'elle a désormais un fils célèbre. »³⁵ En outre, une publication paraît avec des textes d'Henri Barbusse et Agnès Humbert ainsi que 48 reproductions d'œuvres de Lingner.³⁶

23 août 1939

Le 23 août voit la dernière publication avant longtemps d'un dessin de Lingner en couverture

33 — *Freie Kunst und Literatur*, cahier 2, octobre 1938, p. 5.

34 — 22 journaux au total consacrent des articles à l'exposition, dont celui de Germaine Haas dans *La Vie ouvrière* du 18 Mai 1939 et celui de Paul Westheim dans le *Pariser Tageszeitung* du 23 mai 1939.

35 — Lettre de Max Lingner à Marie Sumpf du 23 mai 1939 ; collection particulière Berlin.

36 — *Max Lingner. Dessins et peintures* ; Les Écrivains Réunis, Paris 1939.



ILL. 4 Max Lingner,
«Villerbon», 1940

de *L'Humanité*. Le 26 août, le gouvernement français interdit les quotidiens communistes *L'Humanité* et *Ce Soir*.

2 septembre 1939

Le 2 septembre, la veille du déclenchement de la guerre, l'appartement de Lingner est fouillé et lui-même est arrêté puis interrogé pendant des heures et des jours à la préfecture de police, avant d'être finalement « mis au secret ».³⁷

3 septembre 1939

La France et le Royaume-Uni déclarent la guerre à l'Allemagne après que le Reich a envahi la Pologne le 1^{er} septembre.

22 octobre 1939

Après quelques semaines en liberté, Lingner écrit le 22 octobre une carte postale à sa femme Lisa à Villejuif. Il l'informe qu'il a été arrêté, qu'il est interné au camp du stade Roland-Garros (II^e sect. d'étrangers) et qu'il ne peut hélas pas venir lui rendre visite. Mais il a prié le médecin Anna Cathelin de prendre de ses nouvelles.³⁸

28 novembre 1939

Le 28 novembre, Lingner arrive au camp de Villerbon, à 200 km au sud de Paris. Son nom est inscrit sur les deux listes « Étrangers II plus de 40 ans » et « Étrangers III Demandes d'engagement ».³⁹ (ILL. 4)

14 janvier 1940

Le 14 janvier, Lingner remplit à Villerbon une demande de droit d'asile en France (« Étrangers qui déclarent être réfugiés et demandent à bénéficier du droit d'asile »).⁴⁰

7 mai 1940

Lingner est transféré de Villerbon à Cepoy, situé à 150 km de là, où un camp d'internement pour Allemands et autres étrangers a été installé dans une ancienne usine de verre. Le 7 mai, il écrit de là-bas une lettre au médecin Anna Cathelin, dans laquelle il la remercie d'avoir donné des nouvelles de sa femme Lisa et la prie de veiller sur elle « en cas d'urgence ».⁴¹

37 — Récit de Max Lingner (compilé par Erika Lingner), tapuscrit du 27 août 1958, p. 1 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

38 — Carte postale de Max Lingner à Èlise Arsand du 22 octobre 1939 ; Akademie der Künste, Berlin.

39 — Documents aux Archives départementales de Loir-et-Cher, Lingner n° 629w3.

40 — Document aux Archives départementales de Loir-et-Cher, Lingner n° 629w4.

41 — Comme expéditeur, Lingner indique « C5IC », ce sigle désigne le camp de Cepoy.

ILL. 5 Max Lingner,
« KZ Les Milles près
d'Aix-en-Provence », 1940



10 mai 1940

L'Allemagne attaque la France par le nord en violant la neutralité des États du Benelux.

22 juin 1940

L'armistice du 22 juin proposé par la France conduit à une partition du pays : le nord de la France est placé sous occupation allemande tandis que le Sud non-occupé est gouverné par un régime français installé à Vichy.

27 juin 1940

Lingner est d'abord transféré de Cepoy au camp des Milles, dans le Midi, à 700 km de distance. Là-bas, il doit monter avec 2000 autres internés dans le train dit « le train fantôme » qui les conduit jusqu'à Bayonne, près de la frontière espagnole, puis fait demi-tour. Le 27 juin, les internés arrivent finalement à Nîmes et doivent se rendre à pied dans le camp sous tentes de Saint-Nicolas. Lingner est cantonné dans la « 4 comp., tente 85 »,⁴² « magnifique sur le plan du paysage mais inadmissible sur le plan de l'hygiène. »⁴³

42 — Document aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W64.

43 — Récit de Max Lingner (compilé par Erika Lingner), tapuscrit du 27 août 1958, p. 2 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20 août 1940

Le 20 août, les internés quittent Saint-Nicolas et sont ramenés aux Milles. Lingner y prend probablement part à la réalisation d'une peinture murale⁴⁴ et produit plusieurs aquarelles et dessins. (ILL. 5)

26 octobre 1940

À partir du 23 octobre, tous les détenus restés aux Milles sont transportés à Gurs. Gurs se trouve à plus de 600 km à l'ouest des Milles sur un haut-plateau au nord des Pyrénées et à 50 km de la frontière espagnole. L'arrivée de Lingner à Gurs est consignée le 26 octobre, « îlot H, baraque 12 ». Les baraques toutes simples ne protègent ni de la chaleur, ni du froid, les conditions hygiéniques sont catastrophiques et l'alimentation est insuffisante.⁴⁵

6 juin 1941

Depuis son arrivée à Gurs, Lingner réalise beaucoup d'aquarelles et de dessins. (ILL. 6 ET 7) Il peut en outre exercer comme professeur pour l'Aide suisse et donner des cours de dessin à des enfants juifs, espagnols et français de moins de 10 ans. En signe de gratitude, il fait cadeau en

44 — André Fontaine, *Le camp d'étrangers des Milles 1939-1943*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989, p. 99, 200.

45 — Document aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W235.



ILL. 6 Max Lingner,
« Camp de Gurs », 1941

mai à l'infirmière suisse Elsbeth Kasser et le 6 juin à l'auxiliaire française Ninon Haït d'un petit ensemble de dessins.⁴⁶ Lingner conserve pour sa part quelques dessins d'enfants.

25 novembre 1941

Lingner peut quitter Gurs le 25 novembre, au bout de 13 mois.⁴⁷ C'est l'abbé lyonnais Glasberg qui a commencé en 1941 « à faire sortir quelques personnes de Gurs pour qu'elles soient placées en résidence surveillée. Les privilégiés en question devaient régler des frais de bouche assez importants, mais pour deux personnes qui payaient, on en prenait une troisième qui était désargentée. »⁴⁸ Lingner fait partie de ces dernières. C'est vraisemblablement Ninon Haït, à cette époque la secrétaire de Glasberg, qui est intervenue en sa faveur.

46 — L'ensemble appartient depuis 2007 à l'Archiv für Zeitgeschichte, ETH Zürich.

<http://www.elsbeth-kasser.ch> [12.6.2023].

47 — Document aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W64.

48 — Récit de Max Lingner (compilé par Erika Lingner), tapuscrit du 27 août 1958, p. 2 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20 décembre 1941

L'abbé emmène Lingner en un petit endroit à plus de 800 km de Gurs : Chansaye se trouve au nord de Lyon, à 900 m d'altitude. « Centre d'accueil dans des hôtels inutilisés, les chambres individuelles pour les couples, les chambres à trois ou quatre lits pour les célibataires. Tout le travail a été fait soi-même. »⁴⁹ Le 20 décembre, il écrit une carte du nouvel an à Ninon Haït.⁵⁰

19 mars 1942

Le 19 mars, Lingner informe par lettre le chef du service des étrangers à la préfecture de Lyon qu'il a déjà signé une déclaration officielle au camp de Gurs pour signifier qu'il ne voulait pas retourner en Allemagne.⁵¹

49 — L'abbé Glasberg crée cinq centres d'accueil pour accueillir les libérés, les centres de Chansaye dans le Rhône (Roche d'Ajoux), le centre de Pont-de-Manne dans la Drôme, le centre de Vic-sur-Cère dans le Cantal, le centre du Lastic à Rosans dans les Hautes-Alpes, et le centre de Cazaubon (Barbotan) au château du Bégué dans le Gers. Cf. Pierre Cames, *Cazaubon : chronique des années de guerre. 1939-1945*, Auch, 2002.

50 — Carte de Max Lingner à Ninon Haït du 20 décembre 1941 ; Akademie der Künste, Berlin.

51 — Document aux Archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon, Max Lingner.



ILL. 7 Max Lingner,
« Gurs », 1941

11 juillet 1942

De Chansaye (Roche d'Ajoux), Lingner écrit également au galeriste Pierre Vorms pour lui demander sans détour : « À quand ma prochaine exposition chez vous ? » Bien qu'il ne sache pas dans quel état se trouvent son atelier et ses œuvres à Paris, il tenait à ce que sa prochaine exposition ait lieu chez Vorms.⁵² (ILL. 8)

11 novembre 1942

Le 11 novembre, la Wehrmacht envahit le sud de la France, resté jusque-là zone libre.

Février 1944

19 mois après sa lettre à Vorms, Lingner, toujours à Chansaye, se manifeste auprès de Quivillic : « Je ne suis aucunement libre, je suis toujours assigné à résidence dans ce bâtiment du cardinal Gelier et n'ai pas le droit de vivre ailleurs. ... Ma santé n'est plus bonne, tout va de mal en pis. »⁵³

52 — Lettre de Max Lingner à Pierre Vorms du 11 juillet 1942 ; Akademie der Künste, Berlin.

53 — Lettre de Max Lingner à René Quivillic de février 1944 ; Akademie der Künste, Berlin. Le cardinal Pierre-Marie Gerlier dirigeait à cette époque l'archidiocèse de Lyon.

Peu après, les autorités militaires allemandes le somment de se présenter à Lyon. Mais Lingner se procure une fausse carte d'identité au nom de Marcel Lantier⁵⁴ (ILL. 9) et part pour Cazaubon, dans le sud-ouest de la France, à 680 km de là.

3 juin 1944

Le 3 juin, Charles de Gaulle devient le président du gouvernement provisoire de la République française formé à Alger.

24/25 août 1944

Libération de Paris

9 septembre 1944

À Cazaubon, au château de Bégué, se trouve un autre centre d'accueil de l'abbé Glasberg⁵⁵ et Lingner est actif « comme agent de liaison

54 — Le faux nom commence par les mêmes lettres que Max Lingner.

55 — « À Bégué se côtoyaient des hommes et des femmes de toutes conditions, de toutes opinions, juifs ou non juifs, des conservateurs, des communistes et, parmi cette population cosmopolite, de simples gens et aussi des personnalités : peintres, musiciens, écrivains, hommes politiques et avocats ». (Pierre Cames, *Cazaubon : chronique des années de guerre. 1939-1945*, Auch, 2002.)



ILL. 8 Max Lingner, « Conseil Municipal Chansaye (Rhône) », 1942

pour les messages concernant la Résistance de Cazaubon » dans les épaisses forêts des environs.⁵⁶ Lingner écrit de nouveau à Quivillac pour annoncer qu'il retournera à Paris dès que ses papiers seront en règle. Il raconte qu'il avait failli être fusillé mais qu'il avait pu s'enfuir et que tout allait s'améliorer désormais. « Mais malgré tout, je crois à de grands changements et la vie en Europe sera plus heureuse, comme avant la guerre. » Comme expéditeur, il indique son pseudonyme Marcel Lantier, comme adresse « Le Bégué à Cazaubon ». ⁵⁷

17 octobre 1944

Lingner atteint Toulouse, où il est accueilli par le Comité Freies Deutschland [Allemagne libre] et reçoit un billet pour Paris de la secrétaire Käthe Dahlem. Une photo d'identité est prise, sur laquelle Lingner note : 17 octobre 1944 — au moment du retour à Paris.⁵⁸

56 — Récit de Max Lingner (compilé par Erika Lingner), tapuscrit du 27 août 1958, p. 3 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

57 — Lettre de Max Lingner à René Quivillac du 9 septembre 1944 ; Akademie der Künste, Berlin.

58 — Max-Lingner-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.

17 novembre 1944

Lingner est de retour à Paris et de retour à *L'Humanité*.⁵⁹ Le 17 novembre, la une du journal publie un dessin de Lingner, accompagné d'un texte de Cachin en gros caractères : « Nos lecteurs apprendront avec plaisir le retour parmi nous de notre collaborateur Max Lingner, miraculeusement échappé aux griffes des geôliers de Vichy et de la Gestapo. Nous saluons avec émotion notre excellent camarade, qui a tenu à nous donner, dès aujourd'hui, un témoignage de son vigoureux talent. »⁶⁰

8 mai 1945

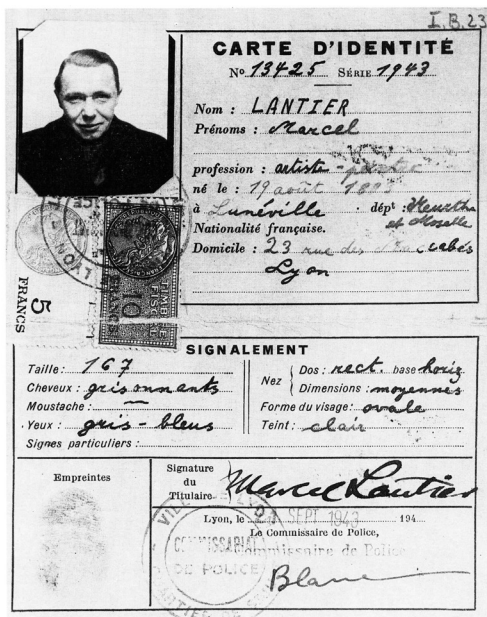
Le 8 mai, la Seconde Guerre mondiale prend fin en Europe.

2 septembre 1945

Lingner peint un gigantesque décor de scène pour la Fête de l'Humanité, qui a lieu cette année-là le 2 septembre à Vincennes. Le motif de 20 mètres sur 20 se compose d'une variation

59 — La première édition de *L'Humanité* depuis son interdiction en 1939 est parue le 21 août 1944.

60 — *L'Humanité* du 17 novembre 1944, couverture.



ILL. 9 Fausse carte d'identité de Max Lingner au nom de Marcel Lantier

sur son sujet de la jeune famille (la mère et le père avec l'enfant sur les bras) et d'une vue de Paris avec Notre-Dame au premier plan et le Sacré Cœur à l'arrière-plan.⁶¹ (ILL. 11)

19 novembre 1945

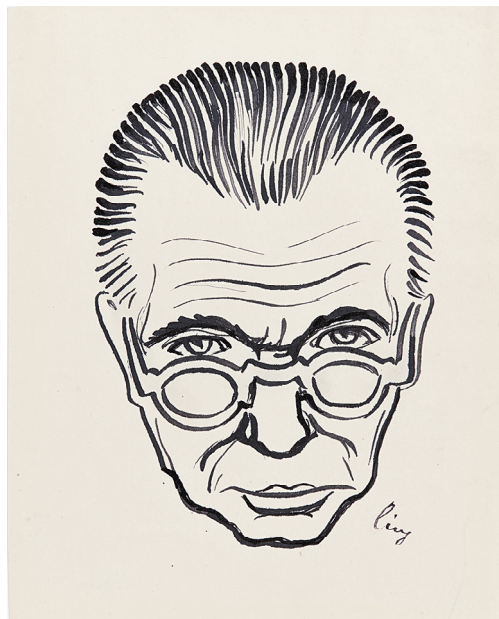
Le 19 novembre, Lingner écrit à Walter Ulbricht à Berlin pour proposer sa coopération active à l'établissement d'une Allemagne antifasciste. Il joint à sa lettre un manuscrit révisé de son texte autobiographique « À la recherche du présent ».⁶²

19 avril 1946

Agnès Humbert, collaboratrice au Musée national d'art moderne, informe Lingner dans une lettre du 19 avril que son tableau (« Pont

61 — Cf. le court-métrage sur www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-494-87-0-0.html [14.6.2023].

62 — Lettre de Max Lingner à Walter Ulbricht du 19 novembre 1945 ; SAPMO-BArch, fonds d'archives Walter Ulbricht, NY4182/1386.



ILL. 10 Max Lingner, Autoportrait, 1942

Marie », acheté en 1933) se trouve toujours au Jeu de Paume et qu'il « sera exposé dès que le musée aura été remis en état. »⁶³

1^{er} septembre 1946

La Fête de l'Humanité a de nouveau lieu à Vincennes et on y remploie probablement la fresque de Lingner de septembre 1945.⁶⁴

16 janvier 1947

Le 16 janvier, le socialiste Vincent Auriol est élu premier Président de la IV^e République.

20 mai 1947

Le 20 mai, la troisième exposition individuelle de Lingner s'ouvre à la Galerie La Boétie. Elle réunit 35 tableaux et 20 dessins des années 1929–1946 et s'accompagne d'un dépliant avec un texte de

63 — Lettre d'Agnès Humbert à Max Lingner du 19 avril 1946 ; Akademie der Künste, Berlin.

64 — *L'Humanité* du 25 août 1946, couverture.



ILL. 11 Max Lingner, «Partie de la Décoration de la Fête de Vincennes Paris, 2 septembre 1945», 1945

Georges Royer et une liste d'œuvres sur laquelle Lingner note les dix qui ont été vendues.⁶⁵ L'écho de la presse est aussi important qu'en 1939, *L'Humanité* publie en couverture une photo de Lingner en compagnie de Marcel Cachin.⁶⁶

9 juillet 1947

La ville de Paris a acheté un tableau directement à la Galerie La Boétie. Le 9 juillet, le directeur des beaux-arts, musées et bibliothèques informe Lingner : « J'ai l'honneur de vous faire connaître que la toile intitulée « Paris, ville de plaisir » a été acquise par la Ville de Paris moyennant le prix de 35 000 francs. »⁶⁷

7 septembre 1947

La Fête de l'Humanité a de nouveau lieu à Vincennes et Lingner peint un très long cortège humain pour décorer la scène.⁶⁸

65 — Max Lingner. *Peintures — Dessins*, dépliant accompagnant l'exposition à la Galerie La Boétie, 20 mai – 22 juin 1947 ; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

66 — L'exposition Max Lingner ; *L'Humanité* du 21 mai 1947, couverture.

67 — Lettre à Max Lingner du 9 juillet 1947 ; Akademie der Künste, Berlin.

68 — *L'Humanité* du 6 septembre 1947, couverture.

16 mars 1948

Le 16 mars, Lingner écrit à un ami à Weißenfels que 23 journaux allemands ont publié des articles sur son exposition à la Galerie La Boétie, « la plupart avec des illustrations plus ou moins bonnes. » Il l'informe en outre qu'il a été « officiellement appelé à revenir à Berlin ». ⁶⁹

28 mars 1949

Après une étape intermédiaire à Prague, Lingner arrive à Berlin le 28 mai. Il apporte dans ses bagages un ensemble de 40 peintures, dessins et aquarelles, dont il fait « don au peuple allemand ». ⁷⁰ Il doit d'abord laisser son épouse Lisa à la clinique de Villejuif.

1^{er} mai 1949

Dans son édition du dimanche 1^{er} mai, *L'Humanité* prend congé de Lingner. La légende qui accompagne son dessin « Berlin

69 — Lettre de Max Lingner au Dr Otto Schorsch du 16 mars 1948 ; Akademie der Künste, Berlin.

70 — Le certificat de donation du 11 juillet 1949 est reproduit dans le catalogue *Max Lingner 1888–1959* ; Berlin 1988, p. 204.

Alexanderplatz » 1949 dit : « Berlin en ruines — Max Lingner peintre et combattant retrouve sa patrie. »⁷¹

1949–1959

À Berlin, Lingner devient professeur de peinture à l'école supérieure des beaux-arts de Berlin-Weißensee et membre de l'Académie des Beaux-arts. Après son divorce avec Lisa,⁷² il épouse la juriste Erika Hoffmeier (1914–1997) et ils s'installent dans une maison avec atelier dans le quartier de Niederschönhausen. Lingner réalise une fresque pour la Maison des ministères et travaille à son cycle de peintures sur l'histoire du peuple allemand. Il publie son autobiographie et est honoré en 1958 à l'Académie des Beaux-arts de Berlin par une exposition à l'occasion de ses 70 ans. Lingner meurt le 14 mars 1959 à Berlin.⁷³

71 — *L'Humanité Dimanche* (n° 31) du 1^{er} mai 1949.

72 — À la fin de l'année 1950, Lisa est d'abord transférée de Villejuif à Rouffach en Alsace, puis, le 22 mai 1951, à la clinique d'Emmendingen près de Fribourg dans le Bade-Wurtemberg, où elle décède le 18 juillet 1951.

73 — Pour des informations détaillées sur les années 1949 à 1959, voir la publication *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959* (Lukas Verlag, Berlin 2013) ou la page web <https://www.max-lingner-stiftung.de/fr/max-lingner/biographie>.



LA FONDERIE

MAX LINGNER — UN ARTISTE AU CŒUR DES DÉBATS ESTHÉTIQUES MENÉS AUTOUR DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

En 1956, le journal *La Défense*, organe du Secours populaire français, affiche en première page un dessin de Max Lingner.¹ Il s'agit en réalité d'une illustration réalisée en juillet 1936 pour la Une de *L'Avant-garde*, le journal des jeunesses communistes. En effet, l'artiste ne travaille plus pour la presse française depuis son retour en Allemagne en 1949.

Au cours des vingt années passées en France (1929–1949), Lingner s'est imposé comme une figure incontournable de l'illustration de la presse proche du Parti communiste français (PCF), et en 1956, il reste encore une référence. Cette renommée, Lingner l'a acquise grâce à son art et à son engagement politique. Aussi, lorsqu'il décide de venir à Paris pour y « chercher l'art français »,² il ne se doute pas qu'il va assister et participer à sa manière aux grands débats sur l'art et la politique menés par le PCF.

Lorsqu'il s'installe en 1922 à Weißenfels près de Leipzig, il souhaite y représenter la vie sociale dans un souci de réalisme et de véracité. Cependant, il ne se reconnaît pas dans le travail des artistes qui participent à la création de l'Association des artistes prolétariens et révolutionnaires d'Allemagne (ASSO) comme Conrad Felixmüller, notamment. Pour Lingner, cet art politique, qui se caractérise par un refus de l'esthétisme et par le grotesque, est encore trop empreint de l'héritage dadaïste et expressionniste.³ Lingner se sent alors isolé artistiquement et décide de partir pour la France qui semble, selon lui, garantir une certaine « tradition et un faire moderne dont l'art engagé ne doit pas se passer.⁴ » De plus, son installation à Paris coïncide au moment où les questions sur la place de l'Homme dans l'art agitent les débats esthétiques. À gauche de l'échiquier politique, et notamment dans les sphères proches du

ILL. Max Lingner, « La fonderie » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 10 février 1938, p. 1.

Gwenn Riou, Max Lingner — un artiste au cœur des débats esthétiques, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 30–42,

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20359>

1 — *La Défense*, n° 383, juillet 1956, p. 1.

2 — Citation non datée rapportée par Heinz Lüdecke, « Max Lingner und die französische Kunst », dans : *Max Lingner. Pressezeichner in Frankreich. Pressegraphik- und Dokumentationsausstellung aus Anlass des 100. Jahrestages der Pariser Commune*, catalogue de l'exposition, Berlin, Deutsche Akademie der Künste, 1971, n. p.

3 — À propos du rapport qu'entretient Max Lingner avec l'ASSO et notamment Conrad Felixmüller, voir Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945. Histoire et imaginaire*, thèse en histoire de l'art sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2000, p. 332–338.

4 — *Ibid.*, p. 340.

PCF, ces réflexions se traduisent par la volonté de créer un art « lisible » par et pour le « peuple ». Et c'est *Monde* qui, à partir de 1928, se fait le relais de ces considérations.

***Monde*, « hebdomadaire d'information littéraire, artistique, scientifique, économique et sociale »**

Le 9 juin, paraît le premier numéro de *Monde* dirigé par Henri Barbusse.⁵ En première page, à côté d'un dessin inédit de Frans Masereel, la revue proclame vouloir « rapprocher [...] les travailleurs intellectuels des travailleurs manuels » dans l'espoir de faire émerger un « grand art de masses aux perspectives collectives et panhumaines.⁶ » Pour ce faire, Barbusse souhaite que sa publication n'ait pas de « couleur politique et ne manifeste aucunement une origine communiste.⁷ » *Monde* ouvre alors ses pages à un ensemble d'écrivains et d'artistes de gauche de tous horizons. Des articles de Charles Counhaye, de Stefan Piacel, de Diego Rivera, de Maximilien Gauthier, de Joseph Billiet, de Waldemar George, d'Élie Faure, etc.⁸ sont publiés. De même, des textes sur Max Ernst, Constantin Brancusi, Fernand Léger, Salvador Dalí, Jacques Lipchitz, etc. se succèdent dans l'hebdomadaire.⁹ *Monde* privilégie toutefois les prises de position qui, en dehors de la doxa communiste, se prononcent pour une création artistique « populaire »,¹⁰ pour la démocratisation de l'art, contre sa marchandisation et l'abandon du sujet. L'hétérogénéité de la revue se remarque aussi dans son contenu visuel. Des peintures de Pablo Picasso, Marcel Gromaire, Maurice de Vlaminck, Fernand Léger, André Derain, par exemple, sont régulièrement reproduites en Une. Le dessin et la gravure ne sont pas non plus en reste puisque *Monde* publie les travaux de Robert Antral, d'Henri van Straten, de Gyula Zilzer, de Frans Masereel, de George Grosz ou de Käthe Kollwitz. La présence de ces trois derniers artistes est à souligner puisque Lingner les connaît personnellement. C'est d'ailleurs sur les conseils de Kollwitz que Lingner décide de venir à Paris en 1928.¹¹ Si ce n'est pas par leur intermédiaire que Lingner commence sa collaboration

5 — Sur l'hebdomadaire *Monde*, voir Thomas Flierl, Wolfgang Klein et Angelika Weißbach (éd.), *Die Welt der Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, Bielefeld, Aisthesis, 2012.

6 — *Monde*, « À tous ! », *Monde*, n° 1, 9 juin 1928, p. 1.

7 — Henri Barbusse, lettre à Anatoli Lounatcharski, 27 décembre 1925, citée par Danielle Bonnaud-Lamotte, « Orientations culturelles de *Monde* (1928) d'après le lexique de la rédaction », *Mots*, n° 1, octobre 1980, p. 63.

8 — Charles Counhaye, « Peinture moderne », *Monde*, n° 1, 9 juin 1928, p. 4 ; Stefan Piacel, « Medardo Rosso », *Monde*, n° 2, 16 juin 1928, p. 7 ; Maximilien Gauthier, « À propos du Congrès de Prague », *Monde*, n° 17, 29 septembre 1928, p. 6 ; Joseph Billiet, « Grandeur et misère de l'art », *Monde*, n° 12, 25 août 1928, p. 10 ; Waldemar George, « Le métal dans les arts appliqués », *Monde*, n° 45, 13 avril 1929, p. 8 ; Élie Faure, « Fin de la peinture », *Monde*, n° 107, 21 juin 1930, p. 7.

9 — Respectivement : Waakhond, « Max Ernst à Bruxelles », *Monde*, no 28, 15 décembre 1928, p. 3 ; Anonyme, « Une victoire de l'art moderne », *Monde*, n° 32, 12 janvier 1929, p. 3 ; Fernand Léger et Pierre-Louis Flouquet, « Nos interviews : Fernand Léger nous parle de la couleur », *Monde*, n° 58, 13 juillet 1929, p. 7 ; Pierre-Louis Flouquet, « Exposition », *Monde*, n° 78, 30 novembre 1929, p. 7 ; Pierre-Louis Flouquet, « En parlant avec Lipchitz », *Monde*, n° 109, 5 juillet 1930, p. 3.

10 — Voir, par exemple, Maximilien Gauthier, « Au Congrès de Prague », *Monde*, n° 17, 29 septembre 1928, p. 6.

11 — La graveuse et sculptrice Kollwitz fait partie de ces expressionnistes qui s'attachent à représenter la guerre, la misère et le prolétariat. Elle est l'une des artistes dont Lingner se sent le plus proche selon Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, op. cit., p. 341.

avec *Monde*, il est fort à parier que cette proximité politique et artistique l'a favorisée. En 1935, lors du numéro spécial de *Monde* dédié à la disparition de Barbusse, Lingner revient sur le début de sa collaboration à l'hebdomadaire et écrit :

« Il y a presque six ans que, fraîchement débarqué à Paris, je vis dans un kiosque un journal dont la couverture et le nom de son directeur me frappèrent. C'était *Monde*. [...] »

La politique ne m'intéressait que très peu à cette époque et je n'étais pas toujours d'accord avec la manière dont on traitait dans *Monde* les questions artistiques. Lorsque je tombai sur un article : « La mort de l'art »¹² qui me parut trop négatif, trop défaitiste..., je n'en pouvais plus. J'éclatai dans une longue lettre, assez confuse d'ailleurs, à Barbusse, où je lui criai : « Cessez la destruction, construisons plutôt. »

[...] un beau jour j'eus [...] sa réponse. Elle était très courte et bien simple, à peu près ceci : « Puisque vous pensez ainsi, prouvez-le. Venez et collaborez. »¹³ »

Au début de l'année 1930, Lingner envoie à Barbusse une lithographie, *Amour ouvrier* que Barbusse publie en novembre dans *Monde*.¹⁴ Ensuite, à partir d'août 1931, la collaboration de l'artiste est régulière. (ILL. 1) Il réalise ainsi plus de 60 couvertures, plusieurs centaines d'illustrations et met en page le journal jusqu'à sa disparition en 1935.¹⁵ La venue de Lingner à *Monde* est ainsi représentative de l'ouverture du journal aux personnalités dont le talent et les prises de position (autant politiques qu'esthétiques) valent plus qu'une carte d'adhésion à un parti politique. Durant les années 1931-1935, Lingner n'a de cesse de représenter, en dessin ou en gravure, le « peuple », c'est-à-dire les personnes qui ne font pas partie des classes dominantes, tant socialement, économiquement que culturellement. Ses travaux teintés d'expressionnisme détonnent avec ceux de son compatriote Grosz que l'on retrouve également dans *Monde*. Celui-ci n'hésite pas à user de la caricature pour représenter les bourgeois, les capitalistes et/ou les fascistes. Chez cet ancien dadaïste, la dérision participe au combat politique en décrédibilisant ses adversaires. Seulement, cette méthode a un prix, elle nécessite une grille de lecture qui n'est pas donnée à l'ensemble de la population. A contrario, le langage de Lingner est davantage lisible et universel. Ses œuvres témoignent d'un ressenti, d'une sensation de véracité. Elles sont l'expression d'une partie de la population. Son ambition réaliste rend crédible la dénonciation des conditions dans lesquelles se trouve le prolétariat. Au-delà de cet aspect dénonciateur, l'œuvre de Lingner met en lumière le « peuple »

12 — Il s'agit peut-être de l'article de George Grosz et de Wieland Herzfelde, « L'Art en danger », *Monde*, 11 janvier 1930. À ce propos, voir la Chronologie d'Angelika Weissbach, p. 15.

13 — Max Lingner, « Mon guide », *Monde*, n° 351, 12 septembre 1935, p. 6.

14 — Lettre d'Henri Barbusse à Max Lingner, 26 mars 1930, Berlin, Max-Lingner-Stiftung, INV009.

15 — À propos de ce travail de metteur en page à *Monde*, voir la lettre d'Henri Barbusse à Max Lingner, 28 janvier 1934, Berlin, Max-Lingner-Stiftung, INV020.



ILL. 1 *Monde*, 16 avril 1932, Couverture avec une illustration de Max Lingner

et ses revendications. De plus, en représentant inlassablement les travailleurs et les travailleuses, Lingner participe à la création d'une iconographie du monde ouvrier (poings levés, casquettes, mains noueuses, etc.) qui deviendra par la suite le symbole du Front populaire.¹⁶

Surtout, l'art de Lingner se distingue par l'esprit d'union, voire de communion, qui s'en dégage. L'artiste donne à voir un peuple ouvrier uni contre le capitalisme puis contre le fascisme. En effet, chez Lingner la figure du prolétaire recouvre plusieurs acceptions selon les périodes. Entre 1931 et 1934, les prolétaires sont dépeints par Lingner soit pour dénoncer les méfaits du capitalisme (représentations de femmes et d'enfants affamés, d'habitants de pays colonisés, de chômeurs, etc.), soit pour illustrer la puissance du monde ouvrier (démonstrations de force, manifestations, etc.). Après le mois de février 1934 et suite aux émeutes des ligues d'extrême-droite — perçues comme une tentative de coup d'état fasciste par la gauche —, Lingner ne représente plus seulement le prolétariat comme une force révolutionnaire socialiste, mais aussi comme le dernier rempart face au fascisme. Cette évolution est représentative du changement de stratégie du parti communiste qui abandonne la ligne dite « classe contre classe » pour signer un pacte d'unité d'action avec les socialistes afin de faire barrage au fascisme. Ce rapprochement donnera naissance deux ans plus tard au Front populaire. Cette transformation se

16 — À ce propos, voir Diane Helen Miliotes, *Antifascist Art of Popular Front in Paris, 1934–1938*, thèse en histoire de l'art, Evanston, Northwestern University, 1997, p. 336.

retrouve dans les organisations culturelles proches du PCF, comme l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR). Remarquons également que c'est en cette année 1934 que Lingner adhère à cette organisation ainsi qu'au Parti communiste français.¹⁷

Les organisations culturelles proches du PCF et la défense de la culture

En 1932, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires est créée officiellement par le PCF. Il s'agit de la section française de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires fondée en 1930 à Kharkov. À sa tête, on retrouve Paul Nizan, Louis Aragon, Paul Vaillant-Couturier, Francis Jourdain et Léon Moussinac. Malgré sa filiation avec l'appareil communiste, l'association souhaite apparaître comme une « organisation large et non fondée sur le principe du parti ».¹⁸ Son but est de créer une « culture prolétarienne qui ne pourra s'épanouir qu'au lendemain de la victoire de la Révolution socialiste ».¹⁹

Pendant près de deux ans, l'AÉAR s'engage dans la lutte des classes. Les artistes sont appelés à suivre la dialectique marxiste et à créer des œuvres dont la « forme sera commandée par le contenu ».²⁰ Plus précisément, un appel est lancé en faveur de la « réhabilitation du “sujet”²¹ » dans les œuvres. Quant au contenu de ces dernières, il ne doit plus être une simple retranscription d'une réalité visible mais une expression idéologique. Lingner semble adhérer à ces déclarations, comme en témoigne sa participation aux différents événements qu'organise l'AÉAR.²² De même, les dessins et gravures qu'il publie dans *Monde* répondent aux volontés de l'Association, tant au niveau des « sujets » représentés et de leur facture que de leur destination sociale. Un an après les émeutes fascistes de 1934, le PCF et l'AÉAR appellent au

17 — Sur l'adhésion de Lingner au PCF et à l'AÉAR, voir Szymon Piotr Kubiak, Erik Veaux (trad.), *Loï de Moscou Gérard Singer et l'art engagé*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Centre allemand d'histoire de l'art, 2019, p. 140.

18 — Extrait de la Résolution spéciale de la direction de l'UIÉR consacrée aux « Tâches de l'Union des Écrivains révolutionnaires en France », cité par Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable : L'Internationale littéraire et la France (1920–1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1986, p. 411.

19 — Anonyme [Paul Vaillant-Couturier], « Manifeste de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires », *L'Humanité*, 22–29 mars 1932, p. 4.

20 — Jean Peyralbe [Léon Moussinac], « La section française des artistes révolutionnaires », *L'Humanité*, 18 février 1932, p. 4.

21 — Jean Peyralbe [Léon Moussinac], « La réhabilitation du “sujet” », *L'Humanité*, 28 avril 1932, p. 4.

22 — En janvier–février 1934, il prend part à « L'Exposition des artistes révolutionnaires » puis à la deuxième

exposition de la section Arts plastiques de l'AÉAR en mai–juin 1935. Il réalise au même moment un panneau décoratif représentant des moissonneurs des banlieues « rouges » de Paris à l'occasion du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Il est également probable que Lingner présente des œuvres à la troisième exposition de la section Arts plastiques de la Maison de la culture (qui succède à l'AÉAR) en avril 1936. Deux ans plus tard, il prend part à l'exposition « L'Art allemand libre », organisée par l'Union des artistes libres avec le soutien de la Maison de la culture, etc. Sur le panneau réalisé par Lingner lors du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, voir Szymon Piotr Kubiak, *Loï de Moscou : Gérard Singer et l'art engagé*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, Maison des sciences de l'homme, 2019, p. 26. Voir également Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres », dans : Gilbert Badia et al., *Les Bannis de Hitler. Accueil et lutte des exilés allemands en France 1933–1939*, Atelier Vincennes, 1990, p. 295.

rassemblement de toutes les forces antifascistes sous la bannière de la « défense de la culture ». C'est dans ce contexte qu'au printemps 1935, l'AEAR devient la Maison de la culture. Et c'est dans ses locaux qu'a lieu au mois de mai l'exposition des photomontages de John Heartfield.²³ C'est le premier événement que la Maison de la culture organise pour un artiste allemand en exil. Le second et le dernier est la tenue de l'« Exposition de l'Union des artistes libres » en novembre 1938. Plus de 70 artistes allemands et autrichiens exilés y exposent plus de 100 œuvres. On ne peut que s'interroger sur le peu de visibilité que donnent ces structures aux artistes allemands dans ce contexte d'antifascisme.²⁴ De plus, l'AEAR puis la Maison de la culture comptent parmi leurs adhérents des artistes allemands exilés comme Otto Freundlich, Max Ernst, Erwin Öhl, Jean Leppien, Heinz Lohmar, Anton Räderscheidt, etc.²⁵

De même, la galerie Billiet-Worms, qui est proche de l'AEAR et de la Maison de la culture, qui promeut un art figuratif²⁶ et est un des premiers lieux à présenter des artistes allemands après la Première Guerre mondiale, en expose assez peu entre 1933 et 1939.²⁷ Soulignons tout de même la tenue de l'« Exposition internationale contre le fascisme » en 1935 qui se déroule sous la direction artistique de Masereel et avec la participation de Lingner.²⁸

La visibilité des artistes allemands en France est donc relativement faible dans ces années 1930.²⁹ Et finalement, c'est l'art de Lingner qui circule le plus. Cela s'explique par sa collaboration à *Monde* (1931-1935) ; à l'organe de la Jeunesse communiste, *L'Avant-garde* (1935-1939) ; au magazine communiste *Regards* (1936-1937) ; à *L'Humanité* et à son *Almanach ouvrier et paysan* (1936-1939) ; à l'organe du Parti communiste des Alpes-Maritimes, *Rouge-Midi* (1937) ; au journal syndicaliste *La Vie ouvrière* (1938) ainsi qu'à *La Voix populaire*, la publication communiste de la banlieue nord de Paris. Les multiples décorations

23 — À propos de cette exposition, voir Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 985-991.

24 — Étrangement, la presse communiste est relativement discrète sur l'exposition de l'Union des artistes libres. Voir toutefois, Anonyme, « Les peintres libres allemands exposent », *L'Humanité*, 9 novembre 1938 ; Anonyme, « La Maison de la culture et ses amis », *Commune*, n° 64, décembre 1938, p. 1948 ; George Besson, « La peinture allemande "dégénérée" à Paris », *Ce soir*, 4 novembre 1938, p. 2.

25 — Voir Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, op. cit., p. 311-313.

26 — Voir notamment l'exposition « Le Retour au sujet » (8 janvier - 1^{er} février 1934) où exposent Yves Alix, Maurice Brianchon, Marc Chagall, Giorgio De Chirico, Charles Dufresne, Edouard Goerg, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconnier, Léon Zack, André Lhote, Frans Masereel, Georges Oudot, Amédée de La Patellière,

Édouard Pignon, Pierre Tal Coat, Pavel Tchelitchew (Tchelichtchev) et Henri de Waroquier.

27 — Lingner y expose en janvier-février 1933 (c'est-à-dire que l'événement n'est pas conditionné par l'actualité politique allemande). Grosz y présente ses peintures en avril 1934, Räderscheidt en 1937 et Lingner expose à nouveau en mai 1939.

28 — L'exposition est organisée par l'Institut pour l'étude du fascisme et se déroule du 9 mars au 15 mai 1935 à la galerie Billiet-Worms. À ce propos, voir Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, op. cit., p. 321.

29 — Sur la réception des artistes allemands exilés en France, voir Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* ». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse en histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I, 2006.



ILL. 2 Lingner peignant le décor de la Fête de l'Humanité, 1938

monumentales qu'il réalise pour le Congrès des écrivains pour la défense de la culture en 1935 ou pour la Fête de l'Humanité en 1936 et 1938 participent également à ce rayonnement.³⁰ (ILL. 2) Seulement, ce n'est pas sa condition d'artiste allemand antifasciste qui lui permet cette visibilité mais bien son appartenance au Parti communiste. Plus encore, c'est sa volonté de s'adapter aux « goûts artistiques français »,³¹ c'est-à-dire de s'inscrire dans les réflexions autour de l'art figuratif et du réalisme mais aussi — et dans le même sens — d'embrasser un héritage artiste français défendu à ce moment-là par les communistes français. Dans le cadre de la « défense de la culture », ces derniers souhaitent en effet apparaître comme les héritiers et les protecteurs d'une culture française humaniste multiséculaire. Pour Aragon, alors directeur de la Maison de la culture, le réalisme est la forme qui incarne le mieux cet héritage. Aussi, en 1937, il souhaite implanter dans l'hexagone le réalisme socialiste (qui est pourtant une méthode de création soviétique), qu'il considère comme « le parachèvement de la pensée progressive de la France ».³² À lire Aragon, on en viendrait presque à croire que le réalisme socialiste est un produit purement français et qu'il convient finalement beaucoup mieux à la France qu'à l'URSS.

Dans ce sens, lorsque Lingner illustre le roman d'Alexandre Dumas, *La reine Margot*, publié en feuilleton dans *L'Humanité* à partir de décembre 1937, il participe à cette mise en avant de la culture populaire française et à son appropriation par

30 — Sur les décors de la Fête de l'Humanité de 1936, voir Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, op. cit., p. 311.

31 — Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres », op. cit., p. 84.

32 — Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 303.

le Parti communiste. Si ce livre ne peut pas être qualifié de « réaliste », *L'Humanité* qualifie les dessins de Lingner comme tels. En effet, « son souci d'exactitude, écrit le journal, l'a conduit dans les archives des grands musées de la capitale, où gisent les témoignages d'une époque qu'il a su ressusciter.³³ » Quelques mois plus tard, en août 1938, *L'Humanité* publie de nouveau sous la forme d'un feuilleton un ouvrage de Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, illustré également par Lingner.³⁴

Le 12 mai 1939, Marcel Cachin, sénateur de la Seine et directeur de *L'Humanité* inaugure l'exposition Lingner à la galerie Billiet-Worms. Les journaux proches du PCF qui rendent compte de l'événement voient dans Lingner un réaliste qui s'inscrit dans la continuité de l'« esprit français ». Si le critique Besson évoque l'influence des « primitifs allemands » et de Lucas Cranach sur l'art de Lingner, il préfère rapprocher l'art du dessinateur de *L'Humanité* à celui du « Français Steinlen » plutôt qu'à celui de « son compatriote George Grosz ». ³⁵ Comme Steinlen, Lingner révèle « le monde du travail, ses gestes, ses cortèges, avec un égal souci de vérité ». ³⁶ Outre le fait que la représentation des travailleurs et des travailleuses est l'un des sujets privilégiés du Parti communiste, ce sont davantage la mise en image du « peuple » français et son expression qui sont saluées par la presse communiste. L'exposition Lingner se déroule au moment où le PCF célèbre les 150 ans de la Révolution française. Il s'agit, pour le Parti communiste, d'un épisode historique déterminant de la constitution nationale et il est dû au « peuple », celui-là même qui constitue le PCF. Aussi — si l'on suit la logique du parti — lorsque Lingner représente les classes populaires françaises, il représente la France.

Après la Guerre, l'internement et la Résistance, l'« optimisme »

En tant que ressortissant allemand et, qui plus est, membre du Parti communiste, Lingner fait l'objet d'une mesure d'internement par le gouvernement français en 1939. Il est alors retenu dans les camps de Villerbon, de Cépoï, de Saint-Nicolas, des Milles et de Gurs. Il s'échappe de ce dernier en 1943 et rejoint la Résistance. La même année, il réalise le portrait d'une Parisienne qui n'est pas sans rappeler celui d'une Madrilène dessinée en 1937. (ILL. 3 ET 4) Ces œuvres réalisés à six ans d'intervalle semblent symboliser l'expansion inéluctable de la guerre due au fascisme et ses effets désastreux. Le 17 novembre 1944, il recommence à travailler pour *L'Humanité* en y publiant en Une un dessin représentant un soldat allemand gardant des prisonniers.

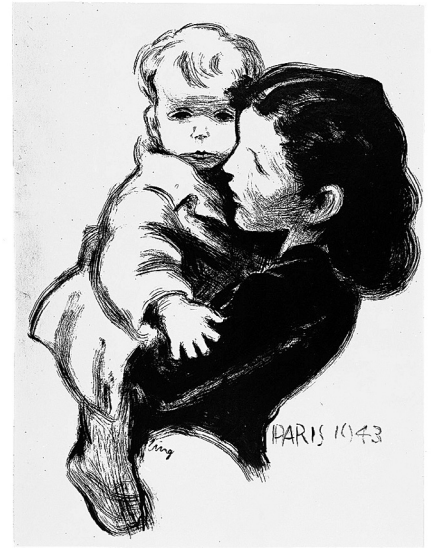
Pendant l'occupation, les communistes clandestins tentent de faire perdurer l'héritage artistique français. Le thème de la nation reste ainsi présent dans le discours sur l'art, mais il est actualisé aux regards des événements. En fait, la plupart des questions abordées par les organisations culturelles proches du PCF au

33 — Anonyme, « La reine Margot », *L'Humanité*, 9 décembre 1937, p. 1.

34 — Il est également publié en feuilleton jusqu'à l'interdiction de parution du journal le 26 août 1939.

35 — George Besson, « Max Lingner », *L'Humanité*, 13 mai 1939, p. 4.

36 — Ibid.



ILL. 3/4 Max Lingner, « Madrid 1937 » / « Paris 1943 »

cours des années 1930 perdurent pendant le conflit. Elles se retrouvent ainsi dans *Les Lettres françaises*, journal qui naît en 1942 dans la clandestinité. À la lecture de cet hebdomadaire, on remarque que toute forme d'art, du moment qu'elle est identifiée comme appartenant à l'Histoire de France, est célébrée. Ce discours perdure dans l'immédiat après-guerre. Il permet, encore une fois, aux communistes d'apparaître comme les gardiens de l'héritage culturel national, de créer autour d'eux le rassemblement de tous les Français afin de reconstruire le pays et d'accéder au pouvoir. Pour parfaire cet esprit d'union nationale, le PCF pare son propos d'espoir et d'optimisme. Cela se retrouve dans la rubrique artistique des *Lettres françaises*. Aussi, l'hebdomadaire culturel communiste ne s'attarde pas sur les œuvres qui rendent compte des atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Les dessins du communiste Taslitzky pourraient constituer des documents à charge contre la barbarie nazie mais il n'en est rien. Il semble même que des œuvres comme « Le Charnier » de Picasso viennent contrarier la volonté du parti de structurer le futur grâce à l'espoir qui a pu être suscité pendant la Résistance. Cette volonté de magnifier les « jours heureux » au lendemain de la guerre va également de pair avec une énième tentative des communistes d'implanter le réalisme socialiste en France, celui-ci prenant alors le nom de « nouveau réalisme français ». ³⁷

En 1947, les bouleversements politiques français (notamment l'éviction des communistes du gouvernement) et le déclenchement de la guerre froide laissent entrevoir un terrain favorable pour relancer cette méthode de création. Encore une fois, c'est Aragon qui est à la manœuvre. Alors que dix ans plus tôt, il présentait le

37 — Sur les débats culturels qui ont lieu dans la presse communiste pendant l'Occupation et l'après-guerre, voir Gwenn Riou, *La lutte idéologique sur le front artistique*.

