

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	41 (1990)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Hans Erni, Mitchourine et le Réalisme socialiste
<b>Autor:</b>	Baudin, Antoine
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-650296">https://doi.org/10.5169/seals-650296</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 21.02.2026

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

ANTOINE BAUDIN

## Hans Erni, Mitchourine et le Réalisme socialiste

*Aux sources du malentendu qui oppose Hans Erni à l'institution artistique moderne, se situe une phase singulièrement occultée de sa carrière: celle de son engagement aux côtés des communistes dans le contexte de la guerre froide. Les implications artistiques de ce compagnonnage sont multiples. En particulier, la thématique soviétique, qu'Erni est l'un des très rares Occidentaux à oser exploiter, permet d'observer ses relations avec le «réalisme socialiste» historique. Elles révèlent, malgré sa bonne volonté politique, bien des méprises et une incommunicabilité de fait avec le modèle jdanovien d'origine. Mais son œuvre présente aussi des convergences profondes avec un réalisme socialiste plus largement compris. Elles lui vaudront notamment une diffusion privilégiée à l'Est durant la période post-stalienne.*

«La question de savoir si Erni est davantage un illustrateur qu'un peintre n'entre pas en considération ici. [...] Il s'agit avant tout de jauger l'homme et le membre de la communauté.»

(K. Farner, *Hans Erni, Ein Maler unserer Zeit*, Zurich, 1945, p. 16.)

«A mon avis, il n'est rien de plus qu'un technicien très doué. Et en tant que critique d'art, ce n'est pas à moi d'écrire sur un technicien [...]»

(K. Farner, «Absage an Erni», *Tendenzen*, 1966/37, p. 12.)

### De la méprise au mépris

La situation paradoxale de Hans Erni dans le champ de l'art suisse moderne peut être résumée par cette sentence abrupte de H.-J. Heusser: «Erni fait de l'art que l'on peut comprendre sans rien comprendre à l'art»<sup>1</sup>.

Parmi tous les malentendus qu'induit une telle formule, le plus grave est certes celui qui oppose l'artiste réputé «le plus populaire de Suisse» à l'institution artistique moderne. Il porte sur la nature et les modalités de la pratique de l'art telles qu'elles ont évolué et se sont rapidement institutionnalisées après la Seconde Guerre mondiale. On en connaît les effets sur la carrière d'Erni, voué à parcourir «une trajectoire rigoureusement inverse sur les plans de l'étendue sociale de son public et de sa reconnaissance dans le champ artistique»<sup>2</sup>.

C'est l'ensemble considérable des éléments de cette carrière qu'il conviendrait donc de reconstituer et d'analyser dans cette perspective, jusqu'au Musée Erni, dont la seule localisation (Maison Suisse des Transports) souligne l'irréversible exterritorialité par rapport à l'institution artistique. Ajoutons-y la rareté de l'œuvre d'Erni dans le circuit muséal (expositions, collections) et la littérature de synthèse les plus légitimes, ou encore son abondante bibliographie autorisée: toute sélective soit-elle, elle révèle la périphérisation croissante de son appareil de promotion au profit d'une médiatisation résolument extra-artistique<sup>3</sup>.

On y trouve développée la vision de l'«homme intégral», athlète, savant et philosophe, dont l'œuvre réaliseraient la grande synthèse de la tradition et du présent, de la chair et de l'esprit, de l'«utile et de l'agréable», dans un langage «moderne» marqué au sceau de la communicativité positive et immédiate. Tels sont les stéréotypes qui justifient l'«adhésion populaire». Ses détracteurs en revanche invoqueront la «pure virtuosité», la trivialisation des traditions modernes les plus dignes et leur instrumentalisation au profit d'une «commande sociale» de plus en plus incertaine. Mais Erni incarne aussi à leurs yeux différentes figures de la «trahison», argument si prisé dans les luttes culturelles: traître à l'avant-garde dès 1939 (fresque de la «Landi»), à la patrie et/ou à l'art dès 1944 (engagement politique), au communisme après 1956, etc.

C'est dire si le contentieux de base s'enrichit de quiproquo secondaires propres à brouiller définitivement les positions historiques réelles occupées par l'artiste, au bénéfice de toutes les parties. Or la trajectoire d'Erni apparaît comme un révélateur privilégié de contextes et de processus datés et contradictoires, dont il aura été à la fois l'agent et le produit.

Le processus dont on relèvera ici quelques éléments nous renvoie en quelque sorte aux sources de la méprise, à une période (la décennie de l'après-guerre) et à une problématique (le «réalisme socialiste») particulièrement mythifiées, à la mesure de leur importance tant pour Erni et la concrétisation de son système artistique que pour celle des normes occidentales de la modernité<sup>4</sup>.

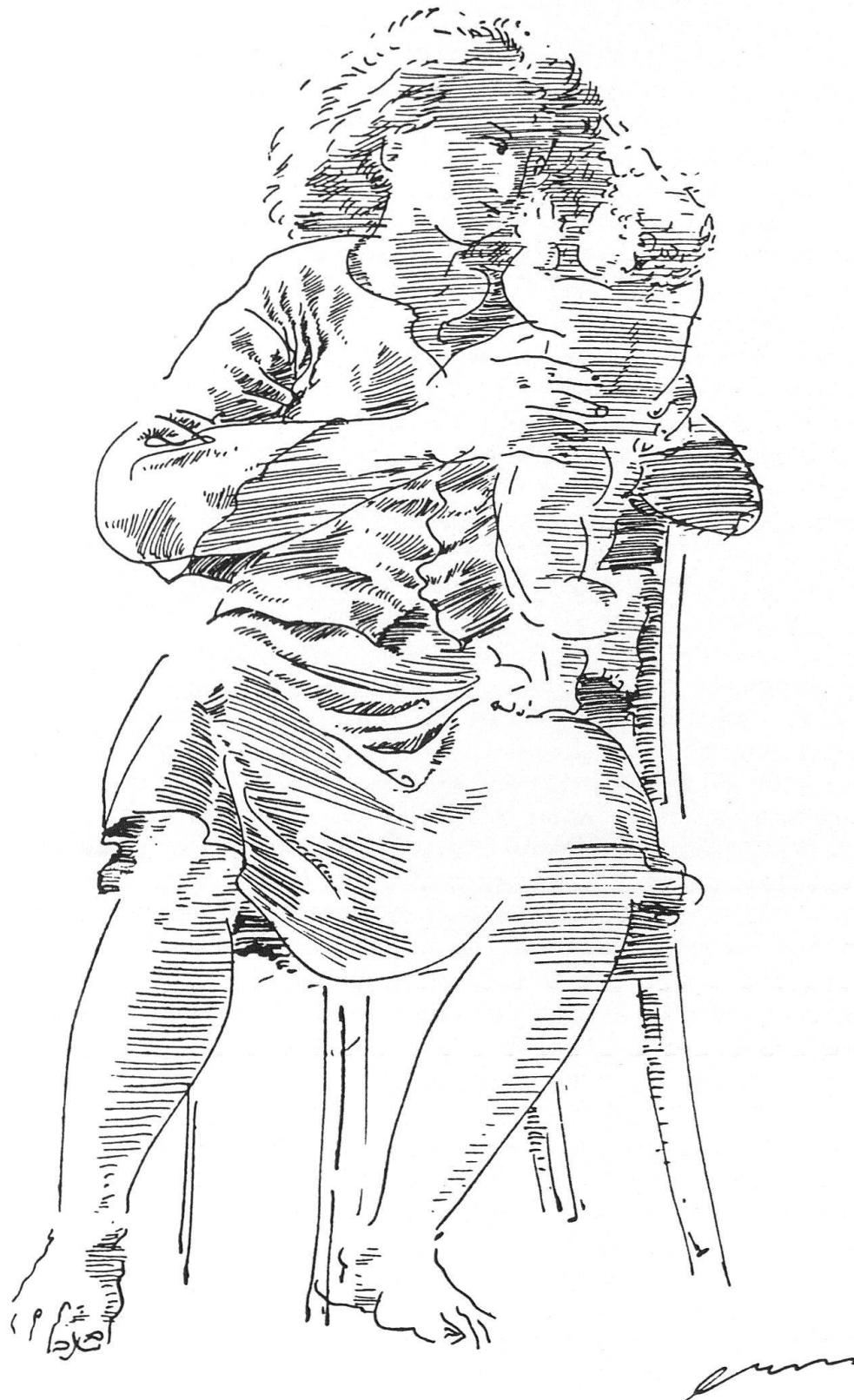
Désigné comme le repoussoir absolu de la période, cumulant les stigmates de l'infamie politique et de la régression esthétique, le réalisme socialiste a rapidement entraîné dans l'opprobre artistique la plupart des praticiens occidentaux qui y étaient impliqués. Erni, lui, présente la particularité d'avoir acquis aux yeux du grand public, par delà l'ostracisme politique (temporairement) et institutionnel (définitivement) qui frappait ses «trahisons», un statut de représentativité à la fois «moderne» et «nationale», sans pour autant renier ses options artistiques fondamentales de l'après-guerre.

