



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