Les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933–1954), thèse en histoire de l'art sous la direction de Rossella Froissart, Aix-Marseille Université, 2019.

réalisme socialiste de façon intransigeante comme un moyen de conquête révolutionnaire, en 1948, l'écrivain demande aux « ingénieurs des âmes » de se faire « mélodieux ou persuasifs » dans un esprit « optimiste » et « progressiste ». ³⁸

C'est dans ce contexte de lutte politico-artistique que Lingner expose pour la dernière fois à Paris ³⁹. Le 4 juin 1947, Besson rend compte de l'événement dans le quotidien communiste *Ce Soir* sous le titre « Lingner, un peintre optimiste ». ⁴⁰ Deux jours plus tard, *Les Lettres françaises* publie une autre critique de Besson intitulée « Max Lingner l'optimiste ». ⁴¹ Rapidement, on s'aperçoit que cet article est une copie quasiment mot pour mot de celui qu'il avait publié dans *L'Humanité* en 1939. Seulement, pendant les huit ans qui séparent ces deux articles, Lingner a vécu l'emprisonnement et la clandestinité.

« Il était inévitable, écrit Besson, qu'un tel homme dont le talent, à lui aussi, est fait de ses convictions, subisse le sauvage arbitraire de Daladier et de Vichy, puis la férocité nazie. Et il eût été inconcevable que son souci de la vérité ne l'eût conduit à évoquer quelques visages marqués par la résignation ou par l'épouvante.

Mais l'œuvre de Lingner, optimiste éperdu, est surtout, par la création de types vraiment singuliers, un acte de foi en une jeunesse saine et confiante, allant allégrement au-devant de la vie. ⁴² »

Pour Besson, l'optimisme de Lingner lui permet de se démarquer de ses illustres prédécesseurs. Le critique apprécie ainsi que l'artiste

« oublie certaines compromissions des maîtres : “La Liberté guidant le peuple” de Delacroix, la “Rue Transnonain” de Daumier, le “Retour de la conférence” de Courbet, les bagarres de la rue, vues par Vallotton et même par Vuillard [...], pour montrer le peuple de Paris descendant de Montmartre en chantant parmi ses drapeaux. ⁴³ »

Quelles sont ces « compromissions » ? Une représentation erronée des classes populaires ? Il est difficile d'y répondre. Cependant, le critique insère clairement l'art de Lingner dans l'histoire française des représentations du « peuple », tout en soulignant son optimisme qui le différencie.

Quelques mois plus tard, en septembre 1947, *L'Humanité* relate la visite du secrétaire général du PCF, Maurice Thorez, au vernissage du Salon d'Automne.

38 — Louis Aragon, « Jdanov et nous », *Les Lettres françaises*, op. cit., p. 5.

39 — Du 20 mai au 20 juin 1947 à la Galerie La Boétie.

40 — George Besson, « Lingner, un peintre optimiste », *Ce soir*, 4 juin 1947, p. 2.

41 — George Besson, « Max Lingner l'optimiste », *Les Lettres françaises*, n° 159, 6 juin 1947, p. 4.

42 — Ibid.

43 — Ibid.

L'homme politique est accompagné de plusieurs intellectuels et artistes dont Aragon, Léger, Lefranc, Lingner, ainsi qu'« une véritable délégation de la jeune peinture »⁴⁴ (Fougeron, Orazio, Pignon, Taslitzky, Vénitien). Lingner est donc parfaitement intégré à l'appareil communiste français, au point de faire partie des artistes les plus proches de sa direction. Toutefois, si on peut retracer l'activité artistique de Lingner — en-dehors de ses dessins — dans les années 1930, ce n'est pas le cas dans les années d'après-guerre. Son état de santé l'empêche-t-il de participer à différentes manifestations artistiques et notamment celles qui servent de vitrines au PCF, comme le Salon d'Automne ?⁴⁵ Le Parti communiste préfère-t-il mettre en avant des peintres connus comme Matisse, Picasso et Léger ainsi que des jeunes artistes qui répondent à ses injonctions ? Cette dernière hypothèse est probable.

À la différence des jeunes peintres « nouveaux réalistes » comme Fougeron, Taslitzky, Mialhe, Milhau, etc.⁴⁶ dont la reconnaissance est concomitante au développement de la politique artistique du PCF dans les années 1947–1954, Lingner n'est pas considéré comme un réaliste socialiste. Si son activité participe aux réflexions menées par les communistes dans les années 1930–1940 et si son art évolue — comme c'est le cas pour tous les artistes —, il ne semble pas répondre littéralement aux exigences formulées par le PCF.⁴⁷ Nombreux sont les artistes communistes qui sont dans cette situation. Citons, par exemple, Léger, Pignon ou même Masereel. Ce dernier est de la même génération que Lingner. Comme lui, il publie de nombreux dessins dans la presse dès les années 1920 ; comme lui, les classes populaires et les travailleurs sont ses sujets de prédilection. Mais plutôt que d'apparaître comme le fer de lance de la politique artistique du PCF, Masereel — comme Lingner — se révèle être un modèle dont les plus jeunes doivent s'inspirer.

La faible visibilité donnée à Lingner par l'appareil communiste — au regard d'autres artistes engagés depuis longtemps auprès du parti — réside sûrement dans son activité de prédilection : l'illustration. Bien qu'officiellement les communistes considèrent que toutes les formes de création artistique se valent, la peinture est le médium qui est au centre de toutes les réflexions. L'illustration reste quant à elle peu mentionnée et peu étudiée. Pourtant, il y a fort à parier que les œuvres de Lingner ont eu, de par leur large diffusion, un impact auprès du « peuple » bien plus grand que certaines peintures.

En 1954, après de nombreux débats concernant la position que doit adopter le PCF vis-à-vis de la création contemporaine, Aragon remet publiquement en question la politique artistique du parti. Conscient de l'échec du PCF à établir une ligne esthétique unique et exemplaire, l'écrivain appelle les artistes à prendre leur responsabilité.

44 — Anonyme, « Maurice Thorez au Salon d'Automne », *L'Humanité*, 27 septembre 1947, p. 4.

45 — Sur son état de santé au lendemain de la guerre, voir Pierre Delon, « Un bon copain et un bon militant », *La Vie ouvrière*, 25 mars 1959, p. 17. En ce qui concerne sa participation au Salon d'Automne, son nom n'apparaît

pas dans les catalogues des années 1945, 1946 et 1947.

46 — Ils sont nés respectivement en 1913, 1911, 1921 et 1902.

47 — Sur les injonctions faites aux artistes par le PCF à partir de 1947, voir Gwenn Riou, *La lutte idéologique sur le front artistique*, op. cit., p. 357–554.

Le départ de Lingner pour la RDA en 1949 ne nous permet pas de savoir quelle aurait été sa position vis-à-vis des débats français sur l'art et sa relation avec le parti. Toutefois, les différentes activités qu'il mène à Berlin jusqu'à sa mort en 1959 interrogent sur le lien qu'il entretient avec la politique artistique menée par le Parti socialiste unifié (SED).⁴⁸

48 — Sur le retour de Lingner en Allemagne, voir Thomas Flierl (dir.), *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959*, Berlin, Lukas Verlag, 2013



Terrassiers

ling

« LES VILLAGES DE PARIS » : L'ENGAGEMENT DE FERNAND DESPRÈS DANS *L'HUMANITÉ* (1936–1938)

En 1936, Max Lingner entra au quotidien *L'Humanité* comme dessinateur de presse. Il fut actif au sein de cet organe officiel du Parti communiste français (PCF) jusqu'à l'interdiction du journal en 1939 et y reprit son travail à partir de 1944. De son engagement avant la Seconde Guerre mondiale, on connaît avant tout ses décorations très remarquées pour la Fête de l'Humanité de 1938¹ et ses affiches en solidarité avec la République espagnole.² Ses dessins des quartiers ouvriers de Paris ne sont en revanche généralement évoqués qu'à la marge. Lingner ne les a pourtant conçus ni accessoirement, ni indépendamment les uns des autres : pas moins de vingt-sept de ses esquisses appartiennent à une unique série d'articles ! En tout, trente textes furent publiés entre le 30 novembre 1936 et le 1^{er} avril 1938 sous le titre « Les villages de Paris » en pages sept et huit du quotidien communiste. La rédaction a donc fait usage de façon ciblée du talent du dessinateur pour rendre plus attractive une rubrique particulière. Cependant, ni le contenu de cette dernière, ni son auteur, Fernand Desprès (1879–1949), n'ont jusqu'ici réellement attiré l'attention de la recherche historique. Desprès, qui faisait partie de la rédaction de *L'Humanité* depuis 1921, a pourtant contribué aussi activement qu'habilement à y traduire sur le plan politico-culturel la politique du Front populaire menée par le PCF. Ce faisant, il a permis au journal du parti de conserver l'intérêt de son public au milieu d'un paysage médiatique toujours plus compétitif. Qui était Desprès ? De quelle façon son engagement se manifestait-il dans « Les villages de Paris » ? Quel rôle revenait-il à cette rubrique dans le cadre de la lutte de *L'Humanité* pour la suprématie au sein de la presse communiste ?

ILL. Max Lingner, « Les terrassiers » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 26 mai 1938, p. 1.

Ina Kiel, « Les villages de Paris » : L'engagement de Fernand Desprès dans *L'Humanité* (1936–1938), dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 44–56, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20360>

1 — Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky, *La fête de L'Humanité. Culture communiste, culture populaire*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1988, p. 60–61.

2 — Thomas Knieper, « Max Lingner: Pressezeichner », Markus Behmer (éd.), *Deutsche Publizistik im Exil. 1933 bis 1945. Personen — Positionen — Perspektiven. Festschrift für Ursula E. Koch*, Münster, LIT Verlag, 2000, p. 150 ; Jutta Held, « Politische Aktion und paranoisch-kritische Analyse. Das Bild der Mutter bei Max Lingner und Salvador Dali », Renate Möhrmann (éd.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 1996, p. 199.

Fernand Desprès : le chroniqueur des « Villages de Paris »

Fernand Desprès commença à travailler au quotidien *L'Humanité* à peine une semaine après le congrès de Tours du 29 décembre 1920, lors duquel le mouvement des ouvriers français s'était scindé en deux.³ Il faisait ainsi partie de la première génération d'intellectuels français dans les rangs du journal. Car en 1921, Desprès n'était pas un inconnu au sein des milieux radicaux de gauche de Paris : dès avant la Première Guerre mondiale, il avait milité au sein des cercles anarchistes de la capitale pour une transformation de la société dans son ensemble et l'affranchissement des masses laborieuses. Il avait fréquenté les poètes rebelles dans les cabarets nocturnes de Montmartre — une amitié le liait à Gaston Couté depuis l'époque de sa scolarité⁴ — et il appartenait à la troupe d'admirateurs juvéniles réunie autour d'Octave Mirbeau et Laurent Tailhade.⁵ Il écrivait pour des journaux avant-gardistes et révolutionnaires comme *Le Libertaire*, *La Guerre sociale* et *La Bataille syndicaliste* et avait déjà eu trois fois maille à partir avec la justice avant 1914. Ce parcours est inhabituel, car Fernand Desprès n'a jamais fait d'études. Né dans un village près de Blois, il a fait une formation de cordonnier au sortir de l'école rurale. C'est son maître cordonnier, Constant Marie, qui l'a pour la première fois mis en contact avec des convictions politiques.⁶ L'ancien communard et chansonnier anarchiste éveilla en Desprès une passion et une fascination pour la Commune de Paris qu'il garda toute sa vie. À dix-neuf ans, le jeune homme plein d'entrain monta à Paris pour y militer à son tour pour un nouvel ordre social. Il choisit dans ce but la profession de journaliste — un métier fortement disputé, même parmi des personnes nettement mieux formées et financièrement à l'abri. Mais grâce à sa lecture de nombreux livres, Fernand Desprès parvint de manière autodidacte et par une infatigable discipline au travail à créer par lui-même les conditions nécessaires à son engagement : sa vaste culture générale et son sens marqué du langage lui valurent l'estime de contemporains bien rémunérés.⁷

Pendant la Première Guerre mondiale, Desprès faisait partie de la petite minorité qui critiquait dès le début l'Union sacrée imposée par le gouvernement. Il fut profondément bouleversé de voir quantité d'anarchistes devenir d'ardents patriotes

3 — Fernand Desprès à Charles Hotz. Lettre du 4 et 5 janvier 1921, conservée à l'International Institute of Social History, Amsterdam. Arch. 000585, Papers 12–21.

4 — R. Gauthier, « Fernand n'est plus », *Les Amis de Gaston Couté*. Bulletin semestriel, n° 6, 1^{er} semestre 1949, p. 5–6.

5 — Victor Méric, *À travers la jungle politique et littéraire*, vol. 1, Paris, Archives Karéline, 2013, p. 5–6 ainsi qu'une lettre non datée de Desprès à Hotz de février 1917, écrite après la mort de Mirbeau le 16 février 1917 (IISH Amsterdam).

6 — Guillaume Davranche, « DESPRÈS Fernand, Désiré, Alfred », Jean Maitron, Claude Pennetier,

Le Maitron en ligne. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier. Mouvement social, en ligne à l'adresse <https://maitron.fr/spip.php?article155007>. [7.1.2023].

7 — André Monglond, écrivain et professeur de littérature à l'université de Grenoble, constata par la suite : « Ce Blésois qui n'a passé ni par des lycées, ni par des facultés, a un sens littéraire plus aisé, un goût plus sincère des beaux livres, que tant de critiques ou de pontifes de la presse littéraire ». Extrait d'une lettre de Monglond à Jean-Richard Bloch du 21 janvier 1921. Tivadar Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*. Édition établie et annotée par Tivadar Gorilovics, Université de Debrecen, 1989, p. 8.

en 1914. Pour lui, la guerre entre les nations était une catastrophe et l'attitude de ses compagnons de lutte, intenable. Fernand Desprès vécut d'autant plus comme une délivrance de son isolement spirituel le cri du cœur antimilitariste poussé en septembre 1914 par le célèbre écrivain Romain Rolland dans son texte *Au-dessus de la mêlée*. Devenu entre-temps, sous le pseudonyme d'« A. Desbois », un des principaux rédacteurs de *La Bataille syndicaliste*, Desprès profita de sa tribune publique pour prendre la défense de Rolland, qui faisait l'objet d'attaques haineuses venues de tous les côtés.⁸ Quand le journal, de plus en plus belliqueux, eut cessé de l'autoriser à plaider la cause de l'écrivain, Desprès démissionna avec fracas, le 31 août 1915, de son poste à *La Bataille syndicaliste*, en même temps que sa compagne d'alors, Marcelle Capy.⁹ Contrairement à Capy, il n'était pas issu d'un milieu confortablement bourgeois et il risquait pour la défense de Rolland tout ce qu'il avait bâti pour lui-même depuis son arrivée à Paris : son poste obtenu au prix de gros efforts, sa sécurité financière et en fin de compte son existence même. Grâce à ses prises de position publiques en faveur de Rolland, Desprès avait toutefois gagné durablement une place dans le cercle des relations les plus étroites de l'écrivain : à l'occasion d'une cure en Suisse, il se lia d'amitié avec le prix Nobel de littérature et avec d'autres artistes comme l'écrivain Pierre Jean Jouve.¹⁰ À Paris aussi, il se lia étroitement avec les admirateurs de Rolland : les écrivains Marcel Martinet et Jean de Saint-Prix, un petit-fils de l'ancien président Émile Loubet, devinrent comme des frères pour Fernand Desprès au milieu de l'isolement causé par la Première Guerre mondiale.¹¹ Grâce à leur contribution, il publia en avril 1918 son propre hebdomadaire : *La Plèbe*. Desprès y renouait avec sa vision du renversement de la société. Enthousiasmé par les rapports sur la Révolution d'Octobre, il voulut que *La Plèbe* exprime vis-à-vis des travailleurs parisiens le souhait de leur autodétermination et les motive à réaliser celle-ci au moyen d'une lutte des classes révolutionnaire.¹² Mais *La Plèbe* fut victime de la censure militaire au bout de cinq numéros à peine. Lorsque Fernand Desprès s'insurgea contre cet état de fait, il fut arrêté en mai 1918 — en qualité de responsable principal — sous le prétexte de la haute trahison. Libéré dès la mi-juillet, il

8 — Desprès publia le texte de Rolland sous le titre « Paroles réconfortantes » le 8 novembre 1914, et le fit suivre jusqu'au 8 août 1915 inclus de quatre autres textes antiguerras du même auteur.

9 — Le couple exposa ses raisons dans le texte « Pourquoi nous avons quitté *La Bataille syndicaliste* », qui suscita l'émoi aussi bien dans les cercles pacifistes de Paris que parmi les actionnaires du journal lui-même. Marcelle Capy, Fernand Desprès, « Pourquoi nous avons quitté *La Bataille Syndicaliste* », Alfred Rosmer, *Le mouvement ouvrier pendant la première guerre mondiale. Tome 1. De l'Union sacrée à Zimmerwald*, Paris, Librairie du Travail, 1936, p. 561 à 566.

10 — Voir Stéphanie Cudré-Mauroux, « Pierre Jean Jouve chez les Bille pendant la Première Guerre mondiale. Quatorze clichés inédits ! », *Revue Quarto*, n° 38, 2014, p. 33-42 ainsi que Guillaume Juin, « Romain Rolland dans le contexte suisse de la Grande Guerre », *Études de lettres*, n° 3, 2012, p. 75-104.

11 — Lettres de Fernand Desprès à Marcel Martinet du 14 et 28 avril 1918. Archives de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu. NAF Fonds Marcel Martinet 28301-28527 ainsi que Jean de Saint-Prix, *Lettres (1917-1919)*. Préface de Romain Rolland, 4^e édition, Paris, Rieder, 1924, p. 161 à 183.

12 — « Déclaration », *La Plèbe*, n° 1, 13 avril 1918, p. 1.

ne fut acquitté en janvier 1919 que suite à une vaste campagne de presse lancée par ses amis¹³ et une intervention de la Ligue des droits de l'homme.

Sa collaboration à *L'Humanité* et son adhésion au PCF en 1921 s'accompagnaient de références continuelles à son indépendance d'esprit. Au cours des premiers mois de la nouvelle existence du quotidien, désormais communiste, il faisait partie de ses rédacteurs les plus influents. Desprès ne tarda pas à convaincre ses amis de le rejoindre : Marcel Martinet prit jusqu'en 1923 la tête de la rubrique littéraire, le dessinateur Henri-Paul Gassier fournissait des caricatures satiriques mordantes.¹⁴ Fernand Desprès lui-même était le chef de la rubrique judiciaire. Cette première génération d'intellectuels communistes a imprimé sa marque à *L'Humanité* jusqu'en 1923. Nourris de leur haine de la guerre et de leur attente de l'effondrement immédiat du système capitaliste qui avait accouché de celle-ci, ils œuvraient dans leurs textes à ce que l'exemple réussi de la Révolution d'Octobre se répète en France.¹⁵ Mais lorsque le Komintern commença à partir de l'été 1921 à abandonner cette attente, d'âpres luttes éclatèrent au sein du Parti communiste et du quotidien à propos de l'indépendance intellectuelle de ses travailleurs de l'esprit. Contrairement à nombre de ses camarades, Desprès ne quitta pas *L'Humanité* au plus fort des luttes de pouvoir des années 1920.¹⁶ Toujours convaincu d'agir pour la révolution mondiale, il se soumettait aux directives de plus en plus autoritaires qui y avaient cours. Il continuait à cultiver sa passion pour l'histoire de la Commune et les mouvements révolutionnaires, mais ses contributions étaient de plus en plus considérées comme désuètes et politiquement inutiles.¹⁷ Cela ne changea qu'après la victoire électorale du Front populaire en mai 1936.

« Les villages de Paris » : une promenade à travers le passé révolutionnaire des quartiers ouvriers parisiens

Dans « Les villages de Paris », Fernand Desprès présentait, à travers trente textes basés sur des recherches minutieuses, leur propre passé au plus de 300 000¹⁸ lecteurs de *L'Humanité*. Il divisait sa rubrique en deux blocs thématiques, qu'il édifiait l'un et l'autre autour d'un jalon majeur de l'histoire de la gauche française. Dans les onze premiers articles, publiés au tournant des années 1936 et 1937, il expliqua les rapports entre les quartiers ouvriers parisiens et le mouvement ouvrier français du XIX^e siècle. Fin décembre 1936, il se focalisa sur les événements et les effets de

13 — Voir surtout Marcel Martinet, « La Grande Mêlée. La Plèbe et Fernand Desprès », *L'École émancipée*, n° 43, 20 juillet 1918, p. 349 et suiv. et Amédée Dunois, « L'affaire Desprès. Comment on essaie de déshonorer un militant », *Le Populaire*, n° 103, 23 juillet 1918, p. 1–2.

14 — Lettres de Desprès à Hotz du 9 janvier et du 12 février 1921 (IISH Amsterdam).

15 — Thomas Kroll, *Kommunistische Intellektuelle in Westeuropa. Frankreich, Österreich, Italien und Großbritannien im Vergleich (1945–1956)*, Cologne, Böhlau, 2007, p. 35 à 40.

16 — Alexandre Courban, *L'Humanité. De Jean Jaurès à Marcel Cachin (1904–1939)*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 11 septembre 2014 [e-book], 2014, p. 118 à 159.

17 — Lettre de Desprès à Hotz du 14 et 15 avril 1923 (IISH Amsterdam).

18 — Cf. Courban, *L'Humanité. De Jean Jaurès à Marcel Cachin*, [e-book], p. 237.



ILL. 1 *L'Humanité*, 4 décembre 1936, p. 7 avec une illustration de Max Lingner

... au nombre d'une quarantaine, des Saint-Simoniens vivaient dans une maison d'aspect sévère...

la Commune de Paris. Après un intermède de quatre articles au mois de février sur l'origine paysanne des arrondissements, Desprès se consacra à partir de mars 1937 à la période de la Révolution Française et des Lumières. Les illustrations des textes de Desprès étaient presque exclusivement l'œuvre de Max Lingner. Du 30 novembre 1936 au 1^{er} avril 1938, les contributions de l'auteur s'accompagnaient de vingt-sept esquisses du peintre. Jean Lebedeff ne se chargea que d'une seule illustration¹⁹, tandis que deux dessins ne furent pas signés du tout. Le travail de Lingner occupait une place marquante au sein de la rubrique. Il était souvent visuellement intégré à l'article. Lingner y représentait les lieux décrits dans le texte et les associait fréquemment à des impressions de la vie quotidienne affairée des quartiers ouvriers. Bien que le peintre représentât les quartiers et leurs habitants de manière simplifiée et typifiée, il donnait à reconnaître les lieux auxquels se consacraient les articles de Desprès et permettait aux lecteurs de ce dernier de situer ses textes dans leur présent. Au lieu d'esquisser des scènes du passé, Lingner montrait uniquement l'univers des travailleurs parisiens à l'époque du Front populaire. Ces images de la vie de tous les jours des années 1930 contrastaient souvent de façon prononcée et toujours avantageuse avec les récits quelquefois sanguinaires. Le dessinateur offrait ainsi au public de Desprès un accès facile et un rapport actif à ses articles.²⁰ (ILL. 1)

19 — Fernand Desprès, « Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon », *L'Humanité*, n° 14094, 20 juillet 1937, p. 8.

20 — « Les villages de Paris. Les traditions révolutionnaires du vieux Ménilmontant », *L'Humanité*, n° 13867, 4 décembre 1936, p. 7.

Tandis que Max Lingner présentait toujours les habitants des quartiers ouvriers comme dynamiques, en action et en mouvement, Fernand Desprès les élevait, en tant que descendants d'ancêtres héroïques, au rang d'acteurs centraux de l'histoire. Dans le premier bloc thématique de sa rubrique, Desprès mettait en valeur l'aspect vaillant du peuple, qu'il représentait comme le catalyseur du futur ne serait-ce qu'en raison de son passé. Enracinant son récit dans le quartier de Belleville,²¹ le lieu où a vécu et agi l'emblématique communard Zéphyrin Camélinat, et partant du « mur des Fédérés » du cimetière du Père-Lachaise, il rappelait dans ses moindres détails au souvenir de ses lecteurs les derniers jours et la fin sanglante de la Commune. Il décrivit le mur comme un lieu de commémoration et d'espoir²² : en mai 1936, 600 000 partisans du Front populaire, issus tout autant des rangs du PCF que de ceux des partis démocratiques, y avaient afflué pour rendre aux communards un hommage d'une ampleur encore jamais vue.²³ Les ultimes combattants de la Commune avaient été fusillés par l'armée française le 28 mai 1871 à cet endroit même. Mais au milieu des années 1930, la marche vers le Mur était plus qu'une expression collective de la douleur ou un rappel du passé pour qu'il serve d'avertissement. Sous la conduite du PCF, la gauche française invoquait l'histoire de la Commune comme une force du présent qui indiquait le chemin d'un avenir radieux : l'histoire devenait une accusatrice et les morts, des héros invoqués sur les lieux des événements.²⁴ Dans sa rubrique, Fernand Desprès œuvra une fois de plus à ancrer l'héritage révolutionnaire de 1871 dans la culture de masse de gauche des années 1930. Au début de la décennie, il avait contribué directement au rapprochement entre le PCF et les associations dédiées à la mémoire de la Commune : membre du comité qui avait organisé les funérailles de Camélinat le 10 mars 1932,²⁵ il était donc coresponsable du succès d'une manifestation au cours de laquelle le PCF avait officiellement déclaré qu'il était, ainsi que les révolutionnaires d'Octobre, un élève de la Commune de Paris, et présenté le communisme de parti comme le berceau d'une nouvelle Commune révolutionnaire. Membre des « Amis de la Commune » depuis les années 1920, Desprès participa également à la marche vers le Mur de mai 1936.²⁶ En décembre, il diffusa ensuite dans ses textes la nouvelle conscience historique du parti. Il présenta tous les adhérents du Front populaire comme les successeurs

21 — « Les villages de Paris. Sur les pentes du Belleville de Camélinat », *L'Humanité*, n° 13863, 30 novembre 1936, p. 7.

22 — « Les villages de Paris. De la Folie-Regnault au Père-Lachaise », *L'Humanité*, n° 13884, 21 décembre 1936, p. 8.

23 — Rémi Morvan, « Elle n'est pas morte » : une histoire de l'association des Amis de la Commune (1881-1971), HAL archives ouvertes, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Master Histoire des sociétés occidentales contemporaines), 2015, p. 121. En ligne à l'adresse <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254759/document> [9.1.2023].

24 — Cf. Danielle Tartakowsky, *Nous irons chanter sur vos tombes. Le Père-Lachaise, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Aubier, 1999, p. 126 à 134.

25 — Archives de l'Association des amis et amis de la Commune de Paris 1871.

26 — Marchant au sein de ce groupe, Fernand Desprès avait même précédé les leaders politiques du PCF, de la SFIO et de la CGT. Aux dires du *Populaire*, il faisait partie du groupe autour du porte-étendard du « Comité des anciens combattants de la Commune ». Voir « La grandiose manifestation du Mur des Fédérés. C.A.P. socialiste, Comité central communiste, C.A. de la C.G.T. », *Le Populaire*, n° 4852, 25 mai 1936, p. 2.



ILL.2 *L'Humanité*, 30 décembre 1936, p. 7 avec une illustration de Max Lingner

des communistes. En tant que continuateurs de la tradition d'une Commune vaillante, c'étaient les masses célébrant le souvenir des Fédérés au pied du Mur qui perpétuaient « la grande idée de la libération de l'humanité ». ²⁷ Il invoqua le peuple comme une force tournée vers l'avant, un moteur du progrès et l'incarnation d'une énergie du futur, qui, unie, se frayait irrésistiblement sa voie. ²⁸ (ILL. 2)

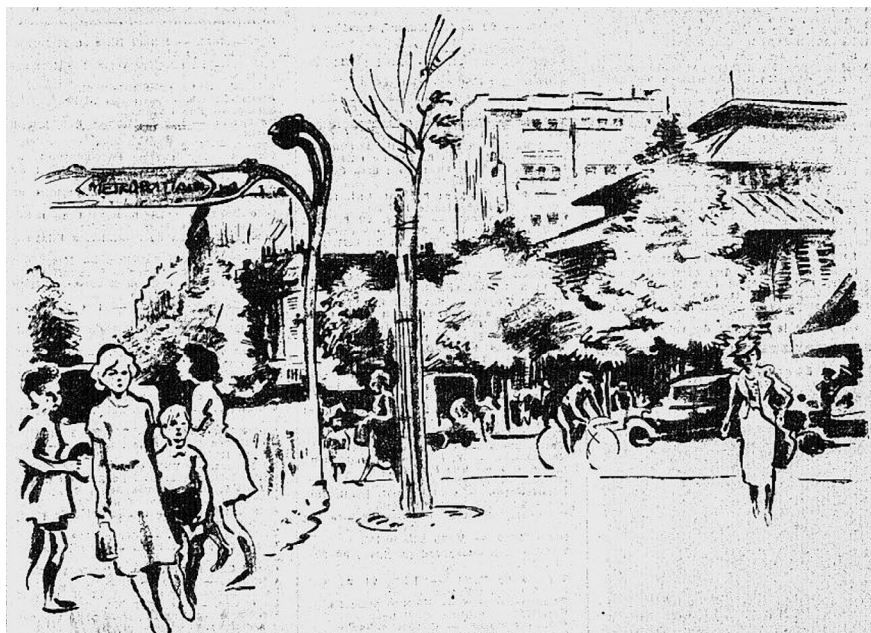
Lorsque le gouvernement du Front populaire s'enfonça de plus en plus manifestement dans une crise au printemps 1937²⁹, Fernand Desprès fit tout son possible pour le soutenir dans l'opinion publique. Dans ce but, il se montrait même élogieux, lui qui avait milité toute sa vie pour un changement radical de la société, envers le gouvernement en exercice dirigé par Léon Blum. ³⁰ À partir de mars 1937, au lieu de continuer à mettre en avant le peuple héroïque en tant qu'acteur de la fronde, il évoquait en outre surtout la République, et cela sur un ton tout à fait patriotique. Il présentait cette forme de gouvernement basée sur la volonté et l'action du peuple et ses acquis sociaux et intellectuels comme le fruit digne de protection de la Révolution française — en invoquant ce faisant la référence historique, politique et nationale

27 — « Les villages de Paris. Le Mur des Fédérés et le souvenir des foules ... », *L'Humanité*, n° 13893, 30 décembre 1936, p. 7.

28 — Ibid. Les obsèques d'Henri Barbusse en 1935 avaient constitué un point d'orgue émotionnel du Front populaire. Plusieurs centaines de milliers de spectateurs avaient assisté à la cérémonie au Père-Lachaise.

29 — Cf. Jean Vigreux, *Le front populaire 1934-1938*, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2011, p. 63 à 84 ; Stéphane Courtois, Marc Lazar, *Histoire du Parti communiste français*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 152 à 164.

30 — « Les villages de Paris. Un pavillon Louis XV, où, à Charonne le baron de Batz conspirait pour Louis XVI », *L'Humanité*, n° 13909, 15 janvier 1937, p. 8.



ILL.3 *L'Humanité*, 28 juillet 1937, p. 8 avec une illustration de Max Lingner

par excellence de tous les Français, pas seulement du Front populaire victorieux. D'une part, il présentait dans sa rubrique des inventions et des innovations modernes à portée nationale originaires des quartiers ouvriers parisiens.³¹ D'autre part, il critiquait, à travers des anecdotes évocatrices, la brutalité et la cruauté du clergé et de la noblesse, qui avaient sévi avant 1789 dans les anciens villages.³² Il faisait ainsi appel à des images traditionnelles de l'ennemi ancrées dans le consensus républicain usuel. Fernand Desprès se servait de multiples exemples négatifs pour souligner la dépravation de la vie parisienne avant la République : le gibet de Montfaucon, en particulier, avait été le théâtre du plus franc arbitraire féodal et de la plus profonde misère.³³ Il fallait donc protéger l'héritage de la Révolution française contre toute menace, voilà ce qu'il exprimait en sous-main à ses lecteurs. Il poursuivait ainsi la ligne axée sur l'unité et la coopération que *L'Humanité* avait adoptée dès 1935.³⁴ Celle-ci avait initialement visé à faire coopérer les communistes

31 — « Les villages de Paris. Des établissements religieux s'installent sur le sol de la forêt abattue », *L'Humanité*, n° 13969, 16 mars 1937, p. 8 ; « Les villages de Paris. Le premier télégraphe optique vit le jour à Belleville », *L'Humanité*, n° 14023, 10 mai 1937, p. 8.

32 — « Les villages de Paris. La Descente de la Courtille », *L'Humanité*, n° 13991, 7 avril 1937, p. 8 ; « Les villages de Paris. Le combat du taureau », *L'Humanité*, n° 14059, 15 juin 1937, p. 8 ; « Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon », *L'Humanité*, n° 14094, 20 juillet 1937, p. 8.

33 — « Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon », *L'Humanité*, n° 14094, 20 juillet 1937, p. 8 ; « Les villages de Paris. Une excursion rétrospective dans la voirie de Montfaucon », *L'Humanité*, n° 14108, 4 août 1937, p. 8.

34 — Cf. Tartakowsky, *Nous irons chanter*, p. 145 et suiv. ; Georges Vidal, *La grande illusion ? Le Parti communiste français et la Défense nationale à l'époque du Front Populaire (1934-1939)*, Lyon, Presses universitaires, 2006, p. 9 et suiv. ; Courtois, Lazar, *Histoire du Parti communiste français*, p. 154 et suiv.

avec d'autres partis et mouvements de gauche. Face à la critique croissante à l'égard du gouvernement du Front populaire, la faiblesse de plus en plus grande des socialistes français au sein du gouvernement et la résistance de plus en plus active contre la participation des communistes à celui-ci,³⁵ ce cours fut changé — Desprès aussi y fut pour quelque chose — , au vu de la crise de 1937, en un véritable hymne à la République.³⁶ (ILL. 3)

« L'université populaire » de Desprès dans les années 1930 : entre mobilisation et divertissement des masses

Superficiellement, la série « Les villages de Paris » paraissait libre de toute doctrine et aussi plaisante qu'une visite guidée à travers la ville. Fernand Desprès y exposait souvent de manière anecdotique, à la manière d'un conteur promeneur, les liens historiques entre les quartiers périphériques parisiens et le mouvement ouvrier français. Il relatait les observations actuelles et ne laissait percer son propre point de vue que de façon sous-jacente. À travers sa rubrique, Desprès se faisait pourtant en quelque sorte l'éducateur de ses lecteurs. Ses contributions ressemblaient à un cours d'histoire et de culture de l'université populaire, dans le cadre duquel il montrait à son public les facettes les plus diverses du passé de celui-ci. Le concept d'université populaire dans la continuité duquel il se situait datait du début du XX^e siècle. Entre la fin de l'affaire Dreyfus en 1898 et le début de la guerre en 1914, c'étaient surtout les travailleurs intellectuels français de gauche qui avaient plaidé pour une instruction destinée aux adultes et accessible à tous.³⁷ Dans les cercles anarchistes que Desprès avait fréquentés, il ne s'était aucunement seulement agi de rattraper les matières non apprises par manque d'études supérieures. Les anarchistes concevaient plutôt l'éducation et la culture comme des moyens d'accéder à une forme de vie supérieure dont la société bourgeoise privait à dessein les masses ouvrières. En offrant une instruction ouverte à tous dans le domaine des arts et des sciences, ils voulaient que le prolétariat se cultive grâce à ses propres études, qu'il se rende compte de sa situation d'exploité et qu'il s'en affranchisse grâce à la nouvelle conscience (de soi) qu'il se forgeait.³⁸

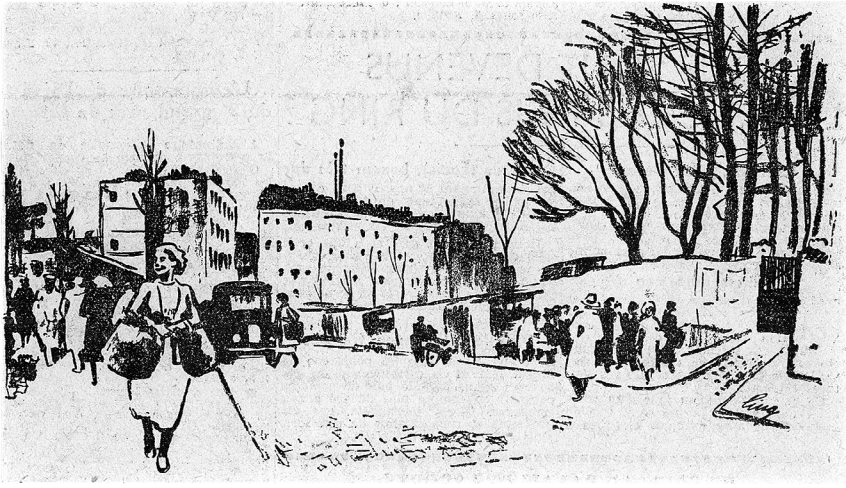
35 — Jean Touchard, *La gauche en France depuis 1900*, Paris, Seuil, 1977, p. 231 à 235.

36 — « Les villages de Paris. Comment maître Villon échappa au Gibet », *L'Humanité*, n° 14101, 28 juillet 1937, p. 8. La légende de l'image dit : « Le gibet de Montfaucon qui se dressait depuis le XIII^e siècle entre les points où se trouvent le n° 1 de la rue Louis-Blanc, le n° 69 de la rue de la Grange-aux-Belles de la place du Combat, fut transféré en 1761 au nord de la rue de Meaux, sur l'emplacement du marché de la Villette et de la rue Secrétan. »

37 — Parmi l'entourage de Desprès, c'était en particulier Marcel Martinet qui bataillait avant la Première Guerre

mondiale pour une « culture prolétarienne ». Voir Nicole Racine, « Martinet et la culture ouvrière », *Le Mouvement social*, n° 91, 1975, p. 59 à 78.

38 — Charles Hotz, anarchiste marseillais et très proche ami de Fernand Desprès, exprima des réflexions de ce genre le 15 juin 1910 devant une assemblée de conducteurs de tramways locaux. Desprès corrigea le discours et organisa sa publication sous le titre « L'art et le peuple ». Charles Hotz, *L'art et le peuple*, Marseille, Édition de la Société – Arts et Excursions, 1910, p. 45.



ILL.4 *L'Humanité*, 10 mai 1937, p. 8 avec une illustration de Max Lingner

Au début du siècle, Fernand Desprès s'était lui-même engagé auprès des *Cahiers de l'Université populaire* (1906–1907).³⁹ Il conserva dans les années 1930 son idée fondamentale d'une mobilisation politique au moyen de l'éducation, par exemple quand il instruisait minutieusement les lecteurs des « Villages de Paris » au sujet des événements qui avaient conduit à la fin de la Commune. 65 ans après, ceux-ci étaient rarement connus en détail même des habitants des lieux où ils s'étaient déroulés. Au lieu de cela, ils étaient ancrés de manière plutôt vague dans la mémoire collective et en grande partie élevés au royaume des légendes.⁴⁰ En comblant les lacunes des lecteurs de *L'Humanité* dans un format accessible à tous, Desprès faisait d'un côté œuvre de diffuseur de la nouvelle conscience historique, pleine d'avenir, du PCF. D'un autre côté, il livrait à l'engagement politique des prolétaires parisiens des arrière-plans et des modèles historiques qui étaient enracinés dans leur propre histoire, qui les concernaient immédiatement et qui pouvaient donc les motiver personnellement.

Avec ses textes à l'écriture amusante, Desprès servait avant tout un public en quête de divertissement. Cela correspondait à l'esprit de cette époque, car le paysage médiatique des années 1930 était profondément en mutation. Le cinéma et la radio étaient de plus en plus accessibles à toutes les couches de la population et jouissaient d'une grande popularité. Les exigences des lecteurs vis-à-vis de la presse changeaient : les journaux devaient désormais être à la pointe de l'actualité, leur style et leur présentation devaient être vivants et évocateurs, s'ils voulaient survivre dans cet univers bigarré.⁴¹ Cette contrainte d'innover constituait un défi

39 — Davranche, « DESPRÈS Fernand, Désiré, Alfred », *Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier. Mouvement social*.

40 — Tartakowsky, *Nous irons chanter*, p. 149.

41 — Claire Blandin, Christian Delporte, François Robinet, *Histoire de la presse en France. XX^e–XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, collection « U. Histoire », 2016, p. 92.

pour le journal officiel du PCF. À cela s'ajoutait que *L'Humanité* avait depuis longtemps cessé d'être l'unique organe de presse communiste. Les magazines *Regards* et *La Revue Communiste* ainsi que le quotidien *Ce Soir* lui faisaient concurrence. Ils visaient avant tout les jeunes communistes. Pour ce faire, les nombreux écrivains qui y collaboraient misaient de façon croissante sur le format du « fait divers » : des contributions en tous genres sur des faits curieux et amusants qui véhiculaient accessoirement un savoir culturel ou historique. Elles conféraient à la nouvelle presse communiste une légèreté qui faisait souvent défaut au grave organe du PCF. De fait, *L'Humanité* avait longtemps banni les « faits divers ». ⁴² Les textes à première vue divertissants n'eurent meilleure presse au sein du journal qu'au retour de Paul Vaillant-Couturier au poste de rédacteur en chef en 1935. Ce ne fut qu'à ce moment-là qu'on reconnut définitivement au sein de la rédaction qu'il ne s'agissait plus exclusivement de faire politiquement ses preuves, mais aussi, en fin de compte, de préserver l'attractivité de la publication. Afin d'augmenter les ventes du journal du parti, Vaillant-Couturier avait quelque peu affranchi dès le milieu des années 1930 le quotidien de plus en plus sclérosé des directives rigides du Politburo français. ⁴³ Mais une rubrique de divertissement aussi volumineuse que « Les villages de Paris » de Fernand Desprès ne devint possible qu'en avril 1936, quand le succès du Front populaire eut commercialement permis le coûteux passage de six à huit pages. On avait cependant tout simplement laissé faire Desprès dans les dernières pages du journal. Personne au sein du journal du Parti communiste n'aurait délibérément commandé ses amusantes excursions dans le passé. Dans le cadre des situations politiquement et médiatiquement tendues de 1937, sa rubrique joua toutefois en faveur de *L'Humanité*. ⁴⁴ (ILL. 4)

À l'époque où le PCF devait craindre pour son influence politique conquise en 1936, les contributions de Desprès captivaient le lectorat et donc aussi, dans la mesure du possible, l'électorat. C'étaient justement les articles en apparence superficiels comme les siens qui attiraient le plus de lecteurs. Ils s'avéraient ainsi bien plus utiles au PCF et à *L'Humanité* que des textes rigidement doctrinaires ou des comptes-rendus arides. Par sa manière de véhiculer l'histoire commune sans didactisme, Fernand Desprès savait interpeller un large public. Il intégrait à ses textes l'univers quotidien des simples travailleurs, qui pouvaient se reconnaître dans la représentation officielle et continuer à s'identifier avec le mouvement secoué par les crises. Au lieu d'agir de haut en bas, Desprès orientait presque imperceptiblement l'attention de son public dans une direction avantageuse pour le mouvement communiste. Son rôle d'éducateur historico-culturel se distinguait fondamentalement de celui que d'autres intellectuels du parti de la première génération avaient occupé au début des années 1920. ⁴⁵ Contrairement à ceux-là, il ne prétendait pas

42 — Courban, *La mise en scène du fait divers dans les colonnes du journal L'Humanité*, p. 168.

43 — Courban, *L'Humanité. De Jean Jaurès à Marcel Cachin*, [e-book], p. 185.

44 — « Les villages de Paris. Le premier télégraphe optique vit le jour à Belleville », *L'Humanité*, n° 14023, 10 mai 1937, p. 8.

45 — Kroll, *Kommunistische Intellektuelle in Westeuropa*, p. 42.

être investi d'une conscience prophétique exceptionnelle qui le destinait à éduquer les masses ignorantes, voire se présenter comme un « guide du peuple ». Sans revendiquer une autorité pour lui-même, il divertissait et instruisait ses lecteurs dans un domaine clairement délimité. En dépit de cela, son engagement était au service de la ligne officielle du PCF pendant le Front populaire. Que chacun de ses articles ait été publié avec une illustration et que *L'Humanité* lui ait offert une tribune jusqu'à la fin du Front populaire — le dernier article des « Villages de Paris » parut le 1^{er} avril 1938 — témoigne du fait que ses supérieurs s'en rendaient compte. Ils essayaient d'utiliser sa passion pour les études historiques et pour les références à la Révolution de manière politiquement et financièrement aussi profitable que possible. En tant que dernier engagement politique de grande ampleur de Desprès dans *L'Humanité*, sa rubrique lui redonnait en outre une certaine reconnaissance au sein du journal du parti : en août 1938, il en représenta la direction à l'occasion de l'enterrement de l'homme politique communiste François Ternaux.⁴⁶

L'interdiction de *L'Humanité* et du PCF en août 1939 prirent Fernand Desprès de court : il était en train d'effectuer une mission journalistique à Nice. De là, il se rendit en Algérie, où il dirigea jusqu'en 1942, sous le pseudonyme de « Marcel Franc », la rubrique littéraire du journal oranais de gauche et républicain *Oran républicain*. À la fin de la guerre, et jusqu'à sa mort en février 1949, il travailla à « Radio Alger », une chaîne de la Radiodiffusion française. Desprès y mit à profit son expertise historico-culturelle pour ériger à travers son programme culturel « Lumières de France » un monument aux idées et aux personnalités qui avaient marqué les décennies de son engagement.⁴⁷

46 — « La population de Charenton a fait d'émouvantes obsèques à François Ternaux », *L'Humanité*, n° 14475, 7 août 1938, p. 7.

47 — La biographie de Fernand Desprès et une analyse qui permet de situer ses interventions intellectuelles constituent l'objet de ma thèse de doctorat : Ina Kiel, « Un journal de lutte de classe, une arme de révolution ». *Fernand Desprès et L'Humanité de l'entre-deux-guerres*, Bielefeld, université de Bielefeld, 2022. Dans son deuxième tome, celle-ci comprend également la transcription de son abondante correspondance avec Charles Hotz. Les deux tomes sont disponibles en ligne à l'adresse <https://pub.uni-bielefeld.de/record/2961579#harvard1> [30.11.2023].



LES TYPOS

MAX LINGNER DANS LA VIE OUVRIÈRE (1937–1939)

Le 18 mai 1939, *La Vie ouvrière* invite ses lecteurs à se rendre à l'exposition de peintures de Max Lingner à la Galerie Joseph Billiet, rue La Boétie à Paris. La journaliste de l'hebdomadaire de la CGT présente l'artiste en ces termes :

« Max Lingner illustre depuis plusieurs années les colonnes de *La Vie ouvrière*. Vous avez tous apprécié sa valeur et reconnu la sincérité de son observation profondément humaine. Il a consacré son talent à exprimer la vie des travailleurs. (...) Ce qui intéresse notre collaborateur c'est la recherche d'une vérité vivante ; (...) Pour lui le travail n'engendre pas la tristesse, tout est gai et vivant (...) pas de scènes tragiques reproduisant les tares ou les souffrances des hommes, pas de caricatures outrancières.¹ ».

Rendant compte précédemment, le 1^{er} janvier 1933, dans la revue *Art et décoration* de la première exposition de Max Lingner à la Galerie Joseph Billiet, le rédacteur avait exprimé des sentiments opposés :

« Le thème de la misère humaine revient sans cesse, hallucinant. Ses fusains, ses traits appuyés, où les blancs et les noirs se heurtent durement, expriment avec force et désespérance des êtres qui eurent toujours à lutter avec le malheur. Quels yeux tristes et quelles bouches déçues, même chez les enfants ! Max Lingner donne une allure dramatique à cette anxiété de la jeunesse (...) Par exception, il a peint une scène qui voudrait être joyeuse (...) mais c'est une impression d'atroce mélancolie qui se dégage.² »

Lingner est-il un peintre « optimiste » ou « pessimiste », exprimant la vie ou décrivant le désespoir et la misère ? Les dessins publiés dans *La Vie ouvrière* entre 1937 et 1939 donnent plutôt raison à la rédactrice de l'article daté de 1939.

III. Max Lingner, « Les typos » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 5 mai 1938, p. 1.

Éric Lafon, Max Lingner dans *La Vie ouvrière* (1937–1939), dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.

net, 2024, p. 58–70,

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20361>

1 — *La Vie ouvrière*, 18 mai 1939.

2 — *Art et décoration*, 1^{er} janvier 1933.