A quel point celles-ci participent-elles du réalisme socialiste, la question, régulièrement soulevée sur le mode de l'imprécation ou de la dénégation vertueuse, mérite d'être quelque peu précisée, sinon bien sûr résolue.

Une chose est certaine: seul représentant de l'art suisse contemporain au sommaire des encyclopédies soviétiques de l'ère post-stalinienne, le «progressiste» Erni ne l'est en aucun cas comme agent du réalisme socialiste<sup>5</sup>.

### Entre la fiction et l'«art de parti»

Bien davantage qu'un «courant» ou qu'une doctrine esthétique aux modalités de réalisation établies par décret au gré des conjonctures politiques<sup>6</sup>, le réalisme socialiste «réel» peut être défini comme un ensemble de principes idéologiques et organisationnels totalisants destinées à régir – officiellement dès 1934 – l'activité culturelle de



Hans Erni

1 Hans Erni, page de la revue «Socialisme», N° 54, octobre 1949, p. 33. L'une des multiples contributions graphiques non recensées à la presse du Parti Suisse du Travail.

l'Etat stalinien, dont il est l'émanation. Il connaîtra son expansion géopolitique maximale (Europe de l'Est, Chine) et l'apogée de ses effets normatifs durant la période dite du «jdanovisme» (1947-1953), pour entrer dès 1956 dans une phase de déprérissement<sup>7</sup>. L'«art de parti» qu'instituent les grands appareils communistes occidentaux à l'enseigne du jdanovisme et de la guerre froide sera baptisé «nouveau réalisme», entre autres par souci de ne pas usurper une déno-

mination «réservée». Cette manœuvre signale l'incommensurabilité, voire l'incommunicabilité de fait qui séparent les pratiques soviétiques et celles des communistes occidentaux, malgré l'adhésion de ceux-ci au programme théorique du réalisme socialiste réel: tout aliénés soient-ils à l'intérieur de leur parti, ils ne connaissent pas les rigueurs exclusives de l'Etat total. Qui plus est, alors que l'œuvre des «nouveaux réalistes», politiquement louée, n'est alors jamais montrée en URSS ( crainte de la contamination moderniste), eux-mêmes font tout pour dissimuler la forme artistique honteuse (régression académique) et néanmoins incriticable de leur référence suprême<sup>8</sup>.

Face à ces circonstances, bien des facteurs viennent encore compliquer la situation d'Erni: un environnement suisse spécifique, des relations ambiguës avec l'institution communiste, une production à la fois remarquablement diversifiée et profondément cohérente. S'y ajoute le flou d'un programme qui jamais ne se réclame explicitement ni du réalisme socialiste, ni du nouveau réalisme, pas plus que ceux-ci ne chercheront à l'annexer. L'«humanisme socialiste» dont il énonce les bases – avec son mentor marxiste K. Farner – de 1945 à 1949, postule la fusion d'un art et d'une société socialisés à venir, mais sans autres précisions sur la forme de cet art et les modalités de cette union<sup>9</sup>.

Il faut sans doute voir ici l'effet d'un premier décalage, à la fois temporel et politique. C'est le contexte suisse de la guerre et de ses suites immédiates qui a présidé à la cristallisation de ce programme. Dès 1948, la «mobilisation totale» du jdanovisme et de la guerre froide changera les données. D'où la «crise» avec l'idéologue Farner et le refus d'aliéner totalement son art qu'évoquera rétrospectivement Erni<sup>10</sup>. Mais une même indétermination marque durant toute la décennie 1945–1955 le compagnonnage d'Erni et du Parti Suisse du Travail (PST). Indice de sa faible implantation, le PST est dépourvu de l'appareil culturel relativement clos (production–diffusion–réception) indispensable à l'enfermement de l'artiste au sein de l'«institution totale», et, partant, d'un «art de parti» à la française<sup>11</sup>. Déterminante pour Erni, cette circonstance l'est peut-être encore davantage pour ses collègues membres du PST, tel un P. Camenisch, dont la situation très exposée n'entraîne pas tous les effets artistiques requis par le jdanovisme<sup>12</sup>. On constatera de même le retard et l'enthousiasme mitigé avec lesquels les instances du parti relayent les injonctions soviétiques en matière culturelle<sup>13</sup>.

Les multiples niveaux d'implication de l'artiste et du compagnon de route Erni dans des organisations communistes elles-mêmes mal connues (PST, «Suisse–URSS», «Mouvement des Partisans de la Paix») sont particulièrement difficiles à évaluer. Outre les œuvres, il faudrait considérer les différents autres modes d'intervention publique, les prestations symboliques fournies, les gratifications et distinctions reçues, fussent-elles rétrospectivement aussi inavouables que le Prix National de la Paix en 1950<sup>14</sup>. Sans oublier une promotion française réalisée essentiellement à travers l'appareil culturel du PCF<sup>15</sup>.

Non-membre d'un parti sans art ni artistes de parti, Erni et son œuvre semblent pourtant en tenir lieu à certains égards. Sa présence

dans la presse communiste est de loin la plus fréquente – relativement à ses collègues artistes inscrits<sup>16</sup>. Le discours qui l'y appuie en souligne l'exemplarité militante, quitte à en signaler la nature extra-partisane, le prestige «artistique» et la dimension «nationale», comme il se doit dans les stratégies verbales stalinienennes: au PCF comme au PST, c'est au titre de «grand artiste suisse» qu'Erni adhère aux idéaux et aux luttes de l'organisation.

On rappellera par ailleurs les effets désastreux qu'une telle réputation lui vaudra sur le marché de l'art et de la commande publique, puisqu'ils le contraindront, martyr de la chasse aux sorcières helvétique, à chercher ses débouchés dans l'Amérique du maccarthisme<sup>17</sup>.

Ce seul fait nous renvoie aux ambivalences de l'œuvre elle-même. Durant toute la période, elle se présente comme un conglomérat apparemment hétérogène tant des points de vue technique, iconographique et stylistique que de ceux de la commande ou de la destination sociale. L'affiche politique ou culturelle y côtoie le dessin érotique ou de propagande, l'illustration, le tableau intimiste et la peinture murale. Loin de la circularité de l'art de parti, et bien qu'une partie d'entre eux y trouvent un usage interne, ses travaux semblent obéir à un double fonctionnement. L'un se conforme aux règles du marché de l'art, l'autre, explicitement revendiqué par l'artiste, unifie leurs différents statuts à la fois par la perspective d'un nouvel art public et par un système de références idéologiques positives («vie», «science», «progrès»).

#### De Mitchourine à Lyssenko

Parmi les divers motifs iconographiques mis en œuvre par l'artiste à l'enseigne de son humanisme socialiste, il s'en trouve un, périphérique, mais capital pour notre propos, où Erni est l'un des rares et l'un des premiers Occidentaux à s'être aventuré: le sujet soviétique. On rappellera l'enjeu de lutte primordial que représente alors l'«image de l'URSS» et son corollaire, le concept polysémique de «réalité soviétique». Fiction idéologique, objet des projections les plus fantasmagoriques et de procès retentissants (affaire Kravtchenko), celle-ci constitue la pierre d'angle et de touche de l'édifice communiste. C'est dire si la moindre incongruité dans sa représentation s'assimile à la trahison, comme le montrera en mars 1953 l'affaire du *«Portrait de Staline»* par Picasso. Sans doute ce singulier effroi explique-t-il la rareté du motif soviétique, conjugué avec la nationalisation recommandée des thèmes («forme nationale, contenu socialiste»)<sup>18</sup>. Mais c'est aussi que toute incursion dans ce site implique une prise de position forcément périlleuse vis-à-vis du réalisme socialiste réel lui-même: la «réalité soviétique», la «plus belle et la plus moderne du monde», est à la fois son thème quasi exclusif et la caution absolue de sa propre modernité.

La principale intervention d'Erni sur ce terrain miné, le cycle *«Naturgewalten und Menschenmacht»* (1945), appartient au contexte pré-jdanovien. Elle n'en est pas moins chargée symboliquement, si l'on songe au scandale causé presque simultanément par son affiche

«*Suisse-Union Soviétique*» (1944): l'image y était pourtant réduite à sa formalisation la plus «objective» (carte géographique, «liens» de chanvre)<sup>18</sup>. Erni en reprend le principe dans «*La station météorologique volante*», emblématiquement exposée en couverture du recueil que les huit tempéras du cycle viennent «illustrer». D'ailleurs le texte de M. Iline lui-même, fer de lance de la propagande soviétique pour la «transformation de la nature» des années trente, tout comme son encadrement éditorial, en déterminent les usages politiques immédiats<sup>19</sup>.

Plus largement, chaque aspect de cette entreprise pourrait servir à révéler la somme des tensions et des méprises qui vont marquer l'itinéraire d'Erni durant la décennie. Ainsi, c'est le statut «illustratif» de ces planches dans leur rapport avec le discours que discute d'emblée le rédacteur Farmer, «complément d'un genre nouveau et néanmoins compréhensible à tous» (p. 1), avant d'en proposer en postface un mode de lecture dialectique exemplaire (pp. 241–254): manipulés, des fragments du texte sont appelés à justifier l'image et à en combler les non-dits<sup>20</sup>. Par delà l'usage originel des planches (elles pourront ensuite fonctionner dans une relative autonomie), on touche ici à l'un des points centraux du débat d'Erni avec la «modernité» occidentale («imagerie» ou «création») et les postulats réalistes socialistes de «verbalisation» et d'univocité de l'image<sup>21</sup>.

D'autant plus que ce cycle est alors présenté comme l'aboutissement de sa quête artistique. Selon Farmer, seul le référent de la «réalité soviétique» en construction lui a permis de réaliser, loin de toute idéalisation utopique, la synthèse des éléments encore épars de sa conscience et de ses moyens artistiques. «*L'usine socialisée*» est le spécimen désigné comme le plus exemplaire de ce réalisme synthétique. Désormais «correct», universel et «orienté vers l'avenir», il montre le dépassement (pour l'un des thèmes clés d'Erni) du montage antithétique de la «Landi» et de l'abstraction aliénante de «*L'homme et la machine*» de 1944<sup>22</sup>. C'est répondre, sans le nommer, à la définition première du réalisme socialiste comme «reflet correct de la réalité dans son développement révolutionnaire».

«*L'usine socialisée*» et sa genèse iconographique «suisse» permet de relativiser les connotations «soviétiques» du cycle. Mais cette «généralisation» et cette «typisation» – consignes réalistes socialistes – sont opérées à l'aide d'un langage visuel spécifique et daté. De l'espace raréfié et métaphysique de «*La transformation du désert*» à l'onirisme de «*La science de la géologie*», en passant par le montage cubo-constructiviste de «*Tsiolkovski*» (par ailleurs référence mythique de l'avant-garde russe), toutes les planches recourent peu ou prou à des procédés d'origine «moderniste» qui imposent leurs propres modes de perception spatiale et sémantique. Ceci pour souligner, à cette date, l'inadéquation d'un tel «réalisme» aux normes soviétiques, y compris dans le domaine des arts graphiques, dernier bastion de traditions avant-gardistes dégénérées.

Les images d'Erni n'en restent pas moins en accord structurel profond avec le texte d'Iline, lui-même échantillon d'une rhétorique et d'une esthétique caractéristiques des années trente. Celles-ci consti-

▷  
 2 Couverture de la revue «Schweiz-Sowjetunion», 1945, N° 4, avec reproduction partielle de Hans Erni, *L'usine socialisée*, 1945, tempéra, 41×34 cm, illustration pour M. Iljin, «Naturgewalten und Menschenmacht», Zurich 1945.

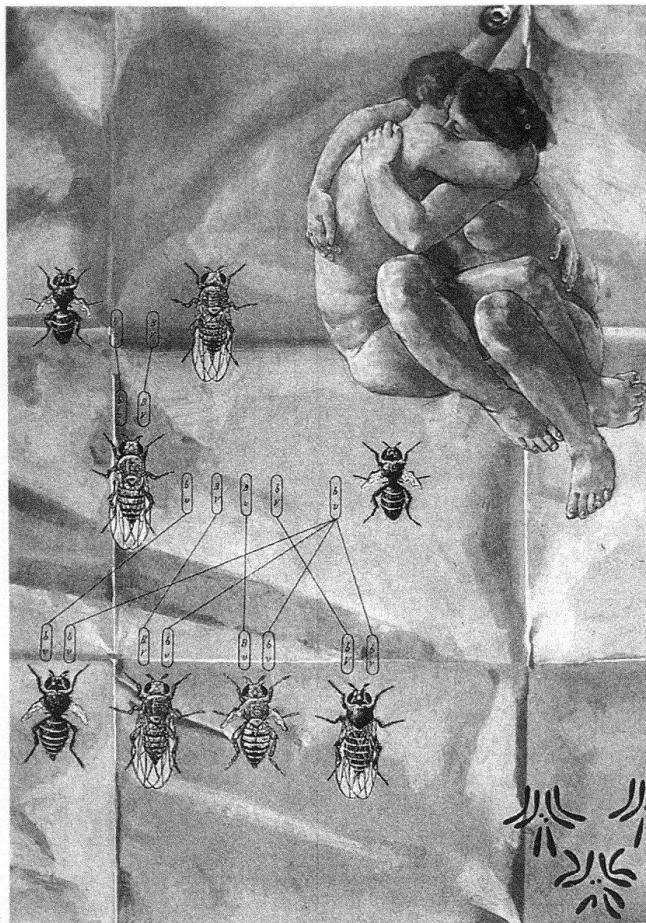
# SCHWEIZ-SOWJETUNION

I. Jahrgang — Nr. 4 Mai 1945 — Preis Fr. 1.20



Hans Erni : ELEKTRIZITÄT

Illustration zu Iljins «Naturgewalten und Menschenmacht»