ILL. 1 *La Vie ouvrière*, 28 avril 1938, couverture avec une illustration de Max Lingner

Lingner, dessiner après *Monde*

Les premiers dessins paraissent dans l'hebdomadaire de la CGT le 8 juillet 1937 et illustrent la page « contes choisis d'Alphonse Daudet : *La Chèvre de monsieur Seguin* ». Après *Monde*, Max Lingner se voit attribuer pour son dessin la première page de l'organe central du Parti communiste (SFIC), *L'Humanité*, le 1^{er} août 1936 : « Tous le 2 août à Saint-Cloud à la fête de la paix ». Il s'agit donc d'illustrer une fête champêtre organisée par le Parti communiste quelques mois après la victoire électorale du Rassemblement populaire, des grèves avec occupations d'usines, des lois pour la réduction du temps de travail à quarante heures, des quinze jours de congés payés. À l'instar de l'illustration pour le conte d'Alphonse Daudet ou pour cette fête populaire, les dessins qui vont suivre plus ou moins régulièrement entre 1937 et 1939 donnent à voir, dans leur très grande majorité, la joie, le bonheur, les sourires, le peuple uni, le travail sans l'aliénation. (ILL. 1) Au terme de notre consultation de la collection de *La Vie ouvrière* durant ces quatre années décisives, 1935–1939, nous n'avons recensé que quatre dessins sur l'actualité politique. Deux dessins relatifs aux licenciements de syndicalistes et d'ouvriers grévistes en novembre 1938, « Ouvrez les portes des usines » (le 15 décembre 1938), « Amnistie » (le 12 janvier 1939) et deux autres sur l'Espagne, « Ouvrez la frontière » (le 26 janvier 1939) et « Madrid » (le 23 février 1939). Force est de constater que sur une centaine de dessins relatifs au monde du travail et d'illustrations d'œuvres littéraires, c'est très peu.

Nous ne disposons malheureusement pas des archives du journal pour en savoir plus sur la relation entre la rédaction et l'artiste dessinateur. Il est toutefois presque

certain, pour connaître le fonctionnement de la presse en général, que c'est le journal qui commande le dessin à l'artiste.

Toujours est-il que Max Lingner devient donc un collaborateur à *La Vie ouvrière*. Il n'apparaît pourtant pas parmi ceux que le journal présente dans l'édition du 30 septembre 1937, alors que le dessinateur et caricaturiste René Dubosc (1897–1964), auquel la dernière page du journal est réservée à partir du 29 avril 1937 et jusqu'au dernier numéro de *La Vie ouvrière* en septembre 1939, est cité. Lingner n'est d'ailleurs pas annoncé en juillet 1937 lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le journal. La rédaction demeure tout aussi muette pour expliquer « l'absence » de dessin de Lingner du 25 août 1938 jusqu'au numéro du 12 janvier 1939 sauf pour deux numéros, des 24 novembre et 15 décembre 1938. Cette « discrétion » de la rédaction n'est pas réservée à Max Lingner. La création d'une nouvelle rubrique à l'automne 1938 « Échos, cancans et coup de Bec », Bec étant le nom du dessinateur, n'est pas davantage annoncée. Ces « oublis » semblent relever d'un parti pris rédactionnel plutôt que des difficultés politiques et financières rencontrées par le journal depuis la fin de l'année 1937, ces dernières devenant plus préoccupantes au cours de l'année 1938, pour devenir dramatiques en 1939.

Lingner, l'optimisme dans un monde menaçant

Le fascisme règne en maître en Italie depuis 1922 et la très puissante gauche allemande, SPD et KPD, a été écrasée, vaincue dans la rue et dans les urnes par le NSDAP d'Adolf Hitler. Ces échecs consécutifs des mouvements ouvriers, italiens et surtout allemands, conduisent l'Internationale communiste à opérer un virage stratégique et tactique radical. Le fascisme victorieux rend à nouveau la guerre possible et menaçante. Le Komintern préconise alors de substituer l'orientation dite du « Front populaire » à celle adoptée en 1928 de « classe contre classe ». De nouvelles directives en mai–juin 1934 sont adressées aux PC, les incitant à nouer maintenant des alliances avec les partis socialistes, qualifiés avant cela de « sociaux-fascistes », ainsi qu'avec les « partis bourgeois » et républicains afin de créer des fronts contre le fascisme et la guerre. À l'été 1935 cette stratégie est officialisée lors du VII^e congrès de l'Internationale communiste.

En octobre 1935, l'Italie de Mussolini attaque l'Éthiopie et manifeste ainsi ses prétentions territoriales. À Rome, les fascistes italiens nourrissent le nationalisme des foules et leur projettent l'horizon d'un empire reconstitué. Le 7 mars 1936, Hitler décide de remilitariser la Rhénanie en violation des dispositions du Traité de Versailles. Une réplique en quelque sorte au pacte d'assistance franco-soviétique Laval-Staline signé le 2 mai 1935 et ratifié par la France les 27 février et 12 mars 1936. En Espagne, une gauche unie et républicaine gagne quant à elle les élections législatives du 16 février 1936 dans un pays où les rapports sociaux et politiques sont marqués par la violence et débouchent en juillet sur la guerre civile. En France, le changement d'orientation de l'Internationale communiste semble prendre. La manifestation antiparlementaire des droites et des associations d'anciens

combattants du 6 février 1934 est aussitôt caractérisée par les gauches comme une tentative de coup d'État fasciste. Le 12 février, les gauches, politique et syndicale, PS-SFIO et PC-SFIC d'une part et CGT et CGT-U d'autre part se rassemblent dans la rue. Suite à des entretiens avec Moscou, le PC français opère en juin 1934 un changement radical d'orientation et signe le 27 juillet 1934 avec le PS-SFIO un pacte d'unité et d'action auquel se rallieront en juin 1935 les radicaux-socialistes français. Le Front populaire est né. En Espagne, les gauches se rassemblent également, l'initiative n'en revenant cependant pas à la section espagnole de l'Internationale communiste, mais à une gauche socialiste révolutionnaire critique, voire opposante, envers le stalinisme dans un pays où les organisations libertaires et anarchistes sont prédominantes. Toutefois, la menace fasciste, réelle en Espagne, pousse en janvier 1936 les gauches républicaines, socialistes, communistes à se retrouver au sein d'une coalition électorale soutenue par la puissante CNT anarchiste. Le 16 février 1936, le frente popular remporte les élections. Deux mois plus tard, les gauches françaises remportent à leur tour les élections des 26 avril et 3 mai 1936 et obtiennent une majorité pour gouverner le pays. Ces deux succès électoraux sont décrits par les gauches comme des victoires sur un fascisme menaçant d'accéder au pouvoir et sont ressentis par les partis, communiste et socialiste surtout, comme une embellie, la perspective d'un nouvel horizon possible. Cette embellie — brève accalmie du temps — devient très rapidement palpable, audible et visible, du moins en France. En effet, la France du Front populaire occupe dès le mois de mai 1936 et jusqu'à l'automne la plupart des usines dans la joie, organise des bals populaires, installe des campings, fait voter une loi de réduction du temps de travail, pousse à l'amélioration des conditions de travail, instaure quinze jours de congés payés pour les travailleuses et les travailleurs qui jusqu'alors n'en bénéficiaient pas, promeut le temps des loisirs et de l'activité sportive, de la culture. Le PC rend plus discret le slogan « Des soviets partout ! » au profit de la formule « Une France libre, forte et heureuse », brandit le drapeau rouge et le drapeau tricolore, fait chanter dans les cortèges de manifestations *L'Internationale* et *La Marseillaise*.

L'émigré communiste allemand Max Lingner, arrivé en France en 1929, conçoit ses toiles et ses dessins, pour la Une de l'hebdomadaire *Monde* ou bien pour ses pages intérieures, au cours de cette période contrastée, dominée par l'affrontement entre le fascisme et le progressisme. L'embellie de 1936 va lui offrir l'occasion de saisir un autre réel, celui d'un mouvement ouvrier français qui, avec le Front populaire, envisage le travail et l'engagement militant dans une France où le repos, les loisirs et la culture deviennent accessibles et dessinent les contours d'une autre vie possible. Toute la presse de gauche et notamment les magazines *Vu*, *Marianne*, *Regards*, *Messidor* bouleversent leurs mises en pages et couvertures, multiplient les reportages photographiques sur les grèves, sur le travail, sur les temps de loisirs, de repos et d'activités sportives auxquels le peuple se livre. Mais le bonheur ne dure pas toujours et le Front populaire est rapidement aux prises avec plusieurs difficultés, notamment financières.

La Vie ouvrière ouvre justement, à partir de l'été 1937, ses colonnes à Max Lingner pour qu'il illustre cette volonté de préserver, de maintenir l'esprit « Front populaire » mis à mal par une détérioration de la situation économique et sociale.

Illustrer « la volonté de bonheur »

Le 5 juin 1936, le journal consacre sa dernière page à un vaste reportage photographique sur des grévistes de la banlieue de Paris (Issy-les-Moulineaux). La semaine suivante, quatre photographies de grèves figurent en Une, six en troisième sur la grève dans une blanchisserie encore à Issy-les-Moulineaux, et six photographies illustrent la dernière page, prises à l'usine Thomson à Paris. Pourquoi Issy-les-Moulineaux ? Parce que c'est à partir de cette ville et celle de Boulogne-Billancourt que le 26 mai 1936 le mouvement de grève avec occupation des usines gagne la région parisienne après être parti du Havre et de Toulouse. C'est enfin dans cette ville de la banlieue parisienne que la CGT-U, scission de la CGT en 1921 suite à l'adhésion du courant communiste à l'Internationale syndicale rouge, tient son huitième et dernier congrès avant la réunification en mars 1936.

Dès lors, la rédaction de la CGT va enrichir chaque semaine de photographies les pages de son journal, qui en était jusque-là presque dépourvu. Le 10 juillet 1936, elle instaure une nouvelle rubrique « Coup d'œil sur les batailles ouvrières » reproduisant des photographies de ses correspondants. Cette page réalise un tour d'horizon des usines en grève et occupées généralement dans toute la France. La rédaction n'oublie aucune corporation, du secteur de l'automobile à celui de l'alimentation, des ouvrières du textile aux employés des magasins. Ces reportages photographiques annoncent dans un premier temps, puis côtoient à partir de l'été 1937, les séries de dessins de Max Lingner sur les métiers et les travailleurs. (ILL. 2)

Le 28 février 1936, une autre nouvelle rubrique apparaît dans l'hebdomadaire, « S'instruire, se distraire ». La promotion par le syndicat de la culture et de l'instruction ne date pas de 1936, mais sa résonance avec la période à venir est d'autant plus importante.

Depuis l'automne 1934, dans la foulée de l'unité d'action entre socialistes et communistes, les deux confédérations, CGT et CGT-U, ont mis un terme aux « hostilités » et ont ouvert les discussions, l'une n'envisageant d'abord que l'unité d'action (la CGT-U), l'autre (la CGT) lui préférant l'unité organique. Le chemin est certes difficile, mais l'unité prévaut et début mars 1936, la confédération syndicale née en 1895 se réunit. Les défaites du mouvement ouvrier, en Italie et en Allemagne, résultat, en partie, de la désunion des gauches politiques et syndicales, ont marqué profondément les esprits en France. Si bien que la réalisation de l'unité en mars 1936, la réussite d'un 1^{er} mai, puis la victoire électorale, participent aussi de cette joie à nouveau ressentie, de temps meilleurs qui s'annoncent, de « lendemains qui chantent ». La crise économique, le chômage (860 000 chômeurs en 1936), les dures conditions de travail dans de très nombreuses grandes, petites et moyennes entreprises, constituent le quotidien d'un peuple au travail, mais les différents événements en France au printemps 1936 font naître l'espérance de jours meilleurs.



ILL. 2 *La Vie ouvrière*, 18 mai 1939, couverture avec des photos de protestation des marins du Havre

Ils font assurément oublier la menace la plus terrible, la guerre. Les discours des dirigeants politiques et syndicaux prononcés à toutes les manifestations de célébration du Front populaire en témoignent.

Les dessins de Max Lingner dans *La Vie ouvrière* participent, pour reprendre les formules de l'époque, de cette « volonté de bonheur », de cette assurance d'aller « au-devant de la vie », que « l'avenir nous appartient » ou que « la vie est à nous ». (ILL. 3)

Le monde du travail photographié

En 1937, la rédaction de *La Vie ouvrière* continue de reproduire de nombreuses photographies et publie des reportages sur les régions industrielles de France. Les photographies montrent des sites d'usine, des puits de mines, des ateliers de sidérurgie, des dépôts de train, des docks des ports dans différentes régions et villes de France. Les clichés saisissent bien évidemment une main d'œuvre en grève qui occupe « dans le calme » l'usine, qui organise des bals et des jeux là où d'habitude le bruit de la machine se fait entendre, mais aussi qui travaille et produit. Avec la stratégie du Front populaire, les communistes français, ceux du PC-SFIC comme ceux de la CGT et de *La Vie ouvrière*, se sont appropriés les termes et les images du discours national et républicain et participent à la valorisation des richesses du pays, de toutes les richesses issues des sols mais produites par l'intelligence humaine. Le 17 avril 1936, Maurice Thorez certifie que les communistes aiment leur pays et en appellent « Pour le bien-être, contre la misère ! Pour la liberté contre l'esclavage ! Pour la paix contre la guerre ! À voter pour la France forte, libre et heureuse que veulent et que feront les communistes. »



ILL. 3 *La Vie ouvrière*, 14 juillet 1938, p. 1 avec une illustration de Max Lingner

En 1937, l'hebdomadaire passe de douze pages à seize pages jusqu'au 6 mai 1937, puis à vingt pages, enfin à vingt-quatre pages le 7 octobre 1937, et rappelle la semaine suivante qu'il tire à 248 000 exemplaires. De son côté, la CGT réunifiée compte dorénavant quatre millions d'adhérents, 750 000 rien que pour la fédération de la métallurgie.

Le journal est régulièrement refondu et s'épaissit par l'insertion de rubrique comme « Loisirs, éducation et sports » ou « les Arts et les sciences ». Enfin, à partir du 29 avril 1937, la dernière page du journal est dorénavant réservée à une critique politique et sociale humoristique par René Dubosc, dessinateur à *L'Humanité*. Sur deux colonnes et aux allures de planches de bande dessinée, Dubosc propose un commentaire aussi amusé qu'acéré de l'actualité. (ILL. 4)

C'est lorsque *La Vie ouvrière* est ainsi complètement renouvelée et au sommet de ses ventes et de sa situation que Lingner entre au journal.

Promouvoir la culture

La première contribution de Max Lingner au journal, le 8 juillet 1937, est un dessin illustrant la nouvelle d'Alphonse Daudet, *La Chèvre de monsieur Seguin* (ILL. 5), extraite du recueil *Les Lettres de mon moulin*. *La Vie ouvrière*, en consacrant une page au roman feuilleton ou à des extraits d'une nouvelle ou d'un conte, s'inscrit finalement dans la grande tradition de la presse du XIX^e siècle. Pourquoi la rédaction a-t-elle sollicité la collaboration de Lingner ? Très certainement parce qu'elle avait vu son talent s'exprimer dans *Monde*. Elle a probablement repéré qu'il avait retrouvé du travail à *L'Humanité* et qu'on lui avait demandé d'illustrer en février 1937 le



ILL. 4 La Vie ouvrière, 14 octobre 1937, p. 24 avec des illustrations de René Dubosc



ILL. 5 La Vie ouvrière, 8 juillet 1937, p. 14 avec des illustrations de Max Lingner

roman *La Croisière rouge* de Roger Courteville, puis en mars *Le Livre de la brousse* de René Maran et qu'il avait également publié des dessins dans la publication annuelle du PC, *Almanach ouvrier et paysan* pour les années 1936 et 1937. En juillet 1937 et jusqu'au 31 août 1939, Max Lingner illustre chaque semaine la page littéraire de l'hebdomadaire syndical. Plusieurs dessins, sans compter les letrines, peuvent accompagner des extraits d'un conte, ou des fragments d'un roman, voire une nouvelle dans son intégralité, publiée sous la forme d'un feuilleton. Chaque semaine, le texte illustré se termine par un « à suivre » et donne rendez-vous la semaine prochaine au lecteur afin de le fidéliser. Un procédé classique qui remonte à la presse du siècle précédent et qui a rendu célèbre nombre de romans. La rédaction du journal de la CGT choisit-elle les textes ? Très certainement, et elle doit les faire parvenir à Max Lingner. Force est de constater que l'inspiration et la force de travail du peintre et dessinateur sont au rendez-vous pour illustrer des œuvres de grands écrivains classiques comme Alphonse Allais, Alphonse Daudet, Anatole France, Jules Renard et surtout Balzac, Flaubert, Maupassant, Rabelais et Zola. (ILL. 6 ET 7) Le journal publie également des nouvelles ou des extraits d'auteurs moins connus comme André Baillon, Marie Colmont, Jules Moineaux et André Philippe, sur lequel nous reviendrons. *La Vie ouvrière* souhaite, par cette diversité, offrir à son lectorat une littérature de qualité autre que les seules œuvres du roman social ou de la littérature prolétarienne. Toutefois, la rédaction propose des histoires et des récits de gens simples, du peuple, de l'ouvrier, du petit commerçant, du curé, que cela soit avec les contes



ILL. 6 La Vie ouvrière, 4 novembre 1937, p. 9 avec des illustrations de Max Lingner

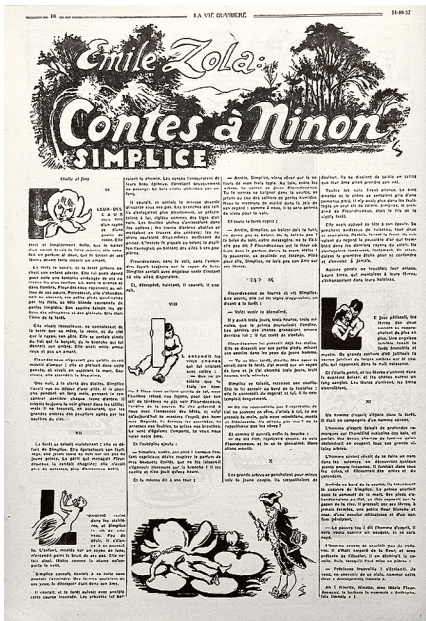


ILL. 7 La Vie ouvrière, 10 mars 1938, p. 7 avec des illustrations de Max Lingner

de Zola extraits des *Contes à Ninon* publiés durant cinq semaines consécutives à l'automne 1937 (ILL. 8) ou *Boule de Suif* de Maupassant, publié durant huit semaines consécutives (ILL. 9). La rêverie, le merveilleux ou le fantastique qu'évoque l'œuvre d'Émile Zola sont préférés à une énième publication de *Germinal*. Il ne nous a pas non plus échappé que ces *Contes à Ninon* exaltent la force de la jeunesse, thématique très présente dans l'œuvre peint ou dessiné de Lingner. La page littéraire offre donc aux lecteurs une forme d'évasion au milieu d'un quotidien fait de travail et des affres d'une actualité qui s'assombrit de plus en plus au cours de ces années 1938 et 1939. Le journal syndical, qui met en avant la lutte, les grèves, le travail et ses conditions, se fixe aussi d'instruire et de cultiver une population ouvrière qui a quitté très tôt l'école. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut comprendre pourquoi la rédaction a choisi au mois d'août 1939 des extraits des *Contes de Jacques Tournebroche* d'Anatole France, qui transportent le lecteur dans des histoires pétillantes se déroulant au Moyen Âge, ou des extraits de l'œuvre de Jules Moineaux, *Le Bureau du commissaire*, satire du milieu policier. Les 24 et 31 août 1939, *La Vie ouvrière* s'efforce d'expliquer le pacte de non-agression Hitler-Staline pour mieux le légitimer.

Illustre la dignité ouvrière et populaire

À partir du 17 mars 1938 et pour douze numéros consécutifs jusqu'au 16 juin, Max Lingner s'attelle au roman d'André Philippe, *L'Acier*, publié l'année précédente aux éditions de l'Internationale communiste, les ESI (éditions sociales internationales).



ILL. 8 La Vie ouvrière, 14 octobre 1937, p. 18 avec des illustrations de Max Lingner



ILL. 9 La Vie ouvrière, 22 juillet 1937, p. 13 avec des illustrations de Max Lingner

Max Lingner dessine avec toute sa méticuleuse précision l'architecture des puits et des fonderies et des groupes d'ouvriers mineurs ou fondeurs de la Loire, dans la région de Firminy, lieu où se déroule le roman de cet ancien ouvrier métallurgiste, Claude Logier dit André Philippe. (ILL. 10 ET 11) Lingner ne republie aucun des quatre dessins qu'il a livrés en 1936 à *L'Almanach ouvrier et paysan* qui publie quelques fragments du roman que l'édition annuelle communiste attribue malencontreusement à un certain Philippe Logier.

On serait tenté de penser qu'en publiant l'intégralité de ce roman social au sein de la rubrique consacrée aux œuvres littéraires, *La Vie ouvrière* affirme clairement son identité de journal de classe. Mais c'est plus dans une volonté de continuer de s'inscrire encore une fois dans le temps, l'époque, et l'esprit du Front populaire. Il s'agit de rendre compte de la réalité sociale des mondes du travail dans l'édification du pays, la France, et de montrer une dignité ouvrière à travailler et à produire dans des conditions et à des rythmes que le Front populaire, et donc la CGT et le PC-SFIC, ont largement contribué à améliorer. On enrôle pour cela le talent et le trait de Max Lingner. Ce sont vingt-quatre dessins de métiers et d'activités liés au travail qui sont publiés entre le 7 octobre 1937 et le 2 juin 1938 et sept dessins pour la série « les grands travaux » du 9 juin 1938 au 4 août 1938. La rédaction du journal et Lingner veulent ainsi montrer aux lecteurs une France au travail, après avoir largement montré une France des grèves. Les mineurs, les dockers, les métallurgistes, les cheminots, les tourneurs, « ceux du bois », « ceux de l'alimentation », les



ILL. 10 *La Vie ouvrière*, 14 avril 1938, p. 7 avec des illustrations de Max Lingner



ILL. 11 *La Vie ouvrière*, 5 mai 1939, p. 7 avec des illustrations de Max Lingner

ouvrières du textile « le fil », sont les premiers à figurer au bas de la première page annonçant un article sur la corporation en pages intérieures. La classe ouvrière est bel et bien représentée avec, en renfort, « les soudeurs », « les fondeurs », « les électriciens », mais avec « les vendeuses », « les jardiniers » et « les chauffeurs de taxi » le journal montre qu'il s'inscrit encore dans cette volonté de rassemblement de toute la nation, de toutes celles et ceux qui travaillent à l'encontre d'un patronat et d'une bourgeoisie décrits en dernière page par Dubosc comme exploités, méprisants et antinationaux, quand ils ne sont pas oisifs. Le journal de la CGT, assuré en cela par l'engagement politique de Max Lingner, entend montrer aux lecteurs de *La Vie ouvrière* que « la France libre, forte et heureuse » que « veulent et que feront les communistes » — voir la formule de Maurice Thorez rappelée ci-dessus — pourrait demain ressembler à l'URSS de Staline qui honore l'ouvrier Alexeï Stakhanov, prétend réaliser de meilleurs résultats de production que les économies capitalistes et inaugure de grandes réalisations industrielles, usines de productions, construction navale, barrages hydrauliques, canaux... *La Vie ouvrière* n'a en effet jamais manqué de relayer dans ses pages intérieures la propagande soviétique en matière d'amélioration des conditions de travail des ouvriers en URSS, en s'illusionnant, elle aussi, des résultats du stakhanovisme. Les visages souriants de ces ouvrières et ouvriers, employés, artisans, affectés à leurs tâches que nous montre Lingner participent, il faut le reconnaître, de cette volonté propagandiste de ne représenter qu'un travailleur fier de son usine et produisant avec le sourire pour le bien-être de la nation. La

tristesse, l'aliénation et les souffrances que dessinaient les prédécesseurs français, dessinateurs et affichistes, de Lingner, ou plus simplement encore l'ouvrier gréviste brandissant son poing fermé et bombant le torse face au Capital, sont ici délaissés au profit de l'image d'un ouvrier digne, fervent à la tâche, en couple avec ou sans enfant. Il importe de défendre ou de donner à voir, au cours de cette période et face au fascisme, une autre image de l'ouvrier et du peuple, digne et pacifique, rebelle mais travailleur, en contrepoint de l'image diffusée par le fascisme de l'« homme nouveau », guerrier et individualiste. Il s'agit de montrer sa confiance en l'avenir, son espoir en des jours meilleurs, son optimisme en une humanité fraternelle et universelle. Tels sont les valeurs, les sentiments que Max Lingner souhaite nous faire partager et nous faire ressentir. Le 11 août 1938, son dessin, après cette longue série sur les métiers et les grands travaux, a pour thème « les vacances » et donc le temps du repos, des loisirs et même de l'exercice du droit à la paresse... avant le temps des épreuves et des souffrances.

L'antifasciste Lingner, parce qu'il est allemand, est arrêté et interné en octobre 1939 par une République française en guerre contre l'Allemagne nazie. L'occupation allemande le conduira au camp d'internement de Gurs. Il survivra et participera à la Résistance, à la Libération de la France. Le journal *L'Humanité* annonce « avec émotion » le 17 novembre 1944 le retour de son collaborateur Lingner « qui a tenu à nous donner, dès aujourd'hui, un témoignage de son vigoureux talent » peut-on lire en première page. Nous n'avons pas trouvé trace de dessins parus dans *La Vie ouvrière* au cours des années 1945 à 1947. En février 1947, le journal passe de douze à seize pages et la page culture et littérature reparaît à nouveau, mais sans être illustrée par Lingner. En juin, il expose de nouveau à la Galerie Joseph Billiet à Paris. Les journaux communistes, *L'Humanité*, *Ce Soir*, *Les Lettres françaises* et *Femmes françaises* et d'autres titres de la presse résistante comme *Franc-Tireur* ou de la presse régionale comme *L'Avenir normand* font paraître une annonce ou un compte-rendu invitant leurs lecteurs à visiter l'exposition de peinture. Les titres de ces articles sont assez élogieux « Max Lingner, l'optimiste », « Max Lingner, peintre de la vie », ou encore « Grand artiste populaire » lit-on. La rédaction du journal de la CGT semble avoir oublié son collaborateur.

BOUCHERIE



L'ALIMENTATION

MAX LINGNER — UN PEINTRE ALLEMAND À PARIS

Lorsque Max Lingner arrive à Paris au printemps 1929 avec sa femme Lisa, il est un peintre de quarante ans, expérimenté, mais sans grand succès. Sa carrière avait pourtant commencé de manière prometteuse avec la réussite de ses études à Dresde — en 1912, il avait été couronné du Prix d'État de Saxe. L'œuvre qui lui avait valu ce prix, le tableau de grand format « Chant du soir », montre cinq jeunes femmes qui chantent debout, côte à côte, pieds nus dans un pré fleuri. Les couleurs noir, blanc et rouge des tenues ressortent nettement sur le vert vigoureux de l'herbe. Lingner ne s'était pas seulement inspiré de son maître dresdois Carl Bantzer, mais aussi, particulièrement pour ce sujet, des représentations de femmes modernes et sûres d'elles-mêmes du peintre suisse Ferdinand Hodler.¹

Ce premier succès prit fin lorsque Max Lingner fut mobilisé comme soldat pendant la Première Guerre mondiale. Au sortir de celle-ci, il se retira avec Lisa sur la péninsule du Darß dans la mer Baltique, se concentrant dans ses tableaux sur le paysage et perpétuant la peinture de plein air pratiquée chez Bantzer. Son tableau « Ma Ferme sur le Darß » de 1920 avec son vaste ciel bleu moucheté de blanc est un exemple de son intérêt naissant pour l'impressionnisme allemand. Mais le couple ne supporta pas longtemps la solitude et les rigueurs de la vie rurale et s'installa en 1922 à Weißenfels, la ville natale de Lisa. Lingner y peignit les paysages des environs autour de la rivière Saale ainsi que diverses natures mortes qu'il put présenter dans le cadre de sa première exposition individuelle. Celle-ci eut lieu en 1922 dans la « Kunsthalle P. H. Beyer und Sohn », une célèbre galerie d'art de Leipzig qui représentait Max Klinger.² Lingner commençait en outre à s'intéresser aux gens qui peuplaient son nouveau cadre de vie. Il peignait ainsi des portraits, d'une part, de commanditaires bourgeois et, d'autre part, de travailleurs agricoles et d'ouvrières employées dans les usines de Leuna, situées non loin de là. C'est sans doute surtout le conflit entre sa propre vie bourgeoise, l'intérêt artistique croissant pour la vie quotidienne des gens simples et le désintérêt des acheteurs potentiels pour les œuvres sur ce thème qui l'a motivé à oser un nouveau changement d'endroit et de perspective et à déménager de Weißenfels à Paris.

ILL. Max Lingner, « L'alimentation » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 23 décembre 1937, p. 1.

Angelika Weißbach, Max Lingner — Un peintre allemand à Paris, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 72–87, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20362>

1 — Ferdinand Hodler (1853–1918) exposait régulièrement à Berlin entre 1898 et le début de la Première Guerre mondiale, d'abord dans la Große Berliner Kunstausstellung, puis au sein de la Berliner Sezession. Comme Lingner indique que son tableau « Le Chant du soir » aurait été peint à Brodowin, un village dans la Marche de Brandebourg, il est possible qu'il ait auparavant vu une exposition Hodler dans la capitale.

2 — Egbert Delpy, « Aus Leipziger Kunstsälen », *Leipziger Neueste Nachrichten* du 16 octobre 1922.

L'effet sur le peintre Max Lingner de son installation en France, l'importance qu'il accordait à sa peinture au-delà de son intense travail de dessinateur de presse et la façon dont il a été perçu en tant que peintre (allemand) à Paris, voilà l'objet de la contribution qui va suivre.

Impressions colossales et premières peintures

À Paris, Lingner entreprend aussitôt de visiter les musées et les expositions, qui ne l'enthousiasment pas toujours. Le 14 mai, il écrit à Alfred Mieth, une connaissance de Weißenfels : « Tout ce qu'on peut voir ici en passant, cela dépasse l'entendement. Lisa et moi avons vainement essayé de regarder, ou plutôt de parcourir, "Le Grand Salon"³, c.-à-d. 1000 sculptures et 5000 tableaux. Il n'y avait que 2-3 choses produites avec un savoir-faire réellement magistral, mais tout à fait suranné. Dans le gigantesque hall des sculptures, aussi grand que la gare de Leipzig, il y avait de petits oiseaux qui volaient, eux au moins avaient le droit de ch... sur toutes ces saloperies, ce qu'il ne m'était malheureusement pas donné de faire. "Le salon des Tuileries"⁴, seulement 1000 œuvres (correspond à peu près à la Sezession) — la même chose, juste un peu meilleur et plus moderne, mis à part un étrange cabinet avec Marcoussis, Lurçat, Fautrier, etc. Et puis les centaines de petits et tout petits commerces avec pour certains de nouveaux travaux tout à fait délicieux de Braque, Léger, Picasso, etc. »⁵

Dans la même lettre, Lingner explique avec assurance sa propre situation : « Lisa et moi n'avons pas encore commencé à travailler, mais cela me démange déjà. Ma manière de peindre, en tout cas celle de mes derniers travaux, ne changera sans doute pas de sitôt, car j'ai eu l'impression que mes derniers travaux, sans parler de ceux que j'ai encore l'intention de faire, allaient sembler très singuliers et indépendants même au sein de la peinture parisienne. »⁶

Exactement un mois plus tard, le 14 juin 1929, il écrit ensuite à Mieth : « La source du pétrole de mon travail recommence à ruisseler. J'attends la première grande explosion en début de semaine prochaine. Naturellement, les impressions colossales ont d'abord tout enseveli — Maintenant, la réaction arrive et c'est pour cela que je ne veux pas vous faire part de mon opinion d'aujourd'hui sur Paris et l'art moderne français — il serait sûrement injuste. Là où il y a beaucoup de lumière, comme ici, il est naturel que les parts d'ombres aient à leur tour d'énormes proportions. Un jour, on aime cette ville, un autre jour, on la hait avec la même passion. »⁷

L'un des premiers tableaux que peint Lingner à Paris est un paysage urbain.⁸
(ILL. 1) Il montre une vue spectaculaire depuis les terrasses de Meudon, au sud de la

3 — Par « Grand Salon », Lingner entend certainement le « Salon des artistes français », qui se tint du 1^{er} mai au 30 juin 1929 au Grand Palais à Paris.

4 — Le « Salon des Tuileries » eut lieu de mai à août 1929 au Palais des expositions de Paris, au 148 rue de l'Université.

5 — Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 14 mai 1929, citée d'après *Bildende Kunst* 3/1969, p. 155.

6 — Ibid.

7 — Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 14 juin 1929, citée d'après *ibid.*, p. 155, 158.

8 — « Paris-Meudon », 1929, huile sur toile, 73 × 116 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



ILL. 1 Max Lingner, « Paris-Meudon », 1929

capitale : on distingue nettement la tour Eiffel au loin, le viaduc du chemin de fer au milieu et les petites maisons de Meudon au premier plan. En haut à droite trônent les bâtiments de l'orphelinat Saint-Philippe. Mais Lingner ne peint pas cette vue depuis ce but d'excursion apprécié des Parisiens par un temps de beau soleil, mais sur fond de ciel sombre, presque noir comme la nuit. Les couleurs qui dominent sont, outre le noir, le marron, le rouge anglais et le blanc, seule la Seine est gratifiée d'un bleu clair. L'œuvre est datée de 1929, mais Lisa en parle encore deux ans après dans une lettre à Mieth : « Nous avons tous les deux travaillé comme des bêtes. Gilles a déjà terminé son 3^{ème} livre.⁹ [...] Nous avons en outre fabriqué de concert des peintures-rideaux sur soie tout à fait ravissantes — que nous signons tous les deux.¹⁰ [...] Puis Gilles a peint un paysage splendide — Paris vu depuis Meudon. Format large, environ 120 × 80 cm — entièrement en noir-blanc-rouge et un peu de bleu tranchant. »¹¹

Quand elle écrit ces lignes, Lisa est déjà installée dans le nouvel appartement du couple. Après deux ans dans un petit logement loué près du quartier des artistes

9 — À Paris, Lisa appelle fréquemment Max par son surnom de Gilles. Le premier livre était « Le pêcheur et sa femme » avec son propre texte (1929), le deuxième livre « Le chévrier » (1930/31) avec des textes d'Henri Barbusse, le troisième « Le Livre d'heures ».

10 — Lingner aussi décrit cette collaboration avec Lisa dans une lettre à Mieth : « Lisa avait transféré sur de la soie exotique la plus fine, au moyen d'un procédé

de teinture de son invention, de grandes esquisses que j'avais réalisées pour de grands formats conçus comme des tentures murales, des décorations de salle ou [pour être] transparents [comme] des rideaux. » (Lettre de Max Lingner à Alfred Mieth du 4 novembre 1931, citée d'après *Bildende Kunst* 3/1969, p. 158.)

11 — Lettre de Lisa Lingner à Alfred Mieth du 23 août 1931, citée d'après *Bildende Kunst* 3/1969, p. 158.



ILL. 2 Max Lingner, « En barque », 1931

à Montparnasse,¹² ils ont déménagé dans le sud-ouest de Paris. Le 16^{ème} arrondissement est un des quartiers aisés de la capitale, le grand parc paysager du Bois de Boulogne est à deux pas, le métro permet d'être rapidement au centre de Paris. L'adresse exacte est le 73, boulevard de Montmorency et le nouvel espace de vie et de travail se trouve dans la maison du sculpteur français René Quivillic. Cet artiste breton s'était fait construire le bâtiment en 1923–1925 par Pierre Patout, l'architecte en chef des Galeries Lafayette, et en avait décoré l'imposante entrée de ses propres sculptures. Lisa et Max Lingner habitent une des deux ailes ajoutées en 1930. Lingner appelle les pièces « notre cellule de travail »,¹³ elles ont leur propre entrée, il y a un atelier habitable avec lumière septentrionale, une chambre à coucher, une salle de bains, un poêle à charbon.

C'est probablement dans le nouvel atelier que Lingner a ensuite peint son tableau suivant, du moins parmi ceux qui nous sont aujourd'hui connus : « En Barque ».¹⁴

(ILL. 2) Deux couples sont assis dans une simple barque en bois, un homme rame, une femme tient le gouvernail, les deux autres se retiennent au bord de l'embarcation tout en s'enlaçant — ce couple rappelle celui de sa série de lithographies « Ouvriers amoureux ». Lingner montre la scène en plongée, mais n'indique pas au spectateur où va la barque. La palette est la même que dans « Paris-Meudon » : du noir, du blanc, du rouge anglais et un peu de bleu.¹⁵

12 — L'adresse exacte était 23, rue du Moulin vert, dans le 14^{ème} arrondissement.

13 — Lettre de Max Lingner à Henri Barbusse du 30 juin 1931 ; AdK Berlin.

14 — Cette œuvre de 1931 est connue sous différents

titres : « La Barque »/« Im Boot » ou « À la dérive »/« Dahintreiben ». Huile sur toile, 112,5 × 100,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

15 — Lingner expliqua par la suite son choix de couleurs par les conditions d'éclairage : « Comme je devais la plupart du



ILL. 3 Max Lingner,
« Sans travail », 1932

Le tableau « Sans travail » de 1932 est, lui aussi, composé de quatre figures.¹⁶ (ILL. 3) Toutes sont de jeunes femmes debout devant un fond indéfini, qui regardent directement le spectateur. La couleur dominante est le rouge anglais. Et un autre tableau encore a été peint en 1932 : « Pont Marie ».¹⁷ Le Pont Marie est un des ponts à arches de pierre les plus connus de Paris et le deuxième plus ancien pont encore conservé de la ville, après le Pont Neuf. Il relie l'Île Saint-Louis à la rive droite de la Seine. Lingner peint la vue sur l'île, au premier plan se trouvent la Seine et trois arches du pont, à l'arrière-plan, les élégantes demeures du bord de l'eau.¹⁸

Premières expositions et ventes

En 1933, le tableau « Pont Marie » fait partie des œuvres que présente Lingner dans le cadre de sa première exposition personnelle à Paris. Celle-ci a lieu du 27 janvier au 9 février dans la Galerie Billiet de Pierre Vorms. Le galeriste et éditeur patronne Frans Masereel et s'engage dans la mouvance de *Monde* — l'hebdomadaire pour lequel Lingner travaille régulièrement depuis plus d'un an. Le 28 janvier 1933,

temps travailler à la lumière artificielle, j'ai adapté ma palette en conséquence. J'ai pris comme couleurs principales le noir, le blanc et le rouge anglais, avec tous les tons mélangés possibles. Je n'ai utilisé le bleu outremer et l'ocre jaune qu'avec beaucoup de prudence et d'économie. C'était une gamme de couleurs assez limitée, mais on pouvait tout de même obtenir plein de choses avec ! » (Max Lingner, « Auf der Suche nach der Gegenwart » [À la recherche du présent], tapuscrit du 28 juillet 1945, p. 22 [SAPMO-BArch, fonds d'archives Walter Ulbricht, NY 4182/1368]).

16 — Ce tableau de 1932 aussi est connu sous plusieurs titres : « Sans travail » / « Arbeitslos » et « Dans la rue » / « Auf der Straße ». Huile sur toile, 100 × 116 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

17 — « Pont Marie » / « Paysage », 1932, huile sur toile, 45 × 80 cm, Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain, Paris.

18 — Comme cette œuvre ne nous est connue que par des reproductions en noir et blanc, nous ne pouvons rien dire sur les couleurs employées.



ILL. 4 *Monde*, 28 janvier 1933, couverture avec une illustration de Max Lingner

Monde paraît avec une première page conçue par Lingner, sur laquelle il reproduit à l'encre de Chine son motif du Pont Marie. (ILL. 4) En pages intérieures du même numéro, on trouve huit autres dessins de sa main, dont une vue du port près du viaduc d'Auteuil, avec une notice concernant son exposition actuelle : « Notre ami et collaborateur Max Lingner expose à la Galerie Billiet des dessins, peintures et décorations sur soie, qui constituent un ensemble remarquable. »¹⁹ Le critique du journal parisien germanophone *Pariser Illustrierte Zeitung* voit cela d'une manière plus nuancée. Sous le titre « Un peintre allemand à Paris », on y lit : « La tonalité sociale qui sous-tend ses travaux en noir et blanc est du même ordre que celle qu'on trouve chez Kollwitz, Masereel et Grosz, sans que dans son cas la conception artistique soit subordonnée au sujet ou à la tendance que véhicule celui-ci. Les peintures à la tempera ou à l'aquarelle de Lingner témoignent plus positivement de ses qualités picturales que ses peintures à l'huile. Sa façon de manier le pinceau est bien davantage celle d'un dessinateur que celle d'un peintre. Est-ce un point faible ? — Ça l'est d'autant moins que Lingner, bien conscient des limites et des possibilités d'évolution de son talent, semble suivre le droit chemin sans se laisser égarer. »²⁰ Cinq dessins à l'encre de Chine sont sélectionnés pour illustrer l'article. Au terme de l'exposition, c'est finalement le tableau « Pont Marie » qui est acheté par le Musée du Jeu de Paume le 25 mars 1933. Le Jeu de Paume est à cette époque en charge des collections des écoles étrangères contemporaines.

19 — *Monde*, 28 janvier 1933, p. 13.

20 — N.N. (probablement Paul Westheim),

«Ein deutscher Maler in Paris», dans : *Pariser Illustrierte Zeitung*, février 1933, p. 8-9.

En 1934, Lingner expose les deux tableaux « Sans travail » et « La Barque »²¹ ainsi que quatre dessins dans le cadre de la grande exposition parisienne des artistes révolutionnaires au Parc des expositions de la Porte de Versailles.²² Le catalogue comprend au total 80 artistes avec 296 œuvres, dont Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Frans Masereel et Édouard Pignon.²³

Un an plus tard, c'est avec une autre œuvre que Lingner se fait remarquer par le poète Louis Aragon. Après avoir visité l'exposition « La peinture au tournant », également initiée par l'AÉAR, ce dernier lui consacre un article dans *Commune* dans lequel il se demande si « l'humanisme sera une caractéristique de la peinture de demain » et constate « On pourrait le croire face aux deux portraits du peintre soviétique Nathan Altman ou de la « Porteuse de pain » de Max Lingner. »²⁴ Le tableau « La Porteuse de pain » ne nous est connu que par une reproduction en noir et blanc. Le format vertical est entièrement rempli par une jeune femme vêtue d'un haut sans doute rouge et d'une jupe blanche ; elle porte au bras droit le traditionnel panier pour le transport de baguettes. Le poids des nombreux pains ne semble guère l'incommoder, elle avance énergiquement vers le spectateur. Nous pouvons extrapoler de la comparaison de cette toile avec les œuvres « Ouvrier de chantier »²⁵ (ILL. 5) et « Famille ouvrière française »²⁶ que Lingner a réalisé sa « Porteuse de pain » en des dimensions et des couleurs (noir/marron, blanc, rouge anglais) similaires.

Les tableaux « Sans travail » et « Groupe de quatre jeunes filles se promenant »²⁷ sont presque identiques sur le plan de la composition et de la réalisation, mais très différents sur le plan de l'ambiance. Tandis que les quatre femmes sans travail ont le regard soucieux, les promeneuses paraissent confiantes en l'avenir. En 1936, cette œuvre est à son tour achetée par les collections publiques, trois ans après « Pont Marie ». Comme les Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine près de Paris ont conservé les documents relatifs à cet achat, il est possible de reconstituer pas à pas les étapes de la transaction :

Lingner est invité par le bureau du Ministre de l'éducation nationale à se rendre le lundi 16 mars 1936 à 11 heures à la Direction générale des beaux-arts. Trois jours plus tard, André Dezarrois, conservateur du Musée du Jeu de Paume, est invité par le même bureau à se rendre à l'atelier de Lingner pour y choisir une œuvre destinée à la collection. La lettre se termine par la remarque : « J'ajoute que M. le député Monnet²⁸, rapporteur général du budget des beaux-arts, s'intéresse

21 — Voir notes de bas de page 14 et 16.

22 — L'exposition eut lieu du 27 janvier au 18 février 1934.

23 — Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) Paris, « Exposition des artistes révolutionnaires » 1934, catalogue, p. 5. Comporte les travaux de Max Lingner : n° 193 « Sans travail », n° 194 « La barque », n° 195 à 198 dessins.

24 — Louis Aragon, « Expositions. La peinture au tournant », dans : *Commune*, n° 22 du 1^{er} juin 1935, p. 1186.

25 — « Ouvrier de chantier », 1934, huile sur toile, 115 × 73 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

26 — « Famille ouvrière française », 1937, 114 × 81 cm, Akademie der Künste Berlin [ci-après AdK].

27 — « Groupe de quatre jeunes filles se promenant », huile sur toile, 107 × 150 cm, Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain, Paris.

28 — Georges Monnet (1898–1980) était membre du Parti socialiste et un ami d'Henri Barbusse. En 1936, il fut élu pour la deuxième fois à la Chambre des députés.



ILL. 5 Max Lingner, « Ouvrier de chantier », 1934

personnellement à cet artiste. »²⁹ Le 15 juillet 1936, Dezarrois informe enfin le bureau qu'il est allé voir Lingner et que celui-ci a ensuite apporté quatre toiles au musée. Il ne préconise cependant pas un autre achat : « Lingner a du mérite et il est dans la misère. Mais son talent ne s'exprime pas suffisamment à mes yeux pour justifier l'achat d'un deuxième tableau pour la collection. Celui que je possède depuis quelques années³⁰ est amplement suffisant. J'attends vos instructions à ce sujet. »³¹

La solution qui est finalement trouvée est diplomatique : le Fonds national d'art contemporain achète le tableau « Groupe de quatre jeunes filles se promenant » et le dépose à titre permanent dans la mairie de la petite ville de Briey.³² Lingner semble fier de cet achat et sélectionne l'œuvre pour la première (et dernière) publication du collectif parisien des artistes allemands. *Die Mappe* paraît en 1936 et montre des reproductions de travaux produits par six artistes exilés.³³ Le tableau de Lingner est légendé ainsi : « “La sortie des fileuses”, peinture, acheté par l'État Français ». ³⁴

Maître de la réalité

Lingner attend six ans avant de présenter à nouveau sa peinture dans une exposition individuelle. Celle-ci se tient une nouvelle fois à la Galerie Billiet, mais Lingner est entre-temps devenu un dessinateur de presse réputé et le vernissage du 12 mai 1939

29 — Minutes de la lettre du 19 mars 1936, Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987.

30 — Il s'agit toujours de « Pont Marie », acheté en 1933.

31 — Note du 15 juillet 1936, Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987.

32 — L'œuvre se trouve aujourd'hui encore dans la mairie

de Briey, au nord de Metz.

33 — Outre Lingner, on y trouve Max Ernst, JEAN [Hanns Kralik], Heinz Lohmar, Vitezslav Wack et WOLF. « Die Mappe I » est reproduite dans : *Max Lingner 1888-1959*, Berlin 1988, p. 30-31.