3 Hans Erni, *La transformation de la cellule vivante*, 1945, tempéra, 50×40 cm, illustration pour M. Iljin. Nudité, amour charnel et mouche drosophile: trois incongruités majeures dans la représentation de la «réalité soviétique».

4 Hans Erni, *Le grand jardinier Mitchourine*, 1944, sanguine, 300×250 cm, reproduit dans «Suisse-URSS», 1945, N° 6, p. 16. En 1949-1950, sa reproduction servira de support visuel à la campagne lyssenkiste à Paris.



tuent d'ailleurs le fonds référentiel majeur du réalisme tel que le conçoit alors Farner: un J. Heartfield y occupe une place privilégiée<sup>23</sup>. S'ajoutent à cet ancrage esthétique des composantes idéologiques tout aussi datées, déjà fort suspectes dans l'URSS de 1945 et qui deviendront très vite franchement subversives. A lire Iline, on comprend mieux pourquoi ce livre glorieux, encore largement diffusé à l'extérieur jusqu'en 1948, n'a plus connu d'édition russe après 1936! En particulier, sa conception universaliste du progrès scientifique (elle s'y accorde avec un soviétisme militant) est totalement dépassée. On s'en rendra compte à l'heure du triomphe définitif de T. Lysenko et de la «théorie des deux sciences» imposée au camp communiste en 1948. Mais nombre de références d'Iline ont été reléguées dès 1937 – à commencer par N. Vavilov, «père de la génétique soviétique», mort au Goulag en 1943 – et l'histoire scientifique vigoureusement «nationalisée» pour exalter la primauté russe<sup>24</sup>.

Un tel éclairage donne à deux planches du cycle une dimension particulière. «*La transformation de la cellule vivante*» visualise en contrepoint les mutations opérées par le généticien américain (communiste) Müller sur la mouche drosophile, l'étreinte d'un couple nu et des chromosomes humains. D'un point de vue soviétique, c'est beaucoup de méprises pour une seule œuvre. A commencer par trois attentats au moins à l'«image de l'Homme»: nudité, amour physique, association insultante avec la mouche, surtout drosophile. Car cette dernière va symboliser dans la campagne lyssenkiste le com-



ble de la perversion scientifique bourgeoise. On comprend la discré-  
tion qui entourera la planche<sup>25</sup>.

«Le grand jardinier Mitchourine», lui, va connaître une fortune in-  
ternationale dans sa version monumentale dessinée: il trouve sa  
place dans le nouveau cours de l'Histoire. Il faut savoir qu'après la  
mort d'I. Mitchourine (1855–1935), l'œuvre de ce *praticien* génial de  
l'hybridation a été enrôlée sous la bannière du lyssenkisme et du na-  
tionalisme scientifique. Elle y incarne d'abord l'énergie créatrice du  
peuple russe opposée à la science universitaire cosmopolite, avant  
de cautionner le «nouveau savoir académique». Lyssenko nommera  
sa propre doctrine «mitchourinisme» pour mieux accaparer les effets  
du culte du «grand jardinier» (il culmine vers 1950). C'est à quoi  
pourra contribuer son effigie par Erni, qu'on retrouve alors à l'appui  
d'une phase décisive de la croisade lyssenkiste à Paris<sup>26</sup>. Mais  
n'est-ce pas au prix d'un autre malentendu?

L'image, dans son dispositif monumentalisant, souligne la métaphore de l'«académicien aux pieds nus», en communion avec le monde végétal. La représentation picturale canonique du Mitchou-  
rine «lyssenkiste» déplacera résolument les accents: cravaté et  
guindé, il dispense son savoir à des disciples envoûtés<sup>27</sup>. Et le por-  
trait à la fois le plus proche de celui d'Erni et le plus prestigieux, car  
dû au pinceau d'A. Guérassimov, *leader* de l'art jdanovien, illustre  
fort bien la réorientation. Sa version «originale» exhibe, sur le regis-  
tre pictural du plein-airisme agréé, un Mitchourine très urbanisé et

5 Aleksandr Guérassi-  
mov, Mitchourine au ver-  
ger, 1948, huile sur toile,  
231×177 cm, Musée d'Etat  
d'Azerbaïdjan, Bakou.  
Version «originale» (?)  
d'une toile reproduite à  
des dizaines de milliers  
d'exemplaires comme  
instrument du culte mit-  
chourinien.

6 Aleksandr Guérassi-  
mov, Mitchourine au ver-  
ger, reproduction en cou-  
leurs accompagnant le  
«Calendrier du kolkho-  
zien pour 1950», Moscou,  
1949. Réduite à l'état de  
«chromo», l'image a subi  
de surcroît une manipula-  
tion caractéristique du  
réalisme socialiste: le «Li-  
vre» se substitue à l'attri-  
but «manuel» du greffoir.



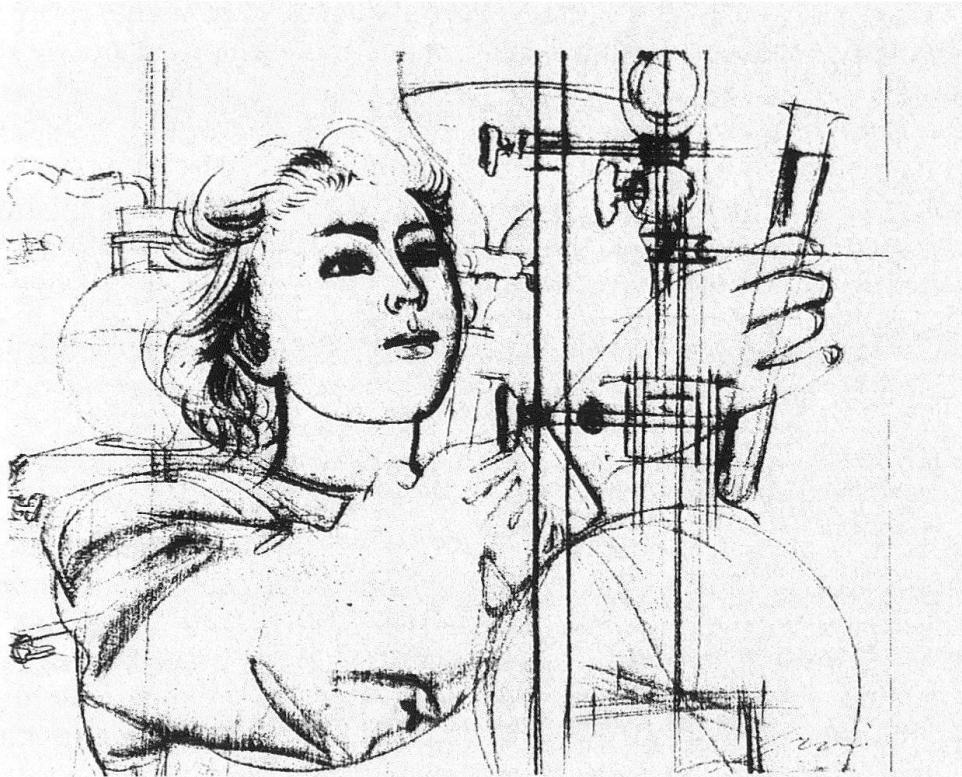
7-8 Hans Erni, Première et dernière pages de couverture d'André Bonnard, «Littérature soviétique», Lausanne, Suisse-URSS, 1948. On retrouve le personnage masculin dans une œuvre de 1947 intitulée «Bucolique».



dans un rapport de domination affirmé avec la nature, que souligne l'attribut du greffoir. Mais, manipulation caractéristique du réalisme socialiste comme «réécriture immédiate de l'Histoire», dans sa reproduction de masse à usage kolkhozien, c'est un *livre* ouvert qui se substitue à l'outil et mue le praticien en savant.

Comment l'artiste et le militant Erni va-t-il s'accommoder d'une telle dérive? En 1946, s'il considère les *formes* artistiques soviétiques avec un brin de commisération, il ne doute pas avoir affaire en URSS à un «art véritablement populaire», promis à un développement prodigieux, dès lors qu'il évolue en liaison organique avec la communauté socialisée<sup>28</sup>. En 1948, retour du Congrès de Wroclaw, où le jdanovisme a montré son vrai visage, la «maladie» le dispensera opportunément de s'exprimer sur «la liberté de l'artiste soviétique»<sup>29</sup>. Mais, dans le même registre, il vient de fournir l'argument graphique à la vision qu'élabore l'helléniste A. Bonnard de la littérature soviétique comme l'héritière légitime de l'Humanisme antique. Ces deux nus aradiens ne font ici qu'amplifier la propre méprise du respecté professeur<sup>30</sup>. Jusqu'à leur commune «Promesse de l'homme» de 1953, c'est d'ailleurs son patronage qui orientera le pôle pacifco-antiquisant de l'activité d'Erni: il n'est pas exclu que l'imagerie grecque ait pu y jouer le rôle de substitut de la soviétique...

L'autre pôle est celui de la science moderne. Familiar des plus grands biologistes (J. Huxley, G. Teissier), auteur en 1947 d'un très so-



Nos villes seront de grands jardins.

Nos maisons fleuriront comme des églantiers,  
nos usines seront flûtes d'oiseaux dans le buisson,  
nos bureaux moissons mouvantes dans le vent.  
Nos métiers chanteront le chant des fontaines.  
Vêtu de coton bleu, le Travail s'appellera Félicité.

<sup>9</sup> Page de André Bonnard, Hans Erni, «Promesse de l'homme», Paris, Cercle d'art, 1953. Le volume comprend trente dessins au crayon lithographique, où alternent les thèmes du travail, de la pastorale et de l'enfance.

phistique «*Portrait de Darwin*», pourvu des certificats scientifiques les plus irréfutables, on imagine mal Erni indifférent aux ravages du lyssenkisme. La réponse est cette fois sans équivoque. C'est le dessin monumental «*Une force de la Paix, le biologiste Lyssenko*», présenté en mars 1950 au Concours national de la Paix.

A tous points de vue, le «*Lyssenko*» apparaît comme une réinterprétation – euphémisée dans un sens ornemental et bucolique – du «*Mitchourine*». Au sein du même dispositif formel, Lyssenko, coiffé de sa casquette «prolétarienne», y caresse des fruits, deux vaches enlacées fermant la composition. Célébré comme un témoignage politique «décisif», objet d'une diffusion interne par reproduction et d'une candidature au Prix Mondial de la Paix, il représente sans doute l'incursion d'Erni la plus «conforme» et la plus problématique dans le sanctuaire iconographique soviétique. Mais sa fortune semble avoir été très restreinte et toute trace en sera rapidement effacée<sup>31</sup>.

Désormais – en l'état de mes connaissances – Erni s'en tiendra à des aspects plus respectables de la «réalité soviétique». Encore ne seront-ils jamais dénués de charge idéologique, y compris le cycle sur les «*Ballets soviétiques*» (1954–1955) dont il publie aussi une suite gravée à l'enseigne de «Suisse–URSS». L'importance que conserve cet univers semble confirmée par les deux références explicites qu'il en tire pour sa fresque syncrétique du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (1954): entre Asie et Europe, entre l'ingénieur chinois, Gandhi et Einstein, l'ensemble folklorique «*Beriozka*» et le ballet de G. Oulanova incarnent la fusion contemporaine de l'art et de la vie. C'est bien ainsi que l'entendaient alors leurs promoteurs soviétiques<sup>32</sup>.

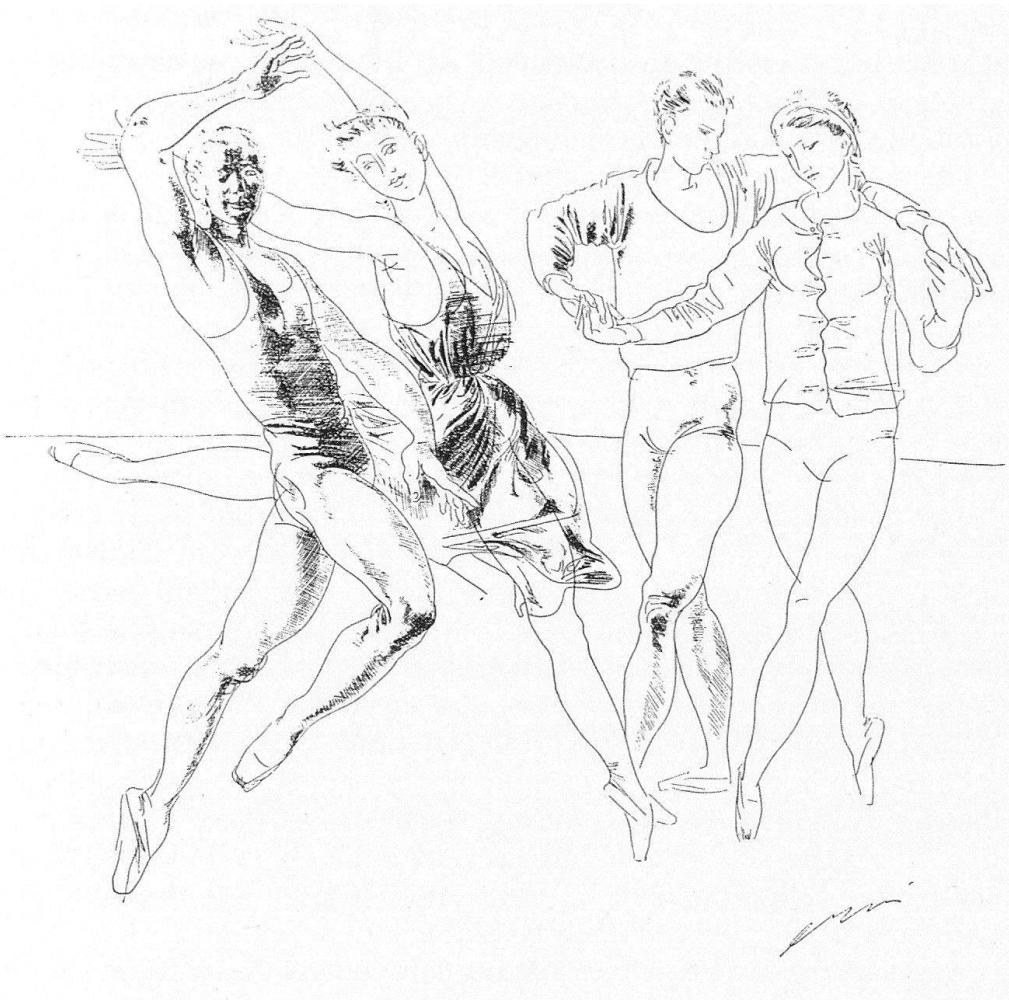
### Vers un réalisme socialiste sans frontières