34 — Cat. 1988, p. 30-31.

voit arriver des invités renommés du monde de la politique, de la culture et de la critique d'art : Marcel Cachin (directeur et éditeur de *L'Humanité*), Raoul Cabrol (caricaturiste), Waldemar George (critique d'art), Joseph Billiet (critique d'art et galeriste), Georges Besson (critique d'art), Pierre Paraf (écrivain et journaliste), Eugen Spiro (peintre), Rudolf Leonhard (écrivain), Paul Westheim (critique d'art), Louis Chéronnet (critique d'art), comme le raconte *L'Humanité* en première page.³⁵ L'écho de la presse est du reste énorme, Lingner lui-même recense plus de vingt journaux français et internationaux.³⁶ L'exposition elle-même est petite, environ une douzaine de peintures que Paul Westheim décrit ainsi dans la *Deutsche Volkszeitung* : Lingner montre « des images de la vie de l'ouvrier parisien. Pour Lingner, Paris n'est pas la ville des boulevards et des Champs-Élysées, mais la gigantesque cité du travail, des usines, des ateliers, des bureaux, et surtout des gens qui y travaillent et y gagnent leur pain. Une seule industrie parisienne ne l'intéresse pas : l'industrie (déjà si souvent peinte) du divertissement, qui est de toute façon plutôt une attraction pour les non-Parisiens. Le plus étrange, c'est qu'on a l'impression, face aux peintures et dessins de Lingner, d'y découvrir un morceau de vie parisienne qui avait jusque-là échappé à la peinture. [...] Il va de soi qu'à Paris, où 40 000 peintres s'activent jour après jour, tout a déjà été peint, y compris de grandes quantités d'images de la vie des ouvriers et des usines et des banlieues ; mais les artistes peintres qui en ont traité l'ont plutôt fait en tant que sujet pittoresque, de produit d'une excursion non pas à la campagne, mais chez les travailleurs. Il en va autrement chez Lingner : il s'agit de son monde, de la vie quotidienne qu'il partage. Pour lui, la vie de l'ouvrier et de l'ouvrière n'est pas un motif, mais la réalité dans laquelle il est planté. » Chez Lingner, les ouvriers parisiens sont avec fermeté et assurance « dans leur monde, ils savent que rien ne va sans leurs poings. On a besoin de leur travail et on a besoin d'eux. C'est la source de leur confiance en eux-mêmes. Et si les images de Lingner paraissent si proches de la vie réelle, c'est aussi grâce à l'optimisme qui s'exprime en elles. » Lingner n'a pas « besoin de dresser une cheminée d'usine derrière chaque travailleur et chaque travailleuse. Ses figures sont authentiques et évidentes même sans cela. Et ce qui est le plus important, c'est que quelqu'un, pour une fois, montre ces gens comme ils sont réellement et non comme des objets de la fantaisie des peintres. »³⁷

Le fait que Lingner ait surtout montré au cours de cette exposition des esquisses « qui ont été réalisées de façon monumentale pendant une journée, lors de fêtes ouvrières parisiennes » et « mériteraient des murs plus durables », comme le note Max Esch dans la *Neue Weltbühne*,³⁸ peut avoir plusieurs raisons. D'abord, la possibilité d'exposer un peu plus longtemps et ailleurs des motifs conçus pour les Fêtes de l'Humanité, comme la composition père-mère-enfant intitulée « La France libre,

35 — *L'Humanité* du 13 mai 1939, première page.

36 — Lettre de Max Lingner à sa sœur Marie, 23 mai 1939, collection privée Berlin.

37 — Paul Westheim, «Ein deutscher Maler in Paris» [«Un peintre allemand à Paris»], *Deutsche Volkszeitung*, n° 22,

28 mai 1939.

38 — Max Esch, «Max Lingner», *Die neue Weltbühne*, n° 21, 25 mai 1939. La *Neue Weltbühne* était publiée à Paris de juin 1938 à août 1939.



ILL. 6 Max Lingner, « Mademoiselle Yvonne », 1939

forte, heureuse ». Et ensuite — peut-être n'avait-il pas produit tant de nouvelles peintures que ça au cours des dernières années ? L'une d'elles, « Printemps », avait été choisie par Georges Besson pour illustrer son article dans *L'Humanité*. Trois jeunes couples s'avancent vers le spectateur, au centre se trouve le célèbre motif des ouvriers amoureux. Besson signale que Lingner n'est pas « un inventeur des accords de couleur » et qu'il ne le deviendra probablement plus. « Sa palette de couleurs se limite à quelques tons gris, bruns et délicatement rosés/rouges... »³⁹

Paul Westheim s'exprime de manière similaire dans son deuxième article sur l'exposition, cette fois dans le *Pariser Tageszeitung* du 23 mai 1939 : « Lingner n'a pu devenir celui qui représente l'ouvrier parisien que parce qu'il est un maître de la réalité. Un observateur de la réalité, un fanatique de la réalité, obsédé par l'idée de fixer ce qui est. C'est aussi ce qui donne leur assise à ses tableaux, ils sont une conception de la vie, ils sont pleins d'élan, sans faux pathos. Le coloris est discret, il ne consiste la plupart du temps qu'en un gris argenté, un brun, un peu de rouge, l'artiste est fait pour la peinture murale. »⁴⁰

Aucun catalogue n'est édité, mais les éditions Les Écrivains Réunis publient une petite monographie avec des textes d'Henri Barbusse et d'Agnès Humbert ainsi que quarante-huit illustrations. Si l'on ne trouve pas parmi les douze tableaux

39 — George Besson, « Max Lingner », *L'Humanité*, 13 mai 1939.

40 — Paul Westheim, « Max Lingner – Ausstellung », *Pariser Tageszeitung*, n° 1003, 23 mai 1939.



ILL. 7 Max Lingner,
« L'Été », 1945

reproduits le célèbre portrait de « Mademoiselle Yvonne »,⁴¹ c'est parce que Lingner le peignit plus tard. Le tableau est produit en août 1939, quelques jours avant le début de la guerre, comme le remarque Willi Geismeier dans la première monographie de Lingner publiée en RDA, avant de poursuivre avec enthousiasme : « Sa grâce fière et sa beauté juvénile font de ce portrait d'une jeune Française quelque chose comme le symbole de la France elle-même. Le point de vue surbaissé fait jaillir cette figure vers le haut. Son corps entier est saisi par le rythme de sa démarche dansante. Les tons de chair au coloris richement nuancé contrastent admirablement avec le gris et le violet des autres parties du tableau. »⁴² (ILL. 6)

Un peintre, un vrai !

De septembre 1939 à novembre 1944, Lingner est de nouveau forcé d'interrompre ses activités artistiques. Il est arrêté et doit passer les premières années de guerre dans divers camps d'internement, avant d'être placé plusieurs fois d'affilée à partir de 1941 en résidence surveillée. En dépit des conditions adverses, il réalise pendant cette période des dessins en petit format montrant la vie quotidienne dans les camps et les environs. Lorsque Lingner revient à Paris fin 1944 et retrouve son atelier-logement chez Quivillic dans un état presque intact, il recommence à peindre en marge de son abondante activité de dessinateur de presse. Il reprend d'abord des motifs connus comme « Libres, forts et heureux » ou « Orage sur Paris »⁴³ et crée avec la grande

41 — « Mademoiselle Yvonne », 1939, huile sur toile, 99 × 51 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

42 — Willi Geismeier, *Max Lingner*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1968, p. 56.

43 — « Libres, forts et heureux », 1944, huile sur toile, 212 × 129 cm ; « Orage sur Paris II », 1945, huile sur toile, 100 × 110 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



ILL. 8 Max Lingner,
« Dans l'abri III », 1946

peinture à tempera « L'Été »⁴⁴ (ILL. 7) une nouvelle composition formée de trois hommes et de quatre femmes qui avancent, pleins d'optimisme et d'allant. Ils sont habillés de rouge et de blanc, chacun tient un outil pour la moisson et le fond brille d'un jaune estival. Cette peinture constitue, à côté de nombreuses scènes dessinées, un des exemples les plus notables de l'optimisme réaliste de Lingner au cours de ces années-là. Ce n'est qu'à partir de 1946 qu'il produit des tableaux dans lesquels il se confronte sur le plan artistique à son expérience de l'internement, comme « Deux Guerres, deux veuves », « Dans l'abri III » et « Vieillard juive dans un camp de concentration ».⁴⁵ (ILL. 8)

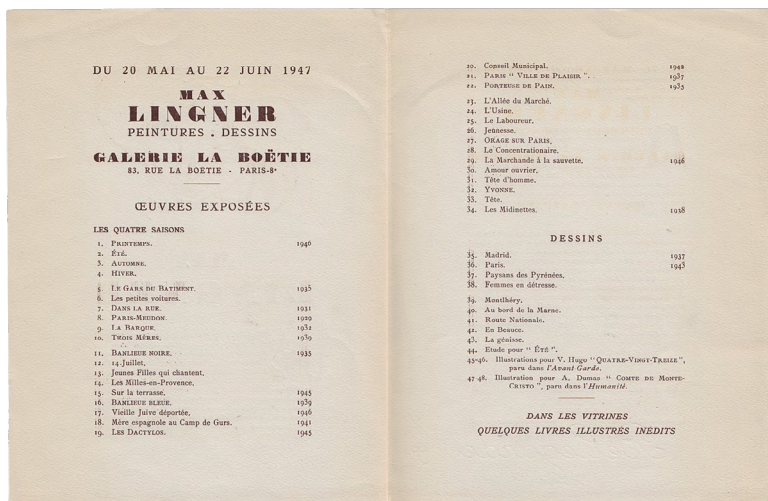
Le 20 mai 1947 s'ouvre à la Galerie La Boétie la troisième exposition personnelle — après 1933 et 1936 — de Lingner. *L'Humanité* en fait le compte-rendu le lendemain, avec une photo de Lingner et Marcel Cachin en première page. On comptait également parmi les nombreuses personnalités présentes au vernissage « Gonzien, représentant Henry Raynaud, secrétaire de la C.G.T. ; Cornu, représentant le ministre de l'Éducation nationale ; Jean Fréville ; Claude Morgan ; André Wurmser ; Pierre Georges ; Annette Vidal ; Georges Besson », comme le rapporte Léopold Durand dans son article en page 4. Celui-ci commence par la phrase « Tout le monde connaît Lingner, ses dessins, ses grands panneaux présents à toutes les fêtes du Parti, ses affiches, ses illustrations. »⁴⁶ Les tableaux présentés, plus de trente, ne sont pas mentionnés, mais quelques jours avant la fin de l'exposition, la journaliste Simone Téry exhorte explicitement les lectrices et les lecteurs de *L'Humanité* à découvrir le peintre Lingner. Bien qu'elle ait cru le connaître comme un frère, elle ne savait pas qu'il était « un peintre, un vrai ! ». Elle écrit :

44 — « L'Été », 1945, tempera sur toile, 158 × 205 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Ce tableau et « L'Hiver » (1946, teinture textile sur toile de lin, 225 × 335 cm, Max-Lingner-Stiftung Berlin) faisaient probablement partie d'un cycle des quatre saisons.

45 — « Deux Guerres, deux veuves », 1946, tempera sur

carton, 80 × 61 cm ; « Dans l'abri III », 1946, tempera sur toile, 101 × 123 cm ; « Vieillard juive dans un camp de concentration », 1947, tempera sur toile, 131 × 82 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

46 — Léopold Durand, *L'Humanité*, 21 mai 1947, première page et p. 4.



ILL. 9 Catalogue *Max Lingner — Peintures . Dessins, Galerie La Boétie, Paris 1947*

« J'étais presque désolée en regardant ces toiles dont nos critiques vous ont dit la qualité — ces portraits vigoureux, ces paysages urbains au lyrisme tragique, ces fresques décoratives où le peuple des travailleurs constitue le thème essentiel. Quelle solidité dans la construction, quel réalisme sain, quel dynamisme allègre, quelle sensibilité tendre ! Lingner exprime tout l'humain, de l'abîme même de la douleur il fait surgir la triomphante joie de la lutte. Je me disais : "Quel dommage ! Pourquoi Lingner n'a-t-il pas, comme d'autres qui n'ont pas son talent, consacré toute sa vie à peindre ? Pourquoi a-t-il gaspillé tant de temps à ses quotidiennes besognes ? Un journal, aussitôt regardé, est jeté, oublié. Tandis qu'une toile dans un musée, c'est de la beauté pour toujours."

Oui, mais Lingner a volontairement renoncé aux honneurs, à la vie facile, à la gloire, pour être aux côtés des plus humbles travailleurs, en ce temps décisifs que nous vivons, à la première ligne du combat. C'est le haut exemple qu'il nous donne. Il est clair, au reste, que sa peinture ne serait pas ce qu'elle est, si Lingner n'avait partagé, jour après jour, la peine des hommes, le dur combat des travailleurs. Aussi c'est dans son œuvre, et non pas dans celle d'artistes aujourd'hui plus illustres, que l'avenir trouvera le plus fidèle témoignage de notre temps.

Mais pourquoi n'ai-je rencontré à l'exposition Lingner que le public ordinaire, artistes, amateurs éclairés ? En un temps où nous voulons lier le peuple et la culture, faire jaillir du peuple une culture nouvelle, Lingner n'est-il pas le meilleur trait d'union ? Travailleurs, jeunes et femmes, organisez des visites, allez-vous voir, dans ces toiles, tels que l'histoire vous verra. Connaissez, aimez votre peintre, lui qui vous a tant aimés, lui qui vous a tout donné. »⁴⁷

47 — Simone Téry, «Lingner, peintre des travailleurs», *L'Humanité* du 17 juin 1947, première page.



ILL.10 Max Lingner, « Madame R. G. », 1947

Lingner vendit quelques-uns des tableaux exposés. Sur un dépliant de l'exposition conservé dans le fonds d'archives est écrit à la main « vendu » à côté des titres « Banlieue noire », « 14 Juillet », « Banlieue bleue », « Paris, ville de plaisir », « Le Laboureur », « Orage sur Paris », « La Marchande à la sauvette », « Tête d'homme » et « Tête ». ⁴⁸ Parmi les acheteurs, on compte la ville de Paris : le 9 juillet 1947, le « Directeur des Beaux-Arts, Musées et Bibliothèques de la Ville de Paris » informe concisément Lingner que son tableau « Paris, ville de plaisir » ⁴⁹ a été acheté par la municipalité pour 35 000 francs et le prie de venir l'apporter et de communiquer ses coordonnées bancaires. ⁵⁰ (ILL. 9) Il s'agit d'une vue de la ville peinte en 1937, qui avait déjà été montrée dans le cadre de la deuxième exposition individuelle de Lingner, en 1939. G.-J. Gros avait à cette occasion établi le rapport entre le titre « Ville de Plaisir » et les banlieues représentées : « Le ciel de banlieue où pointent les cheminées d'usines, la ville noire aux cascades de toits ne sont là souvent que pour contraster avec la vie simple de ceux qui savent que l'effort doit engendrer la joie et

48 — Dépliant de l'exposition « Max Lingner. Peintures — Dessins », 1947, AdK, Max-Lingner-Archiv, Inv. n° 96. En vue de compléter le catalogue raisonné, la Fondation Max Lingner serait reconnaissante pour tout renseignement sur des œuvres de Max Lingner actuellement en mains privées.

49 — « Paris, ville de plaisir », 1939, huile sur toile, 70 × 100 cm, Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris.

50 — Lettre du directeur à Lingner du 9 juillet 1947, AdK, Max-Lingner-Archiv, Inv. n° 37.

qu'il n'est pas de meilleur panacée que le soleil. »⁵¹ La tour Eiffel se distingue nettement à l'horizon d'un bleu intense.

« Madame R. G., députée à l'Assemblée nationale »,⁵² un tableau de 1947, occupe enfin une place particulière dans l'œuvre pictural de Max Lingner. (ILL. 10) Ce n'est pas la représentation qui est inhabituelle — nous voyons une femme en robe blanche assise sur une chaise en bois devant un mur bleu, une jambe repliée sur l'autre, qui regarde le spectateur dans les yeux — ce qui est remarquable, c'est qu'il s'agit d'un portrait entièrement identifiable.⁵³ R. G. est la femme politique communiste Rose Guérin (1915–1998), alors députée du département de la Seine à l'ouest de Paris, qui s'investit pour les besoins des femmes et propose en 1947 une loi permettant à celles-ci de bénéficier de neuf mois de congé après la naissance d'un enfant. Le tableau n'est probablement pas peint sur commande parce qu'il reste chez Lingner et fait partie des quarante œuvres qu'il réunit à son retour en Allemagne pour en faire « don au peuple allemand ». Lingner décrit ce qui a motivé ce don dans son premier article dans la presse allemande, en juillet 1949, sous le titre « Ce qui vient du peuple doit retourner au peuple » : « J'étais parti pour chercher l'art français et j'ai trouvé le peuple français, ou plus exactement, c'est en tant qu'artiste que j'ai trouvé mon chemin vers le peuple. »⁵⁴ C'est avec ce succès, celui de s'être établi comme maître de la réalité auprès des travailleuses et des travailleurs français, que veut renouer Lingner en Allemagne. Pour ce faire, il se présente en tant que peintre au peuple allemand et lui offre vingt tableaux (datant des années 1929 à 1948)⁵⁵, dix aquarelles et dix dessins (majoritairement des années 1940), qui constituent selon lui « une partie essentielle de mon œuvre artistique ». Car il ne souhaitait pas que se répète ce que son collègue et contemporain Boris Taslitzky allait constater pour les années parisiennes : « Étrange destin que celui de Lingner, célèbre et méconnu, qui, miraculeusement, distribuait à pleines mains et à tout le monde ses dons dans les colonnes de notre presse, qui s'affichait sur tous les murs de France et qui dirigeait par ses décorations monumentales toutes les fêtes du Parti et qui était absolument inconnu en tant que peintre et homme parmi les hommes du même sang, c.-à-d. du même métier. »⁵⁶ En Allemagne, Lingner souhaite avant tout être (à nouveau) « un peintre, un vrai ».

51 — G.-J. Gros était journaliste chargé de la culture au quotidien *Paris-Midi* et l'auteur du texte sur le carton d'invitation à l'exposition de 1939.

52 — « Madame R. G., 1947 », tempera sur toile, 96 × 48 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

53 — Le nom complet de « Mademoiselle Yvonne » reste à ce jour inconnu.

54 — Max Lingner, « Was vom Volke herkommt, muß zum Volke zurück », *Deutschlands Stimme*, Berlin, n° 31, 29 juillet 1949, p. 14.

55 — Parmi les vingt tableaux, on compte : « Paris-Meudon » (1929) ; « La Barque » (1931) ; « Sans travail » (1932) ; « Ouvrier de chantier » (1934) ; « Mademoiselle

Yvonne » (1939) ; « Libres, forts et heureux » (1944) ; « Orage sur Paris II » (1945) ; « L'Été » (1945) ; « La Danse du 14 juillet III » (1945/46) ; « Dans l'abri III » (1946) ; « Vieillard juive dans un camp de concentration » (1947) ; « Deux Guerres, deux veuves » (1946) ; « Filles françaises qui chantent » (1947) ; « L'Amoureuse » (1947) ; « Madame R. G. » (1947) ; « La Boulangère II » (1948) ; « Les Demoiselles de bureau » (1948) ; « L'Enfant affamé » (1948) ; « Petite Fille qui a froid II » (1948) ; « Le Retour de la manifestation II » (1948).

56 — Boris Taslitzky : Max Lingner in Frankreich, tapuscrit, 4 mars 1960, AdK, Max-Lingner-Archiv, Inv. N° 573.



DÉSUNIS SUR LA « GAUCHE UNIE ».
EMMANUEL BERL, HENRI BARBUSSE ET
L'HEBDOMADAIRE MONDE (1929–1931)

Près d'un demi-siècle après sa mort en 1976, Emmanuel Berl est aujourd'hui redécouvert en France comme un intellectuel particulièrement innovant et productif. Le présent texte se propose d'explorer son passage, somme toute assez bref, à *Monde*. L'objectif est de définir avec précision la position de cet hebdomadaire en tant que forum d'intellectuels certes ouverts vis-à-vis du communisme, mais tout sauf fidèles à la ligne du parti à l'époque de la tactique « classe contre classe » et de la thèse du social-fascisme. Lorsque l'artiste allemand Max Lingner rejoint *Monde*, l'écrivain français Emmanuel Berl, récemment devenu une vedette du monde littéraire grâce à son essai resté célèbre *Mort de la pensée bourgeoise*, venait de démissionner de cet hebdomadaire avec fracas. Berl y avait tenu sa propre chronique depuis janvier 1930, sa dernière contribution était parue un peu plus d'un an plus tard. La collaboration de *Monde* avec Lingner avait commencé à se mettre sur les rails à cette période mais n'était devenue réalité qu'après le départ de Berl dans le contexte d'une lutte autour de l'orientation de l'hebdomadaire, dont il sera question ci-dessous.¹ C'est justement cette lutte qui permet de mieux comprendre la nature de *Monde* en tant que forum d'une « gauche » que le fondateur de l'hebdomadaire, Henri Barbusse, et ses différents collaborateurs définissent chacun à sa manière. Afin de parvenir à une conclusion générale, nous souhaitons donc analyser pourquoi Berl a rejoint *Monde*, quelles idées il y a défendues au nom des concepts de la « gauche », de la « révolution » et du « réalisme » et pour quelles raisons il a quitté l'hebdomadaire. Cette analyse permettra à son tour de mieux comprendre la collaboration de Max Lingner avec *Monde*. Une récente biographie d'Emmanuel Berl a pour la première fois mis en lumière des aspects inconnus de

III. Max Lingner, « Les rédacteurs » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 2^e juin 1938, p. 1.

Klaus-Peter Sick, Désunis sur la « gauche unie ». Emmanuel Berl, Henri Barbusse et l'hebdomadaire *Monde* (1929–1931), dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 88–99,
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20363>

1 — Sur les prémices de la collaboration de Lingner avec *Monde*, voir la correspondance entre Barbusse et Lingner 1930–1934 éditée par Wolfgang Klein, « Henri Barbusse et Max Lingner, Briefe 1930 bis 1934 », Thomas Flierl, Wolfgang Klein, Angelika Weißbach (éd.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, Bielefeld, Aisthesis, 2012, p. 219–220. *Mort de la pensée bourgeoise* de Berl avait paru en avril 1929 chez Grasset. Je remercie Angelika Weißbach et Thomas Flierl de m'avoir invité à la journée d'études d'avril 2021 et de m'offrir la possibilité de publier, ainsi que Wolfgang Klein pour ses remarques sur le présent texte.

sa vie et de son œuvre.² Le texte qui va suivre, basé sur nos propres recherches, apportera des réponses nouvelles sur le plan de l'histoire intellectuelle et des idées.

Emmanuel Berl à *Monde*

C'est au plus tard en octobre 1928 que l'attention de Barbusse fut attirée par son critique littéraire sur Berl, alors trentenaire, dont le roman *La Route n° 10* lui paraissait représenter un « beau coup de reins d'un bourgeois qui veut sortir de l'ornière ».³ En mai 1929, Marc Bernard, membre de la rédaction, publia ensuite une critique élogieuse de *Mort de la pensée bourgeoise*, en réaction à laquelle le rédacteur en chef Augustin Habaru, plus sceptique, chercha à sonder à travers un entretien la position réelle du fils d'industriel Emmanuel Berl vis-à-vis des partis révolutionnaires.⁴ Fin 1929, la plupart des réserves étaient surmontées et à partir de janvier 1930, Berl devint un chroniqueur régulier.⁵ Cela se passa peu après que Barbusse eut voulu fonder un « comité pour la défense de la liberté de pensée », un projet refusé par le PCF. On s'étonne donc du jugement de Louis Aragon sur ce *Monde* qu'avait rejoint Emmanuel Berl (et qu'il défendait pour sa part avec véhémence), « ordures confusionnelles qui associe à une propagande prosoviétique dosée tout un peuple de chiens, de traîtres et de littérateurs dont on veut nous faire croire qu'ils ont le droit d'apprécier l'œuvre de la Révolution mondiale, dont ils sont les pires ennemis. »⁶

À la mi-mars 1930, *Monde* publia un portrait d'Emmanuel Berl à l'intention de ses lecteurs. Berl venait de publier son nouvel essai *Mort de la morale bourgeoise* et de le présenter à l'occasion d'une fête des « Amis de Monde ».⁷ En avril eut lieu à Saint-Tropez sa première rencontre personnelle avec Barbusse, occasion de faire « amplement connaissance », suite à quoi Barbusse déclara avec joie qu'il considérait son nouveau collaborateur comme « le jeune maître le plus marquant du mouvement actuel des idées. »⁸ Il est pensable que Barbusse — qui s'était déjà adressé le mois précédent à Willi Münzenberg avec la même intention — se soit également rendu chez Berl parce qu'il avait des difficultés avec le financement de *Monde*. Le PCF avait

2 — Olivier Philipponnat / Patrick Lienhardt, *Emmanuel Berl. Cavalier seul. Biographie*, Paris 2017. Cette première biographie scientifique se consacre surtout aux aspects littéraires. Elle remplace largement le bel essai pionnier de Bernard Morlino, *Emmanuel Berl. Tribulations d'un pacifiste*, Paris 1990.

3 — René Garmy, « Éclaircies », *Monde*, 13 octobre 1928, p. 4. *La route n° 10* de Berl était déjà sorti en juillet 1927 chez Grasset.

4 — Marc Bernard, « *Mort de la pensée bourgeoise*, par M. Emmanuel Berl », *Monde*, 25 mai 1929, p. 4 ; Augustin Habaru, « *Mort de la pensée bourgeoise*. Un entretien avec Emmanuel Berl », *Monde*, 9 juin 1929, p. 4.

5 — Le premier texte d'Emmanuel Berl [ci-après EB] dans *Monde* est un « Fragment romanesque » teinté d'autobiographie de 1925, « sorti du tiroir », sur sa relation avec une jeune femme du milieu ouvrier, qui fut imprimé

le 14, 21 et 28 décembre 1929. La première contribution est ensuite EB, « Pamphlet », *Monde*, 25 janvier 1930, p. 6. Jusqu'en mai 1930, les contributions de Berl paraissaient sous le titre « Dépréciations » et généralement sur une colonne, à partir de mai et jusqu'à octobre, elles paraissaient sous le titre « Mises au point » et sous forme de textes plus longs. Pour la période à partir d'octobre, voir ci-dessous.

6 — Louis Aragon, « La Révolution surréaliste », 15 décembre 1929, p. 33. L'anti-critique de Berl dans « Mises au point », *Monde*, 11 octobre 1930, p. 3, mais aussi déjà par ex. dans *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 149 et suiv.

7 — Georges Rageot, « Emmanuel Berl », *Monde*, 15 mars 1930, p. 3. Sur la même page, l'annonce de la conférence d'EB le 14 mars pour les Amis de Monde.

8 — La citation d'Henri Barbusse sans indication de source chez Philipponnat et Lienhardt, (comme note 2), p. 174–175.

réduit sa subvention et invité son représentant auprès du Komintern « à nettoyer » l'hebdomadaire, jugé insuffisamment fidèle à la ligne du parti.⁹ Berl promet cependant à Barbusse de chercher de nouvelles sources d'argent et les trouva bientôt chez son ami Roland Tual.¹⁰ *Monde* offrit en retour à Berl une défense enthousiaste de son nouvel essai *Mort de la morale bourgeoise* par Angelo Tasca, le communiste italien exilé qui avait été exclu en 1929 de l'Internationale communiste.¹¹ Les fronts étaient en effet clairs : peu après, la diffusion de *Monde* fut prohibée en Union soviétique et Berl fut attaqué avec virulence par les communistes en France.¹²

À une époque où *Monde* traversait, aux dires des services secrets, une « période de prospérité » jusque-là inédite, cela ne le retenait toutefois pas de publier sa chronique et d'entreprendre en sus avec Barbusse une grande tournée de conférences à travers la France et la Belgique, dont le but était d'établir les Amis de Monde comme le noyau d'un mouvement pour une gauche unie.¹³ Ce voyage comprenait de nombreuses étapes, mais les secrétaires locaux du PCF avaient reçu l'instruction d'empêcher que Barbusse se produise en public. Peu avant le départ en août, Barbusse s'était pourtant défendu contre les accusations de Moscou, non sans ajouter qu'il ne participerait pas à la II^e conférence internationale des écrivains révolutionnaires à Kharkov en automne. Mais Emmanuel Berl le remplaça au pied levé pendant la tournée de conférences et s'acquitta de sa tâche de façon si convaincante qu'il fascina véritablement son auditoire.¹⁴ Barbusse fut si séduit qu'il fit publiquement l'éloge de Berl, « écrivain combattif » et de Tual, « organisateur opiniâtre » des Amis de Monde.¹⁵ En Union soviétique toutefois, la conférence de Kharkov blâma *Monde* d'être un magazine réactionnaire qui se mettait au service « d'un certain parti politique bourgeois, à savoir le parti radical-socialiste. »¹⁶

9 — Sur le financement de *Monde*, la contribution excellemment documentée de Wolfgang Klein, « *Monde* — die Akteure, die Apparate und die Geheimpolizei », dans : Thomas Flierl, Angelika Weißbach (éd.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, p. 40–41. On y trouve également l'information sur un rapport des services secrets de février 1930 concernant une violente critique de la section agitprop du PCF envers *Monde* et sur la lettre de Barbusse à Münzenberg du 11 mars 1930.

10 — Tual était devenu aisé grâce à son mariage avec Colette Jéramec, fille d'un industriel parisien. À partir de 1932, il devint un réalisateur et producteur de cinéma réputé. Cf. Philipponnat et Lienhardt, (comme note 2), p. 175. L'hebdomadaire *Cyrano* écrivit le 8 mars 1931, p. 24 que Berl, lui aussi « fort coquettement renté », a pu entrer à la rédaction de *Monde* « après avoir, au préalable, versé à la caisse une quote-part importante ».

11 — A. Rossi [pseudonyme d'Angelo Tasca], « Emmanuel Berl : la culture et le matérialisme », *Monde*, 30 août 1930, p. 13.

12 — Cf. à ce sujet surtout le verdict d'André Thirion, « Réponse à un recours en grâce », *Le Surréalisme au*

service de la Révolution, octobre 1930, p. 32–36.

13 — Citations et chiffres au sujet de *Monde* d'après Klein, (comme note 9), p. 40. Sur la tournée de conférences Barbusse-Berl : Philipponnat et Lienhardt, (comme note 2), p. 178. Barbusse fut plus tard d'avis qu'Emmanuel Berl avait associé à cette entreprise des plans pour une carrière politique. Cf. la lettre de Barbusse à Paul Nizan du 16 mars 1931, citée chez Annie Cohen-Solal, *Paul Nizan, communiste impossible*, Paris 1980, p. 278.

14 — Sur Berl en tant qu'orateur devant les Amis de Monde non sans polémique Maurice Martin du Gard, « Le bourgeois démagogue », *Les Nouvelles Littéraires*, 22 mars 1930, p. 1 et la réplique immédiate de Berl : « L'amour du peuple », *Monde*, 22 mars 1930, p. 3.

15 — Henri Barbusse, « Vers nos buts », *Monde*, 8 novembre 1930, p. 3.

16 — « Resolution über die Zeitschrift *Monde* », *Literatur der Weltrevolution*, cit. d'après Klein, p. 42. Une condamnation similaire de *Monde* en 1930 comme « feuille socialiste et radicale » chez Paul Nizan, « Littérature révolutionnaire en France », *La Revue des vivants*, septembre 1932, p. 398.

Les responsables de cet avis étaient deux communistes français qui avaient l'un et l'autre surveillé comme le lait sur le feu le poids grandissant de Berl à *Monde* en 1930, Louis Aragon et Georges Sadoul.¹⁷ De fait, Emmanuel Berl et Roland Tual semblent avoir été admis au conseil d'administration de *Monde* au cours d'une réunion le 6 octobre 1930, pendant laquelle Berl entra en conflit avec le secrétaire général parce que celui-ci refusait de faire la transparence sur la comptabilité financière. Tual accéda pour sa part au rang de secrétaire général d'un bureau central nouvellement créé des « Amis de Monde ». Marc Bernard, jusque-là secrétaire de rédaction, mit en même temps fin à sa collaboration, parce qu'il ne voulait « plus rien donner à un *Monde* où la présence de Berl rend l'atmosphère insupportable. »¹⁸ Dans un hebdomadaire au graphisme lui aussi légèrement changé, Berl abandonna à partir de là sa brève chronique et publia à la place de longs textes politiques. Il semblerait en effet que Tual ait réussi, début octobre, à racheter d'un coup 860 parts de capital sur les 1306 disponibles. Henri Barbusse, qui déclara « être tombé dans un guet-apens », avait perdu sa majorité, il évoqua plus tard dans une lettre à Paul Nizan une véritable « dictature de Berl » à *Monde* à cette époque.¹⁹ Ce qui rend d'autant plus importante la question de la nature du projet, aussi épisodique qu'il se soit par la suite révélé être, de Berl à et avec *Monde*. Surtout eu égard au fait que l'influence de l'ambitieux intellectuel a continué de croître : peu après son passage à *Monde*, Berl devint directeur-fondateur de *Marianne*, l'hebdomadaire aujourd'hui encore légendaire de Gallimard, la plus prestigieuse maison d'édition française.

Opposition

De nos jours, Emmanuel Berl n'est sans doute guère connu outre-Rhin que des spécialistes de la littérature française.²⁰ La meilleure façon de s'en approcher en Allemagne est sans doute via l'intellectuel allemand *par excellence*, Walter Benjamin. Ils sont l'un et l'autre nés en 1892, ils ont passé l'essentiel de leur vie dans leur capitale respective, ils venaient tous les deux de familles juives assimilées bourgeoises, voire grandes bourgeoises. Les deux hommes étaient philosophes de formation et peuvent l'un et l'autre être qualifiés de critiques de la civilisation — et ils se connaissaient personnellement : Benjamin notait avec le plus grand respect « la rare intelligence critique » de Berl et estimait que les écrits de Berl — qu'il possédait et qu'il citait²¹ —

17 — Sur la conférence de Kharkov et la présence là-bas d'Aragon et de Sadoul, voir Philippe Baudorre, *Barbusse*, Paris, Flammarion, 1995, p. 319–322.

18 — La réunion du comité le 6 octobre 1930 d'après « Amis de Monde », *Monde*, 4 octobre 1930, p. 14. Barbusse lui-même annonça le secrétariat général des Amis de Monde dans une lettre ouverte « Aux amis de Monde », 18 octobre 1930, p. 13. Marc Bernard, lettre non datée à Jean Paulhan, [octobre 1930], *Marc Bernard & Jean Paulhan. Correspondance 1928–1968*, Paris, Éditions Claire Paulhan, p. 67.

19 — Sur les questions financières voir Baudorre (comme note 17), p. 322–323. Le jugement de Barbusse sur Berl

dans sa lettre à Nizan du 16 mars 1931, (comme note 13). Il y avait en tout 1600 parts de capital.

20 — Traductions en allemand : EB, *Geisterbeschwörung*, [= *Rachel et autres grâces*, Paris 1956, traduit du français par Dora Winkler], Francfort, 1991.

21 — Benjamin mentionne Berl dans : « Têtes de Paris » (« Pariser Köpfe ») [1930], *Gesammelte Schriften*, vol. VII.1, Francfort, Suhrkamp, 1989, p. 282–283, dans son « Journal de Paris » (« Pariser Tagebuch ») [1930], *Gesammelte Schriften*, Francfort, 1972, p. 573–574, p. 596 et surtout dans « Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers » [1934], *Gesammelte Schriften*,

« sont étonnamment proches de mon propre point de vue », raison pour laquelle il rendit également visite à l'auteur de *Monde*.²²

Le passage d'Emmanuel Berl à *Monde* appartient à la deuxième étape de son parcours intellectuel. La première étape l'avait vu briller au lycée puis à l'université, ensuite se battre au front et enfin faire ses premiers pas remarquables d'intellectuel surtout en tant que philosophe du pragmatisme. La deuxième étape commença par l'échec du « cartel des gauches », la majorité de gouvernement dont la prise de fonction avait été saluée par de grands espoirs et qui avait uni après les élections de 1924, sous la présidence d'Édouard Herriot, les radicaux-socialistes, les républicains socialistes, les socialistes SFIO et la gauche radicale.²³ Muni d'une majorité de centre-droite — Raymond Poincaré devint en 1926 le nouveau chef de gouvernement. Ayant été président de la République en 1914, il avait aux yeux de beaucoup, à gauche, une part de responsabilité dans l'éclatement de la Guerre mondiale. La majorité de 1926 fut reconduite en 1928, la France fut gouvernée six ans d'affilée, jusqu'en 1932, par la droite — et Emmanuel Berl devint un des opposants les plus intéressants.

Il fut d'abord en opposition contre sa propre famille. Ayant excessivement puisé dans la part de capital qu'il avait héritée, il provoqua la rupture avec son oncle Alfred Berl et le conseil d'administration de la prospère entreprise de construction métallique Berl ; il se sépara de sa première femme Jacqueline, une fille de la bourgeoisie protestante de Paris qu'il avait épousée en 1920 et se brouilla avec ceux qui avaient jusque-là été ses soutiens et ses amis. À la place, Berl vécut avec Suzanne Muzard, une fille d'ouvriers, se rapprocha brièvement des surréalistes, fonda une revue éphémère avec son partenaire de discussions Pierre Drieu la Rochelle et écrivit en 1928 dans la presse des Jeunes radicaux, le mouvement des réformateurs du Parti radical, désormais dans l'opposition.²⁴ Et il termina son livre sur la situation intellectuelle de cette époque, qui lui valut en 1929 de s'établir comme essayiste reconnu.²⁵ D'autant plus qu'il put livrer en mars 1930 la suite intitulée *Mort de la morale bourgeoise*, et frapper un troisième coup en 1931 avec *Le Bourgeois et l'amour*, écrit à l'époque de sa collaboration à *Monde*. Ces trois essais pleins de tempérament formaient un ensemble cohérent.²⁶

L'auteur de *Tod der bürgerlichen Gedankenwelt* (la traduction que donne Walter Benjamin du titre du premier essai) suscita également en 1928 l'intérêt de Jean

vol. II.2. Francfort, Suhrkamp, 1977, p. 784, 791, 798 ; voir aussi sa requête dans une lettre d'avril 1933 à Gretel Karplus de lui envoyer les essais de Berl, *Gesammelte Briefe*, vol. IV, Francfort, Suhrkamp, 1998, p. 193.

22 — Walter Benjamin relate notamment sa visite chez Emmanuel Berl le 18 janvier 1930 dans une lettre envoyée le 20 janvier de Paris à Gershom Scholem : lettre 671, Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*. Vol. III : 1925–1930, Francfort, Suhrkamp, 1997, p. 499.

23 — Sur la césure du cartel des gauches voir encore Serge Berstein, *Histoire du Parti radical*, vol. 1, Paris, Les Presses de Sciences Po, 1980, p. 390–434.

24 — Sur les faits biographiques, voir Philipponnat / Lienhardt, (comme note 2), p. 132 et suiv. Le Parti radical couvrait un vaste champ politique alliant des radicaux-démocrates à des sociaux-démocrates à gauche et des libéraux à droite.

25 — EB fut par exemple présenté dès 1929 dans *l'Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris 1929, comme le plus jeune d'une liste comprenant notamment Julien Benda, Émile Chartier, Albert Thibaudet et Lucien Romier.

26 — *Le Bourgeois et l'amour* parut en octobre 1931. Les trois livres ont été régulièrement réédités et traduits.

Guéhenno. Ce dernier, qui était issu d'une famille de cordonniers et s'était élevé au rang d'universitaire et d'intellectuel, était l'éditeur du mensuel littéraire et politique *Europe*, lequel se voulait le concurrent de gauche de la *Nouvelle Revue Française*. Guéhenno ne proposa pas seulement à Berl d'imprimer avant publication le chapitre central de *Mort de la pensée bourgeoise*, il fit aussi immédiatement entrer l'auteur dans sa rédaction.²⁷ En avril, *Monde* publia à son tour les extraits d'un livre dont les bonnes feuilles prépubliées avaient déjà soulevé un débat et qui devint ensuite la nouvelle parution la plus discutée de l'année littéraire. En tant qu'auteur à *Europe* et à *Monde*, Emmanuel Berl était en tout cas actif dans un secteur du monde littéraire qui subissait l'influence de la culture politique communiste.²⁸

Le diagnostic de Berl sur la modernité et le réalisme pragmatique

Les écrits de Berl de la fin des années 1920 se situaient tout à fait dans la continuité de sa thèse selon laquelle une « révolte pragmatique » était nécessaire, une révolte intellectuelle qu'il propageait depuis plus d'une décennie.²⁹ Dans le domaine politique, sa critique à multiples niveaux se basait sur un diagnostic de la modernité qu'il comptait préciser dans son essai (malheureusement jamais complété) *L'Homme et la machine*. Sa thèse était que la dynamique du capitalisme détruit les hiérarchies bourgeoises et crée une société post-bourgeoise. Les critères bourgeois y sont remplacés par des critères nouveaux, comme par exemple « la puissance » ou « l'efficacité ».³⁰ La capacité à régir le progrès technique devint pour Berl la question-clé — et, partant de là, la question du pouvoir politique et son fondement social à une époque où l'économie mettait à la disposition du consommateur, selon Berl, des produits et des services « non seulement *par* mais aussi pour la machine » et où l'aisance matérielle pouvait certes croître pour la masse, mais où l'individu devait être défendu d'une nouvelle manière.³¹

La perte de prise de l'intelligence bourgeoise sur la technologie qu'elle a elle-même créée était devenue manifeste à travers l'espèce d'abandon collectif qu'a représenté le glissement dans la Guerre mondiale.³² Et cet échec de la bourgeoisie, pourtant dominante dans toutes les nations belligérantes, devait être interprété comme une conséquence de son incapacité, provoquée par la philosophie du sujet à laquelle

27 — Les trois prépublications : « Premier Pamphlet I, II. et III. », « Les littérateurs et la révolution », *Europe*, 7 (1929), 15 janvier, p. 47–55 ; 15 février, p. 229–236 et 15 mars, p. 397–406. Sur le monde littéraire français dans la sphère d'influence du PCF (avec renvois à la littérature plus récente) Jean-Numa Ducange, Julien Hage, Jean-Yves Mollier sur *Le PCF et le livre*, Dijon 2014, p. 11–22.
28 — Nous manquons de place pour présenter l'immense réception dont *Mort de la pensée bourgeoise* a fait l'objet. Mentionnons simplement que *Na literaturnom postu* dans son numéro de juillet 1929, p. 62 et *Vestnik* 5 (1929) en septembre, p. 213, ont publié de longues critiques élogieuses.
29 — Le terme « révolte pragmatique » est emprunté à

William Y. Elliott, *The pragmatic revolt in politics*, New York, The Macmillan Company, 1928.

30 — Le projet de livre est annoncé sur le frontispice de *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929]. La thèse de Berl sur la rupture du capitalisme avec l'époque bourgeoise par ex. « Bourgeoisie et culture », *Les Derniers jours*, 15 février 1927, p. 5–7 et *Mort de la morale bourgeoise* [mars 1930], p. 10. Sur les valeurs post-bourgeoises *ibid.*, p. 22 et 62.

31 — Citation extraite de « Réflexions sur la machine », *Les Derniers jours*, 8 juillet 1927, p. 22. Cf. par ailleurs la fin de *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 200 et suiv.

32 — À ce sujet dans *Monde* par ex. EB, « Bellicisme français », 15 novembre 1930, p. 11.

elle adhérerait, à remplacer le « moi » par une réflexion apte à réellement comprendre le monde. Or sa philosophie du sujet permettait au bourgeois la séparation entre « moi » et « monde » et ainsi à esquiver la réalité au point de ne pas concevoir sa propre déchéance.³³ La réalité existe certes, mais elle n'est reconnue que par le sujet. Elle ne dépend pas des circonstances, mais de l'individu. En 1928, Berl introduisit, pour qualifier cet idéalisme subjectiviste, le terme de « conformisme » emprunté à la théologie — et lui-même est devenu depuis lors la figure de proue d'un « non-conformisme » d'opposition.³⁴ Berl exigeait qu'on reconnaisse ce qu'il y avait de problématique dans « l'effort, magnifique et monstrueux à la fois » entrepris par l'idéalisme bourgeois pour séparer le sujet de l'objet pour laisser en fin de compte « triompher le monde des signes du monde des choses ». Paradoxalement, écrit Berl, « l'homme s'exclut de plus en plus de l'univers au fur et à mesure qu'il le domine davantage ». À cette réflexion devenue inefficace en raison de son excès d'abstraction, il oppose son réalisme en tant que philosophie de l'action, laquelle démasque notamment comme thèse-refuge d'une bourgeoisie aux abois l'affirmation selon laquelle seul un ordre au sein duquel la bourgeoisie reste dominante puisse rendre possible une esthétique de la beauté.³⁵ Une classe qui règne sur la base de « ses privilèges, ses héritages » et qui exige qu'on respecte son pouvoir « moins selon les services qu'il rend » effectivement — donc de son « rendement » vis-à-vis de la société — « que selon les titres qu'il a accumulés. »³⁶ Mais l'objet d'une *telle* culture n'est pas tant de former que d'exclure de nouveaux aspirants à la participation.³⁷ Du point de vue marxiste, ajoute Berl, la question est simple : « le bourgeois, parce qu'il possède le pouvoir, impose au peuple les valeurs qu'il souhaite. » L'ordre bourgeois profitait certes encore actuellement de son « snobisme culturel ». Mais en raison de son inefficacité avérée dans la société moderne, ce dernier allait être la cause de sa « déchéance » prochaine.³⁸ Et puisque l'intellectuel « sent sur la bourgeoisie l'odeur de la mort », conclut Berl, l'intellectuel « tend » vers le communisme.³⁹

La révolution en tant qu'espoir d'une nouvelle civilisation

La question de la culture en revenait donc à la question de la révolution. Celle-ci pouvait signifier la négation radicale de l'ordre « bourgeois » impuissant et de l'ordre « capitaliste » inhumain. Berl admettait certes que la révolution, en étant cette « négation », signifiait aussi une « révolution en tant que lutte et construction », mais

33 — Cf. EB, *Mort de la morale bourgeoise* [mars 1930], p. 79–85 et p. 154 et suiv.

34 — Sur le terme « conformisme » : EB, *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 51 et suiv., et id., « Dépréciations », *Monde*, 8 février 1930, p. 4. Daniel-Rops, dans son analyse de Berl, est probablement à l'origine du terme « non-conformisme » aujourd'hui usuel dans l'historiographie : Daniel-Rops, « *Mort de la pensée bourgeoise* », *L'Européen*, 16 octobre 1929, p. 4.

35 — EB, *Mort de la morale bourgeoise* [mars 1930], p. 62 et EB, « Révocations », *Europe*, 15 octobre 1930, p. 237.

36 — EB, « Réponse à Maurice Martin du Gard », *Monde*, 5 avril 1930, p. 3.

37 — EB, « Dépréciations », *Monde*, 22 mars 1930, p. 6.

38 — EB, « Réponse à Maurice Martin du Gard » (comme note 36) et EB « Révocations » (comme note 35).

39 — EB, « Réponse à Maurice Martin du Gard » (comme note 36) et EB, *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 136.

il ne tenait pas à expliciter davantage ce versant de la notion. La révolution était pour lui d'abord et surtout « le contraire de l'absence d'espoir. »⁴⁰ Mais ce caractère contraire résultait d'une pensée réaliste qui incluait par exemple la technologie et les sciences naturelles dans un nouveau concept de culture générale et se donnait ainsi les moyens d'affronter la « dysharmonie entre la réflexion et la vie ». ⁴¹ Emmanuel Berl réclamait une culture « encyclopédique » qui ne tende pas vers « l'affinement du goût » mais « vers l'universalité de l'information » et qui exprime à travers cela la volonté de comprendre la société moderne. Qui rejette donc les connaissances exclusives « qui ne correspondent plus au besoin des gens » et qui supprime en particulier la primauté accordée aux savoirs historiques et littéraires. Pour l'homme moderne, constate Berl, « Louis XIV n'importe pas plus que les coléoptères, Mme de Pompadour que la magnésie, Corneille que la T.S.F. ». ⁴²

Depuis 1929, Berl identifiait de manière croissante un tel réalisme à travers la méthode du « matérialisme », afin de « choisir d'abord, dans l'innombrable série des causes qui déterminent un phénomène, la plus claire, et, selon les hiérarchies spiritualistes, la plus basse » et de « déprécier » ainsi les explications bourgeoises fondées sur la tradition ou l'histoire. ⁴³ Ce concept devait donc désormais servir à critiquer un idéalisme bourgeois qui postule que « ce qu'on pense est plus important que ce qui est. » ⁴⁴ « J'aimerais qu'on lise Marx correctement, ici » : le matérialisme, c'est la réflexion qui « rappelle inlassablement ... qu'il n'y a pas d'immortalité, pas d'âme, pas de vie antérieure ni postérieure ». Et que « toute idéologie qui repose sur le spiritualisme ou l'idéalisme spéculatifs, qui à la place de l'homme individuel réel met la conscience ou l'esprit, est une idéologie bourgeoise, destinée à servir les privilèges de la bourgeoisie ». Quiconque « n'a pas le courage des vérités tristes, quiconque ne peut supporter de vivre en se sachant mortel, dans un monde qu'il sait incohérent et inconnaissable, ne participe ni à l'esprit du marxisme ni à celui du matérialisme, ni à celui de la Révolution ». ⁴⁵

« L'amour du peuple » et la lutte des classes en tant que lutte des cultures

Quand Berl rejoignit *Monde*, son opinion était que les « petits-bourgeois et les prolétaires » qui « sans doute ... ne se confond[ent] pas », mais se rapprochent « par une telle série de nuances que la distinction est souvent difficile, surtout en France », pourraient constituer comme « peuple » la base sociale d'une révolte pragmatique réussie. ⁴⁶ L'option du « peuple » comme alternative culturelle contenait à ses yeux

40 — Les citations du passage : EB, *Mort de la morale bourgeoise* [mars 1930], p. 61.

41 — EB, « Réponse à la Lettre ouverte de Gabriel Marcel », *Europe*, 15 mai 1929, p. 127.

42 — Les citations qui précèdent : EB, « Dépréciations », *Monde*, 12 avril 1930, p. 4 ; EB, « Réponse à Maurice Martin du Gard », (comme note 37).

43 — Sur le matérialisme comme méthode EB, « Réponse à Maurice Martin du Gard », (comme note 36). Par

ailleurs EB, *Mort de la morale bourgeoise* [mars 1930], p. 226 ; « Dépréciations », (comme note 42) et « Mises au point », *Monde*, 5 juillet 1930, p. 4.

44 — EB, « Dépréciations », *Monde*, 31 mai 1930, p. 4.

45 — EB, « Dépréciations », (comme note 42) et « Mises au point », (comme note 43).

46 — « Mises au point », *Monde*, 9 août 1930, p. 5 et EB, *La politique et les partis*, Paris [février 1932, écrit en 1931], p. 96.

l'option d'un « esprit de la révolution ». Berl spécifiait sans ambiguïté dans *Monde* qu'il vénérât « le peuple, dans la mesure où il contient une force antibourgeoise, où il recèle une culture qui s'épanouira en des formes inattendues ». ⁴⁷ La critique de la bourgeoisie n'impliquait donc « l'amour du peuple » que dans la mesure où il était impossible à Berl « de n'aimer rien et de ne mettre son espérance nulle part ». ⁴⁸ Il ajouta explicitement : « Aussi je demande qu'on ne me demande pas : où voulez-vous en venir ? » En un moment historique qui n'est pas encore révolutionnaire, la « révolution » en tant que terme ne peut « pas être définie. Elle déborde toute idée qu'on peut se faire d'elle, tout plan qu'on peut en tracer. » ⁴⁹ Berl se refusait explicitement à prôner un réformisme qui « estime dans le prolétaire le bourgeois qu'il pourrait un jour devenir et qu'il devient en effet souvent. » Il s'y refusait parce qu'il était convaincu que le « peuple » « contenait » déjà maintenant la « force antibourgeoise » nécessaire. ⁵⁰ D'un côté donc le « peuple » comme base de la révolte pragmatique appelée « révolution », d'un autre côté, la bourgeoisie idéaliste. À l'été 1929, il déclara dans un entretien accordé à la *Revue Marxiste* de Charles Rappoport qu'il était, pour sa part, de plus en plus convaincu de l'existence d'une telle lutte des classes au niveau de la culture. ⁵¹

Ce qui faisait tendre Berl vers le communisme était donc une spéculation sur l'avenir. Mais pour Paul Nizan, Berl n'avait franchi ainsi, au maximum, que le premier pas du processus dialectique, et il était encore à des lieues du matérialisme dialectique. ⁵² Angelo Tasca aussi voyait chez Berl « des éléments non-éliminés de la culture bourgeoise. » ⁵³ Berl avait en effet dit franchement et ouvertement qu'il ne pouvait pas aujourd'hui, dans la société donnée, « accomplir une tâche autre qu'intellectuelle. » Et il n'y avait « ici, pour ceux qui ont conscience de la décadence de la pensée bourgeoise (...) [que] deux positions possibles : celle du désespoir ou celle de l'attente. L'attente de l'événement, en se tenant prêt à le saisir et à prendre tous les risques. » Lui, Berl, ne désespérait pas, « j'attends — en dénonçant tous les aspects de la mort de la pensée bourgeoise. » ⁵⁴

L'intellectuel Berl et le révolutionnaire Berl n'étaient en effet pas interchangeables. Et son échappatoire par l'espoir et l'aventure devait être vu comme une provocation par les membres orthodoxes du parti (du moins à cette époque-là) chez *Monde*. Pour Berl, « communisme » signifiait avant tout un parti qui exige de lui « qu'il souscrive à un programme et à des méthodes dont l'un ... semble stupide et les autres inefficaces ». C'était cela en particulier, mais aussi l'état du PCF au début des années trente en général, qui l'empêchait d'être un « militant ». D'autres raisons

47 — Sur ce qui précède (avec cit.) EB, « L'amour du peuple » (comme note 14).

48 — EB, « Dépréciations », *Monde*, 22 mars 1930, p. 6.

49 — EB, *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 9

50 — EB, « L'amour du peuple », (comme note 14).

51 — EB dans sa réponse au sondage de la *Revue marxiste* « Quelles sont vos objections contre le communisme ? »,

ibid., août 1929, p. 127 et EB, « Dépréciations », *Monde*, 26 avril 1930, p. 4.

52 — Paul Nizan, « E. Berl, *Mort de la morale bourgeoise* », *Europe*, 15 juillet 1930, p. 450.

53 — A. Rossi, (comme note 11).

54 — Augustin Habaru, (comme note 4).

étaient « indubitablement liées à [s]a propre nature » : « quand on cesse d'être un bourgeois, on ne devient pas un prolétaire pour autant. »⁵⁵ Enfin, la faiblesse objective de la lutte des classes montrait que la société française était encore très éloignée du moment révolutionnaire qui la forcerait à prendre parti.⁵⁶

La « gauche unie » de Berl

Berl se limitait ainsi en fin de compte à réclamer une gauche unie dans le contexte de la République parlementaire. Au-delà des idéologies divergentes, « chacun devrait reconnaître exactement », sur la base d'intérêts communs — pour davantage de démocratie, pour une amélioration de la situation sociale, et contre le grand capital, le fascisme, le cléricisme et la guerre — « où se situent ses frères et où se situent ses adversaires. » Bref, Berl était convaincu qu'on pouvait « concevoir une amitié », un Front populaire avant la lettre. Vis-à-vis de l'extrême-gauche, il se référait à Lénine, qui aurait dit dans *Le « gauchisme » — la maladie infantile du communisme* que « la possibilité de forger des alliances croît en proportion de la sévérité de la doctrine. » Vis-à-vis des socialistes, il se référait à Jaurès qui « est resté fidèle à ses principes et s'est pourtant temporairement allié à d'autres partis. » Vis-à-vis des radicaux, il constatait que ce parti restait regrettablement anti-prolétarien, mais que son chef Édouard Herriot pouvait tout de même être un « instrument séduisant » d'une bourgeoisie moderne.⁵⁷ Berl écrivit lapidairement : « La France reste radicale-socialiste », sinon « libérale. »⁵⁸ Et il avoua dans *Monde* qu'il se languissait bel et bien de « centristes passionnés ». Le jugement de ses critiques de gauche était donc tout à fait pertinent. Quand Berl se languissait cependant « d'hommes du centre », ce n'était pas de représentants du monde de la pensée bourgeoise, mais d'hommes politiques parés de « vertus bourgeoises » entièrement renouvelées. De fait, André François-Poncet, qu'il cite en exemple, réclamait une « République expérimentale » dans laquelle s'accomplissait ce qui était au fond le projet de Berl pour *Monde* : transférer sur la politique, sous la conduite des libéraux-démocrates, ce que « la morale et la philosophie appellent 'le pragmatisme'. »⁵⁹ La collaboration de Berl à *Monde* puis sa tentative de reprendre l'hebdomadaire étaient portées par son espoir en une politique unie dans un progressisme pragmatique partant du centre et s'étendant jusqu'à l'extrême-gauche.

Après que Maurice Thorez fut devenu secrétaire général du Parti communiste, ce dernier voulut cependant ramener *Monde* sur la ligne du parti. Pour ce faire, le PCF

55 — EB, *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p.136 et EB dans l'interview par Augustin Habaru. (comme note 4).

56 — Ibid. et *Mort de la pensée bourgeoise* [avril 1929], p. 146.

57 — Sur ce qui précède, citations incluses : EB, « Mises au point », *Monde*, 9 août 1930, p. 5, « Sur l'unité ouvrière », *Monde*, 13 décembre 1930, p. 3, « Le réfor-

misme », *Monde*, 20 décembre 1930, p. 3 et « Édouard Herriot », *Monde*, 1^{er} novembre 1930, p. 11.

58 — Berl sur le radicalisme et le libéralisme : « Dépréciations », *Monde*, 22 février 1930, p. 6.

59 — Citation de Berl extraite de « Son excellence Eugène Rougon », *Monde*, 31 janvier 1931, p. 3. Citation d'André François-Poncet extraite de *Réflexions d'un républicain moderne*, Paris 1925, p. 88.

avait mis en place un comité d'orientation le 17 octobre 1930. Peu après, le secrétaire général eut un entretien avec Barbusse, au cours duquel le fondateur de *Monde* eut la surprise d'apprendre qu'il venait de perdre non seulement la direction politique, mais aussi le contrôle financier de la publication.⁶⁰ Thorez conféra ensuite avec Berl et Tual, auxquels il soumit des quittances pour prouver le soutien apporté à l'hebdomadaire par le PCF. Les deux hommes se sentirent dupés par Barbusse, ce sur quoi éclata une lutte de plusieurs mois autour de *Monde*, au cours de laquelle Emmanuel Berl prit ouvertement position contre le PCF, notamment dans un numéro dans lequel il souleva la question de l'implication du parti dans le scandale bancaire autour d'Albert Oustric.⁶¹

Le 5 février 1931, le conseil d'administration finit toutefois par se réunir à nouveau. Barbusse parvint à reprendre le contrôle de *Monde*.⁶² La réorganisation de l'hebdomadaire fut marquée par la nomination de Léon Werth au poste de rédacteur en chef, le départ immédiat de Bertrand de Jouvenel ou Jacques Kayser — et d'Emmanuel Berl — et le retour de Marc Bernard.⁶³ Le registre du commerce nota en avril une augmentation considérable du capital de la société d'actions « Journal 'Monde' », ce qui bannissait dorénavant le danger d'une OPA hostile.⁶⁴ La revue *Cyrano* informa ses lecteurs dès mars que la rédaction avait exclu Berl au cours d'une « réunion mémorable. »⁶⁵ Barbusse se répandit à partir de là en remarques acides sur un intellectuel aux tendances « profondément anticommunistes. »⁶⁶ Après que son premier officier Emmanuel Berl eut soudainement saisi la barre « par la droite », le vieux capitaine Barbusse avait repris le contrôle du navire *Monde*, qu'il avait baptisé « gauche unie » selon *sa propre* définition. Son calme fut cependant de courte durée : à partir de mars 1931, et donc à l'époque où Max Lingner rejoignit *Monde*, Paul Nizan et Brice Parrain firent la même tentative « par la gauche » — et là encore, sans succès.

60 — Baudorre, (comme note 17), p. 317.

61 — Henri Barbusse écrit à Béla Illés le 7 janvier 1931 que *Monde* était « sur certains points » et « contre ma volonté effectivement atteint du confusionnisme ». Cité d'après Klein, (comme note 9), p. 43. Partant d'un incident de la veille à Lille autour des Amis de Monde, Berl avait fait paraître en premier page du *Populaire* du 5 novembre 1930 le texte « Les mensonges de *L'Humanité* ». Cf. également à ce sujet « Mise au point » dans *Monde* du 8 novembre 1930, p. 3. Le numéro de *Monde* sur le scandale Oustric sous le titre « Le krach Oustric ou les 'faisans' », 22 novembre 1930.

62 — Baudorre, (comme note 17), p. 323, avec citations mais sans indication exacte de sources. La possibilité légale de débarquer Berl et Tual était donnée par le fait que les contributions pour les parts de Tual n'avaient pas

été versées à pleine hauteur. Barbusse a donc ainsi pu acquérir les parts non payées avec son propre argent puis ouvrir immédiatement une procédure contre Tual devant le tribunal de commerce.

63 — Henri Barbusse, « Léon Werth, rédacteur en chef de *Monde* », *Monde*, 15 février 1931, p. 3. Le premier texte de Marc Bernard, « Mer, Marine, Marins », le 28 février 1931, p. 4.

64 — Archives de Paris, D33U3 1165, 241077B, numéro d'ordre 54762.

65 — Cf. *Cyrano*, 8 mars 1931, p. 24. L'article anonyme relate que Berl aurait quitté la réunion « le col arraché et le visage tuméfié ».

66 — Henri Barbusse dans sa lettre à Paul Nizan (comme note 18).



Les cousettes

WILLY RONIS 1936. PHOTOGRAPHIE ET FRONT POPULAIRE

L'année 1936 a constitué sur le plan politique et personnel une période de changements profonds pour le photographe français Willy Ronis, un artiste peu connu en Allemagne mais qui forme avec Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau le triumvirat des photographes humanistes en France, dit le commissaire d'exposition britannique Peter Hamilton.¹ La France était au milieu des années 1930 le point de ralliement d'un mouvement de rassemblement des forces européennes de l'antifascisme, car les pays voisins (Allemagne, Espagne et Italie) avaient élu des gouvernements dont la politique basée sur le mépris des êtres humains, le fascisme et le militarisme conduisait à la persécution de ceux qui avaient des opinions différentes, des gens orientés à gauche et surtout des gens d'origine et/ou d'obédience juive.

Le père de Willy Ronis mourut en 1936. Ayant hérité de son studio de photographe, Ronis le vendit et décida de poursuivre la profession de photographe-illustrateur engagé. Abstraction faite de son travail alimentaire de photographe publicitaire et de mode, ainsi que de ses reportages sur le pays et les gens de France, il est considéré comme un reporter-photographe spécialisé dans les sujets sociaux liés à la vie quotidienne des petites gens. Ses travaux révèlent-ils un regard spécifiquement français sur les inégalités sociales ?

La photographie humaniste ne se résume pas à son aspect documentaire de photographie du quotidien ou de la rue, parce qu'elle se fonde en grande partie sur l'attitude politique du photographe, visualisée à travers son point de vue artistique. Contrairement à la photographie publicitaire ou de propagande, la photographie humaniste met l'accent sur l'engagement social.² Pour la composition artistique de ses images, Ronis n'hésite pas à s'inspirer d'exemples de la peinture classique française ou à citer des collègues.³ Comparé à ses contemporains, Ronis se

ILL. Max Lingner, « Les cousettes » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 31 mars 1938, p. 1.

Nathalie Neumann, Willy Ronis 1936. Photographie et front populaire, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 100–110, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20364>

1 — Peter Hamilton, *Willy Ronis. Photographs 1926–1995* (catalogue d'exposition Museum of Modern Art), Oxford, The Bardwell Press, p. 30.

2 — Marie de Thezy en collaboration avec Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960. Histoire d'un mouvement*, Paris, Contrejour, 1992.

3 — Nathalie Neumann, « La photographie humaniste (am Beispiel Willy Ronis) », *Der engagierte Blick*, dir. Irene Ziehe et Ulrich Hägele, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 21–37. De même, Michel Onfray établit de multiples comparaisons entre les travaux de Ronis et des classiques de la peinture françaises signés David, Delacroix, Cézanne, van Gogh ou encore Signac id., *Fixer des vertiges*, Paris, Galilée, 2007.

caractérise par un rapport spécial aux personnes représentées. Sur le plan formel, il les place au second plan de l'image, sans que les bords de celle-ci ne les coupent. La situation choisie est expressive, sa structure est claire, son discours visuel est lisible sans ambigüité ; quant à la lumière, elle devient le support des émotions grâce à une magistrale palette de nuances de gris.

1932–1936. De la composition au communisme

Willy Ronis naît en 1910 à Paris d'immigrés juifs originaires d'Odessa et de Lituanie et rêve de devenir musicien. Mais sa mère, elle-même professeur de piano, lui interdit de suivre cette voie. Il commence par étudier le droit avant de revenir à la photographie, principalement pour aider son père, atteint d'un cancer, dans son studio de photographe portraitiste, et finit par découvrir la photographie à sa façon : la vie dans les rues de Paris et des environs. Bien qu'il ait été l'apprenti de son père, Ronis est considéré comme un autodidacte. Il avait bénéficié d'une solide formation technique, bien que celle-ci ne soit pas académique. L'institution qu'il considérait comme son école visuelle, c'était le Louvre, où il allait dessiner pour former son regard, passant surtout du temps devant les tableaux des maîtres flamands et hollandais.⁴ Un autre aspect paraît important pour comprendre son regard et son rôle au sein des cercles politiquement de gauche des années 1930 : Willy Ronis parlait couramment l'allemand et le yiddish.⁵ Il semble avoir eu de mauvaises notes à l'école, mais il excellait en allemand. Cette compétence n'était guère connue de la plupart de ses contemporains parce qu'elle était suspecte au plus tard à partir de 1940, puis dans la France occupée et après la Seconde Guerre mondiale. La grand-tante de Berlin qui avait la charge de Willy Ronis s'était déjà occupée d'élever sa mère lituanienne à l'époque où celle-ci était une orpheline de quatre ans. Elle lui parlait en allemand et en yiddish, ce qui était d'un grand avantage dans le milieu politique parisien des années 1930, où se retrouvaient de nombreux émigrés juifs, et dans la plupart des cas communistes, qui avaient fui l'antisémitisme et la dictature en Allemagne et en Europe de l'Est pour se réfugier en France. Outre les langues, ils partageaient le même point de vue politique. Ronis affirmait certes qu'il n'était pas lui-même un communiste militant parce qu'il n'était pas prêt à passer à l'action pour la lutte des classes. Après la mort de son père, il devait s'occuper de sa mère et de son frère et passait son temps à courir derrière les commandes de photos. Mais déjà au lycée et à l'université il avait aidé son ami et voisin Jacques à distribuer des tracts ou à vendre le quotidien communiste *L'Humanité*. Dans le milieu de gauche, il avait la réputation d'être généreux et serviable et il se lia rapidement d'amitié avec d'importants représentants de la photographie politique après leur arrivée à Paris. L'amitié qui le

4 — Willy Ronis a établi lui-même dans une de ses premières publications un lien entre la peinture classique et sa propre photographie. Cf. id., *Photo-reportage et chasse aux images*, Paris, Paul Montel, 1951, p. 50–54.

5 — Toutes les informations personnelles concernant le photographe Ronis proviennent d'entretiens menés par l'auteure dans le cadre de la préparation d'une étude scientifique sur « Willy Ronis et la RDA » (1996–2009).

liait à Izis (Israëlis Bidermanas 1911–1980) dura toute leur vie. Robert Capa (Endre Ernő Friedmann 1913–1954) fut son compagnon de ski et de photographie. En 1939, Capa tenta de faire passer des photos touristiques prises par Ronis en 1938 au cours d'un voyage en Méditerranée pour un reportage politique sur la crise des Balkans, afin de les vendre à l'international.⁶ Chim alias David Seymour (1911–1956) vivait modestement dans un hôtel et appliquait un vernis brillant sur ses photos au Studio Ronis. L'invitation à venir à Villejuif faite par le maire communiste de cette ville de la banlieue parisienne, Paul Vaillant-Couturier (1892–1937), constitua sans doute un évènement clef aussi bien pour la photographie que pour le réseau de Willy Ronis. Il y documenta avec de nombreux collègues l'inauguration de l'école Karl-Marx, un bâtiment avant-gardiste signé de l'architecte communiste André Lurçat (1894–1970). Pour le maire, qui savait utiliser avec efficacité les médias modernes, ce complexe scolaire constituait un important projet phare de la politique communiste du bâtiment et de l'éducation. Paul Vaillant-Couturier, cofondateur avec Henri Barbusse du Parti communiste français, avait envoyé son invitation aux deux grandes associations de photo-reporters engagés de France, l'APO (Amateurs Photographes Ouvriers) et la section photographie de l'AÉAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires). L'AÉAR avait été fondée en 1932 par Vaillant-Couturier et d'autres écrivains communistes et sympathisants en tant que section française de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires initiée par la Komintern. Outre les expositions et les manifestations politiques, l'AÉAR s'occupait aussi de la publication de la revue *Commune*, qui ne reproduisait toutefois que peu d'images ou de photographies. Le célèbre photographe parisien Eli Lotar (1905–1969), chez qui Ronis fit un stage de deux mois, et qui avait immigré de Roumanie dès 1924, dirigeait la section photographie de l'AÉAR. Parmi les nombreux membres de celle-ci, on trouve non seulement David Seymour mais aussi, à partir de 1934, Willy Ronis. Ronis a probablement adhéré au PCF la même année.

Un photographe politiquement engagé

Car d'une part, Ronis publiait, avec mention de son nom, dans l'hebdomadaire illustré *Regards*, qui s'inspirait sur le plan des sujets, de la mise en page, de l'importance accordée à la photographie ou encore à l'art et à la caricature politique, de la revue allemande *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*),⁷ et d'autre part, il photographiait à des fins documentaires les stands d'information de l'AÉAR au cours de manifestations comme par exemple la Fête de l'Humanité, organisée par le journal communiste du même nom. (ILL. 1) Un exemple de la densité de sa photographie dans ce contexte nous est fourni par le cliché pris à l'occasion de la participation de l'AÉAR à la manifestation commémorant les 20 ans de l'assassinat de l'homme

6 — Robert Capa et Willy Ronis, *Les Balkans de nouveau en danger*, tapuscrit (MAP, archives Willy Ronis).

7 — Gaëlle Morel, « Du peuple au populisme », *Études photographiques*, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/242> [13.12.2022].



ILL. 1 L'Étal de l'AEAR à la Fête de l'Humanité



ILL. 2 Manifestation à la mémoire de Jean Jaurès, 1934

politique Jean Jaurès (1859–1914), dont la figure symbolise en France la démocratie et le pacifisme en vue d'une union des forces de gauche. Ronis a photographié les manifestants sous leur banderole devant la coupole du Panthéon, ce monument national dédié aux grands hommes et femmes dans lequel les cendres de Jaurès ont été transférées en 1924. (ILL. 2)

On peut considérer que l'évolution personnelle de Ronis en tant que photographe s'est faite au gré des échanges avec les membres de l'AEAR, ce qu'il a lui-même confirmé dans un entretien.⁸ L'importance de cette association assez éphémère, qui a été dissoute dès 1939, résidait avant tout dans le fait qu'elle offrait une plateforme de premier plan pour la littérature et les arts, afin de combattre le militarisme et le fascisme sur le « front de l'art ». Parmi ses membres les plus célèbres, on compte, outre Paul Vaillant-Couturier et son épouse Marie-Claude Vaillant-Couturier (née Vogel, 1912–1996), le couple d'écrivains Louis Aragon (1897–1982) et Elsa Triolet (1896–1970), avec lesquels Willy Ronis fut lié d'amitié jusqu'à leur mort. Concernant sa proximité avec le Parti communiste français, une importance particulière revient à sa relation avec les frères Pierre (1912–2000)⁹ et Raymond Kaldor (1908–1946) dont Ronis épousa en 1946 la veuve, l'artiste Marie-Anne Lansiaux (1913–1981). Sur la question de l'engagement politique des artistes à cette époque mouvementée, le binôme des amitiés et des partenariats en tant qu'échanges complémentaires ne doit pas être sous-estimé.

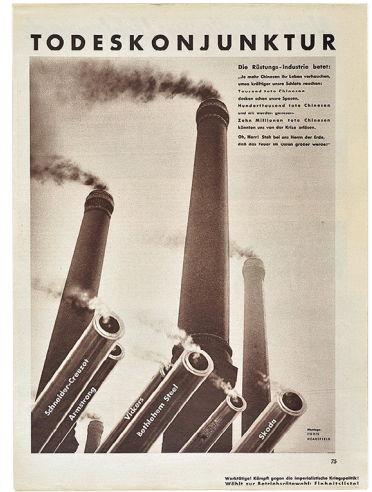
8 — <https://www.peripherie.asso.fr/seine-saint-denis-memoire-et-images/portraits-et-entretiens/willy-ronis/entretien-avec-willy-ronis/> [13.12.2022].

9 — À l'occasion d'un voyage de la délégation à Berlin en 1935, le juriste Pierre Kaldor eut une entrevue avec

le ministre de la propagande, Josef Goebbels, pour lui demander la libération du politicien communiste Ernst Thälmann. Son fils François Kaldor a raconté à l'auteure que Pierre Kaldor a ensuite dû quitter le Reich au plus vite.



ILL. 3 Willy Ronis, « On travaille pour la guerre », 1935



ILL. 4 AIZ 4/1933, p. 75 avec le photomontage « Todeskonjunktur » de John Heartfield

L'ÂÉAR était régie par six principes fondamentaux : l'art et la littérature ne sont pas politiquement neutres (1). Ils sont une arme contre les mouvements conformistes et contre les tendances fascistes (2). L'art et la littérature doivent être développés davantage et appliqués au sein du prolétariat (3/4). Les conditions actuellement favorables en France rendent possible un mouvement puissant dans les domaines de l'art et de la littérature (5) et doivent être exploitées (6).¹⁰ Il ne faut pas sous-estimer les échanges internationaux qui avaient lieu à cette époque, des possibilités étant expérimentées et développées de manière polyglotte et sans catégorie artistique dans les divers moyens d'expression que sont la langue, la photographie et le photomontage, le collage, le dessin et enfin la caricature politique.

Ainsi, l'ÂÉAR a-t-elle invité de février à septembre 1935 l'artiste photograph John Heartfield (1891–1968) à Paris¹¹ et présenté dans la Maison de la Culture sa première exposition française, très commentée, de photomontages politiques. Willy Ronis l'a vue le 23 avril¹² et s'y réfère directement dans un photomontage de son cru, intitulé « On travaille pour la guerre ». La même photo de hautes cheminées d'usine est reproduite une deuxième fois, mais cette fois de biais, si bien que les cheminées deviennent des canons (ILL. 3) et qu'on peut considérer le montage comme une citation du collage « Todeskonjunktur » de John Heartfield (ILL. 4). Dans sa conférence sur l'œuvre d'Heartfield, Louis Aragon a interprété l'importance du photomontage en tant que travail d'un communiste et artiste engagé et souligné la puissance de son expression visuelle, notamment

10 — Nicole Racine, « L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (ÂÉAR). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932–1936) », *Le Mouvement social* n° 54, (janvier-mars 1966), p. 29–47.

11 — Franck Knoery, « John Heartfield et la tradition satirique française. Modèles et transferts », Laurent Baridon/

Frédérique Desbuissions/Dominic Hardy (dir.), *L'Image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2019 (généré le 30 mars 2021), p. 288–299. En ligne : <https://shs.hal.science/halshs-01725630> [13.12.2022].

12 — Journaux bleus, 1935, MAP.



ILL. 5 WillyRonis, Portrait de John Heartfield, 1960

sous forme d'affiches, dans la confrontation entre le monde des images fascistes et l'espace visuel public. Selon lui, le photomontage permet toute une série de jeux formels grâce aux agrandissements, aux déplacements et aux ruptures des proportions, et ensuite par la répétition et la diffusion. Et Aragon rappelle dans son discours que les photomontages d'Heartfield avaient été montrés sous forme de posters dans les rues de Berlin en 1932/33, grâce au procédé de l'héliogravure.¹³ Le photomontage de Willy Ronis est montré à l'exposition de l'AEAR de 1935 sous le titre « La photo accuse ». Dans le contexte français, ce titre établit un rapport immédiat avec le célèbre discours *J'accuse* de l'écrivain et journaliste Émile Zola (1840–1902), publié sous forme de lettre ouverte le 13 janvier 1898 afin de dénoncer l'impunité des attaques antisémites dirigées contre l'officier français Alfred Dreyfus (1859–1935).¹⁴ Ce qu'on n'a pas tardé à appeler « l'affaire Dreyfus » a divisé la France et causé une grande crise politique nationale (1894–1899). En dehors de la découverte de son œuvre en 1935, la personnalité même d'Heartfield conforta Willy Ronis dans son choix de poursuivre dans la voie de la photographie engagée. Ronis eut même l'occasion de confirmer cela directement à Heartfield, trois décennies plus tard. En 1960, Ronis s'était en effet rendu en RDA à l'invitation de John Heartfield, afin de prendre part à l'exposition photographique Interpress à Berlin. (ILL. 5) Au revers de son portrait, le photographe partage, en guise de légende, son souvenir de cette manifestation : « On voit ici John Heartfield, président en 1960 du jury international du concours photo, auteur des photomontages anti-Hitler mondialement célèbres des années 30, en train de prononcer le discours de clôture avec son intensité coutumière. Nous avons passé une partie de l'après-midi ensemble et je lui ai raconté que je connais son travail depuis son exposition à Paris

13 — « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), Aragon, *Écrits sur l'art moderne*. Préface de Jacques Leenhardt. Flammarion, Paris, 1981 (Les écrits d'Aragon sur l'art moderne publiés sous la direction de Jean Ristat).

14 — Le parallèle historique semble se répéter avec le film du même nom consacré par Roman Polanski à l'affaire Dreyfus (*J'accuse*, 2019).

en 1935, grâce à la conférence d'Aragon à la Maison de la culture de Paris, rue de Navarin "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" ». ¹⁵

À son retour à Paris après son voyage en RDA, Ronis remercia une nouvelle fois John Heartfield pour son séjour en Allemagne et souligna une fois encore combien les travaux d'Heartfield l'avaient conforté dans son choix de travailler comme photographe politiquement engagé.

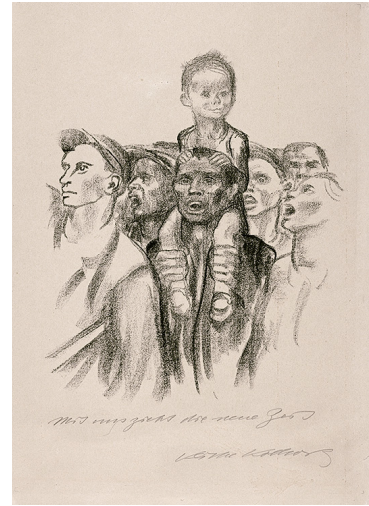
Il se peut que Ronis ait fait, à l'occasion de l'exposition de son photomontage par l'AÉAR en 1935, la connaissance de Max Lingner, qui vivait à Paris depuis 1929, travaillait pour la revue *Monde* et exposait lui aussi quelques-uns de ses dessins. L'un et l'autre ont vraisemblablement assisté au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, une manifestation hautement significative qui se tint à Paris du 21 au 25 juin 1935. 320 participants venus de 30 pays, au nombre desquels, outre les hôtes et organisateurs français André Malraux et Henri Barbusse, on comptait Johannes R. Becher, Heinrich et Klaus Mann, Anna Seghers, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ou le cosmopolite Ilya Ehrenbourg, débattirent pendant cinq jours et cinq nuits. Tous étaient unis dans la lutte contre le fascisme et contre l'instrumentalisation de la culture, et les sujets du congrès étaient à l'avenant : l'héritage culturel, le rôle de l'écrivain dans la société, l'individu, l'humanisme, la nation et la culture, les problèmes de la création et la dignité de la pensée, sans oublier la défense de la culture. Ce qui désignait évidemment la liberté de la culture. Chim (David Seymour), l'ami de Ronis, ainsi que la photographe berlinoise Gisèle Freund (1908–2000) étaient les reporters-photographes officiels de cette rencontre singulière d'écrivains du monde entier, qu'ils fixèrent en des portraits expressifs. Politiquement, le congrès eut des effets sur l'intérieur comme sur l'extérieur, du fait qu'il montrait la puissance de l'engagement de la gauche internationale dans toute sa diversité et qu'il constitua un jalon important dans la préparation de la victoire électorale du Front populaire en France en 1936. Notons que ces écrivains n'étaient pas seulement politiquement engagés, mais aussi organisés en conséquence. En France, il n'était pas rare que des écrivains soient aussi des hommes politiques ou, inversement, que des hommes politiques pratiquent également l'art, ce qui fut particulièrement le cas avec le gouvernement du Front populaire.

Le Front populaire était une coalition de partis de gauche qui gouverna la France de mai 1936 à avril 1938. Il unissait les trois partis de gauche les plus importants : la SFIO, le Parti radical et le Parti communiste. À la tête du gouvernement se trouvait le socialiste Léon Blum (1872–1950), initiateur de plusieurs importantes réformes sociales qui se sont gravées dans la mémoire collective et visuelle des Français ne serait-ce que par la popularité de certaines de leurs mesures, dont entre autres et avant tout les quinze jours de congés payés. La documentation visuelle de ces succès politiques est entrée dans l'histoire de la photographie, grâce aux images

15 — [Légende photo au revers] sur l'image MAP 79/2840. Passage retraduit de l'allemand (ndt).



ILL. 6 Willy Ronis, Pendant le défilé de la victoire du Front populaire, rue Saint-Antoine, Paris, 14 juillet 1936



ILL. 7 Käthe Kollwitz, « Manifestation » (version rejetée), 1931

inondées de soleil de Ronis, Doisneau ou Cartier-Bresson montrant de jeunes gens profitant des paysages les plus pittoresques de France avec leur tente, leur vélo et leur canoé. Des photos idylliques de familles pique-niquant un week-end par un temps radieux au bord de la Seine ou de la Marne témoignent d'autres mesures significatives du gouvernement Blum : la réduction du temps de travail par l'introduction de la semaine de quarante heures et des conventions collectives. La fête nationale du 14 juillet 1936 fut donc en même temps une célébration de la victoire électorale de la gauche unie. Comme beaucoup de ses collègues, Ronis réalisa un volumineux reportage photographique sur le cortège et créa des portraits de politiciens et d'orateurs renommés pour ses commanditaires respectifs, comme le quotidien *L'Humanité* ou l'hebdomadaire illustré *Regards*. Mais ce qui captiva particulièrement l'œil du photographe et devint un cliché célèbre par sa réduction artistique à l'essentiel fut une scène qui se joua discrètement dans le public. Prise dans la rue Saint-Antoine, dans un quartier populaire de Paris proche de la Bastille, la photo « 14 juillet 1936 » (**ILL. 6**) montre une petite fille assise sur les épaules de son père, telle une Marianne miniature, le symbole de la nation française. Elle lève haut son petit poing, le signe de la lutte et de la solidarité, ce qui ferait référence à un dessin de John Heartfield.¹⁶ En plus de cela, la petite fille porte un bonnet phrygien, qui constituait déjà un symbole de la liberté dans l'Antiquité et qui est également depuis la Révolution Française l'emblème de la démocratie, comme le démontre sa représentation sur le drapeau tricolore dans la partie gauche de la photo. Ronis s'est-il inspiré pour sa composition du dessin comparable de la sculptrice berlinoise

16 — Philippe Burrin, « Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du Front populaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* / Année 1986 / 11 /

pp. 5–20. En ligne : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1481 [14.12.2022].



ILL. 8 Willy Ronis, La syndicaliste Rose Zehner pendant les grèves chez Citroën, Paris, 1938

Käthe Kollwitz (1867–1945), que l'*AIZ* avait commandé pour son édition spéciale anniversaire de 1931 ? (ILL. 7) Des années plus tard, la petite fille a contacté le photographe Willy Ronis et lui a raconté l'histoire de l'image de son point de vue à elle.¹⁷ La victoire politique fut certes de courte durée, car la fin du Front populaire dirigé par Léon Blum est venue en mars 1938, lorsque le politicien radical Édouard Daladier (1884–1970) a pris la tête du gouvernement après une brève transition sous le premier ministre Camille Chautemps (1885–1963). Mais les photographes engagés comme Willy Ronis continuaient à fixer sur pellicule leurs témoignages de la lutte des travailleurs et des travailleuses pour la réalisation de leurs droits. Jeune et inconnu, Ronis s'était mêlé en mars 1938 à la foule des grévistes dans l'usine du fabricant automobile Citroën. Mais le jeune homme avec sa caméra se fit remarquer au milieu des ouvrières en colère et il s'en est fallu de peu que cette icône de la lutte des classes françaises soit ratée. (ILL. 8) Sous-exposée, la photo ne put être publiée qu'en 1979, elle a depuis servi (jusqu'en 2007) d'illustration sur le thème de la lutte pour les droits humains sur le site internet du ministère français des Affaires étrangères.¹⁸ Ici aussi, la composition de l'image et surtout le placement au centre du bras tendu de la syndicaliste en colère Rose Zehner (1901–1988) rappellent certains chefs-d'œuvre de la peinture classique française, en particulier « Le Serment des

17 — Suzanne Trompette fit la connaissance du photographe en 2009, à l'âge de soixante-dix ans. *L'Humanité*, 14 septembre 2009. En ligne : <https://www.pcf-issy.org/Willy%20Ronis.htm> [14.12.2022].

18 — Le cinéaste Patrick Barberis a consacré en 1982 un film poignant à cette photo et surtout à ses protagonistes,

les retrouvailles de Willy Ronis et Rose Zehner : *Un Voyage de Rose*. Cf. Willy Ronis, « Derrière l'objectif », Paris, Hoebeke, 2001, p. 151. Un détail de la photo a également servi d'illustration de couverture au catalogue *Photographie — arme de classe*, Centre Pompidou, Paris 2018.



ILL. 9 Jacques-Louis David, « Le Serment du Jeu de Paume ». 1791

Horaces et *Le Serment du Jeu de Paume* » de Jacques-Louis David (1748–1825), où ce même geste symbolique du bras tendu occupe également une place centrale. L'évènement historique du serment du Jeu de Paume (20 juin 1789) est considéré comme l'acte de naissance de la première constitution française, mais aussi comme le déclencheur de la Révolution française. (ILL. 9)

La densité du message que véhiculent ses photos témoigne du savoir et de la culture du photographe. Il transfère des compositions et des énoncés visuels expressifs de la peinture classique à un autre contexte social et un autre médium, la photographie. Willy Ronis est un maître de son art et l'auteur, sans l'avoir prévu, de deux photos iconiques pour le souvenir visuel collectif d'évènements politiques notables de son pays.

Perspective après 1945

Après la Seconde Guerre mondiale, le photographe reste fidèle à ses convictions politiques. À côté de son travail en France, on lui commanda un grand reportage à l'étranger : après un premier voyage en RDA en 1960, l'association EFA (Échanges franco-allemands) lui confia en 1967 la mission de documenter pour son public français la vie quotidienne en RDA avec un regard humaniste. Il en résulta un vaste reportage intelligent et sensible dans la construction des images et dont l'efficacité visuelle incita le photographe à explorer de nouvelles compositions et de nouveaux récits.¹⁹

19 — *Zuerst das Leben! Willy Ronis in der DDR 1960–67*, Catalogue établi par la co-commissaire et auteure Nathalie Neumann à l'occasion de l'exposition « Willy Ronis en RDA. La vie avant tout », Espace Richaud,

Versailles mai–octobre 2021 et à Cottbus (Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst) juin–septembre 2022.



LE FIL

MONDE ET LA PRESSE ILLUSTRÉE DES COMMUNISTES FRANÇAIS : GRAPHISME ET PHOTOGRAPHIE

L'objectif de cet article est de situer la revue *Monde* dans le panorama de la presse communiste française des années 1920–1930, en s'intéressant notamment à la place de la photographie, du photomontage et plus généralement à ce que l'on appelle aujourd'hui le graphisme ou design graphique. À bien des égards, la production imprimée des organisations communistes en France ne présente sans doute pas l'aspect radical que revêt l'agit-prop dans des pays comme l'URSS ou l'Allemagne, mais elle se distingue par le rôle important qu'y joue le photomontage, un procédé associé aux avant-gardes de gauche, que l'on songe aux dadaïstes berlinois ou aux constructivistes en Union soviétique.

Néanmoins, l'exemple de *Monde* et d'autres revues qui apparaissent au même moment (*Nos Regards* et *L'Appel des Soviets*, toutes deux créées en 1928), sont révélatrices des phénomènes de transferts culturels qui s'opèrent alors dans le milieu communiste. Nous verrons ainsi comment certaines références visuelles et certains procédés de composition furent adaptés au contexte français. Ce faisant, nous interrogerons le médium du magazine illustré en tant que tel, en analysant les procédés d'impression, les choix typographiques et de mise en page, l'usage de la photographie et du photomontage. Il s'agira de montrer comment le milieu cosmopolite des réseaux communistes a favorisé le développement de nouvelles stratégies visuelles, visant à faire de l'image un outil de persuasion idéologique.

Le magazine comme outil de propagande ?

L'hebdomadaire illustré ou « magazine » constitue un genre de presse aux limites floues, parfois considéré comme léger, dans la mesure où l'information s'y confond souvent avec le divertissement.¹ À l'origine, le terme anglais « magazine » renvoie au français « magasin », c'est-à-dire à un lieu où l'on entrepose et vend une grande variété de marchandises. Le magazine se définit donc par son hétérogénéité et n'est pas *a priori* dédié à un type de contenu spécifique. Entre la fin du XIX^e siècle et le

III. Max Lingner, « Le fil » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 16 décembre 1937, p. 1.

Max Bonhomme, *Monde et la presse illustrée des communistes français : graphisme et photographie*, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 112–125, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20365>

1 — Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, n° 105, 2001, p. 1951.

début du XX^e siècle, le magazine tend de plus en plus à se définir par certaines caractéristiques formelles (le format, le type de papier, le type d'illustration) et surtout par la prépondérance de l'image sur le texte. Cette prédominance du visuel est d'ailleurs pour quelque chose dans l'illégitimité culturelle du format et la méfiance qu'il inspire aux élites.² Malgré donc quelques antécédents prestigieux dans la presse satirique de la Belle Époque (*L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*), les partis communistes créés après 1918 étaient a priori peu conscients du potentiel politique de la presse illustrée, qui apparaissait surtout comme un objet de consommation bourgeois par excellence. Pour des raisons idéologiques, qui tiennent également à la critique du fétichisme de la marchandise dans le marxisme et à une valorisation de la rationalité par rapport à l'impact des images, jugé plus émotionnel, le magazine avait alors pour les communistes tout d'un genre suspect, d'un instrument au service du capitalisme.³ Cette critique marxiste de l'économie visuelle de la presse a été exemplairement formulée par Siegfried Kracauer :

« L'institution des journaux illustrés est, aux mains de la société régnante, l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance. Pour mener à bien cette grève, on se sert en premier lieu du pittoresque arrangement des images. Leur juxtaposition exclut systématiquement les corrélations qui se révèlent à la conscience.⁴ »

C'est à partir de ce constat plutôt négatif qu'il faut comprendre le tournant de 1928 en France, puisque c'est cette année-là que paraissent simultanément trois nouveaux périodiques illustrés, émanant d'organisations communistes : *Monde*, *Nos Regards* et *L'Appel des Soviets*.

Une organisation en particulier a joué un rôle central dans le développement d'une culture graphique proprement communiste, fondée entre autres sur un usage nouveau de la photographie et du photomontage. Il s'agit du Secours ouvrier international (Internationale Arbeiter-Hilfe), créé par le Komintern et dirigée par le communiste allemand Willi Münzenberg.⁵ En effet, au-delà de son rôle

2 — Michel Melot, « L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880–1920) », dans : Evaghélia Stead, Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880–1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 15.

3 — Andrés Mario Zervigón, « Persuading with the Unseen? Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Photography, and German Communism's Iconophobia », *Visual Resources*, vol. 26, n° 2, 1^{er} juin 2010, p. 147–164.

4 — Siegfried Kracauer, « La photographie » [1927], dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris / Montréal, Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université de Laval, 2014, p. 39.

5 — Pour une vue d'ensemble des activités du Secours ouvrier international voir Kasper Braskén, *The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity : Willi Münzenberg in Weimar Germany*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan, 2015 ; Sean McMeekin, *The Red Millionaire: A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*, New Haven (USA), Yale University Press, 2003 ; Gilles Perrault et al., *Willi Münzenberg (1889–1940). Un homme contre*, actes de colloque [Aix-en-Provence, 26–29 mars 1992], Aubervilliers, Le Temps des cerises, 1993.

humanitaire, qui consistait initialement à organiser l'aide matérielle à la Russie pendant la guerre civile, le Secours ouvrier international a aussi mis sur pied de nombreux organes de propagande par l'image, au premier rang desquels figure le magazine allemand *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ). S'il existe une longue histoire des usages politiques de la presse illustrée, l'instrumentalisation des hebdomadaires illustrés pour les besoins de l'agit-prop communiste est à mettre au compte des innovations introduites en Allemagne par le « trust Mützenberg ».

C'est cette même organisation, le Secours ouvrier international, qui est à l'origine de l'équivalent français de l'AIZ : le magazine *Regards*, qui existe encore aujourd'hui, et qui fut d'abord créé en 1928 (sous le titre *Nos Regards*) comme un organe de propagande du Komintern, sous la forme d'un hebdomadaire imprimé en héliogravure et richement illustré par la photographie.⁶ C'est également au sein de cette culture visuelle du communisme allemand, qui témoigne d'une réflexion neuve sur les possibilités de la propagande par l'image, que s'épanouit l'œuvre du photomonteur et ancien dadaïste John Heartfield, dont plusieurs photomontages sont publiés dans *Regards*.

On attribue à Heartfield un rôle central dans le développement du photomontage politique au cours des années 1920–1930, à juste titre, mais je voudrais insister sur le fait que la pratique du photomontage ne se résume pas à ces quelques œuvres emblématiques. En effet, le développement du photomontage est issu non seulement de stratégies d'avant-garde conscientes, mais aussi en grande partie de l'utilisation de l'impression en héliogravure pour la presse illustrée.⁷ Ce procédé en creux permettait de composer la mise en page sur une plaque de verre transparente qui était ensuite transposée sur un cylindre de cuivre. (ILL. 1) Ainsi, c'est la double-page dans son ensemble qui pouvait être appréhendée comme un grand photomontage.⁸

Socialement, les magazines illustrés s'adressent a priori à un public bourgeois ou à des couches sociales intermédiaires, d'autant plus que leurs prix de vente sont largement supérieurs à ceux de la presse quotidienne. La création de magazines spécifiquement communistes doit donc être comprise comme une stratégie de propagande en direction de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie, au-delà de la base sociale des militants communistes. C'est en tout cas l'interprétation d'un journaliste du *Figaro*, commentant en 1929 les choix éditoriaux de *Nos Regards* et *L'Appel des Soviets* :

6 — Max Bonhomme, « Circulating Photomontage : The Appropriation of Soviet Visual Material by French Communist Networks, 1928–1936 », *History of Photography*, vol. 45, n° 1, 2021, p. 64–77 ; Simon Dell, « The Work of Photography Reimagined : The Soviet Moment in France, 1928–34 », *History of Photography*, vol. 42, n° 4, 2 octobre 2018, p. 356–375.

7 — Andrés Mario Zervigón, « Rotogravure and the

Modern Aesthetics of News Reporting », dans : Jason Hill, Vanessa R. Schwartz (dir.), *Getting the Picture : The Visual Culture of the News*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 197–205.

8 — Michel Frizot, « Photo / graphismes de magazines : les possibles de la rotogravure, 1926–1935 », dans : *Photo / Graphismes*, [actes de colloque, Paris, Jeu de Paume, 2007], Paris, Jeu de Paume, 2008, p. 511.



ILL. 1 Photogramme extrait de « Un grand journal illustré moderne », film d'actualité Pathé, 1928

« S'hypnotiser sur les articles de *L'Humanité* et sur les mouvements fomentés par la classe ouvrière constitue une erreur grave. [...] Plus dangereuse encore est la propagande qui vise la classe moyenne, les fonctionnaires... Ouvrons *Nos Regards*. La couverture est semblable, au premier aspect, à n'importe quel périodique d'information luxueux et illustré ; [...] des photographies truquées accompagnent le texte [...]. Le tirage, la présentation sont impeccables, trompeusement bourgeois.⁹ »

C'est donc, entre autres, par leurs caractéristiques graphiques, notamment par l'aspect des couvertures et le traitement des illustrations, que ces deux magazines communistes parviennent à se fondre dans le commun de la presse d'information, sans exhiber trop frontalement leur positionnement politique. L'orientation généraliste de ces revues et l'importance accordée aux questions culturelles serait donc à comprendre comme une stratégie de séduction des classes moyennes et des intellectuels.

Les services de surveillance du Ministère de l'Intérieur partagent le même constat, mettant en garde contre le potentiel subversif de la revue *Monde* — subversion d'autant plus dangereuse qu'elle vise précisément les « classes dirigeantes » et la petite-bourgeoisie intellectuelle :

« *Monde* cherchera à s'infiltrer dans les classes dirigeantes, à y provoquer le doute sur les doctrines de tradition, à y semer un levain de snobisme et à provoquer une émulation subversive par le désir maladif d'être et toujours "à la page".¹⁰ »

9 — Gaëtan Sanvoisin, « Une propagande à supprimer », *Le Figaro*, 7 août 1929, p. 1.