Isoler le motif soviétique, voire explicitement socio-politique du tout iconographique cultivé par Erni est une opération arbitraire. Pour les tensions et les malentendus qu'elle révèle, elle occulte d'autres correspondances dont la nature et les limites sont impossibles à établir. Comment mesurer la somme des effets, directs et indirects, et à tous les niveaux possibles, d'un «modèle soviétique» à la fois monolithique et sans cesse mouvant? Tous les registres pourraient être touchés: pour n'en prendre que le plus spectaculaire, la célébration des «grandes figures du progrès» qu'il affectionne – sans égard au détail conjoncturel du panthéon – est aussi l'instrument rituel majeur qui structure l'univers culturel stalinien.

A cet égard et à bien d'autres, la situation d'Erni vaut pour les «nouveaux réalistes», quel que soit leur degré d'enfermement au sein de l'art de parti. Au-delà du commun héritage picassien, on trouverait nombre d'œuvres d'Erni d'apparence non-militante qui s'inscrivent très directement dans leur orbite. Ainsi le cycle sur la jeunesse (dont «*Discussion*», 1950, «*Jeunes gens*», 1951) ou les scènes d'Italie (1952–1956), révèlent de profondes analogies thématiques et formelles (composition, angularité du dessin) avec le travail de plus d'un «nouveau réaliste» français ou italien.

C'est dans la même mouvance qu'on peut placer le «picto-poème» «*Promesse de l'Homme*», réalisé en 1953 avec A. Bonnard pour les éditions du PCF. L'éventail iconographique d'Erni tout entier s'y trouve unifié et instrumentalisé au service de la cause «pacifiste». Et l'apparente universalité du propos en cache mal le caractère circonstanciel, chez l'écrivain bien davantage encore que chez le dessinateur<sup>33</sup>. Ce sera d'ailleurs – à ma connaissance – sa première œuvre diffusée derrière le rideau de fer depuis 1947, mais dans le contexte nouveau de l'après-stalinisme<sup>34</sup>.

On pourrait dès lors envisager la situation d'Erni face au réalisme socialiste par delà le carcan jdanovien, compte tenu de la permanence de la doctrine et de l'assouplissement progressif de ses conditions de réalisation. A s'en tenir à certaines apparences, on constaterait ainsi qu'il s'est bel et bien conformé – à des degrés très divers – aux principales instances idéologico-théoriques de la doctrine: «esprit de parti» (discipline politique), «engagement idéologique»,



10 Hans Erni, L'une des sept gravures au diamant pour Galina Oulanova, «Ballets soviétiques», Lausanne, Suisse-URSS, 1955. Outre plusieurs huiles et temperas sur ce thème en 1954-1955, Erni l'introduit dans sa fresque du Musée d'ethnographie de Neuchâtel 1955.

«narodnost» (impliquant un ancrage national et populaire), ou encore «humanisme» (toujours revendiqué comme sa motivation première), pour ne pas parler de l'«optimisme» ou de l'indispensable «positivité». On pourrait évaluer de même les critères de réalisation artistique («unité de la forme et du contenu», «maîtrise», «typicité») ou les justificatifs esthétiques («beau», «innovation»), n'étaient-ce l'in-détermination fondamentale de toutes ces notions et leurs constantes fluctuations de sens à l'intérieur du système<sup>35</sup>.

«Peinture d'idées», dont la vocation est de «parler directement au grand nombre des hommes» (C. Roy), l'œuvre d'Erni répond aussi globalement au programme réaliste socialiste de «verbalisation de l'image» lorsqu'elle se subordonne à un discours extérieur, même si son univocité n'est pas toujours assurée<sup>36</sup>. Mais elle reste difficile à situer dans la hiérarchie académisée des genres et des techniques du réalisme socialiste réel. La pratique «multimédias» d'Erni, tout comme la tempéra, sa technique de prédilection, battent en brêche le primat indiscuté du tableau de chevalet – et à l'huile – restauré par le jdanovisme en URSS et chez les nouveaux réalistes. C'est que ce nouvel art de masse misait sur les signes extérieurs les plus traditionnels de la respectabilité esthétique et de la culture d'élite, désormais érigée – ou réduite – en «culture générale». Si Erni contrevient donc ici à nombre de prescriptions techniques et formelles, y com-

pris bien sûr dans son exploitation des traditions «modernistes» que le réalisme socialiste post-stalinien ne réintégrera qu'au compte-gouttes, les références «cultivées» à consonnance «morales» qu'il multiplie dans son œuvre s'y intègrent aisément.

Ces données pour évaluer aussi les conditions de réception d'Erni en terre du socialisme réel. C'est prioritairement au titre de dessinateur qu'il semble y avoir fonctionné. Présentée en URSS dès 1957, commentée dès 1961, son œuvre s'y inscrit dans l'ensemble des références occidentales «progressistes» (Mexicains et Italiens en tête) que les fractions libérales de l'institution soviétique convoquent dans leur lutte pour le renouvellement des formes du réalisme socialiste<sup>37</sup>. Les usages précis dont elle y est alors l'objet, tout comme dans certaines «démocraties populaires», restent à étudier<sup>38</sup>.

Ces quelques repères indiquent à quel point le problème reste ouvert. La rareté relative du motif immédiatement militant, l'universalisme et l'éclectisme de ses références sont généralement invoqués pour dénier à l'œuvre d'Erni toute connexion avec un réalisme socialiste assimilé au jdanovisme. Le même argument sert à «disculper» plus d'un représentant non avéré ou périphérique du «nouveau réalisme». Mais la proposition pourrait être inversée, et leur œuvre apparaître comme réalisant de manière d'autant plus substantielle et durable certains postulats réalistes socialistes que ces artistes ont mieux «résisté» aux injonctions les plus infamantes de la politique stalinienne, dans l'ordre de la forme comme dans celui du contenu. Le phénomène est bien connu en URSS.