10 — Rapport daté du 11 juin 1928. Archives de

la direction de la Sûreté nationale (« fonds de Moscou »), AN 20010455/2, dossier « *Monde* » f. 406 et 407.



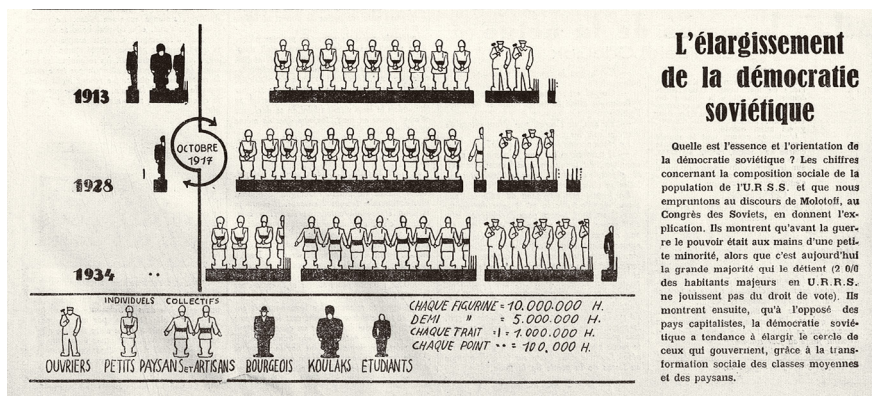
ILL. 2 *Monde*, 31 août 1929, p. 8–9 avec l'article de Lucien Laurat et Adolf Behne, « La publicité dans la vie moderne »,

Ces commentaires hostiles témoignent bien de la conscience qu'avait l'opposition de l'efficacité de la stratégie culturelle communiste et confirment l'importance des questions de graphisme, de qualité d'impression et d'illustration, dans le positionnement des revues et la définition de leur assise sociale.

Le graphisme de *Monde*

Pourtant, au départ, *Monde* ne se distingue pas vraiment par sa modernité graphique, que ce soit du point de vue des caractères typographiques utilisés, qui mêlent des linéales géométriques soulignées d'épais filets à des caractères d'inspiration Art nouveau, notamment l'Auriol, conçu par Georges Auriol en 1901. La revue étant imprimée en typographie et non en héliogravure, elle ne peut bénéficier des mêmes libertés dans la mise en page qu'un magazine comme *Nos Regards*. Rares sont les articles sur le graphisme et la publicité, à l'exception notable d'une double-page reproduisant les stands de style constructiviste au « Reklameschau » de Berlin en 1929.¹¹ (ILL. 2) Le texte, signé Lucien Laurat et Adolf Behne, constitue une critique marxiste de la publicité moderne, en particulier des manifestations du « *Ring Neue Werbegestalter* ». Il fait cependant l'éloge de certains stands publicitaires conçus « selon la méthode constructive », c'est-à-dire sous l'influence du constructivisme russe.

11 — Lucien Laurat et Adolf Behne, « La publicité dans la vie moderne », *Monde*, n° 65, 31 août 1929, p. 8–9.



ILL. 5 *Monde*, 15 février 1935, p. 11 avec un graphique non signé

Neurath au Musée économique et social de Vienne. Le 8 janvier 1935 à Paris, Peter Alma donne une conférence avec projections, portant sur « L'enseignement à l'aide de statistiques en images en URSS ». La conférence est organisée par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) à la Maison de la Mutualité.¹⁶ Originaire des Pays-Bas, Peter Alma fréquente dans les années 1920 le groupe des « Progressistes de Cologne », aux côtés de Franz Seiwert et Gerd Arntz.¹⁷ Comme ce dernier, il rejoint en 1929 l'équipe du Musée économique et social de Vienne, pour contribuer à la conception graphique des pictogrammes.¹⁸ Militant communiste depuis 1918, Peter Alma se rend à Moscou en 1932 pour participer à l'organisation de l'institut Izostat sous la direction de Gerd Arntz. Il fut également chargé de mettre en place une branche de l'institut Izostat dans la ville de Kharkov en Ukraine.¹⁹ Dans les années 1930, Alma est l'un des principaux promoteurs de cette nouvelle méthode de statistiques graphiques aux Pays-Bas, où il ouvre une agence²⁰. Présent à Paris au cours de l'hiver 1934, Alma a également publié des statistiques en images dans la revue *Monde* — mais celles-ci ne font l'objet d'aucune analyse particulière²¹. (ILL. 4) Des graphiques fondés sur le principe de l'Isotype, mais non signés par Alma, seront ensuite publiés début 1935.²² (ILL. 5) Cela témoigne en tout cas de l'ouverture internationale de cette revue et de son intérêt pour les dernières tendances du graphisme d'information.

16 — « A.E.A.R., un art social — L'enseignement à l'aide de statistiques en images en U.R.S.S. », *Monde*, n° 317, 4 janvier 1935, p. 11.

17 — Marieke Jooren (dir.), *Peter Alma : van De Stijl naar communisme*, Arnhem (Pays-Bas), Museum Arnhem, 2016 ; W. Jansen (dir.), *Beeldstatistiek Peter Alma*, Amsterdam, De Buitenkant, 2014.

18 — Christopher Burke et al. (dir.), *Isotype : Design and Contexts*, op. cit., p. 530.

19 — Ibid, p. 262.

20 — Benjamin Benus, Wim Jansen, « The Vienna Method in Amsterdam : Peter Alma's Office for Pictorial Statistics », *Design Issues*, vol. 32, n° 2, 2016, p. 1936.

21 — Graphique de Peter Alma illustrant l'article de Léon Limon, « Le problème du blé », *Monde*, n° 316, 21 décembre 1934, p. 14.

22 — « L'élargissement de la démocratie soviétique », *Monde*, n° 323, 15 février 1935, p. 11.

Photographies et photomontages dans *Monde*

Avant 1930, autant la revue accorde une large place à l'art et à l'architecture modernes,²³ toutes tendances confondues, ainsi qu'aux nouveaux médias comme le cinéma,²⁴ la radio et le phonographe, autant la photographie y occupe une place marginale. Pour Michois, critique d'art dans la revue *Monde*, l'essor de la photographie ne remet pas en cause la supériorité de l'activité picturale : « Certes, le photographe a la vie plus facile que le peintre ; la photographie n'a pas de tradition séculaire, la photographie nous est quotidienne. Mais ce serait paresse que de quitter la peinture. C'est le grand effort qui fait le vrai art.²⁵ » Ailleurs, le même critique s'oppose à l'idée selon laquelle la photographie serait mieux adaptée que la peinture à l'expression d'une conscience révolutionnaire :

« On affirme souvent que la photographie aurait remplacé la peinture, la photographie serait le moyen d'expression propre à la période révolutionnaire du prolétariat. Cette opinion nous paraît très mécaniste ; l'histoire des arts prouve qu'un moyen d'expression n'en remplace pas mécaniquement un autre. »²⁶

Si le même critique reconnaît ailleurs au photomontage des « possibilités d'une reproduction révolutionnaire de la réalité »,²⁷ il reste que la photographie, procédé mécanique, s'oppose bien en principe au « grand effort » auquel on reconnaîtrait la valeur d'une œuvre d'art.

Dans les premières années, les quelques photomontages d'inspiration constructiviste publiés figurent dans les pages intérieures, rarement en couverture, et ne sont pas signés. À partir de 1928 cependant, *Monde* s'adjoint la collaboration régulière du peintre belge Pierre-Louis Flouquet,²⁸ qui conçoit d'abord des illustrations dessinées en couverture (6 juillet 1929), puis des double-pages et des photomontages.

(ILL. 6) Flouquet occupe le poste de directeur artistique de 1928 à 1930 et c'est par son entremise que *Monde* s'ouvre au photomontage.²⁹

L'année 1930 marque un tournant, avec une photographie en négatif de Maurice Tabard reproduite en couverture,³⁰ très représentative du style de la « Nouvelle Vision » : cadrages et points de vue inhabituels, procédés expérimentaux (ici le

23 — On peut mentionner notamment la collaboration régulière d'Adolf Behne, qui avait été l'un des principaux défenseurs des tendances expressionnistes dans les années 1920.

24 — On trouve ainsi, parmi les collaborateurs étrangers de la revue, des auteurs comme Siegfried Kracauer, qui signe deux articles : Siegfried Kracauer, « L'homme à l'appareil de prises de vues, un nouveau film de Dziga Vertov », *Monde*, n° 53, 8 juin 1929, p. 11 et « Le problème du sujet dans le cinéma allemand », *Monde*, n° 88, 8 février 1930, p. 8–9. Ce second article est illustré d'un photomontage.

25 — Michois, « À la Section des Arts plastiques de l'A.E.A.R. », *Monde*, n° 337, 23 mai 1935, p. 7.

26 — Michois, « La photographie et l'avenir de la

peinture », *Monde*, n° 319, 18 janvier 1935, p. 4.

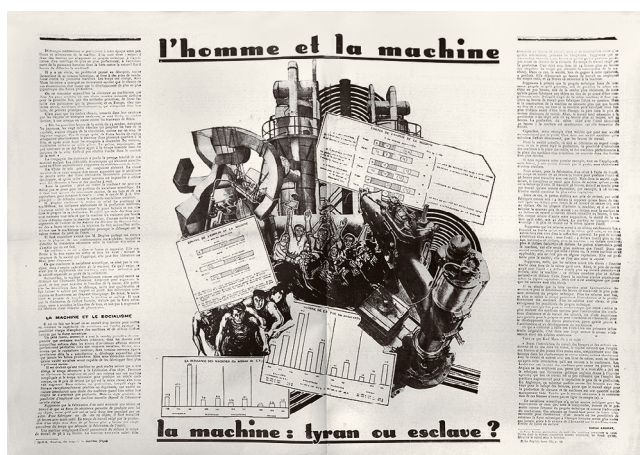
27 — Ibid.

28 — Pierre-Louis Flouquet (1900–1967), né à Bruxelles, s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de la même ville. Son style post-cubiste est proche du travail de Fernand Léger. Il a également occupé le poste de rédacteur en chef de la revue d'architecture *Bâtir*, publiée à Bruxelles de 1932 à 1940. Voir Adriaan Gonnissen (dir.), *Flouquet, Kassák, Léonard : The Architecture of Images during the Interwar Period*, 2018.

29 — Voir les illustrations de l'article de Fedor Gladkov, « Turksib, Dnieprostroï : vers un pays neuf », *Monde*, n° 105, samedi 7 juin 1930, p. 8–9.

30 — *Monde*, 3e année, n° 123, 11 octobre 1930, couverture.

ILL. 6 *Monde*, du 29 mars 1930, double-page avec un photomontage de Louis Flouquet.



tirage en négatif), thématiques issues du monde de l'industrie, de l'architecture, de la machine. (ILL. 7) Ce tournant de 1930 coïncide avec l'exposition de photographie organisée par l'association des Amateurs Photographes Ouvriers (APO) à la Maison des Syndicats (plus exactement dans l'ancien Pavillon soviétique de 1925), dans laquelle figurait Tabard. Il s'agissait d'une grande exposition réunissant des groupes de photographes ouvriers et des photographes modernistes, adeptes des pratiques expérimentales.

À la fin de cette même année 1930, quatre photomontages paraissent en couverture de *Monde*,³¹ réalisés par un artiste alors à peu près inconnu signant sous le nom de Lou Tchimoukow. Le premier photomontage, « Le krach Oustric ou les "faisans" » ironise sur un scandale financier impliquant nombre de parlementaires, accusés de connivence avec la banque Oustric, qui connaît une faillite frauduleuse en 1930. (ILL. 8) Le photomontage épingle donc les « faisans » de l'Assemblée (l'expression désigne des individus malhonnêtes), figurés sous la forme de gibier. Un second photomontage illustre un article sur un projet de loi pour un « plan d'outillage national » proposé par la Chambre des Députés. (ILL. 9) Ici, la nature technique du propos se révèle propice à un enchevêtrement de motifs mécaniques qui semblent surgir d'une bouche de métro, observé de surplomb par une foule de spectateurs curieux. L'irruption de cette fantaisie technique dans un contexte urbain des plus banals tend à rapprocher cette illustration des thématiques surréalistes. Malheureusement, la mauvaise qualité des reproductions en similitravure rend ces deux photomontages peu lisibles.

31 — Les quatre montages sont publiés en couverture des 15 novembre, 22 novembre, 29 novembre et 27 novembre. Seuls deux sont effectivement crédités, mais pour Patrice Allain les quatre sont dus à Tchimoukow. Voir Patrice Allain et Laurence Perrigault, « Penser Prévert à partir des

œuvres de Lou Tchimoukow et de Fabien Loris », dans : Carole Aurouet, Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Jacques Prévert, détonations poétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 41.



ILL. 7 *Monde*, 11 octobre 1930, couverture avec une photographie de Maurice Tabard.

ILL. 8 *Monde*, 22 novembre 1930, couverture avec un photomontage de Lou Tchimoukoff.

Lou Tchimoukoff et l'essor du photomontage militant en France

Qui était ce Lou Tchimoukoff, auteur de plusieurs photomontages parus dans *Monde* ? Il s'agit en fait du pseudonyme de Louis Bonin — le choix d'un pseudonyme à consonnances russes témoigne bien en soi de ses affinités politiques — un artiste décorateur de formation qui publie à la fin des années 1920 des motifs destinés à des papiers peints, d'inspiration Art déco,³² ainsi que des projets pour des emballages qui sont publiés dans *Arts et métiers graphiques*.³³ À cette époque, il s'intéresse aux potentialités décoratives de la photographie expérimentale, en réalisant notamment de nombreux photogrammes à partir de motifs végétaux.³⁴ Proche de la Librairie des Arts décoratifs, il signe la couverture du livre *Métal* de Germaine Krull, qui est publié chez cet éditeur et peut être considéré comme le manifeste de la photographie moderniste en France. Artiste polyvalent, il est aussi chargé de la mise en page du magazine *Bravo*, consacré aux spectacles, lors de sa deuxième année de parution, en 1930.

C'est à partir de 1930 que Louis Bonin-Tchimoukoff entame une collaboration régulière avec la presse communiste³⁵, en particulier avec *Monde*. Son nom figure également dans l'*Almanach ouvrier et paysan* de 1931, pour lequel il conçoit un photomontage en illustration d'un article sur « L'année sportive » à partir d'images du Tour de France.³⁶ Même si l'*Almanach* comporte d'autres montages, celui-ci est le seul dont l'auteur est crédité, ce qui tend à prouver que Tchimoukoff avait déjà acquis une certaine reconnaissance en tant que graphiste-illustrateur. Conçue à la fin de l'année 1930, cette publication coïncide avec la participation de Tchimoukoff

32 — A. Calvas (ed.), *Paris 1929*, Paris 1929 — Librairie des arts décoratifs, 1929 et dans le portfolio *Dessins* chez le même éditeur, également en 1929.

33 — Louis Chéronnet, « Paquets », *Arts et métiers graphiques*, n° 17, 15 juillet 1930, p. 970–971.

34 — Le Département des Estampes et de la Photo-

graphie de la Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs dizaines de ces photogrammes, qui ne sont cependant pas datés avec précision.

35 — cf. *supra*, section 2.2.1.

36 — *Almanach ouvrier et paysan 1931*, Paris, Bureau d'éditions, 1931, p. 123.



ILL. 9 *Monde*, 29 novembre 1930, couverture avec un photomontage de Lou Tchimoukow.

à l'exposition des APO au Pavillon soviétique. En 1932, il rejoint la troupe du groupe Octobre, pour laquelle il écrit des textes, conçoit les costumes et les mises en scène. À l'occasion des élections législatives de 1932, le Parti communiste publie deux numéros spéciaux illustrés intitulés *Communiste !*, imprimés en héliogravure et vendus comme des suppléments à *L'Humanité*³⁷. C'est vraisemblablement par le biais du groupe Octobre, mais peut-être aussi via l'AEAR nouvellement créée (mars 1932) que les éditions communistes décident de faire appel à de jeunes illustrateurs d'esprit surréaliste. La mise en page du premier numéro, consacré à l'URSS, est signée Jacques-André Boiffard, Robert Pontabry et Lou Tchimoukow. Cette association n'a rien de fortuit, puisque Boiffard, Tchimoukow et Eli Lotar avaient créé en 1930 un studio de photographie et de graphisme, sous le nom de Studios Unis, qui réalisait des couvertures de livres et des affiches.³⁸ On connaît notamment deux affiches, signées Boiffard et Tchimoukow, commandées par Georges-Henri Rivière pour le Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1932. Boiffard avait été l'un des photographes les plus proches du groupe surréaliste dans les années 1920 avant de rompre avec André Breton et de contribuer notamment à la revue *Documents* de Georges Bataille. Il adhéra au Parti communiste en 1926, puis à l'AEAR en 1932 et il accompagna le groupe Octobre à Moscou pour participer au festival international de théâtre prolétarien.³⁹

Tandis que le premier numéro de *Communiste !* est essentiellement illustré de photographies fournies par les agences soviétiques, le second, consacré à la Première Guerre mondiale, associe photographies historiques et photomontages à portée allégorique, mettant en scène des personnages affublés de masques à gaz,

37 — *Communiste !* ne connaît que deux parutions, les 31 mars 1932 et 1^{er} août 1932.

38 — Damarice Amao, « La vie au niveau du rêve », dans : Clément Chéroux, Damarice Amao, *Jacques-André*

Boiffard, la parenthèse surréaliste, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2014, p. 20.

39 — *Ibid.*, p. 22.



ILL. 10 *Communiste !*, 1^{er} août 1932, p. 16–17 avec une mise en page et des photomontages de Max Morise, Robert Pontabry et Lou Tchimoukow.

prémonition d’une nouvelle guerre à venir. Pour la mise en page de ce second numéro, Boiffard est remplacé par le poète surréaliste Max Morise, proche ami d’André Breton. Certaines double-pages font preuve d’une violence graphique hors du commun. Sur l’une d’elles, un photomontage confronte l’image d’un cadavre de soldat (agrandie sur toute la largeur de la page) avec les honneurs rendus aux généraux (en haut à droite), ainsi que l’insouciance de la vie à la Belle Époque, menacée par un énorme canon (à gauche). L’encre rouge qui se répand comme du sang sur la partie droite de l’image contraste violemment avec les tonalités sépia typiques de l’impression en héliogravure. (ILL. 10)

Ces deux hors-séries exceptionnels de *L’Humanité* témoignent donc de la part des communistes d’une réflexion novatrice sur le graphisme en tant que tel, d’une expérimentation sur les procédés d’impression au service d’un discours pacifiste. Le deuxième numéro est d’ailleurs frappé d’une interdiction, sur décision du préfet de la Seine, Jean Chiappe, qui en proscriit « l’exposition et l’affichage dans les kiosques et étalages sur sol concédé[s] par la Ville de Paris ». La revue est en effet considérée comme « contraire aux bonnes mœurs et à l’ordre public », du fait de son propos antimilitariste.⁴⁰

40 — Lettre du Préfet de Police à la Direction de la Sûreté générale, Ministère de l’Intérieur, août 1932. Archives de la direction de la Sûreté

nationale (« fonds de Moscou »), AN 19940495-42, dossier n° 2173, f. 4.

Conclusion

Manifestement, la défense du graphisme moderne, caractérisé par des effets de mise en page dynamiques et une prédilection pour la photographie, ne constituait pas une préoccupation majeure pour les éditeurs de *Monde*. Cela pourrait s'expliquer par une volonté de défendre des formes d'expression artistiques où prédomine la trace du dessin manuel : c'est d'ailleurs finalement dans ce cadre que s'épanouira l'œuvre de Max Lingner. En fait, la revue s'adressait plutôt à un public d'intellectuels, elle n'avait donc pas vocation à calquer sa présentation sur celle d'un magazine d'actualités, contrairement à *Nos Regards*. Nous avons cependant vu que les nombreux collaborateurs internationaux de la revue ont favorisé la diffusion de certains procédés développés ailleurs, comme le photomontage ou la statistique en images, qui apparaissent de temps à autre dans les pages intérieures et sur les couvertures de *Monde*. En cela, cette revue est très représentative des échanges culturels favorisés par les réseaux communistes au début des années 1930, à une époque où le problème de l'efficacité politique des images se pose avec une brûlante intensité.



LES SOUDEURS

SAMUEL DÉGARDIN

LES BURINS DE LA COLÈRE OU LES COMBATS EN IMAGES SANS PAROLES DE L'ARTISTE BELGE FRANS MASEREEL

Être témoin de son temps, c'est quand même une ambition très grande pour un artiste.¹

Frans Masereel

Sensibilisé très tôt aux idées progressistes et libertaires par ses lectures, Frans Masereel se montre plus réceptif aux -ismes des courants de pensées politiques — anarchisme, socialisme, pacifisme et internationalisme — qu'à ceux des avant-gardes artistiques de son temps — cubisme, futurisme, suprématisme ou surréalisme.

La Première Guerre mondiale achève dans la douleur son éducation politique et fait naître véritablement sa vocation d'artiste engagé. Convaincu que dans cet entre-deux-guerres qui s'annonce tumultueux il va lui falloir de plus en plus « se servir de l'art comme instrument de combat »,² il affûte ses gouges chaque fois que nécessaire pour défendre les valeurs humanistes, combattre l'impérialisme, « stade suprême du capitalisme »,³ et dénoncer les injustices qui touchent « les damnés de la terre » et les « forçats du travail »⁴ — avec un humour aussi féroce que salvateur.

L'effet Kropotkine

À la Belle Époque, Blankenberge est un port de pêche éclipsé par le succès de ses bains de mer et la roulette de son casino. Frans Masereel ne choisit pas d'y vivre, pas plus que d'y naître, mais c'est chose faite le 30 juillet 1889. Le temps de lui laisser quelques souvenirs d'enfance, ses parents s'installent à Gand en 1894. Le père meurt neuf mois plus tard et sa veuve patiente trois ans avant de se remarier.

Après avoir fréquenté sans réel enthousiasme l'Athénée de Gand, le jeune Masereel suit une formation à l'école du livre (1906–1909), puis des cours à l'école des beaux-

III. Max Lingner, « Les soudeurs » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 24 février 1938, p. 1.

Samuel Dégardin, Les burins de la colère ou les combats en images sans paroles de l'artiste belge Frans Masereel dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 126–135, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20366>

1 — Pierre Vorms, *Entretiens avec Frans Masereel*, transcription dactylographiée d'une série d'enregistrements réalisés par Pierre Vorms avec Frans Masereel entre 1961 et 1965, Archives Pierre Vorms, Belvès, p. 102.

2 — Lettre de Frans Masereel à Romain Rolland, le 9 août 1931, département des Manuscrits de la BnF (Paris), Fonds Romain Rolland.

3 — *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme* est un ouvrage de Lénine écrit en 1916 et publié en 1917 à Petrograd (Saint-Petersbourg).

4 — Cf. *L'Internationale* d'Eugène Pottier, 1871.

arts de la ville (1907–1910). À la même époque, il découvre le manifeste libertaire de Pierre Kropotkine intitulé *L'Entr'aide : un facteur de l'évolution*.⁵ Il adhère assez naturellement à cet esprit de révolte et commence dès lors à forger cette critique du capitalisme qu'il retrouvera peu après dans les écrits de Georges Eekhoud et d'Émile Verhaeren.⁶

En 1910, trouvant l'air de Gand peu propice à son épanouissement, Masereel part vivre et peindre un an en Tunisie en compagnie de son amie (et future épouse) Pauline Imhoff. De retour en Europe, il s'installe à Paris. Soucieux de faire connaître son travail, il démarche *L'Assiette au beurre*, un journal satirique qui s'amuse à traiter de manière polémique et subversive de sujets comme les luttes ouvrières et leur répression, le droit au travail et l'allongement du service militaire, la séparation de l'Église et de l'État, les défaillances de la justice et les scandales politico-financiers. Si les dessins qu'il propose sont refusés par André de Joncières, le directeur de la revue, ils lui permettent de faire une rencontre déterminante : celle d'Henri Guilbeaux, son rédacteur en chef.

Gravures à la une

En septembre 1914, la guerre n'est pas vraiment une surprise. Depuis quelque temps déjà, il semble qu'on l'attendait. En France plus qu'ailleurs peut-être, la défaite de 1871 laissant chez certains un goût de revanche inassouvi. À l'arrière, une autre guerre — celle de l'idéologie légitimant la mort industrielle des appelés au nom de la défense nationale — mobilise la presse et va favoriser la manipulation des esprits. Dans ce concert de haine partagée, seul l'écrivain français Romain Rolland tente de ramener les Européens à la raison depuis le neutre de la Suisse. Il publie peu après le début des hostilités un manifeste pacifiste intitulé « Au-dessus de la mêlée ».⁷ Henri Guilbeaux rejoint alors l'Agence internationale des prisonniers de guerre en Suisse et va mener aux côtés de Romain Rolland une action pacifiste. Comptant rallier à cette cause ceux qui n'ont pas encore été rendus sourds par les sirènes de la propagande, Guilbeaux invite Masereel à le rejoindre. Ce dernier, qui vient de participer à *La Grande Guerre par les artistes*⁸ et cherche à fuir le climat de haine qui règne à Paris, accepte.

Quand Masereel débarque à Genève à la fin de l'été 1915, le pavillon de la Croix-Rouge⁹ flotte sur le Musée Rath, place Neuve. C'est dans ce bâtiment de style néoclassique où l'Agence internationale des prisonniers de guerre a élu domicile,

5 — *Wederkerig Dienstbetoen, Een factor der Evolutie* [L'Entr'aide : un facteur de l'évolution] de Pierre Kropotkine, traduction néerlandaise de Fanny Mac Leod-Maertens, Amsterdam, S. L. Van Loov, 1902.

6 — Citons *Kees Doorik : Scènes de Polder* (1883) de Georges Eekhoud, *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villes tentaculaires* (1895) d'Émile Verhaeren.

7 — Parution sous forme d'articles dans le supplément du *Journal de Genève* de septembre 1914 à août 1915.

8 — Il réalise vingt-sept compositions, la plupart regroupées dans le fascicule n° 8 de janvier 1915 sous le titre « La Guerre en Belgique ».

9 — Organisme international à vocation humanitaire fondé en 1863 à l'initiative du Genevois Henri Dunant (1828–1910) pour venir en aide aux blessés de guerre.

qu'il va traduire bénévolement en français des lettres flamandes et allemandes en provenance des zones de combat. Plus encore que la lecture des journaux, la traduction de ces lettres de prisonniers va le sensibiliser aux horreurs de la guerre et le pousser à s'engager dans le combat pacifiste. Ça tombe bien puisque Henri Guilbeaux lance au printemps 1916 la revue internationaliste *Demain* et lui propose de l'illustrer. L'occasion pour Masereel de publier ses premières gravures sur bois¹⁰ et de se faire un nom au sommaire de cette tribune mensuelle auprès des expatriés français et des militants bolchéviques.

En octobre 1916, Jean Salives alias Claude Le Maguet fonde à son tour *Les Tablettes* avec des gravures monogrammées FM en couverture. Les vingt-sept numéros publiés jusqu'en janvier 1919 ne ramèneront pas la paix, mais ils permettront au style Masereel — progressivement débarrassé de ses hachures pour ne laisser saillir en surface qu'un noir et blanc des plus expressifs — de sortir de la tranchée.¹¹

Le grand œuvre antiguerre de Masereel s'imprime néanmoins du 28 août 1917 au 29 mai 1920 en première page de *La Feuille*¹² (ILL. 1) : un quotidien créé par Jean Debrüt et qui connaît une audience dans toute la Suisse. Pour réaliser ses illustrations, il se rend tous les soirs à la rédaction, consulte les derniers télégrammes des agences de presse et dispose de deux heures pour trouver l'idée et la dessiner directement à l'encre grasse sur une plaque de zinc. Il se charge également des légendes de ses dessins, puisées le plus souvent dans un communiqué de presse. Il règle ainsi ses comptes avec les profiteurs de guerre — magnats de l'armement et politiciens jusqu'au-boutistes — en délivrant au quotidien ses « fusées vengeresses, libératrices ».¹³

Au printemps 1917, Masereel publie *Debout les morts ! Résurrection infernale*¹⁴ : un réquisitoire antimilitariste qui revisite les pieds dans la boue des tranchées *Les Misères et les malheurs de la guerre* de Callot (1633) et *Les Désastres de la guerre* de Goya (1810–1820). En décembre de la même année, il revient à la charge et publie *Les Morts parlent !*¹⁵

Un cinéma de papier

En 1918, Masereel fait paraître à compte d'auteur 25 *Images de la passion d'un homme*.¹⁶ Si l'on trouve dès ce premier roman en images sans paroles composé de bois gravés les thèmes de prédilection de l'artiste belge — la ville dévoreuse d'hommes, la lutte des classes et l'incommunicabilité entre les deux sexes — l'originalité du livre ne réside pas tant sur le fond — un idéaliste qui meurt pour ses idées — que sur sa forme : un récit en images sans légendes ni textes.

10 — 1^{re} année : n° 10 (octobre), n° 11–12 (novembre–décembre 1916), 2^e année : n° 17 (septembre 1917).

11 — 1^{re} année : n° 1–12 (octobre 1916–septembre 1917), 2^e année : n° 13–23 (octobre 1917–septembre 1918), 3^e année : n° 24–27 (octobre 1918–janvier 1919).

12 — 867 numéros simples et 7 numéros doubles : 1^{re} année : 305 numéros du 28 août 1917 au 27 août 1918, 2^e année : 313 numéros simples et 7 numéros doubles supplémentaires du 28 août 1918 au 27 août 1919,

3^e année : 249 numéros du 28 août 1919 au 29 mai 1920.

13 — Joseph Billiet, *Frans Masereel, l'homme et l'œuvre*, Paris, Les Écrivains réunis, 1925, p. 11.

14 — Le portfolio est édité par la Librairie William Kundig de Genève.

15 — Le portfolio est édité par la revue *Les Tablettes*.

16 — Frans Masereel, *25 Images de la passion d'un homme*, Genève, édité par l'auteur, 1918.



ILL. 1 *La Feuille*, 7 août 1920, couverture avec une illustration de Frans Masereel

Encouragé par l'accueil réservé à ce premier roman en images sans paroles, Masereel inaugure un cycle de livres en gravures sur bois remarquables par leur inventivité narrative et leur innovation plastique. Ces suites gravées d'un genre nouveau furent surtout remarquées en leur temps par les écrivains de la Mitteleuropa (Max Brod, Hermann Hesse, Thomas Mann, Stefan Zweig), qui voyaient en ces récits muets non seulement une œuvre novatrice, mais surtout une littérature sans verbe capable de traduire en images un monde à jamais marqué par la guerre.¹⁷ Chez Masereel, le roman — bavard par nature — ne s'embarrasse pas de la béquille d'un langage écrit, codifié, mais emploie un langage universel reposant sur une succession d'images gravées dans le bois. Le récit masereelien ne nécessite donc pas les services d'un traducteur. Peintre de mœurs, son œuvre au noir stigmatise le capital et ses croupiers, la roue de l'infortune qui touche le prolétariat et cet instinct de mort qui conduira bientôt l'Europe au chaos.

En 1919, Romain Rolland soumet à Masereel le texte de *Liluli*,¹⁸ une farce satirique dont il vient de terminer l'écriture. Séduit par les charmes de cette blonde sirène illusionniste qui sème le chaos autour d'elle — métaphore à peine voilée de ce qui peut pousser deux nations civilisées à enterrer pour une durée indéterminée leurs « hommes de bonne volonté » dans une tranchée — il va l'illustrer et créer avec René Arcos les éditions du Sablier¹⁹ pour la publier.

17 — Parmi la dizaine d'ouvrages publiés pendant l'entre-deux-guerres, citons également *Le Soleil* (Genève, Éditions du Sablier, 1919), *Idée. Sa naissance, sa vie, sa mort* (Paris, Ollendorff, 1920), *La Ville* (Paris, Éditions Albert Morancé, 1925) et *L'Œuvre* (Belvès,

Éditions Pierre Vorms, 1928).

18 — Romain Rolland, *Liluli*, illustré de 32 bois gravés de Masereel, Genève, Éditions du Sablier, 1919.

19 — Vingt titres seront publiés entre 1919 et 1921, tous illustrés de bois gravés de Masereel.



ILL.2 *Monde*, 25 mars 1933,
avec une illustration de Frans Masereel

La sentinelle Barbusse

De retour à Paris en 1922, Masereel déplore de ne plus disposer de la fenêtre de tir qu'il avait quotidiennement à la une de *La Feuille*. Bien que réfractaire à tout endoctrinement idéologique — le communisme libertaire étant peu soluble dans la Troisième Internationale —, il accepte donc la proposition de Barbusse de devenir en 1923 le dessinateur attitré de *Clarté*. Après l'arrêt de la revue en 1925, Barbusse lance trois ans plus tard l'hebdomadaire *Monde*.²⁰ La sensibilité internationaliste est toujours au sommaire mais avec cette fois l'ambition de lutter contre le fascisme et de préparer un rapprochement des forces de gauche. Masereel collaborera épisodiquement à *Monde* (ILL. 2) jusqu'à ce que la revue cesse à son tour de paraître en 1935. Née le 17 mars 1932 sur les fonts baptismaux du Parti communiste à l'instigation de Paul Vaillant-Couturier, Henri Barbusse, Paul Signac, Francis Jourdain et Léon Moussinac, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) se propose, dans un contexte de crise économique, de défendre les libertés ouvrières, de promouvoir une littérature et un art prolétariens, de lutter contre la menace fasciste. Proche de Barbusse et de Vaillant-Couturier, Masereel adhère à l'AÉAR sans toutefois prendre une carte au Parti.

Face à la montée du péril fasciste en Italie et en Allemagne, Henri Barbusse propose à Romain Rolland le 19 avril 1932 l'organisation mondiale d'un congrès pacifiste international. Familier des réunions antifascistes, Masereel est sollicité par Barbusse pour être membre du Comité international d'organisation et représenter

20 — Léon Werth en est le rédacteur en chef.
Parmi les contributeurs citons Eugène Dabit,

Louis Guilloux, Jean Giono, Henry Poulaille.

la Belgique. Trois mois plus tard, il gagne Amsterdam pour assister du 27 au 29 août au Congrès mondial contre la guerre et le fascisme. Néanmoins, très vite agacé par la conduite des communistes, il fait ses valises le lendemain de son arrivée. Ce qui n'empêchera pas la tenue d'un Congrès ouvrier antifasciste européen l'année suivante à Paris (salle Pleyel du 4 au 6 juin 1933) et la fusion des deux mouvements en août pour donner naissance au Comité mondial de lutte contre la guerre et le fascisme — plus communément appelé Comité Amsterdam-Pleyel.

Faire front

En mars 1935, Masereel assume la direction artistique d'une « Exposition internationale sur le fascisme » dans les locaux de la Galerie La Boétie.²¹ Organisée à l'initiative d'un comité composé de Pierre Cot, Paul Langevin, Victor Marguerite, Jean Painlevé ou encore André Malraux (tous membres de l'ŒAR), l'exposition met à disposition du public une documentation fort utile pour décrypter le national-socialisme et propose un cycle de conférences pour mettre en lumière les répercussions de cette idéologie sur les plans économique, social, intellectuel et culturel. Alors qu'en Allemagne ses livres — taxés de bolchévisme culturel — se retrouvent sur la liste des ouvrages « nuisibles et indésirables », Masereel est de tous les combats antihitlériens. Il participe entre autres aux publications du Comité international d'aide aux victimes du fascisme hitlérien et soutient le Comité Thaelmann pour obtenir la libération des prisonniers politiques. Invité en mai 1935 par la VOKS (Société soviétique pour les relations culturelles avec l'étranger), Masereel est chaudement accueilli à Moscou par une délégation officielle qui préfère voir en lui l'illustrateur satirique de *La Feuille* à l'anarchiste hédoniste de *Mon Livre d'Heures*. Au cours de ce séjour de plus d'un mois,²² le camarade Masereel est téléguidé de Moscou à Kharkov, en passant par Léninegrad. Ses impressions socialistes font l'objet de nombreux dessins qu'il arrache volontiers d'un de ses carnets pour les publier dans la presse moscovite. Déterminé une fois de retour à apprendre le russe, Frans Masereel planifie l'année suivante un nouveau séjour de trois mois en terre socialiste.²³ Accompagné de sa femme Pauline, il rejoint Moscou avant de descendre enthousiaste la Volga jusqu'à Astrakhan où le « Karl Marx » le fait naviguer en mer Caspienne. Mais c'est en prenant le train de Bakou pour Tbilissi qu'il retrouve quelques intellectuels français (Gide, Dabit, Guilloux...) venus s'assurer qu'à l'Est, il y a bien du nouveau. Si les procès et les purges ne vont pas tarder à écorner la belle carte postale de l'URSS ramenée par Masereel, les artistes et les intellectuels de gauche se persuaderont de trouver la moustache de Staline toujours plus rassurante que celle d'Hitler.

21 — L'exposition — qui réunit un ensemble de manuscrits, pamphlets, dessins et photos — se tient du 9 mars au 15 mai 1935 au 88, rue La Boétie à Paris.

22 — Arrivée à Moscou le 26 avril, retour à Paris le 14 juin 1935. Cf. Samuel Dégardin et Tatiana

Trankvillitskaïa, *Frans Masereel. Voyages au pays des Soviets*, Gand, Éditions Snoeck, 2022, p. 47–69.

23 — Du 8 juin au 29 septembre 1936.

L'art pour tous, la révolution pour chacun

Suite à la nouvelle politique culturelle du Parti communiste, l'Association de la Maison de la culture prend le relais de l'AEAR et emménage le 14 mars 1935 au 12, rue de Navarin à Paris. Au mot d'ordre de l'AEAR : « combattre la guerre et le fascisme », s'ajoute désormais celui d'une lutte « pour la défense de la culture » — un enjeu idéologique qui a pour ambition de réconcilier l'art et le peuple. Très investi dans les missions de l'association au moment du Front populaire, Masereel participe aux côtés des peintres adhérents — Fernand Léger, Max Lingner, Jean Lurçat, André Lhote, Jacques Lipchitz, Édouard Pignon... — à des accrochages collectifs dans ses locaux rue de Navarin ou aux cimaises de la galerie Billiet-Vorms, rue La Boétie. Sollicité par l'Union des syndicats ouvriers de la région parisienne, Masereel encadrera de 1937 à 1939 les cours du soir de son Cercle de peinture et dessin auprès d'ouvriers. Il donnera également une série de conférences dans différentes succursales de la Maison de la culture.²⁴

Invité par le Syndicat républicain des artistes, Masereel part en Catalogne le 16 février 1937 pour trois semaines avec une délégation de la section des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture afin de s'assurer des dispositions prises par les autorités républicaines en vue de protéger ses Goya, Vélasquez, Greco et autres Ribera évacués des musées et des églises. À Barcelone et Alicante, il découvre les affiches de propagande réalisées par les artistes espagnols et prend le pouls de la guerre civile auprès d'engagés des Brigades internationales.²⁵

Depuis que la Société des Nations n'est plus en mesure d'assurer et de défendre la paix, le Rassemblement universel pour la paix (RUP) veut adresser un signal fort aux démocraties cernées par le fascisme. Il profite donc de la tenue à Paris de l'Exposition internationale des arts et des techniques en 1937 pour édifier place du Trocadéro un Pavillon de la Paix.²⁶ Chargé de la décoration intérieure, Masereel délègue certaines compositions à de jeunes peintres comme Édouard Pignon et Marc Saint-Saëns, et se réserve la réalisation d'un grand panneau de huit mètres sur quatre intitulé « L'Enterrement de la guerre ». Un rien optimiste, il représente les caciques du Parti communiste (Aragon, Jouhaux, Thorez) portant en terre un cercueil symbolisant la guerre. (ILL. 3) Quant à Max Lingner, il réalise « L'Appel à la jeunesse » dans la salle consacrée aux Forces de la Paix.²⁷

La guerre, inéluctablement

Signé le 23 août 1939, le pacte germano-soviétique jette un froid chez les sympathisants communistes. Ce qui n'empêche pas la Wehrmacht d'enfoncer les lignes polonaises à l'Ouest (le 1^{er} septembre) et l'Armée rouge d'enfoncer celles de l'Est

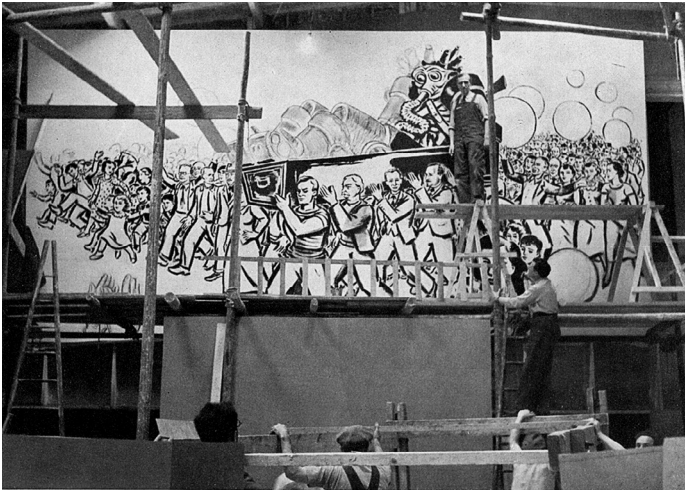
24 — Le 10 février 1938 à Saint-Étienne, le 11 à Grenoble, le 12 à Marseille et le 14 à Nice.

25 — Elles sont composées de volontaires venus se battre aux côtés des républicains à l'automne 1936.

26 — Elle réunit le long de la Seine 300 pavillons (dont

44 représentent les nations étrangères participantes) du 24 mai au 25 novembre 1937.

27 — Voir la contribution de Thomas Flierl dans le présent volume.



ILL.3 Frans Masereel sur un échafaudage, travaillant à « L'Enterrement de la guerre » pour le Pavillon de la Paix à l'Exposition internationale, Paris, 1937

(le 17 septembre) — déclenchant au passage une Seconde Guerre mondiale. Engagé comme volontaire dans la défense passive après avoir hésité à renoncer à son pacifisme viscéral — un véritable cas de conscience — Masereel travaille au service de la contre-propagande du département d'information dirigé depuis juillet par Jean Giraudoux. Il illustre des tracts antinazis qui seront parachutés au-dessus de l'Allemagne.

En juin 1940, pour Masereel comme pour des millions de civils jetés sur les routes, c'est l'exode. Témoin de ces heures difficiles, il dessine ce qu'il voit, cette fois sans le filtre des communiqués de presse. Des dessins qui dénoncent une fois de plus les horreurs de la guerre et qu'il réunira dans un album intitulé *Juin 40*, publié chez Pierre Tisné à Paris en 1941.²⁸

Épargnés par les « Stukas », les Masereel trouvent refuge à Bellac, dans le Limousin, puis à Avignon dans le Vaucluse et enfin au moulin de Bézis, près de Boynet dans le Lot-et-Garonne. Sans à proprement parler faire partie d'un réseau, Frans Masereel résiste à sa manière contre l'occupant en hébergeant des maquisards, en servant de « boîte aux lettres » pour cette armée de l'ombre et en publiant une série d'albums personnels très couleur du temps : *Danse macabre*,²⁹ *Dessins 1939-1940*³⁰ et *La Terre sous le signe de Saturne*.³¹

L'Internationale, définitivement

Après avoir dispensé sous le Front populaire des cours de dessin et de peinture à des ouvriers, Masereel accepte de reconduire l'expérience après-guerre, de 1947 à 1951, auprès des étudiants en art de la Schule für Kunst und Handwerk de Sarrebruck.³²

28 — L'album réunit 28 dessins et 4 aquarelles.

29 — 25 dessins, Berne, Herbert Lang, 1941.

30 — 44 dessins, Zurich, Oprecht-Verlag 1943.

31 — 20 dessins, Berne, Herbert Lang, 1941.

32 — École d'État sarroise d'art et d'artisanat.

Si les cours se dérouleront sans problème, le plus souvent au milieu des ruines, ce geste de réconciliation franco-allemand ne sera pas unanimement partagé par quelques nostalgiques du « Troisième Reich ».

Célébré en pleine guerre froide par des expositions en terre socialiste, Masereel ne manque pas de s'interroger sur la présence des chars de combat soviétiques dans les rues de Berlin-Est lors des émeutes populaires de juin 1953 et dans celles de Budapest suite à l'insurrection des étudiants puis du peuple en novembre 1956. Cependant, s'il juge en définitive la répression à l'Est comme un mal nécessaire, c'est qu'à ses yeux la révolution russe incarne toujours un « idéal de paix et de fraternité »³³ et que le communisme reste, faute de mieux, le meilleur antidote pour neutraliser l'impérialisme économique des États-Unis. Ses albums *Notre Temps*,³⁴ *Die Apokalypse unserer Zeit*³⁵, *Pour quoi ?*³⁶ et *Route des hommes*,³⁷ continuent donc de traduire — sur fond de menace nucléaire et de société de consommation — sa foi en une société moins inégalitaire et plus fraternelle.

Hymne des organisations anarchistes, marxistes, communistes et des mouvements ouvriers, *L'Internationale* est à l'origine un chant révolutionnaire composé en pleine répression de la Commune de Paris. Poème à la gloire de l'Internationale ouvrière, Eugène Pottier en a écrit les paroles en 1871 et Pierre Degeyter la musique en 1888. Cent ans après sa création, Masereel ajoute aux mots de l'un et à la mélodie de l'autre une suite de sept bois gravés³⁸ qui illustrent simultanément son communisme libertaire, sa soif inextinguible de justice, son humanisme sans frontières et son indéfectible optimisme. Point final de son œuvre gravé, *L'Internationale* résume ainsi les thèmes et les luttes qui auront guidé son poignet tout au long d'un siècle toujours en attente du Grand Soir.

33 — Pierre Vorms, *Entretiens avec Frans Masereel*, op. cit., p. 138.

34 — 12 bois gravés, Belvès, Éditions Pierre Vorms, 1952.

35 — 25 dessins publiés par le Hessische Landesregierung de Wiesbaden en 1953.

36 — 12 bois gravés, Belvès, Éditions Pierre Vorms, 1954.

37 — 60 bois gravés, Zurich, Limmat-Verlag, 1964.

38 — Publiés avec le texte d'Eugène Pottier par les éditions Pierre Vorms en 1970, puis par Les Éditeurs français réunis en 1971 dans une édition populaire en 5 langues.



CHAUFFEURS DE TAXI

LE « PAVILLON DE LA PAIX » À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1937

Aujourd'hui encore, la topographie de l'Exposition universelle de 1937 continue à être perçue surtout sous l'angle de l'affrontement visuel entre les pavillons de l'Union soviétique et de l'Allemagne nazie, aux architectures triomphalistes signées respectivement Boris Iofan et Albert Speer. (ILL. 1) On oublie ce faisant que le programme spatial du site de l'exposition comptait un important axe longitudinal : face à la tour Eiffel, qui dominait tout, se dressait sur le plateau surélevé de la place du Trocadéro le « Pavillon de la Paix » avec la tour de la paix. (ILL. 2 ET 3) Dès 1933, soit trois ans avant l'arrivée au pouvoir du Front populaire dirigé par Léon Blum, le plan général réclamait un « signal » sur la place du Trocadéro, visible de jour comme de nuit et censé marquer l'entrée principale du site de l'exposition. (ILL. 4) Ce n'est qu'avec la démolition du palais du Trocadéro et la construction du palais de Chaillot situé en contrebas, à partir de 1935, que ce « signal » est devenu visible dans l'axe de la tour Eiffel. Sous le gouvernement de Léon Blum (du 4 juin 1936 au 29 juin 1937), le « signal » s'est mué, à l'instigation du Rassemblement universel pour la Paix (RUP), en un « Monument de la Paix », en même temps que le hall d'honneur conçu à l'origine s'est transformé en projet plus grand de « Pavillon de la Paix », dont la décoration a également été confiée au RUP. Les pages qui vont suivre s'efforceront d'expliquer l'histoire de l'élaboration et de la construction du Pavillon et de reconstituer le programme visuel de la décoration intérieure, dont faisait également partie une peinture murale de Max Lingner.¹ (ILL. 21)

1 — Les deux articles les plus informatifs sur ce sujet sont dus à Philippe Rivoirard. Cf. id., « Der Pazifismus und die Friedenssäule », Jürgen Hart (éd.), « *Die Axt hat geblüht... » Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1987, p. 135–139. Auparavant en français et plus en détail : id., « Le Pacifisme et la Tour de la Paix », Institut français d'architecture/Paris-Musées (éd.), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et de techniques dans la vie moderne*, sous la direction de Bertrand Lemoine, assisté de Philippe Rivoirard, Paris, Paris-Musées, 1987, p. 308–317. Plus tard id., « 1878–2015 : Du Palais du Trocadéro au Palais de Chaillot », *Le Musée. Histoire d'un Musée Laboratoire*, sous la direction de Claude Blanckaert, préface d'Yves Coppens, Musée de l'Homme, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 160–170. Sur l'Exposition universelle de 1937 également très instructif dans l'ensemble : Jay Winter, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian moments in the Twentieth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006. Sur la base de ces textes et de mes propres recherches en archives, c'est ici cependant le « Pavillon de la Paix » qui nous intéresse en premier lieu.

ILL. Max Lingner, « Les chauffeurs de taxi » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 27 janvier 1938, p. 1.

Thomas Flierl, Le « pavillon de la paix » à l'exposition universelle de 1937 dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 136–167, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20367>.



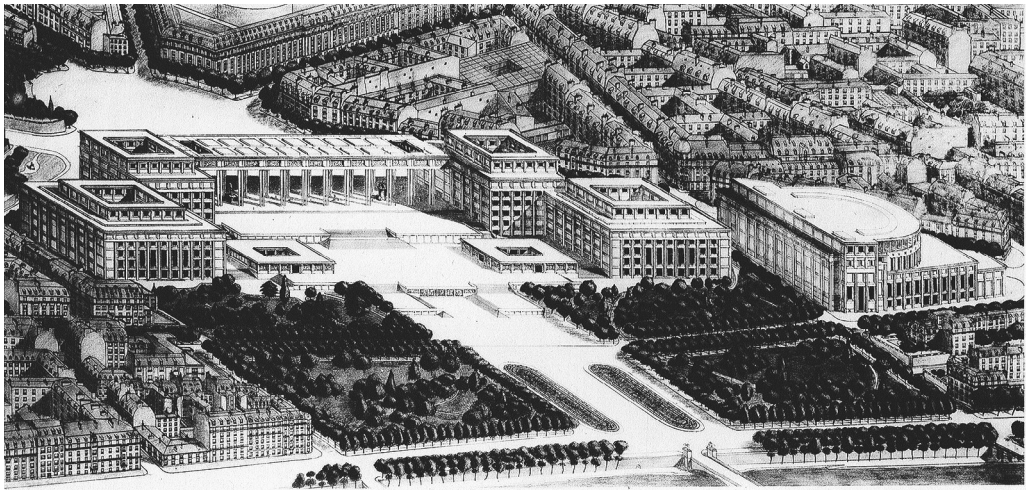
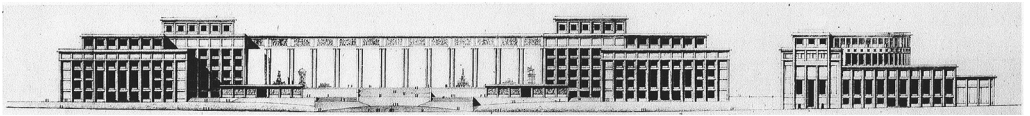
ILL. 1 Vue depuis l'entrée principale située place du Trocadéro sur le site de l'Exposition universelle de 1937



ILL. 2 Vue dans le sens opposé sur la colonne de la paix depuis le pont d'Iéna

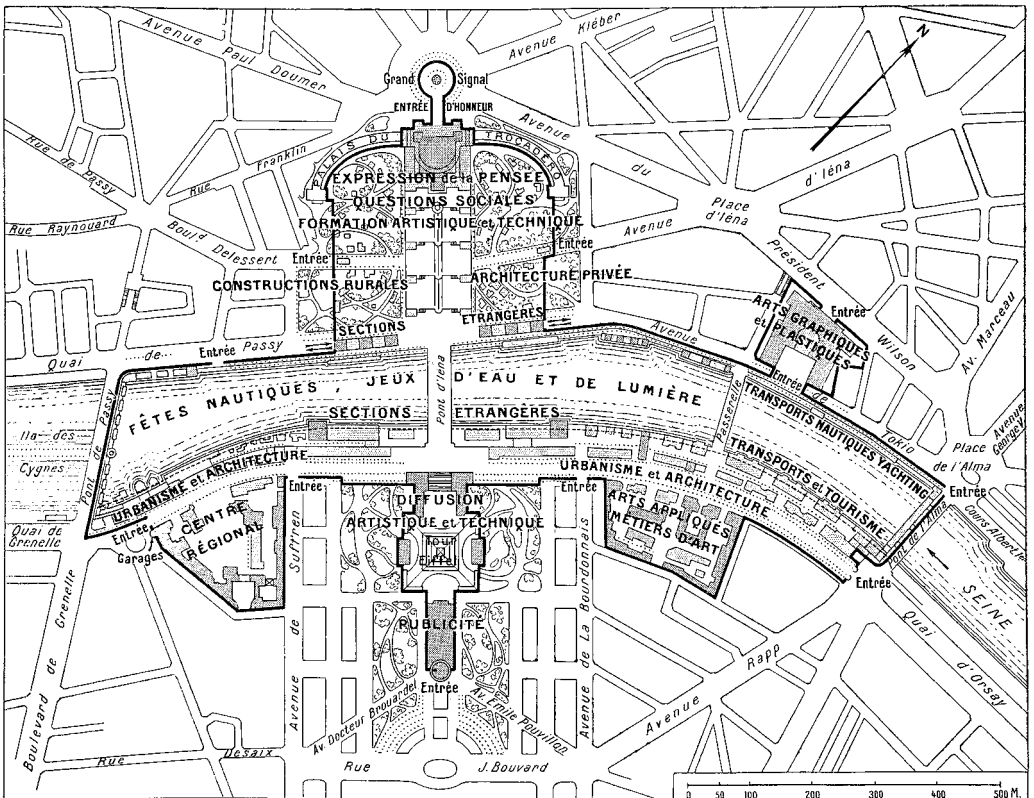


ILL. 3 La colonne de la paix avec le Pavillon de la Paix



ILL. 5 Le projet des frères Perret, 1933

ILL. 4 Premier projet pour l'Exposition universelle de 1937 (1933)



Les plans pour l'Exposition universelle de 1937

Paris avait déjà accueilli des Expositions universelles en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. Avec les jardins des Champs Élysées et le Champ-de-Mars, la capitale disposait de terrains parfaitement adaptés aux expositions temporaires. Depuis 1878, les Expositions universelles avaient en outre laissé à la ville des monuments durables : celle de 1878, le palais du Trocadéro, celle de 1889, la tour Eiffel, et celle de 1900, le Grand et le Petit Palais.

La configuration comprenant le palais du Trocadéro et la tour Eiffel a particulièrement marqué le paysage urbain. Aussi les plans pour 1937 se voulaient-ils initialement tout à fait dans la lignée des expositions précédentes : « En avril 1933, Charles Letrosne et Jacques Gréber, les architectes en chef de l'exposition, en présentent le plan directeur préliminaire: la manifestation se déroulera principalement sur l'axe Trocadéro — Champs-Mars, d'une part, sur les berges de la Seine, d'autre part, l'entrée étant située sur la place du Trocadéro. »² (ILL. 4). Ce plan directeur partait encore du principe de la conservation du palais du Trocadéro. La nécessité d'avoir plus d'espace d'exposition conduisit par la suite à l'agrandissement de la surface, mais sans remise en question de la domination du croisement des deux axes.

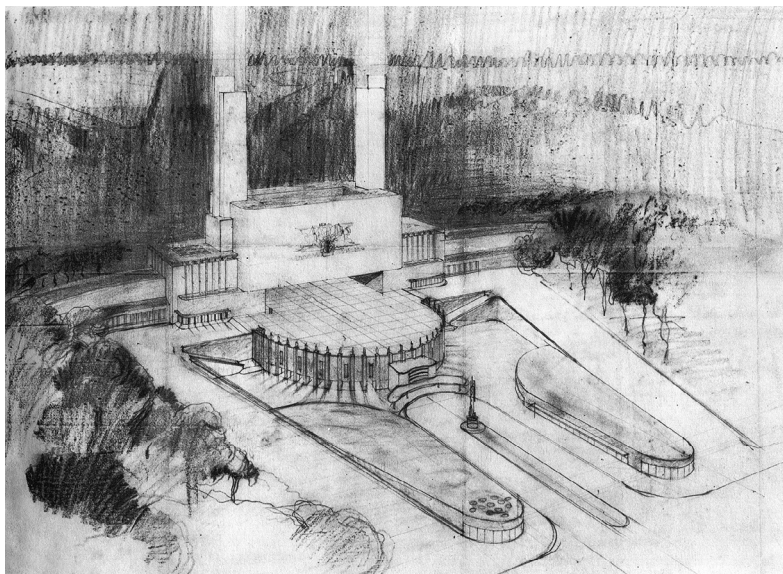
Dès l'été 1933, des voix critiques s'étaient élevées envers la conservation du palais du Trocadéro. Encouragés par le ministre de l'Éducation nationale Anatole de Monzie du Parti républicain-socialiste, qui, trouvant que les plans manquaient d'ambition, avait constitué un comité consultatif consacré à la conception de l'exposition, les architectes Gustave et Anatole Perret soumièrent une proposition alternative. L'intention des frères Perret était de construire une « Cité des musées » à la place du palais du Trocadéro. (ILL. 5) Leur projet prévoyait une jonction piétonne entre la place du Trocadéro et les jardins sur la Seine et donc un lien visuel avec la tour Eiffel. La vaste salle de concerts qui existait à l'intérieur du palais du Trocadéro devait être déplacée ailleurs.

La révocation du ministre en janvier 1934 donna cependant un coup d'arrêt à ces plans. Les deux nouveaux gouvernements successifs, dirigés l'un et l'autre par le Parti radical, et tous les deux éphémères,³ restèrent fidèles aux plans initiaux. Quoique l'aspect désuet du palais du Trocadéro n'eût échappé à personne, on ne trouvait manifestement pas la force d'élaborer une solution nouvelle et se contentait de vouloir dissimuler l'éclectisme de l'édifice derrière une façade « moderne ». Le 3 novembre 1934, nous pouvons lire dans la revue française *L'Illustration* l'explication suivante du plan général (ILL. 4) : « Le palais du Trocadéro occupe dans ce plan une place d'honneur. Il commande le grand axe descendant de la colline de Chaillot vers le Champ-de Mars. Encastré, comme la tour Eiffel, dans le cadre de l'exposition, il est le motif principal, inévitable, de la composition. Il date de 1878, et cela se voit assez. Un instant on avait pensé le démolir. Cette démolition a été jugée impossible à cause du peu de temps dont on dispose, des crédits limités et aussi, paraît-il, de la difficulté de déménager les deux musées de sculpture comparée et d'ethnographie qui y sont installés. Aussi a-t-on pris le parti plus modeste et "provisoire" de l'habiller : des structures légères masqueront les façades surannées, tout en procurant un supplément de superficie à une exposition un peu à l'étroit. Les musées resteront à leur place.

2 — Rivoirard 2015, p. 168.

3 — Édouard Daladier du 30 janvier au 9 février 1934 et Gaston Doumergue du 9 février au 8 novembre 1934.

ILL. 6 Jacques Carlu et Robert Mallet-Stevens, Projet pour un « Musée de la République », septembre 1934



La grande salle, qui servira aux congrès, aux conférences et aux galas, sera entièrement transformée, tant du point de vue des volumes intérieurs que de la ventilation et de l'acoustique. Au centre de la place du Trocadéro, d'où rayonnent plusieurs avenues, un signal vertical, visible de jour et de nuit, servira de perspective à ces avenues et désignera l'entrée d'honneur. Côté jardin, on recouvrira les fontaines, dont le style n'est pas en accord avec le style... 1937. »⁴

Peu auparavant, en septembre 1934, Jacques Carlu et Robert Mallet-Stevens avaient soumis un projet de « Musée de la République » (ILL. 6) qui fut certes refusé à ce moment-là, mais contenait des éléments notables des solutions adoptées par la suite.⁵

En octobre 1934 furent néanmoins lancés les concours qui prévoyaient la conservation et le « camouflage » du palais du Trocadéro, des jardins et des fontaines, qui visaient la réorganisation interne du bâtiment et qui passaient commande de la conception d'un signal lumineux sur la place du Trocadéro.

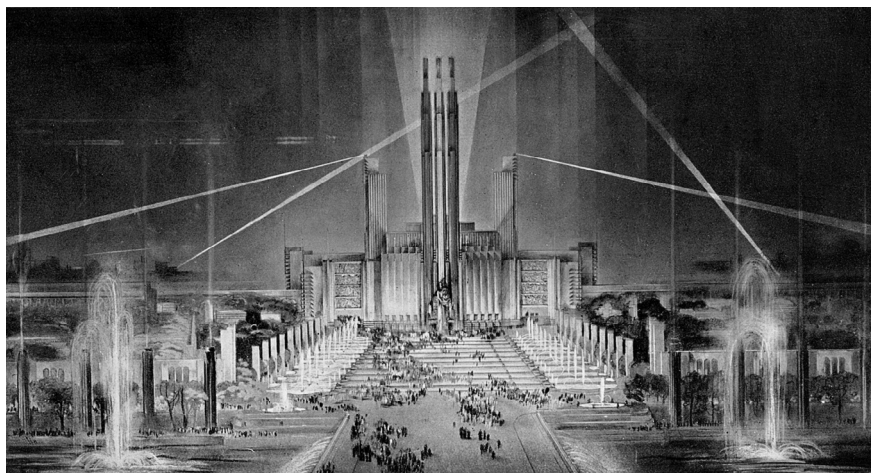
Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma et les frères Martel remportèrent le concours en décembre 1934 avec leur « projet de camouflage ». (ILL. 7) Suite à cela, on leur confia la mission de restructurer le palais du Trocadéro. En janvier 1935, Jacques Carlu fut nommé architecte en chef de l'ensemble du projet. Ses

4 — « Le plan directeur de l'Exposition de 1937 », *L'Illustration*, 3 novembre 1934, n° 4783, p. 320.

5 — Philippe Rivoirard décrit ainsi le projet :

« Le plan du vieux palais sert d'appui à cette proposition : les ailes sont doublées côté jardin, les tours habillées, mais surtout, la salle de spectacle est enfoncée dans la

penne, dégageant un vaste parvis, ouvert sur les jardins du Trocadéro et la perspective du Champ-de-Mars, et en partie couvert par une galerie-pont, dont le fronton montre une allégorie de la République, œuvre des sculpteurs Jan et Joël Martel, membres de l'UAM. » Rivoirard 2015, p. 171.



ILL. 7 Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma et les frères Martel, « Projet de camoufflage », décembre 1934

emprunts à l'architecture américaine des gratte-ciels, spécialement du Rockefeller Center, sautent aux yeux.

Le tollé général qui en résulta⁶ donna la force au gouvernement du nouveau président du Conseil Pierre-Étienne Flandin (au pouvoir du 8 novembre 1934 au 1^{er} juin 1935) de lancer enfin les adieux au vieux palais.

Fin février 1935, on réclama donc un projet qui se caractérisait par les lignes directrices suivantes :

- 1) la démolition de la partie centrale du palais du Trocadéro, y compris des tours ;
- 2) l'ouverture sur la place du Trocadéro et la création d'une grande terrasse qui doit dominer la Seine et former une entrée monumentale à l'exposition de 1937 ;
- 3) la construction sous la terrasse d'une grande salle nouvelle de 4000 places, aménagée de façon moderne et destinée aux concerts et aux manifestations publiques ;
- 4) l'extension, la transformation et la surélévation des ailes et de quelques parties de l'ancien Trocadéro afin de garantir, par un agrandissement considérable des surfaces, l'extension des musées existants et l'installation de nouveaux musées et départements. Ces surfaces supplémentaires peuvent être provisoirement utilisées par l'Exposition universelle de 1937.⁷

6 — « Voilà l'admirable hérésie qu'on projette : camoufler pendant la durée de l'exposition de 1937 ce bâtiment d'exposition qu'est le Trocadéro, afin de rendre ensuite à cette construction sa laideur permanente. Coût d'un tel truquage : 20 à 30 millions ! » (Claude Roger Marx, cité d'après Pierre Vago, « L'esprit de l'exposition —

DU NOUVEAU », *L'Architecture d'aujourd'hui*, août 1935, p. 82, cité ici d'après Rivoirard 2015, p. 171).

7 — Cf. *Les concours d'architecture pour l'Exposition de 1937*, extrait de *L'Illustration*, éditions du 3 novembre 1934, 5 janvier, 26 janvier, 9 mars, 6 avril et 20 avril 1935, p. 3.

Il y eut encore des protestations, cette fois-ci contre le fait que l'édification du nouveau palais de Chaillot soit confiée précisément à l'équipe derrière le « projet de camouflage ». Des artistes et des écrivains, dont Jean Cocteau, Paul Léautaud, François Mauriac, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Rouault, Marc Chagall, Georges Braque, Aristide Maillol, Charles Despiau, Jean-Paul Laurens, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine et Henri Focillon, signèrent la pétition correspondante.⁸

Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau et Léon Azéma effectuèrent finalement la construction du palais de Chaillot et la transformation des ailes de la manière que nous connaissons aujourd'hui.⁹ (ILL. 8 ET 9)

Tandis que d'autres architectes associaient le « signal » réclamé avec l'architecture du palais du Trocadéro, « M. Laprade et son collaborateur habituel, M. Bazin, traitent le signal avec la finesse d'esprit et le charme qui leur sont particuliers, mais d'une manière indépendante du palais. »¹⁰ Ils obtinrent la commande.

Du « grand signal » au « Monument » et au « Pavillon de la Paix »

Lors de la première phase du concours, le duo d'architectes avait encore soumis des projets très différents — sûrement aussi en réaction à l'incertitude des maîtres d'œuvre qui se succédaient. Une fois la décision prise de démolir la partie centrale du vieux palais du Trocadéro, nous voyons un campanile de plan carré s'élever loin au-dessus du nouveau palais de Chaillot, ce qui renvoie manifestement aussi au souvenir des deux tours du palais condamné.¹¹ (ILL. 10) Cette tour devait de toute évidence être équipée d'une plateforme panoramique qui aurait offert une vue phénoménale sur le site de l'exposition face à la tour Eiffel. Il est intéressant de constater que l'ébauche comporte déjà, ou plutôt encore, la statue équestre du maréchal Ferdinand Foch, commandant en chef des forces alliées du front de l'Ouest pendant la Première Guerre mondiale, dont la réalisation, prévue avant l'Exposition universelle de 1937 et décidée sur concours en 1938, ne put être effectuée qu'en 1951, à cause de la Seconde Guerre mondiale !

Nous trouvons enfin un projet de Laprade/Bazin qui montre une colonne circulaire, également très haute, établie sur une base carrée à trois niveaux et couronnée d'une sculpture allégorique. La colonne est entourée des drapeaux des nations qui participent à l'Exposition universelle. On ne reconnaît ni un hall d'honneur, ni un pavillon. (ILL. 11)

Dans le fonds d'archives de Laprade conservé à la Cité de l'architecture, on trouve deux autres projets, datés l'un et l'autre d'un tampon de réception du 8 février 1937.

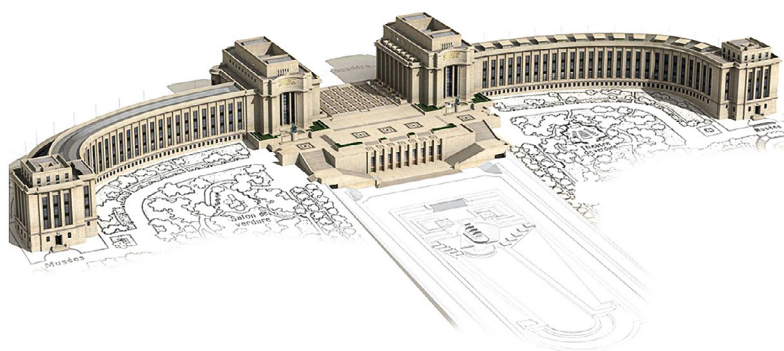
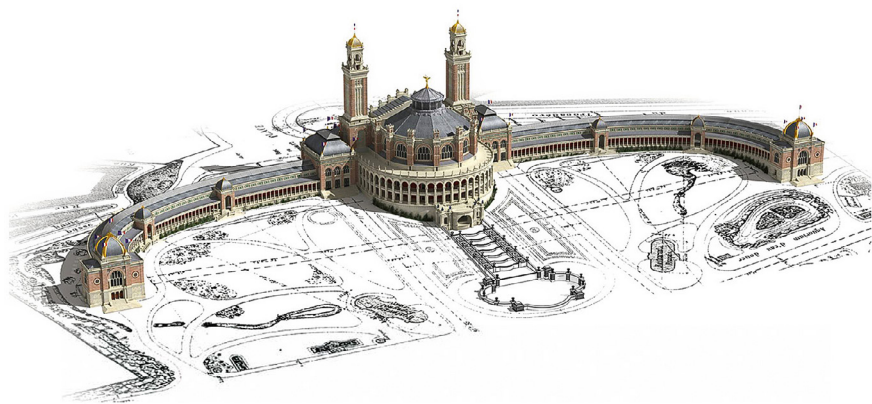
8 — Cf. Rivoirard 2015, p. 172.

9 — Les dissensions autour du sort du palais du Trocadéro étaient directement liées au débat de politique muséale sur la nécessité de l'extension du Musée d'ethnographie du Trocadéro (renommé Musée de l'Homme après sa réouverture en 1937) et une possible réorganisation des musées parisiens. Nous ne pouvons

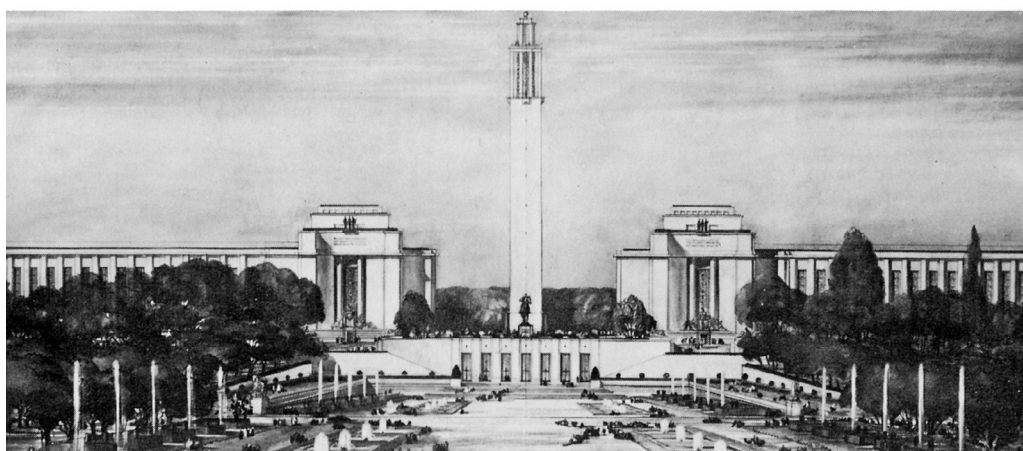
malheureusement guère approfondir ici ce sujet. Le revirement de Jacques Carlu témoigne avec éloquence de la dépendance d'un architecte de son maître d'œuvre, soit dans le cas présent le commissaire de l'Exposition universelle et les gouvernements français successifs.

10 — Extrait de *L'Illustration*, p. 3.

11 — Ibid., p. 91.



ILL. 8 ET 9 Transformation du palais du Trocadéro en palais de Chaillot



ILL. 10 Albert Laprade et Léon Bazin, campanile sur base carrée au-dessus du nouveau palais de Chaillot, 1935

Il s'agit à présent de deux temples de la Paix. Les deux projets montrent un édifice d'un étage, en forme de fer à cheval, entouré d'une couronne d'arbres, qui s'ouvre vers le site de l'exposition. L'ensemble s'apparente plutôt à une galerie d'honneur surmontée d'une plateforme accessible. Sur l'un des projets, la galerie d'honneur est couronnée d'un socle carré portant l'inscription « PAX » et une sculpture allégorique. Au-dessus de l'entrée de la galerie d'honneur est inscrite la maxime : « Paix aux hommes de bonne volonté ».¹²

La reconversion du projet en « Monument de la Paix » est due à l'initiative d'intellectuels français qui, le 14 novembre 1936, avaient adressé la lettre suivante au président du Conseil socialiste Léon Blum :

« Monsieur le Président,

nous sommes très heureux d'apprendre que vous avez bien voulu accueillir favorablement le projet d'édification d'un pavillon de la Paix à l'Exposition de 1937, que notre ami Jean Carlu¹³ vous a exposé récemment.

Cette initiative répond, non seulement aux désirs exprimés par toutes les associations pacifistes françaises, mais aussi par les délégués des 40 nations représentées au Congrès international de Bruxelles. (...)

L'intérêt soulevé par ce projet réclame un emplacement digne de l'idée qui l'anime. Nul autre site ne paraît mieux convenir que la place du Trocadéro, incluse dans le périmètre de l'Exposition et dont l'aménagement est encore à l'étude.

Ce monument symbolique, érigé au point culminant de la colline de Chaillot, dominerait la vallée de la Seine et toute l'Exposition 1937. Celle-ci se trouverait ainsi placée sous le signe de la Paix, et la France, une fois de plus, affirmerait d'une manière éclatante sa volonté pacifique aux yeux du monde.

Le monument projeté comporterait extérieurement un haut pylône ou signal décoré des drapeaux de toutes les nations, accompagné d'une symbolique de la Paix. Intérieurement, il comprendrait une salle centrale consacrée à l'exaltation de l'œuvre constructive de la Paix et de petites salles où seraient réunies et présentées d'une manière saisissante toutes les manifestations de l'activité humaine (art, littérature, etc.) en faveur de cette grande œuvre.

12 — « Paix aux hommes de bonne volonté. » (Lc. 2, 15)

13 — Jean Carlu (1900–1997) était le président du département arts et métiers graphiques et publicité de l'Exposition universelle de 1937 et l'un des affichistes les plus renommés de l'entre-deux-guerres en France. Il est

le frère de l'architecte Jacques Carlu (1890–1976), qui conçut en 1935 la section d'art français à l'Exposition universelle de Bruxelles et fut de 1935 à 1937 l'architecte en chef du projet Trocadéro/Chaillot. Pendant l'Occupation, les deux frères se réfugièrent aux États-Unis.



ILL. 11 Albert Laprade et Léon Bazin, colonne accessible de la paix avec sculpture allégorique, 1936

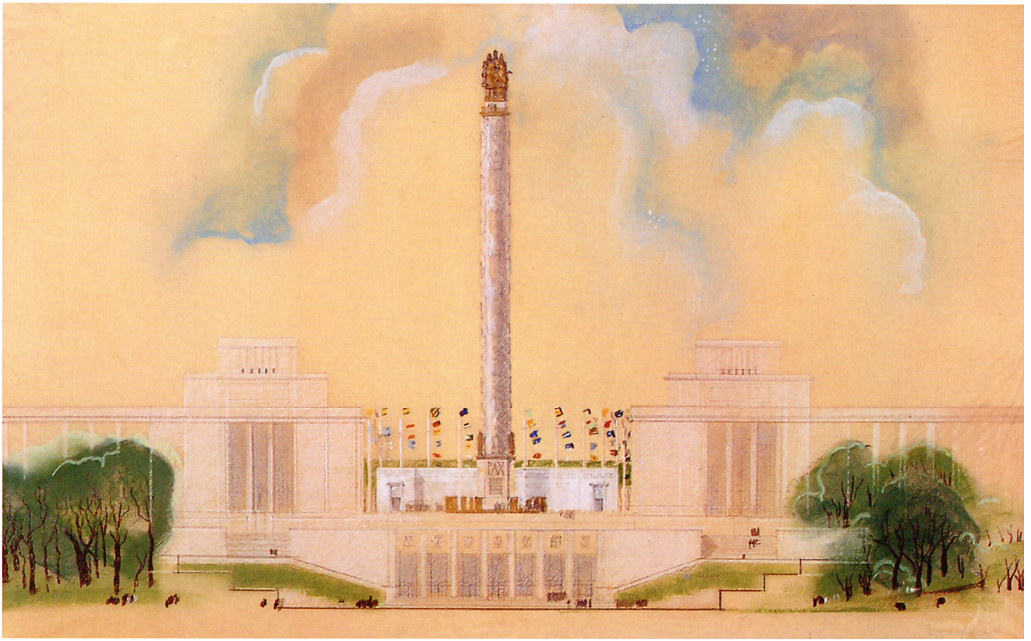
Nous espérons vivement, Monsieur le Président, que grâce à votre appui, le commissariat général de l'exposition voudra bien donner son adhésion à ce projet et autoriser la construction du Pavillon sur l'emplacement que nous proposons.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur le Président, l'assurance de notre respectueux dévouement. »¹⁴

Les projets de pavillon de Laprade/Bazin correspondent exactement aux propositions des militants pour la paix. On peut donc supposer qu'ils avaient déjà constitué l'objet de l'entrevue de Jean Carlu avec le président du Conseil et qu'ils avaient donc été élaborés à l'automne 1936.

Il faut en outre interpréter l'abandon du monument au maréchal Foch et l'édification de la Tour de la Paix et du Pavillon de la Paix comme un signal politique en faveur de la paix envoyé par le président du Conseil Léon Blum. Il s'était sans doute rendu compte que l'installation des statues de deux maréchaux français de la guerre de 14-18, Foch et Joffre, sur la place du Trocadéro ou plutôt, géographiquement, exactement en face de l'École militaire sur le Champ-de-Mars, aurait enserré l'Exposition universelle dans un cadre trop empreint d'histoire militaire. Dès la fin du gouvernement du Front populaire, on réalisa précisément ce plan-là. La statue de Joffre fut mise en place en 1939, tandis que celle de Foch, comme nous

14 — Rivoirard 1987, p. 135.



ILL. 12 Albert Laprade et Léon Bazin, première représentation de la colonne et du pavillon, 1936

l'avons vu précédemment, ne fut installée sur la place du Trocadéro qu'en 1951. L'**ILL. 12** nous donne à voir une première représentation du couplage d'une colonne avec un pavillon semi-circulaire. Cette haute colonne aurait également été accessible. Selon Rivoirard, l'idée de concevoir le pavillon sous forme de hall circulaire émanait de Jacques Gréber, l'architecte en chef de l'Exposition universelle.¹⁵

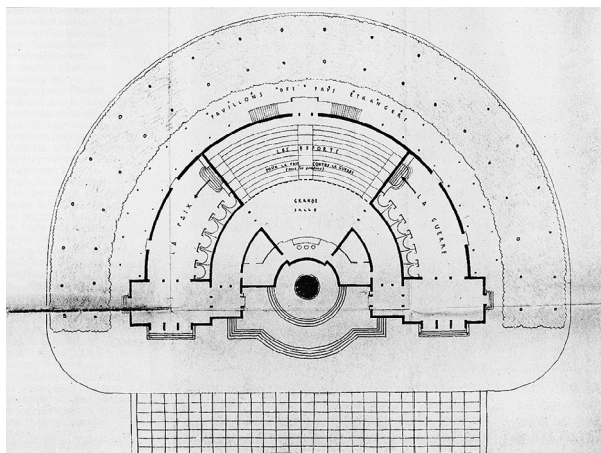
Toujours dans le fonds d'archives de Laprade, on trouve également deux descriptions de projets qui constituent le programme des concepts suivants. Autour de la colonne « se trouve un bâtiment aux lignes très simples, un véritable sanctuaire de la paix. Y sont représentés les horreurs de la guerre, les efforts de toutes les associations pour la paix du monde entier et les béatitudes des générations futures, qui vivront enfin définitivement sous le signe de la paix. »¹⁶

Il existe même un premier plan de sol pour cette exposition conçue en trois étapes. (**ILL. 13**) Sur celui-ci, l'entrée dans l'édifice se fait par le bâtiment antérieur de droite, on parvient d'abord dans la salle des horreurs de la guerre, ensuite dans l'espace de la lutte des forces pour la paix et enfin au royaume du triomphe des mouvements pour la paix. La partie centrale de l'édifice devait être légèrement surélevée, parce que la grande salle devait servir à la fois pour les conférences et pour les projections de films. Le sujet de la lutte pour la paix devait être traité dans une galerie de musée située sous la tribune des spectateurs et à laquelle on accédait en descendant

15 — Ibid.

16 — Cf. Fonds Laprade, Cité de l'architecture et du

patrimoine/Archives d'architecture contemporaine.
Citation retraduite de l'allemand.



ILL. 13 Albert Laprade et Léon Bazin, plan de sol du Pavillon de la Paix (avec salle de cinéma et de conférences et salle-galerie au sous-sol)

ILL. 14 Photo du Pavillon de la Paix une fois construit

quelques marches. À l'extérieur de l'édifice devaient se dresser des constructions provisoires supplémentaires d'associations pour la paix étrangères.

Au cours de la réunion du 8 mars 1937, on s'accorda finalement sur une version finale simplifiée sans salle de conférences et de cinéma, version dont le plan est daté du 5 avril 1937. Les travaux commencèrent le 11 avril 1937.¹⁷ La colonne décorée de branches d'olivier fut ramenée à une hauteur de cinquante mètres et on convint pour la sculpture symbolique d'une apparence définitive en forme d'étoile. C'est ainsi que le pavillon fut effectivement réalisé. (ILL. 14)

Dans les dossiers, le RUP est présenté comme le comité international d'organisation pour le Pavillon de la Paix, plus tard il est question du pavillon du RUP. Tandis que l'État français a manifestement assumé les frais de construction et une partie de la décoration intérieure (les sept panneaux décrits plus bas), le RUP a pris en charge le reste des dépenses pour l'élaboration de l'exposition.

L'exposition dans le Pavillon de la Paix

Comme le Pavillon de la Paix n'avait été programmé que tardivement, le RUP ne s'étant engagé à assurer sa décoration intérieure qu'en mars 1937, il ne fut évoqué qu'en marge du *Catalogue général officiel*, et qui plus est sous l'ancienne désignation de « Monument de la Paix ».¹⁸

Les documents d'archives, le dépliant publié par le RUP (ILL. 15) ainsi que des photographies nous permettent de reconstituer une promenade à travers les cinq salles d'exposition.¹⁹ Il est étonnant de constater que les concepts fixés sur les papiers

17 — Cf. Rivoirard 1987, p. 310.

18 — Cf. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937, Catalogue général officiel*,

vol. 2, *Catalogue par pavillons*, Paris, Impr. M. Déchaux, 1937, p. 155.

19 — Sauf mention contraire, les concepteurs et les auteurs des objets exposés sont malheureusement inconnus.

internes et le guide imprimé de l'exposition divergent sur un point crucial des documents photographiques : le dépliant suggère que l'entrée du Pavillon se faisait par la gauche, tandis que les photos prouvent le contraire : l'entrée se trouvait à droite. Le parcours subissait donc d'étranges ruptures.

Mais suivons tout d'abord le concept initial de l'exposition. Le dépliant publié en huit langues nous apprend que l'exposition était agencée de manière à épouser trois sujets principaux : 1) les destructions de la guerre (chiffres et images des guerres depuis le XV^e siècle), 2) les efforts de l'humanité pour sauver la paix (l'action des organisations internationales et l'œuvre de la Société des Nations) et 3) l'action du mouvement mondial pour la paix.

Salle 1 : la lutte entre la guerre et la paix

La décoration du hall d'entrée offrait un contraste entre l'obscurité et la lumière. Le côté droit et sombre montrait les dévastations de la guerre : « C'est l'obscurité, et l'atmosphère de la mort semble proche. »²⁰ Le côté gauche, plus clair, montrait en revanche « la grandeur dont est capable l'être humain quand il peut s'adonner tranquillement à son travail », quand « il ne consacre pas ses talents à la destruction, mais à des activités constructives. »²¹ Au milieu, en tant que dessus-de-porte au-dessus de l'accès à l'exposition, on trouvait l'humanité rassemblée avec l'exhortation à choisir entre la guerre et la paix. C'est ainsi que la structure tripartite de l'exposition est caractérisée dès l'entrée. Ou, pour s'inspirer de Dante : l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis. Il existe également une photo de ce hall d'entrée. (ILL. 16)

Salle 2 : les guerres hier et aujourd'hui

Une fois franchie la porte vers la salle 2, on se retrouvait en face d'une sorte de livre d'images historiques illustrant l'évolution de la manière de faire la guerre depuis le XV^e siècle. C'est sans doute de cette illustration-là qu'il est question dans la description : « Une collection unique en son genre d'armes et d'uniformes montre cent cinquante différents types de soldats depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours. »²² Les messages centraux : 1) « Le nombre d'années de guerre par siècle a reculé à partir du XV^e siècle, mais il augmente à nouveau au cours de notre siècle. » 2) « Le théâtre de la guerre n'a cessé de s'étendre et il occupe aujourd'hui le monde entier. » 3) « Le pouvoir de destruction de la machine de guerre s'est (...) continuellement développé. »²³ Un objet en particulier renvoyait à la Première Guerre mondiale : « Voici une grande horloge qui montre les vies humaines et les valeurs économiques et sociales qui ont été détruites à chaque minute de la Grande Guerre. »²⁴ Des statistiques comparaient l'évolution de la quantité de personnel et de l'armement des forces terrestres entre 1913 et 1937.

20 — *The Message of the Peace Pavillon*, annexe à la lettre des secrétaires internationaux de l'ICP/RUP, E. A. Allens et Louis Dolivet, du 5 juillet 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, en anglais dans la version originale, 3 pages, ici p. 1.

21 — Ibid.

22 — Ibid.

23 — Ibid.

24 — Ibid., p. 2.

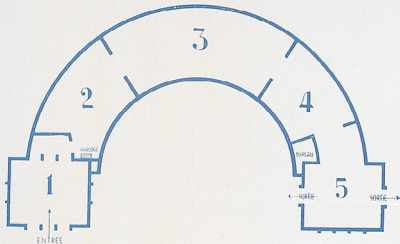
BESUCHEN SIE DEN FRIEDENSPAVILLON

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG
EINGANG: PORTE D'HONNEUR
(PLACE DU TROCADERO)

PARIS 1937



DER FRIEDENSPAVILLON, SYMBOL DER INTERNATIO



INNENAUSGESTALTUNG.

Der Pavillon umfasst drei Hauptteile, die in fünf Sälen aufgeteilt sind :

- I. — Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert).
- II. — Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (Tätigkeit der grossen internationalen Organisationen) DAS WERK DES VÖLKERBUNDES.
- III. — Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.
Die vier Punkte.
Pazifistische Literatur.

ANORDNUNG DER SÄLE

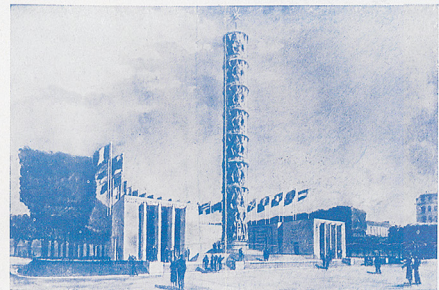
- Saal 1. — Der Kampf zwischen Krieg und Frieden.
Saal 2. — Kriege gestern und heute.
Saal 3. — Die grossen Friedenskräfte.
Saal 4. — Das Werk des Völkerbundes.
Saal 5. — Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (R. U. P.).
Moderne Bibliothek.

Auf dem Trocaderoplatz erhebt sich, die Internationale Ausstellung überragend, der FRIEDENSPAVILLON.

Bereits von weitem bemerkt der Besucher eine mächtige Säule, die in mehreren Sprachen die Inschrift "WELTBEWEGUNG FUER DEN FRIEDEN" trägt.

Der Bau des Pavillons wird von den Architekten LAPRADE und BAZIN ausgeführt.

Die von der Weltfriedensvereingung ernannte Künstlerkommission umfasst die Künstler und Architekten: BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanche KLOTZ, LINGNER, MOULAERT, NASH, WEISSMANN, WHISTLER und andere.



SIE BESUCHEN DEN FRIEDENSPAVILLON

UM KENNEN ZU LERNEN : Die Geschichte von Krieg und Frieden.
Die Propaganda und Technik des Friedens.

UM SICH ZU INFORMIEREN : an Hand der Ihnen zur Verfügung

UM ZU HELFEN : an der Organisation der Friedensbewegung.

Der Besuch des PAVILLONS wird für Sie

EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN SEIN

Der Besuch gibt Ihnen Argumente, Tatsachen, Daten und Zahlen für die



INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN PARIS

ORGANISATION.

Der FRIEDENSPAVILLON wird von der Weltfriedensvereinigung organisiert unter Mithilfe der grossen internationalen Organisationen, insbesondere der INTERNATIONALEN UNION DER VÖLKERBUNDSVEREINIGUNGEN.

Die Weltfriedensvereinigung fasst die Friedenskräfte der Welt zusammen. Gewerkschaften, Genossenschaften, religiöse, kulturelle und politische Organisationen, ehemalige Frontkämpfer, Frauenorganisationen arbeiten gemeinsam auf der Basis der vier Grundsätze:

- 1) Unverletzbarkeit der aus Verträgen erwachsenden Verpflichtungen;
- 2) Einschränkung und Begrenzung der Rüstungen durch internationale Abkommen und Abschaffung der aus der Produktion und dem Handel mit Waffen entstehenden Profite;
- 3) Verwirklichung des Völkerbundes zur Verhinderung und Beendigung von Kriegen durch die Organisation der kollektiven Sicherheit und gegenseitigen Beistandes;
- 4) Errichtung eines wirksamen Mechanismus im Rahmen des Völkerbundes zur Beilegung internationaler Situationen, die zum Kreiere führen können.

en; Das Werk des Völkerbundes;
riedens.
stehenden Dokumente.
nskräfte.

e Friedenspropaganda

SIE BEWAHREN SICH EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN AN PARIS

an seine internationalen Ausstellung von Kunst und Technik an den FRIEDENSPAVILLON

dessen Besuch Ihnen die Herstellung freundschaftlicher Beziehungen zu den Pazifisten der ganzen Welt ermöglicht.

UNTERNEHMEN SIE DIESE GROSSE REISE
Profitieren Sie von den Ihnen angebotenen Ausnahmbedingungen

BENUTZEN SIE DIE LEGITIMATIONSKARTE
die Sie bei allen grossen Reisegesellschaften
zum Preise von 20 frz Frs erhalten



DIESE KARTE BERECHTIGT ZU:

beträchtlichen Ermässigungen auf den Eisenbahntarifen Ihres Landes; Ermässigungen auf der Mehrzahl der französischen Schifffahrts- und Luftlinien; Einer Ermässigung von 50 % auf den französischen Eisenbahnen; 10 Eintrittskarten zur Ausstellung zu halbem Tarif; 25 bis 33 % in den Museen; 10 % in verschiedenen Theatern und Vergnügungstätten; 10 % in verschiedenen Restaurants.

BESONDERE VORTEILE

in verschiedenen Pariser Warenhäusern

AUSNAHME HOTELPREISE

alles einbegriffen

WENDEN SIE SICH AN DAS NATIONALKOMITEE

DER WELTFRIEDENSBEWEGUNG IHRES LANDES

zur Teilnahme an Gesellschaften, die Ihnen zahlreiche Vorteile bieten.

Beschaffen Sie sich einen Reisepass, um nach Frankreich zu kommen.

Wenn Sie sich länger als zwei Monate dort aufhalten verlangen

Sie beim französischen Konsulat eine Touristenkarte.

Weitere Auskünfte geben die Nationalkomitee der Weltfriedensbewegung, die französischen Konsulate, die Handelskammern, die grossen Reisegesellschaften.

Den Besuchern des PAVILLONS werden Führer in allen Sprachen

zur Verfügung gestellt.

Adresse :
Rassemblement Universel pour la Paix Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix » Sektion « Pavillon de la Paix »
Palais Wilson GENEVE (Suisse) 7 bis, Place du Palais-Bourbon
Telegraphenadresse: ADPACEM PARIS (VI^e)
Telefon : 82.064 Telefon : Riv. 17.94

Imp. Coopérative Etrole, 18 et 20, Pg. du Temple, Paris (11^e)

ILL. 15 Guide de l'exposition publié par le RUP (dépliant)



ILL. 16 Hall d'entrée du Pavillon de la Paix

Au bout de la salle, en guise de point culminant actuel de l'Enfer dantesque, se trouvait un photomontage sous forme de sculpture faisant le bilan du putsch franquiste en Espagne un an après le 18 juillet 1936. (ILL. 17). Dans l'album *Le Pavillon de la Paix*²⁵ publié après l'inauguration de l'exposition, nous lisons au sujet de cet immense photomontage :

« C'est le but de l'immense photomontage, montrant la campagne espagnole, les ouvriers, les paysans, les artistes, la joie de vivre dans la création et, plus loin, la même campagne détruite et dévastée, les populations civiles mortes ou blessées. / En face de ce photomontage, une colonne se dresse couverte de têtes d'enfants tués ou mutilés au cours d'un bombardement d'une école de Madrid. / N'est-ce pas là la plus terrible des accusations portées contre ceux qui sont responsables de cette guerre, qui ont envahi et détruit ce merveilleux pays ? / Ne faut-il pas tout faire pour mettre fin à l'invasion d'un grand pays, pour empêcher que d'autres peuples subissent un sort semblable ? »²⁶

Dans la circulaire de l'ICP/RUP, nous lisons à propos de cet espace : « Une seule phrase apparaîtra dans cette section, celle qui a été prononcée avec tant d'insistance par tous au cours des derniers mois : **La société des nations doit agir.** »²⁷ Les documents consultables ne nous permettent pas de savoir si cette phrase était simplement conçue comme un message implicite ou si elle était réellement affichée dans l'exposition.

25 — *Le Pavillon de la Paix*, Paris, Éditions du RUP, 1937.

26 — Ibid., sans numéro de page.

27 — *The Message of the Peace Pavillon*, p. 2.



ILL. 17 Installation sur la Guerre d'Espagne

Salle 3 : les grandes forces pour la paix

Le hall central, à l'éclairage zénithal (cf. ILL. 15) était dédié aux forces pour la paix. Les poutres du plafond y portaient l'inscription « Les forces de paix agissent ».

Sur la paroi nord se trouvaient sept grandes peintures consacrées aux « sept secteurs d'activité fondamentaux des êtres humains »²⁸, les « sections de l'humanité » dans la lutte pour la paix : les paysans, les ouvriers, les intellectuels, les anciens combattants, les forces religieuses, les femmes et la jeunesse. (ILL. 18)

Sous les tableaux étaient inscrits, à en croire la circulaire du RUP, « les objectifs et les devises des diverses sections ». « Sur la paroi d'en face [sud] sont représentés, comme sur de gigantesques drapeaux, les activités des grandes organisations internationales qui soutiennent l'I.P.C. [International Peace Campaign]. Un projecteur, de la musique et des slogans brefs dits en plusieurs langues renforcent l'effet produit par cette salle. »²⁹

Les sept tableaux, tous aux dimensions de 4 m × 4,50 m, sont l'œuvre de cinq artistes affiliés au groupe « L'Art Mural » ainsi que de deux artistes indépendants. Les Archives nationales à Paris conservent les dossiers d'un processus de concertation, entamé en mars 1937, entre le RUP et Louis Hauteœur, le directeur des travaux artistiques dans le cadre de l'Exposition universelle. C'est dans ce contexte que le RUP a nommé les artistes censés recevoir la commande de l'État. La correspondance permet également d'attribuer les tableaux et les sujets aux artistes respectifs.³⁰

28 — *Le Pavillon de la Paix*, sans numéro de page.

30 — Cf. Archives nationales, AN F₁₂_I2I72.

29 — *The Message of the Peace Pavillon*, p. 2.