En Occident, les effets possibles et paradoxaux du réalisme socialiste – au sens le plus large – pourraient être dès lors envisagés de deux points de vue complémentaires: sous sa forme politique et instrumentale (non-art militant), il a certes contribué *a contrario* au renforcement institutionnel des nouvelles normes de la modernité. Sous son aspect euphémisé, son éclectisme, sa communicativité et son activisme culturel ont beaucoup travaillé au processus d'accoutumance et de large diffusion d'une culture artistique «moderne», fût-ce au prix de la trivialisation et par delà ou contre l'institution artistique légitime. Qui sait là aussi ce que lui doit finalement cette dernière, malgré tout son «mépris»? Et qui, à l'échelle helvétique, dira dans ce processus le rôle des «méprises» de Hans Erni, le «grand imagier»?

#### Zusammenfassung

Hans Erni nimmt im modernen Kunstbetrieb eine Sonderstellung ein. Diese Tatsache geht auf ein Missverständnis zurück, das in einer seltsam verdrängten Phase seiner Karriere, nämlich in seinem Engagement für die Sache der Kommunisten während des Kalten Krieges, gründet. Die künstlerischen Auswirkungen dieser Einstellung sind vielfältig. So wagt Erni als einer der ganz wenigen im Westen, die sowjetische Thematik aufzunehmen. Daran lässt sich seine Beziehung zum historischen «sozialistischen Realismus» untersuchen. Trotz Ernis gutem Willen zeigen sich dabei einige Irrtümer und eine faktische Unvereinbarkeit mit dem ursprünglichen Schdanowschen Modell. In seinem Werk finden sich aber auch Elemente tiefer Über-

einstimmung mit einem weiter gefassten sozialistischen Realismus. Diese bewirkten in der Zeit nach Stalin eine privilegierte Verbreitung im Osten.

All'origine del malinteso che oppone Hans Erni all'istituzione artistica moderna, vi è una fase stranamente occultata della sua carriera: quella del suo impegno dalla parte dei comunisti durante la guerra fredda. Le implicazioni artistiche di quest'alleanza sono multiple. In particolare la tematica sovietica, che Erni è uno dei rarissimi occidentali ad osare sfruttare, consente di analizzare i suoi rapporti con il «realismo socialista» storico. Nonostante la buona volontà politica, si rivelano però numerosi equivoci nonché un'incomunicabilità di fatto con il modello jdanoviano d'origine. Ma la sua opera presenta anche convergenze profonde con il realismo socialista inteso in un senso più largo. Esse gli procureranno una diffusione privilegiata all'est nel periodo post-staliniano.

## Riassunto

<sup>1</sup> HANS-JÖRG HEUSSER, in: HANS A. LUTHY et H.-J. HEUSSER, *L'art en Suisse. 1890–1980*, Lausanne 1983, p. 77.

## Notes

<sup>2</sup> DARIO GAMBONI, *La géographie artistique*, Ars Helvetica I., Disentis 1987, p. 212. D.Gamboni, que je remercie ici pour une première lecture de ce texte, est à ma connaissance le seul auteur à avoir souligné l'aspect problématique de la position d'Erni. Je lui emprunte les notions de «mépris» et de «méprise» comme catégories stratégiques dans les luttes culturelles du XX<sup>e</sup> siècle. Voir DARIO GAMBONI, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich/Lausanne 1983.

<sup>3</sup> Pour la documentation la plus complète et la plus récente, mais expurgée – comme dans toute la littérature existant à ce jour – de nombreux éléments sans doute jugés politiquement compromettants, voir *Erni. Vie et Mythologie*, catalogue d'exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1989.

<sup>4</sup> Voir notamment BERNARD CEYSSON et al., *L'art en Europe. Les années décisives 1945–1953*, Genève 1987; SERGE GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Toulouse 1989.

<sup>5</sup> Voir p.ex. *Kratkaia khudojestvennaia entsiklopediia*, T.5, Moscou, 1981, p. 405; *Populiarnaiia khudojestvennaia entsiklopediia*, T.2, Moscou 1986, p. 413. Pour le XX<sup>e</sup> siècle, outre Vallotton, Hodler et Erni, seuls Alberto Giacometti et P.Klee y ont droit à des entrées particulières.

<sup>6</sup> «Nous serions dans l'erreur absolue de penser que des signes quelconques, immuables, sont inhérents au réalisme socialiste et que seules les œuvres couvertes à 100% par ces signes sont dignes d'être appelées «art réaliste socialiste», alors que toutes les autres ne le seraient pas. Ce serait penser selon les lois de la logique formelle et ce serait pécher gravement contre la dialectique, qui exige une approche historique de l'œuvre (GERMAN NIEDOCHIVINE, *Otcherki teorii iskousstva*, Moscou 1953, p. 235).

<sup>7</sup> Pour une approche du modèle soviétique, voir notamment ANTOINE BAUDIN, LEONID HELLER, THOMAS LAHUSEN, «Le réalisme socialiste soviétique de l'ère Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours, in: Etudes de Lettres, 1988, N° 10, pp. 69–103; ANTOINE BAUDIN, ««Socrealizm». Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950, quelques données du problème», in: Ligeia, Dossiers sur l'art, 1988, N° 1, pp. 65–88.

<sup>8</sup> Voir BAUDIN, «Socrealizm», (cf. note 7), pp. 82–88. On rappellera que la presse culturelle du PCF s'abstient pratiquement de toute reproduction d'art soviétique jusqu'au défi d'André Breton «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?» (*Arts*, 11 janvier 1952) et au cycle qu'Aragon y consacre en réponse («Réflexions sur l'art soviétique», in: *Les Lettres françaises*, 1952, N° 398–411). A ma connaissance, on peut en dire autant de la situation suisse, et la proposition d'échanges artistiques avec l'URSS, formulée par P. Camenisch en 1952 et qui conduira à son exclusion du «Groupe 33», apparaît pour le moins saugrenue. Voir MARTIN HELLER, «Paul Camenisch», in: YVONNE HÖFLINGER-GRIESSER, *Gruppe 33*, Bâle 1983, pp. 231/232.

<sup>9</sup> Sur la genèse et la substance de ce programme, voir KONRAD FARNER, «Hans Erni et son temps», in: *Formes et couleurs*, Numéro Hans Erni, 1944, pp. 49–124; KONRAD FARNER, *Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit*, Zurich 1945; HANS ERNI, *Wo steht der Maler in der Gegenwart*, Berne 1947; «Un peintre suisse. Hans Erni». Propos recueillis par IRENE TATEOSOV, in: *Arts de France*, 1949, N° 25/26, pp. 35–40; ALBERT LUTZ, *Hans Erni. Art non-figuratif*, catalogue d'exposition, Musée Hans Erni, Lucerne 1982.