ILL. 18 Hall central avec cinq des sept peintures murales et l'œuvre de Frans Masereel

Il s'agissait, de droite à gauche, de :

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| I « Paysans » | Sam Saint-Maur |
| II « Ouvriers » | Marcel Stutzman (Studzman) |
| III « Intellectuels » | Christian Baugey |
| IV « Anciens Combattants » | Édouard Pignon |
| V « Femmes » | Marc Saint-Saëns |
| VI « Forces Religieuses » | Silvan |
| VII « Jeunes, aussi Mai 1936 » | Jacques Lardin |

Les photos dont nous disposons ne donnent hélas aucun aperçu du tableau « Forces religieuses » de Silvan ; le tableau de Lardin sur la jeunesse se reconnaît dans l'ILL. 21. L'association artistique « L'Art Mural », fondée en 1935 par Sam Saint-Maur (né Samuel Guyot, 1906–1979), voulait aller à l'encontre de la concentration de l'art dans les seuls musées et les collections privées, en le concevant comme un devoir social, en le rendant accessible dans l'espace public à tous les citoyens et en donnant par la même occasion du travail aux nombreux artistes et artisans au chômage. Saint-Maur fut parmi les premiers à réclamer le « 1% artistique », en vertu duquel les bâtiments publics devaient consacrer une part fixe de leur budget de construction aux arts plastiques. Saint-Maur était à cette époque un partisan résolu d'une esthétique collective et des œuvres réalisées sur des surfaces importantes : « L'un des premiers objectifs de l'Art

Mural est de rassembler des artistes sensibles à la question de la muralité pour susciter, à terme, des équipes capables de répondre aux commandes d'œuvres monumentales. Pour encourager ces commandes, il faut, via l'œuvre collective, supprimer les prétentions tarifaires liées au statut traditionnel de l'artiste, au prestige de la signature. »³¹

L'Art Mural avait organisé trois salons à Paris.³²

« Non seulement il avait réveillé et stimulé la confiance parmi les nouvelles générations, mais aussi suscité l'intérêt des pouvoirs publics. L'éclatante démonstration réunissant aînés célèbres et jeunes inconnus avait en effet conduit l'État, à l'instigation même de Saint-Maur, à promulguer bientôt la loi du 1%, à réserver une place à l'art monumental lors de l'exposition universelle de 1937 et surtout à permettre à Huisman³³ de lancer son programme de commandes murales en faveur de la jeunesse dont les premières réalisations seront exposées en mars 1938 à l'École des Beaux-Arts. Les problèmes posés font également l'objet de discussions au sein de l'AÉAR (Association des artistes et écrivains révolutionnaires) qui regroupe de nombreux représentants des générations récentes. »³⁴

Dans le catalogue du salon de 1935, nous rencontrons les arguments directeurs en faveur d'une esthétique radicale de l'art mural, qui se veut politique *sui generis*. Ainsi Amédée Ozenfant réclame-t-il « un art moins égoïste », ce qui correspond plus ou moins à la tendance naturelle de la peinture murale. « L'art mural a toujours exigé à la hauteur de sa dignité une façon de penser et de sentir sociale, qui est bien le contraire de l'esprit particulariste et individualiste des petits groupes, quelle que soit leur valeur. »³⁵ Les murs ne voulaient plus rester nus :

« Pour l'heure, beaucoup d'architectes, et parmi les meilleurs, sont encore hostiles au peintre et au sculpteur. Ils se croient ainsi être d'avant-garde : ils sont encore en 1920, à l'heure du grand nettoyage nécessaire. Le nettoyage par le vide est fait. Être propre n'est pas un art. (...) Actuellement les murs appellent les artistes et tant pis pour les architectes qui n'auront pas entendu leur appel. Cela veut dire, plus clairement, qu'on en a assez des murs muets. »³⁶

31 — Pascal Rousseau, préface à René Dauthy, *Saint-Maur et l'Art Mural 1935/1949 — L'historique et le 1%*, publié par l'association « Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur », Louveciennes 1999.

32 — En juin 1935 au 64 bis, rue La Boétie ; en avril 1936 à la Maison de la Culture au 12, rue de Navarin ; et en juin 1938 place de l'Opéra dans les locaux de l'*Écho de Paris*.

33 — Orthographié à tort « Huysman ». Georges Huisman (1889–1957) a été de 1934 à 1940 à la tête de la Direction générale des beaux-arts au Ministère de

l'Éducation nationale. Pour en savoir davantage sur Huisman : https://theses.hal.science/tel-01249615/file/SERRE_DE_TALHOUE_T_Helene.pdf.

34 — Gaston Diehl, *Animateur et Créateur* (1980), <http://saint-maur-polybeton.blogspot.com/2012/01/gaston-diehl.html>.

35 — [Amédée] Ozenfant, « Mur d'abord », Édition catalogue critique du Salon de l'art mural, juin 1935, n. p., cité d'après Robert Delaunay, *Rythmes sans fin*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2014, p. 51.

36 — Ibid.

Quant à l'artiste belge Georges Vantongerloo, il exprime dans le catalogue la certitude suivante :

« (...) La peinture de chevalet n'est qu'une dégénérescence de l'art que la société, dans son système social bourgeois, a mis à son service par accaparement. Les œuvres d'art sont devenues des objets négociables (...) Dans une société évoluée, digne de ce nom, l'art forme un tout homogène, qui réunit intimement l'architecture, la peinture et la sculpture, éléments inséparables, c'est-à-dire non juxtaposés, mais ayant des relations étroites entre eux. Jadis, ces arts étaient assemblés *mais non unis*. Ils étaient juxtaposés. (...) Le système social d'aujourd'hui est périmé et n'est pas en rapport avec les nouveaux moyens de la société (machines, avions, en un mot les merveilleux progrès de la science). C'est ce qui bouleverse le système social. Espérons que l'ère nouvelle permettra à l'art d'être lui-même et de réaliser l'unité de l'art plastique. »³⁷

Les sept peintures du hall central du Pavillon de la Paix manifestaient précisément l'idéal du groupe L'Art Mural, l'application collective de moyens d'expression artistiques. Aucune peinture n'affiche un style personnel et individuel. De plus, aucune ne paraît signée (à l'exception de celle de Jacques Lardin, qu'on avait prié de se joindre au projet). Elles se présentaient démonstrativement non pas comme des tableaux, mais comme des panneaux dont les limites étaient fixées par les sujets figurés. Les motifs des panneaux, traités sous forme d'à-plats, pénétraient l'espace sans créer leur propre illusion spatiale.

L'artiste le plus expérimenté en matière de peinture murale était sans doute Marc Saint-Saëns, qui avait déjà réalisé en 1935/36 des fresques dans la salle de lecture de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse (le triptyque *Le Parnasse Occitan*) ainsi que dans l'hôpital de la même ville (sur le thème de la science et de la médecine). En plus du Pavillon de la Paix, il fut impliqué dans pas moins de trois autres projets de l'Exposition universelle de 1937, dont le plus connu est probablement son décor pour l'entrée du pavillon Photo-Ciné-Son, situé juste sous la tour Eiffel. Les peintres Baugey, Pignon et Stutzman ont, eux aussi, fourni d'autres travaux pour l'Exposition universelle, mais pas en un lieu aussi représentatif que la « rue marchande ». De par leur facture, les sept peintures rappellent avant tout le style d'Édouard Pignon³⁸, dont le tableau « L'Ouvrier mort » de 1936 sert ici de comparaison. (ILL. 19)

37 — Cf. [Georges] Vantongerloo, *Le groupement Abstraction-Création et l'art mural*, ibid.

38 — Pignon (1905–1993) s'installe à Paris en 1927, il travaille notamment chez Citroën, à la Société des téléphones et chez Renault et suit une formation artistique à l'école du soir. Suite à un appel lancé par le journal *Monde* de Barbusse, il rejoint les Amis de Monde, dont font partie de nombreux artistes. En 1931, il adhère à la CGTU et à l'Association des écrivains et artistes

révolutionnaires (AÉAR). Inspiré par Fernand Léger, il peint des mines, des usines et des meetings et expose pour la première fois au Salon des Indépendants en 1932. « Il fraternise avec abstraits et réalistes sans adhérer à leurs prises de position. » (Hélène Parmelin, *Edouard Pignon. Touches en zigzag pour un portrait*, Galerie Beaubourg, Paris 1987, p. 105) En 1933, il adhère au Parti communiste. De 1936 à 1940, il est metteur en page à l'hebdomadaire communiste *Regards*. Son œuvre « L'Ouvrier



ILL. 19

Édouard Pignon, « L'Ouvrier mort », 1936

La montagne du Purgatoire est conçue chez Dante comme un chemin en spirale qui débute derrière un portail et s'élève progressivement vers la lumière des hauteurs. Le pavillon de Laprade et Bazin est resté au ras du sol — c'est la colonne avec son étoile illuminée de nuit qui était chargée de l'élévation transcendante. La référence à Dante peut sembler quelque peu tirée par les cheveux, mais elle fournit peut-être l'explication de la disposition interne de la grande galerie, entre l'Enfer, les horreurs de la guerre, et le Paradis, l'œuvre des forces de paix. Dans la partie centrale du pavillon semi-circulaire, on ne trouve certes pas sept terrasses comme chez Dante, mais sept peintures qui symbolisent les « sections de l'humanité » et fondent une « mystique » particulière, « la seule qui se base sur la raison : la mystique de la paix ; la mystique de la justice. »³⁹ Et comme chez Dante, on trouve, outre les sept terrasses de la montagne du Purgatoire, deux éléments qui font la médiation entre l'Enfer et le Paradis — chez Dante, la plage et le domaine des négligents. Dans l'hémicycle du Pavillon de la Paix, on trouve en sortant de « l'enfer » la peinture de Frans Masereel « L'enterrement de la guerre » (ILL. 20 [EN COULEURS]) et en entrant au « paradis » la peinture de Max Lingner (ILL. 21). Les deux œuvres sont tout à fait caractéristiques du style particulier de leur auteur respectif. Voici comment Frans Masereel décrit par la suite la peinture qu'il réalisa pour le compte du RUP :

« J'ai peint pour cela un immense mur, de sept mètres de large sur quatre ou cinq mètres de haut, qui représentait un groupe de personnalités, parmi lesquelles

mort » (1936) était un hommage aux mineurs des Asturies tués lors de la grève de 1934. Comme en témoigne sa future épouse, Hélène Parmelin, Picasso appréciait beaucoup ce tableau. Il disait à son ami Pignon : « Chacun dans son œuvre a son "Guernica". Delacroix a les siens. Velasquez a les siens. Le tien, c'est "L'Ouvrier mort." » (Ibid., p. 63) Pour la grande manifestation du Front

populaire du 20 février 1936 à la Bastille, Pignon peint un immense portrait de Robespierre. En mars 1939, Pignon a sa première exposition personnelle à la Maison de la Culture, rue d'Anjou. Après un bref service militaire, il s'engage en 1940 dans la Résistance.

39— Juliette Pary, *Regards* du 12 août 1937, p. 17.



ILL. 20 Frans Masereel, esquisse pour le tableau
« L'enterrement de la guerre »

on reconnaissait des figures comme Aragon, Léon Jouhaux, Maurice Thorez et d'autres, portant une sorte de gigantesque cercueil symbolisant la guerre, ils portaient donc la guerre en terre. C'était un grand dessin réalisé sur toile, en noir et blanc avec par ci, par là, quelques taches de couleur ; l'impression d'ensemble était tout de même celle d'une fête populaire et joyeuse, parce que j'avais rehaussé l'effet de la composition par des ballons colorés qui introduisaient une certaine gaieté. »⁴⁰

Sous l'œuvre se trouvait une liste des quarante organisations internationales dont l'union formait le Rassemblement universel pour la Paix.

Le tableau de Max Lingner était placé sous la devise « Jeunesse du monde unis-toi pour défendre la paix ». Sur fond d'arrière-plan constitué de photos (à gauche un champ de bataille de la Première Guerre mondiale, à droite un quartier pauvre : une famille nombreuse avec un père invalide de guerre), un groupe peint de quatorze personnes jeunes et actives avance vers le spectateur : des travailleurs, des intellectuels, des paysans — le peuple actif uni. Soit les figures familières aux connaisseurs de l'œuvre de Lingner, disposées en un groupe aux rangs relâchés, entre danse et marche, après le travail et en route vers la fête. Leur gaieté ne semble pas en accord avec les autres devises lisibles sur le tableau : « Ni tuer », « Ni être tués », « Vivre dans la paix et la sécurité ».

40 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, Dresde 1967, p. 104–105. Cf. Aussi : Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede, *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken 2015, dont le passage : « Die Beerdigung des Krieges. Wandbild für die Weltfriedensbewegung auf der Weltausstellung in Paris

1937 », p. 58–60. Voir aussi : Michael Nungesser, « Anklage und Ächtung des Krieges. Masereels Kriegsdarstellungen », Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (éd.), *Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrücken 1989, p. 86–103.



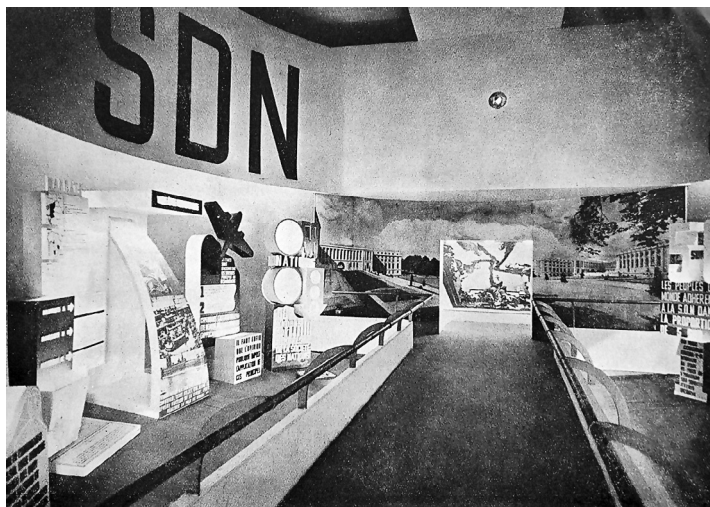
ILL. 21 Décor mural de Max Lingner dans le Pavillon de la Paix



ILL. 22 Frans Masereel, « La lecture »

Dans l'angle, entre les travaux de Lardin et de Lingner, nous trouvons une installation du Mouvement du Congrès mondial de la Jeunesse avec ses exigences principales.

Il saute sans doute aux yeux que la qualité artistique du travail de Max Lingner ne soutient pas la comparaison avec celle de Frans Masereel. Les deux artistes, l'un et l'autre dessinateur et graveur, étaient confrontés au problème de la surface de grandes dimensions. Dans le cas de Lingner surtout, l'association inhabituelle de la photo et de la peinture et le cadre formé par des devises et slogans paraissent quelque peu étrangers à son œuvre, comme s'il avait prêté ses personnages à un contexte qu'il n'avait ni défini, ni contrôlé. Ce qui contraste singulièrement avec son travail pour la presse, surtout pour *Monde*, où il officiait comme directeur artistique et intégrait souverainement le travail d'autres artistes tout en fournissant lui-même des illustrations et parfois même des textes. Ou songeons à son travail de décorateur des Fêtes de l'Humanité, où ses grands panneaux ornaient le terrain de la fête ou les tribunes. En comparaison, sa contribution au Pavillon de la Paix paraît plutôt tape-à-l'œil.



ILL. 23 La salle dédiée à la Société des Nations

Il n'en va pas de même pour Frans Masereel. Dans sa contribution au Pavillon de la Paix, il met ses propres moyens au service de la réalisation du sujet. L'enterrement du dieu de la guerre s'élève à un niveau mythologique approprié à la mise en scène de l'ensemble. Aux dignes adieux à la guerre, le fléau de l'humanité, répond l'utopie positive de Masereel présentée dans le pavillon belge, en face, où il avait réalisé sur commande de van de Velde le tableau « La lecture » — le véritable pendant à l'inhumation du dieu martial. (ILL. 22)

Salle 4 : l'œuvre de la Société des Nations

La salle suivante était dédiée à la Société des Nations (SdN). Des graphiques fournissant des informations factuelles ainsi que des objets renseignaient sur cette organisation internationale créée en 1919, au lendemain de la Guerre de 14–18, dans le cadre des négociations du Traité de Versailles, et réunie pour la première fois en 1920. La Société des Nations se donnait pour mission de défendre le droit international et d'établir un système de sécurité collective. Bien que certains conflits internationaux aient pu être réglés dans le cadre de la Société des Nations et qu'une certaine coopération multilatérale ait pu être développée dans certains domaines spécialisés (organisation de la santé et du travail, contrôle de l'armement et désarmement), les grandes crises politiques (conflit de la Ruhr en 1923, guerre civile espagnole en 1936, crise des Sudètes en 1938) sont restées hors de portée de la SdN ; en outre, ses menaces de sanction (invasion italienne de l'Éthiopie, guerre en Abyssinie en 1935) n'ont eu aucun effet. L'Allemagne (membre depuis 1926) quitta la SdN de son propre chef en 1933, tandis que l'Union Soviétique (membre depuis 1934) en fut exclue en 1939 suite à l'invasion de la Finlande.

ILL. 24 Le hall de sortie consacré au RUP



Salle 5 : le Rassemblement universel pour la Paix (RUP)

La dernière salle avant la sortie était consacrée au RUP en tant que regroupement de toutes les forces de paix. (ILL. 24) Elle présentait les activités du mouvement pour la paix depuis sa création à Bruxelles en 1936.

La Société des Nations était présidée de 1923 à 1945 par le conservateur britannique Lord Robert Cecil (1864–1958). Ce dernier fonda le 6 septembre 1936 à Bruxelles, avec le socialiste français Pierre Cot (1895–1977), ministre de l’Air sous Léon Blum, le Rassemblement universel pour la Paix (en anglais International Peace Campaign, en allemand Internationale Friedensbewegung). En 1937, Lord Cecil fut récompensé du prix Nobel de la paix. Sous Lord Cecil et Pierre Cot, le RUP prit parti pour les Républicains espagnols et s’opposa à l’invasion japonaise de la Chine (1937) ainsi qu’à la cession des Sudètes à l’Allemagne nazie (1938). Dans la salle se trouvait également une petite bibliothèque.

La cour intérieure

Dans le demi-cercle autour de la colonne se trouvaient des citations des vingt-six articles du Pacte de la Société des Nations ainsi que d’Aristide Briand, ministre français des Affaires étrangères de 1925 à 1929, qui avait obtenu en 1926 le prix Nobel de la paix, conjointement avec Gustav Stresemann, pour la négociation des accords de Locarno (1925).

Sur l’esthétique du Pavillon de la Paix

Le dépliant consacré à l’exposition évoque une « commission artistique » composée « d’artistes et d’architectes » dont les noms et la contribution concrète ne peuvent pas être vérifiés dans tous les détails pour le présent texte : « BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanchette KLOTZ, [Max] LINGNER,

MOULAERT, [Paul] NASH, WEISSMANN, WHISTLER et autres. » La mention de Jean Carlu, qui n'avait pas seulement établi le contact entre le RUP et le président du Conseil Léon Blum, mais aussi conçu, en tant que chef de la section des arts graphiques de l'Exposition universelle, l'affiche centrale de celle-ci, laisse supposer qu'il avait au-delà de cela également exercé une nette influence sur la conception graphique dans son ensemble. Il n'a jusqu'à présent malheureusement pas été possible d'établir de manière irréfutable qui sont les auteurs des objets graphiques et design décrits plus haut.

La recherche a donc encore du travail à faire — y compris en ce qui concerne le rôle de Max Lingner. Dans son curriculum vitæ rédigé après son retour en Allemagne, il nota qu'il avait eu la fonction de « directeur de la propagande » du RUP après la mort d'Henri Barbusse et qu'il s'était chargé de la décoration du Congrès mondial pour la paix de Bruxelles en 1936, mais ne fit nulle mention du Pavillon de la Paix à l'Exposition universelle de 1937.⁴¹ Cela s'accorde avec le témoignage de Frans Masereel. Masereel ne se rappelait certes plus avec exactitude « à qui l'organisation de ce Pavillon de la Paix avait été confiée (...) » ; pour ma part, en tout cas, on m'avait plus ou moins confié la tâche de garantir la décoration de ce pavillon, j'ai donc chargé divers artistes, dont Édouard Pignon et Marc Saint-Saëns, de réaliser de grandes compositions dans ce but (...) »⁴² On retrouve dans les dossiers des Archives nationales les propositions citées ci-dessus du RUP au directeur des travaux artistiques de l'Exposition universelle de 1937, Louis Hauteœur, ainsi que les contrats correspondants passés avec les sept peintres. Dès 1939, l'administration chargée de la liquidation de l'Exposition universelle se renseigna sur la localisation des sept commandes d'État et émit la requête suivante : « vous voudrez bien donner des instructions pour que ces panneaux soient transportés dans le sous-sol du Musée d'art moderne, rue de la Manutention. Dans le cas où ces panneaux n'auraient pu être récupérés, je vous prie de bien vouloir me faire parvenir, sans retard, des certificats de destruction dont ci-joint modèle ... ».⁴³

Les organisateurs s'efforçaient de recruter « des artistes de niveau international » pour l'édification et la décoration du pavillon et de présenter en même temps « aux visiteurs normaux de l'exposition les problèmes généraux de la paix et de la guerre ainsi que leurs solutions possibles ». ⁴⁴ Ils étaient convaincus de la modernité de leur conception : « les méthodes employées sont pour l'essentiel modernes et visent à donner un aperçu des faits les plus importants sans brouiller l'image par un excès de détails. »⁴⁵

Il est naturellement difficile de se faire une idée de la réception par les contemporains. Sur le plan de l'histoire des arts, il serait intéressant d'examiner de plus près la manière dont l'élaboration de l'exposition et les arts plastiques se sont conjugués

41 — Max Lingner, curriculum vitæ du 28 mars 1949, BArch, DY 30_IV 2_11, feuille 79.

42 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, p. 105.

43 — AN F_12_12172. Mes recherches ne m'ont hélas pas permis de découvrir où sont passés les panneaux.

44 — Lettre des secrétaires internationaux de l'ICP/RUP, E. A. Allens et Louis Dolivet, du 5 juillet 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, en anglais dans la version originale, p. 1.

45 — Ibid.

dans le cadre de la propagande internationale en faveur de la paix, sur fond d'expositions politiques comparables et, surtout, des autres pavillons de l'Exposition universelle de 1937.

Concernant le traitement visuel de la thématique liée à l'évènement de politique extérieure le plus important de cette année-là, la Guerre d'Espagne, la comparaison s'impose avec le pavillon espagnol, construit par Luis Lacasa et Josep Lluís Sert, ce qui ramène plus largement à la question de la synergie de l'architecture, de l'art et du graphisme. Dans le pavillon espagnol aussi, les moyens graphiques étaient mis au service d'une contextualisation politique : on y expliquait les plans de la République espagnole et les œuvres d'art y jouaient un rôle central, songeons simplement à la « Fontaine de mercure » d'Alexander Calder, qui se réfère aux ressources naturelles exploitables du pays. Cependant, seul le tableau « Guernica » de Pablo Picasso réussissait à dépasser le stade illustratif pour former un véritable contre-pôle artistique. Le pavillon espagnol parvenait à unir l'art, la politique et l'architecture à un niveau de réflexion globalement plus élevé que le Pavillon de la Paix. Les médias y étaient manifestement moins soumis à un récit d'ensemble, ils agissaient de manière plus autonome.

Et enfin : « Ce qui était déterminant pour la qualité architecturale du pavillon, c'était la mise en scène du parcours, l'éclairage, la configuration des espaces, que les architectes ont pris soin dès le stade des ébauches à harmoniser avec le concept de l'exposition. À lui seul, l'escalier de biais devant l'édifice, avec les sculptures qui l'accompagnaient, invitait le spectateur à entrer ; l'œil du visiteur était ensuite immédiatement frappé par « Guernica » de Picasso ; la « Fontaine de mercure » de Calder fascinait et dirigeait le visiteur vers le fond, le stand de littérature, puis à l'extérieur, dans le patio. Là, sous le vélum, la rampe qui montait latéralement était la seule voie pour accéder à l'étage supérieur. Les architectes Lacasa et Sert avaient conçu un lieu d'exposition qui familiarisait le visiteur, au gré d'un parcours plein de surprises spatiales, avec les œuvres d'artistes espagnols et les plans d'hommes politiques républicains pendant la première phase de la guerre civile. Cette scénographie entièrement acquise aux idées républicaines dans un bâtiment modeste que les architectes engagés avaient conçu rapidement et qu'ils avaient dédié à la lutte pour la modernisation et la démocratisation du pays était ce qui faisait le haut rang artistique du pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937 à Paris. »⁴⁶

Le langage architectural de Bazin/Laprade, la typographie moderne et le design tout aussi moderne de l'exposition ainsi que les peintures en soi intéressantes du groupe « L'Art Mural » et les œuvres de Masereel et Lingner ne formaient pas réellement une unité au sein du Pavillon de la Paix. L'architecture néoclassique et le récit d'ensemble politique empreint de christianisme, d'hégélianisme et de marxisme bridait sans doute trop les tendances en germe dans les contradictions — esthétiques et politiques — de cette époque.

46 — Carmen Jung/Dietrich Worbs, « Guernica im spanischen Pavillon », *Bauwelt* 9/2013, p. 26–29, citation p. 29.

À cela s'ajoutait sans doute un sentiment d'étonnement et d'irritation né du fait que les architectes s'étaient imposés face aux concepteurs de l'exposition et que le dépliant ne correspondait pas à la réalité sur le terrain. L'entrée principale restait à droite, tandis que l'exposition était conçue pour partir de la gauche. Les photos en témoignent : on entrait en effet par la droite et traversait la salle des horreurs de la guerre avant de pénétrer dans le grand hall avec, face à soi, la peinture de Masereel. Lingner se retrouvait ainsi à la plus mauvaise place, quasiment dans le dos des spectateurs. Cela explique en revanche pourquoi son œuvre, focalisée comme toujours sur un avenir poétique, a en outre été associée au photomontage des horreurs de la guerre.

Si le parcours originel avait été maintenu, cela n'aurait pas eu d'incidence sur Masereel, parce que l'exposition dans le grand hall aurait toujours été lue de gauche à droite, elle aurait donc commencé par Masereel et débouché sur un avenir insouciant. Alors que la comparaison avec le pavillon espagnol s'est imposée à nous, l'historienne de l'art et future résistante Agnès Humbert⁴⁷ établit dans la revue communiste *La Vie ouvrière* une intéressante comparaison avec le pavillon de l'Allemagne nazie. (ILL. 25)

Elle trouvait « oppressant comme un silence voulu » le « tact » dont paraissait vouloir faire preuve le régime nazi. Le pavillon allemand présentait « un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale ». On y était immédiatement frappé par « la perfection de la technique et des matériaux employés. (...) Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire, tant tout est soigné, riche et bien fini. » L'artisanat et la technique étaient montrés dans des vitrines « en elles-mêmes, des meubles bien soignés, (...) mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. »

Le Pavillon de la Paix, en revanche, lui semblait véhiculer un message clair. Elle était surtout impressionnée par la présentation photographique de la Guerre d'Espagne et ses « images véritablement poignantes ». Son verdict final : « C'est une belle œuvre qui a été accomplie par le Rassemblement universel pour la Paix. »⁴⁸ En remarquant au passage que l'accès au Pavillon de la Paix était « absolument gratuit », Humbert encourageait les lectrices et lecteurs de la revue communiste à s'y rendre.

Ce faisant, elle contribuait à dissimuler le problème que le Pavillon de la Paix ne faisait pas partie, comme initialement prévu, du site de l'exposition. Avant l'ouverture de son pavillon, le RUP avait rappelé cette exigence au président du Conseil Léon Blum. Blum soutint le RUP dans une lettre du 28 mai 1937 adressée au commissaire général.⁴⁹ S'il avait fait partie du site de l'exposition, le Pavillon de la Paix aurait été payant comme les autres. Il est probable que, le 24 mai 1937, jour de

47 — Agnès Humbert (1894–1963) était sous l'occupation allemande membre du groupe de résistants du « Réseau du Musée de l'Homme ». Elle-même travaillait au Musée des arts et traditions populaires. Elle rendit hommage à Max Lingner avec des textes en 1939 pour le catalogue de son exposition à Paris et en 1951 pour un portfolio avec 30 reproductions (Cf. *Max Lingner. Dessins et peintures*, avec des textes d'Henri Barbusse, Agnès

Humbert, Paris 1939, ainsi que *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, avec des textes d'Henri Barbusse, Agnès Humbert et Max Lingner, Berlin, Akademie der Künste, 1951).

48 — Agnès Humbert, « "EXPO 1937" Le pavillon d'Allemagne et le pavillon de la Paix », *La Vie ouvrière*, 19 août 1937, p. 6.

49 — AN F_12_12902



JEUNESSE DU MONDE UNIS-TOI POUR DEFENDRE LA PAIX

VIVRE DANS LA PAIX ET LA SECURITE 50 MILLIONS DE JEUX

CONGRES MONDIAL DE LA JEUNESSE

« EXPO 1937 »

Le pavillon d'Allemagne et le pavillon de la Paix

par Agnès HUMBERT

Il faut entrer au Pavillon d'Allemagne sans idées toutes faites et surtout sans préjugés. Cependant, malgré soi, on s'attend à y trouver une forme plus ou moins habile de propagande; tout au moins des gravures montrant des progrès dans une branche quelconque de l'activité allemande. Il n'en est rien. Seules quelques modestes cartes postales représentant Hitler et ses collaborateurs sont en vente ca et là. Il y a bien aussi quelques croix gammées mais, à part cela, aucune allusion au régime. On aime mieux la cranerie des Portugais exposant dans leur Pavillon leur système de gouvernement. Nous avons dit combien cette propagande était attrayante, combien les réalisations fascistes avaient été fardées, enjolivées jusqu'à nous faire oublier beaucoup de choses que nous savons tous... Au Pavillon allemand, rien de semblable. On a sans doute voulu avoir « du tact ». Pas d'allusion à l'armée, pas d'allusion directe au gouvernement. Ce « tact » est oppressant comme un silence voulu. Pour moi, j'aime mieux voir chacun prendre ses responsabilités et les défendre.

Tous les pavillons que nous avons visités jusqu'à présent sont divisés, fractionnés en salles, ce qui rend l'exposition plus claire. Le pavillon allemand ne suit pas cette méthode et présente un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale. Il faut tout de suite noter la perfection de la technique et des matériaux employés. Les plus petits détails, jusqu'aux poignées de porte, sont irréprochables. Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire tant tout est soigné, riche et bien fini. Personne n'est obligé d'admirer les immenses lustres qui attirent le regard, mais il n'est pas possible de ne pas reconnaître la belle qualité de leur exécution.

Dans les autres pavillons, nous avons été habitués à voir des maquettes attirantes et gaies. Rien de plus morne que la trop grande présentation de Nuremberg, son stade, ses salles, ses fêtes; triste aussi la maquette montrant les autostrades du Reich. Les vitrines sont, en elles-mêmes, des meubles bien soignés; les écrivains en apprécieront la marqueterie, l'assemblage, mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. Nous aimons mieux des vitrines toutes simples, glaces et armature de métal, où l'attention n'est portée

qu'il faut juger. Plus loin, quelques jouets. La scène, représentant une plage animée de poupées de feutre, m'a paru assez vulgaire, mais les jouets scientifiques, les trains, les constructions métalliques sont toujours inimitables.

Quelques très belles éditions de livres d'art et de remarquables reproductions en photo-gravure de tableaux de maître. La technique des primitifs est rendue avec la même perfection que celle de nos peintres impressionnistes du dernier quart du XIX^e siècle. Mon incompetence totale en matière d'appareils de photographie m'oblige à ne pas rendre compte de ces réalisations d'un intérêt primordial. Je sais seulement que j'ai beaucoup admiré la forme de la voiture de course. Elle fait penser à un immense insecte d'argent. On ne voit presque pas les roues; sur route, cette voiture doit donner l'impression de glisser. Mais je laisse à d'autres le soin d'apprécier, comme il le mérito, l'effort du génie industriel allemand. Quant à moi, je me tais devant cette force que j'admire sans comprendre, tout comme un Ganache se fait, bouche bée, en entendant un phonon.

Je m'en veux de n'avoir pas signalé plus tôt le Pavillon de la Paix situé au point culminant de l'Expo, il la domine et c'est un bien joli presage. L'accès du Pavillon, place du Trocadère, est absolument gratuit. Il n'est pas surpeuplé de visiteurs et, toute la journée, dès qu'une vingtaine de visiteurs se trouvent réunis dans la salle d'entrée, un guide fait visiter l'exposition et donne toutes les explications de la façon la plus claire et la plus intéressante.

Dans la première salle, on voit le duel engagé entre la Guerre et la Paix, et toutes les grandes et belles choses qui pourraient être réalisées avec l'argent dépensé en armements. On passe ensuite à une explication des ravages des guerres d'aujourd'hui et de ceux d'autrefois, d'admirables photos d'Espagne, prises avant le 18 juillet 1936, sont placées auprès des mêmes sites photographiés en 1937... Images véritablement poignantes! Les salles suivantes sont consacrées aux grandes forges de la Paix, à l'œuvre de la Société des Nations, ensuite à la coordination des forces de la Paix, enfin une bibliothèque offre toute la documentation possible. C'est une belle œuvre qui a été accomplie là par le Rassemblement Universel pour la Paix.

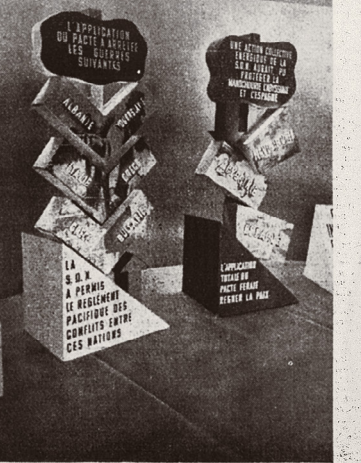


Au pavillon d'Allemagne, un verrier exécute des travaux d'art devant les visiteurs intéressés. (Photo Steh.)

que sur leur contenu. On nous montre tout d'abord des porcelaines et de la verrerie.

Je signale le souffleur de verre qui fabrique toute la journée de bien jolis vases. Son savoir très mérité attire une foule nombreuse. Petits et grands s'arrêtent longuement devant cet habile artisan et ne manquent pas non plus de regarder avec soin la machine à fabriquer des ampoules de verre pour produits pharmaceutiques, qui se trouve tout à côté du stand du verrier.

Les spécialistes du cuir seront émerveillés par la vitrine de marqueterie. Il y a là une mallette et une valise comme je n'en ai encore jamais vues. Matière superbe, solidité et intelligence de la forme. Ces beaux bagages sont peints d'un peu laide et portés, mais la vitrine empêche de contrôler cette supposition. Une grande place est faite aux instruments de musique, puis on passe au caoutchouc synthétique. On sait que les Allemands sont arrivés à fabriquer du caoutchouc artificiel. On nous apprend que le lapis sur lequel nous marchons est fait de cette matière. On voit des pneus dur, l'aspect ne me semble en rien différent des autres, mais c'est à l'usage



ILL. 25 La Vie ouvrière, 19 août 1937, p. 6 avec l'article d'Agnes Humbert



ILL. 26 Léon Blum parle pendant l'inauguration du Pavillon de la Paix le 9 juillet 1937

l'ouverture de l'Exposition universelle, le RUP ait observé avec inquiétude le public affluer en masse du côté de l'entrée principale offrant une vue sur la tour Eiffel, et donc tourner le dos au Pavillon de la Paix.

Du fait que le pavillon eût été exclu du site de l'Exposition universelle, moins de visiteuses et de visiteurs furent tentés de le visiter avant ou après les nombreux pavillons nationaux et thématiques qui constituaient l'attraction première.

Le RUP et les organisations nationales qui y étaient affiliés, avec les sept sections montrées dans la salle centrale, ainsi que le Parti communiste et les syndicats et organisations qui en étaient proches étaient donc d'autant plus obligés de transformer, à coups de manifestations et de visites collectives, le pavillon en un lieu grand public alternatif. Des dépliants, des cartes postales et l'album mentionné supra faisaient campagne pour des dons en faveur du refinancement du temple de la paix. Beaucoup de participantes et de participants des manifestations pour la paix n'ont vraisemblablement jamais visité l'Exposition universelle en raison du tarif des entrées.

L'inauguration du Pavillon le 9 juillet 1937

L'ambivalence du Pavillon de la Paix en tant que pendant de l'Exposition universelle s'est également manifestée à l'occasion de l'inauguration du Pavillon, l'après-midi du 9 juillet 1937.

Les discours inauguraux furent prononcés par le commissaire général de l'Exposition universelle, Edmond Labbé, le président socialiste du Conseil récemment

relevé de ses fonctions, Léon Blum, le représentant du Parti radical, Édouard Herriot, le président de la Société des Nations et co-président du RUP, Lord Cecil, le syndicaliste et cofondateur de l'Organisation internationale du Travail (une organisation spéciale de la SdN), Léon Jouhaux, le sénateur communiste (membre du Politbüro, éditeur et directeur de *L'Humanité*) Marcel Cachin, et par diverses autres personnalités venues de l'étranger. (ILL. 26)

« Avant l'arrivée des personnalités officielles, un léger incident se produisit. Les ouvriers de ce pavillon, surmonté des drapeaux des quarante-deux nations participant à la manifestation de 1937, amenèrent les couleurs allemandes, prétextant que le gouvernement du Reich n'était plus membre de la Société des Nations. L'intervention de diverses personnalités permit de voir flotter à nouveau la "croix gammée". (...) Les ouvriers travaillant au palais du Trocadéro entonnèrent, poings levés, une Internationale qui resta sans écho. Le service d'ordre, considérable, n'eut pas à intervenir, la dislocation des groupements s'était effectuée dans le calme. »⁵⁰

Dans son essai sur l'Exposition universelle de 1937, Jay Winter rend hommage au Pavillon de la Paix pour avoir été le seul pavillon international à avoir transcendé la simple représentation nationale et avoir averti que le grand projet du parachèvement des Lumières ne pouvait réussir qu'à condition qu'un ordre mondial œuvrant en faveur de la conservation de la paix puisse empêcher que la menace d'une nouvelle guerre mondiale devienne réalité.

« La guerre éclata moins de vingt mois après la fin de l'Exposition universelle de 1937. En 1940, les nazis occupèrent Paris. Hitler vint contempler sa conquête à l'endroit même où s'était dressée la colonne de la paix de l'Exposition universelle. Cette dernière n'était plus qu'un souvenir, elle avait cédé la place à une réalité infiniment plus dure. » Mais comme toutes les utopies, elle germa à nouveau « à l'endroit même où elle avait auparavant échoué. Le 9 décembre 1948, René Cassin, vétéran et invalide de la Première Guerre mondiale et héros de la Résistance pendant la Seconde, soumit aux Nations Unies réunies à Paris la Déclaration universelle des droits de l'Homme — sur les marches du palais de Chaillot et à quelques kilomètres à peine de la galerie des Glaces du château de Versailles où avait été signé le traité voué à l'échec de 1919. Il était déjà venu au même endroit en 1937, quand il avait participé, avec d'autres leaders du mouvement pacifiste, à l'inauguration de la colonne de la paix. »⁵¹

50 — « L'inauguration du Pavillon de la Paix », *Le Figaro*, n° 191, samedi 10 juillet 1937, Paris, p. 4. Un incendie s'était déclaré dans l'exposition peu avant son ouverture. Il n'existe toujours pas de certitude sur son origine, soit

accidentelle, soit attentat d'extrême-droite (Cf. Jay Winter 2006).

51 — Jay Winter 2006, cf. note 1, p. 77.

LES AUTRICES ET AUTEURS

Max Bonhomme est docteur en histoire de l'art (Université Paris Nanterre), spécialisé dans l'histoire du design graphique et de la photographie. Sa thèse sur les usages politiques du photomontage dans la France des années 1930 sera publiée en français en 2025 sous le titre *Propagande graphique*. Ses recherches actuelles portent sur la notion de « langage visuel » dans la théorie du design graphique. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Transbordeur*.

Samuel Dégardin, docteur en histoire de l'art, est l'auteur de *Histoires sans paroles. Les romans en gravures de Frans Masereel* (L'Échappée, 2024), *Frans Masereel. Voyages au pays des Soviets* (avec Tatiana Trankvillitskaïa, Snoeck, 2022) et *Posada. Confession d'un squelette* (Martin de Halleux, 2019). Il a par ailleurs assuré le commissariat scientifique de l'exposition « Frans Masereel & Olivier Deprez : Serial graveurs » au musée du Dessin et de l'Estampe originale de Gravelines en 2018.

Thomas Flierl a étudié la philosophie et l'esthétique à la Humboldt-Universität zu Berlin, où il a obtenu son doctorat en 1985. Après avoir travaillé dans le domaine culturel et politique, il est depuis 2006 historien de l'art/architecture et journaliste indépendant ; depuis 2007, président de la Fondation Max Lingner ; depuis 2011, membre du conseil scientifique de la Société Ernst May de Francfort-sur-le-Main et du Bauhaus-Institut für Theorie und Geschichte der Architektur und Planung de Weimar. Chargé de cours et nombreuses publications. Depuis 2021, membre de l'Akademie der Künste, Berlin.

Ina Kiel a soutenu sa thèse d'histoire contemporaine à l'Université de Bielefeld et l'Université de Paris. Elle s'est spécialisée dans l'histoire des mouvements de gauche en France et en Allemagne au XX^e siècle. En 2022, sa thèse a été publiée en ligne sous le titre « Un journal de lutte de classe, une arme de révolution ». Fernand Desprès und *L'Humanité* in der Zwischenkriegszeit. Fernand Desprès et *L'Humanité* de l'entre-deux-guerres ».

Éric Lafon, historien indépendant, spécialiste de l'histoire du socialisme et du communisme français, des images et des représentations, directeur du musée de l'histoire vivante à Montreuil (France). Commissaires de plusieurs expositions sur le Front populaire. Auteur de plusieurs articles sur le PCF et le printemps de Prague 1968, la gauche française et les crimes soviétiques, dessins et caricatures dans la presse communiste 1947–1953.

Nathalie Neumann M.A. est une historienne de l'art et de la photo franco-allemande. Elle a étudié à Fribourg, Boston, Paris et Berlin et a publié son master sur CD-ROM comparant les nuages peints et photographiés. Outre des expositions et des conférences sur la photographie documentaire dans les transferts culturels entre la France et l'Allemagne (Willy Ronis, Gisèle Freund et al.), elle travaille comme chercheuse de provenance (Julius Freund, Hildebrand Gurlitt, etc.) depuis 2014.

Gwenn Riou est docteur en histoire de l'art contemporain d'Aix-Marseille Université. Sa thèse de doctorat, intitulée « La lutte idéologique sur le front artistique en France. Les écrits sur l'art dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1933–1954) », est en voie de publication. En 2018 il a co-dirigé le numéro de la revue *Marges* « Instrumentalisations de l'art ». Actuellement il est postdoctorant à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et participe au projet de recherche sur « Les artothèques publiques françaises et leurs collections (1982–2022) ».

Klaus-Peter Sick travaille comme historien sur l'histoire des intellectuels et sur l'histoire sociale du politique des XIX^e et XX^e siècles au Centre Marc Bloch de Berlin, où il a dirigé pendant des années un groupe de travail sur le domaine de recherche de la crise de la démocratie. Depuis 2011, il est également lecturer au sein du programme parisien de la Stanford University. Il fait partie du comité de *20 & 21. Revue d'histoire* de la Fondation Nationale des Sciences Politiques à Paris. Des contributions aux grands médias en France et en Allemagne complètent son travail de chercheur.

Angelika Weißbach est historienne de l'art, a étudié à Paris, Berlin et Rome et a obtenu son doctorat à la Humboldt-Universität zu Berlin. De 2009 à 2012, elle a travaillé à la Technische Universität Dresden sur le projet de recherche « BILD-ATLAS — Kunst in der DDR » et a publié en 2015 l'édition des sources « Wassily Kandinsky — Unterricht am Bauhaus 1923–1933 ». Depuis 2015, elle est chercheuse au Museum Utopie und Alltag/Kunstarchiv Beeskow. En tant que membre du comité consultatif resp. du conseil de la Fondation Max Lingner, elle s'occupe entre autres de son fonds artistique.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La Fondation Max Lingner détient les droits d'auteur des œuvres de Max Lingner.

Les œuvres, publications et photos reproduites aux pages 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 37, 39 et 85 sont la propriété de la Fondation Max Lingner.

Les illustrations tirées des journaux et revues suivants sont utilisées en tant que citations d'image :

La Vie ouvrière — 8, 14, 30, 44, 58, 60, 64–69, 72, 88, 100, 112, 126, 138, 167

Monde — 34, 78, 117–119, 121–123, 131

L'Humanité — page de garde, 49, 51, 52, 54

Arbeiter Illustrierte Zeitung — 105 (Ill. 4)

Communiste ! — 124

La Feuille — 130

Les tableaux suivants de Max Lingner sont la propriété de la Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, reproduction avec l'aimable autorisation de la Nationalgalerie :

Ill. p. 75 — « Paris-Meudon », 1929,

huile sur toile, 73 × 116 cm

Ill. p. 76 — « La Barque », 1931,

huile sur toile, 112,5 × 100,5 cm

Ill. p. 77 — « Sans travail », 1932,

huile sur toile, 100 × 116 cm

Ill. p. 80 — « Ouvrier de chantier », 1934,

huile sur toile, 115 × 73 cm

Ill. p. 82 — « Mademoiselle Yvonne », 1939,

huile sur toile, 99 × 51 cm

Ill. p. 83 — « L'Été », 1945,

tempera sur toile, 158 × 205 cm

Ill. p. 84 — « Dans l'abri III », 1946,

tempera sur toile, 101 × 123 cm

Ill. p. 86 — « Madame R. G. », 1947,
tempera sur toile, 96 × 48 cm

p. 104, 105 (Ill. 3), 106, 108, 109 — Donation Willy Ronis, ministère de la Culture, MAP, diff. RMN – GP

p. 105 (Ill. 4) © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

p. 108 — Käthe Kollwitz, « Manifestation », version rejetée, 1931, lithographie à la craie (réimpression d'un dessin inconnu sur papier vergé), Käthe Kollwitz Museum Köln, Kn 251

p. 110 — Jacques-Louis David,
commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg

p. 116 — Pathé 1928, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône

p. 118 (Ill. 3) © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

p. 134 — Pierre Vorms, *Entretiens avec Frans Masereel*, Dresde 1967, p. 122,

Frans-Masereel-Stiftung Sarrebruck,

© VG BildKunst, Bonn 2024

p. 140 — cartes postales, collection privée

p. 141 (Ill. 4) — Extrait de L'Illustration (5.11.1934, 5.1., 16.1. 9.3., 20.4.1935), p. 2

p. 141 (Ill. 5) — Commons Wikimedia

p. 143 (Ill. 6) — *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris 1987, p. 81

p. 144 (Ill. 7) — *L'Illustration* du

26 janvier 1935, p. 103

p. 146 (Ill. 8, 9) — Ressource en ligne :

parisci-parisla.fr/wp-content/uploads/2017/03/restitution_trocadero_1878-b.jpg

parisci-parisla.fr/wp-content/uploads/2017/03/restitution_chaillot_1937-b.jpg

p. 146 (Ill. 10) — *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris 1987, p. 91

p. 148, 149 (Ill. 11, 12) — Ibid., p. 126, 127

p. 150 (Ill. 13) — Archives nationales
F_12_12468

p. 150 (Ill. 14) — Cité de l'architecture
AL-PHO-340-01-06

p. 152 et suiv. (Ill. 15) — Archives nationales
F_12_12468 dépliants

p. 154 (Ill. 16) — La Contemporaine,
carte postale LC_CP_06464_0005R

p. 155, 162 (Ill. 17, Ill. 23) — IISG Amsterdam
Album

p. 156 (Ill. 18) — La Contemporaine,
carte postale LC_CP_06464_0006LC_
CP_06464_0006

p. 159 (Ill. 19) — bpk / CNAC-MNAM /
Georges Meguerditchian ©VG Bild-Kunst,
Bonn 2024

p. 160 (Ill. 20) — Frans-Masereel-Stiftung
Sarrebruck ©VG Bild-Kunst, Bonn 2024

p. 161 (Ill. 21) — Collection René Senenko,
postcard-social.de

p. 161 (Ill. 22) — 1937, huile sur toile,
240,5 × 563 cm, ville d'Anvers,
© SaBaM & Frans Masereel Stiftung
Sarrebruck ©VG Bild-Kunst, Bonn 2024

p. 163 (Ill. 24) — La Contemporaine,
carte postale LC_CP_06464_0004R

p. 168 (Ill. 26) — Agefotostock.
ZUK-19370707- baf-k09-001