- <sup>10</sup> CLAUDE RICHOZ, «Dialogue avec Hans Erni», in: *Erni. Vie et Mythologie* (cf. note 3), pp.9–28. L'éclairage fourni à cette occasion par l'artiste sur tout le problème reste très sélectif. En particulier la trajectoire de Konrad Farmer (1903–1974), personnalité singulière de la culture marxiste suisse, mériterait d'être étudiée bien au-delà de sa présumée «entreprise» sur Erni dès les années 30. Membre remuant du PST jusqu'en 1969, l'auteur de *Theologie des Kommunismus?* se livrera à une violente dénonciation des «trahisons» d'Erni. Voir KONRAD FARNER, «Absage an Erni», in: *Tendenzen*, 1966/37, p.12.
- <sup>11</sup> Sur l'économie interne d'une telle institution, voir JEANNINE VERDES-LEROUX, *Au service du parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture [1944–1956]*, Paris 1983. Pour le PST, dont l'histoire reste entièrement à écrire, on ne connaît guère que les entreprises éditoriales avortées du secrétaire K. Hofmaier en 1945 (revue *Der Grüne Heinrich*, éditions Mundus-Verlag, où Erni se trouve impliqué). Voir LUTZ WINDHÖFEL, «Der Grüne Heinrich», in: HÖFLIGER-GRIESSER (cf. note 8), pp.159–165; KARL HOFMAIER, *Memoiren eines Schweizer Kommunisten*, Zurich 1978, pp.144–150. On ne sait presque rien en revanche de l'activité des associations «Kultur und Volk» et «Travail et Culture».
- <sup>12</sup> Voir LUTZ WINDHÖFEL, «Kunst und Politik», in: HÖFLIGER-GRIESSER (cf. note 8), pp.131–135; MARTIN HELLER, «Paul Camenisch», *id.*, pp.227–240; *Paul Camenisch*, catalogue d'exposition, Bündner Kunstmuseum Chur, 1985. A signaler une tentative d'ériger Camenisch (député, président de Suisse-URSS dès 1951) en peintre du PST, après son exposition genevoise de 1949 (Musée de l'Athénée, curieusement «oubliée» dans son cursus). Voir R. LEFFORT, «La peinture en marche», in: *La Voix Ouvrière*, 12 février 1949, p.6; GEORGES GARDET, «Le nouveau réalisme pictural se construit», in: *Socialisme*, 1949, N° 48, pp.24–26. A noter que l'ostracisme politique dont il est l'objet vaudra certainement à son œuvre – à l'instar de celle d'un Max von Moos et à la différence de celle d'Erni – un surcroît de légitimité lors de sa «réhabilitation» artistique posthume.
- <sup>13</sup> En Suisse romande, s'y ajoute le filtre sélectif des interprétations du PCF, qui marque la plupart des énoncés. Voir p.ex. les articles de G. Gardet et M. Ducommun développant les thèses jdanoviennes dans le mensuel *Socialisme*, N°s 48 à 50, ou la rubrique d'inspiration française «La bataille de la culture» du quotidien *La Voix Ouvrière* d'octobre 1950 à février 1952. A souligner que la critique d'art courante reste longtemps tributaire de critères esthétiques non jdanoviens et s'efforce d'initier le lecteur populaire aux arcanes de l'«art moderne» (p.ex. *La Voix Ouvrière*, 23 et 24 mai, 1<sup>er</sup> septembre 1949).
- <sup>14</sup> Ce prix lui est décerné en mars 1950 pour son affiche – jamais publiée – pour le Congrès mondial des partisans de la paix, au terme d'un concours où il a présenté quatre œuvres. Voir *La Voix ouvrière* des 27 mars, 1<sup>er</sup> mai et 22–23 juillet 1950. Faute d'une documentation exhaustive à la fois sur le PST et sur Erni, son degré d'implication reste impossible à préciser, de même que la distinction entre les interventions en tant qu'artiste ou de militant (p.ex. diverses conférences entre 1945 et 1951, intervention polémique aux III<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales de Genève de 1948, activités au sein du mouvement de la Paix) et les usages politiques subis. Je me suis limité ici au dépouillement de sources essentiellement francophones pour les années 1948–1953, à l'exclusion donc des périodiques alémaniques notamment communistes (*Vorwärts*, *Sozialismus*, etc.).
- <sup>15</sup> Voir les articles que lui consacre – quasi exclusivement – la presse artistique du PCF (*Arts de France* en 1949, 5 textes dans *Les Lettres françaises* de 1949 à 1953); les dessins publiés et préfacés par L. Moussinac dans la série «Dessins d'aujourd'hui», Paris 1953, parallèlement à ceux de B. Taslitzky; *Promesse de l'homme*, réalisé avec A. Bonnard pour les éditions Cercle d'Art, Paris 1953. Sa première exposition parisienne, en 1950, est présentée par J. Marcenac et J. Laglenne, président de l'UAP, etc.
- <sup>16</sup> En Suisse romande, *La Voix Ouvrière* publie de 1948 à 1953, outre de multiples notices, 5 articles sur Erni et 8 dessins ou reproductions, dont deux en première page d'éditions spéciales (30 décembre 1952, 1<sup>er</sup> mai 1953), contre 2 textes chacun à Camenisch, Aimé et Aurèle Barraud. Le mensuel *Socialisme* ne lui consacre qu'un article en 1949, N° 54 (repris d'*Arts de France*), avec un dessin original (fig. 1), mais on y trouve aussi un poème symptomatique de J. Urbain dédié à Erni («Choix effectif», 1950, N° 61, p.42), où l'on peut lire: «Entre le bien et le mal / [...] Il y a l'artiste et l'ouvrier / Tissant l'avenir sur des millions de regards / Vers l'infini printemps des hommes.» Voir aussi la couverture emblématique alors très réclamée d'Erni pour l'*Almanach de la Paix* 1953.
- <sup>17</sup> Sur les effets de la campagne de presse qui suit la «Question Bücher» au Conseil fédéral de mars 1949, voir *Erni. Vie et mythologie* (cf. note 3), pp.17/18, où l'artiste affirme n'avoir «plus vendu une seule œuvre en Suisse pendant au moins dix ans». On connaît aussi le véto du Conseil fédéral à la participation d'Erni à la 1<sup>re</sup> Biennale de São Paulo en 1951 (CÄSAR MENZ, «Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920–1960», in: ZAK 43, 1986, n° 4, pp.417–421). Cette affaire indique au moins qu'à cette date le prestige d'Erni était suffisant aux yeux des agents de l'*institution artistique* pour qu'ils le proposent, aux côtés de P. Klee, comme représentant de l'*art moderne suisse*, eu égard aux enjeux spécifiques de São Paulo. (On peut y opposer un indice inverse lorsque deux ans plus tard c'est le *traditionaliste* L. Rivier qui inclut Erni dans la sélection suisse proposée pour une exposition de la Société des artistes français: voir DARIO GAMBONI, *Louis Ri-*

*vier et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985, p. 93). A relever aussi que les rares périodiques artistiques suisses [p. ex. *Art Documents, Vie, Art, Cité*] qui s'intéressent alors à Erni ne mentionnent pas les implications politiques de son activité. Quant à la filière américaine d'Erni, on pourrait la mettre en rapport avec le cas paradoxal de Ben Shahn, cible privilégiée du maccarthisme et néanmoins promu comme représentant des USA à la Biennale de Venise de 1954. Voir F. K. POHL, «An American in Venice: Ben Shahn and United States Foreign Policy at the 1954 Venice Biennale», in: *Art History*, IV, 1981, N° 1, pp. 80–114.

<sup>18</sup> Voir Schweiz–Sowjetunion, 1945, N° 3, pp. 31/32 [avec une lecture didactique de l'affiche par K. Farner]; Suisse–URSS, 1945, N° 3, p. 1. A noter qu'elle est restée jusqu'à nos jours l'emblème de l'«Association Suisse–URSS».

<sup>19</sup> MIKHAIL ILJIN, *Naturgewalten und Menschenmacht*. Erzählungen von Bergen, Wüsten, Meeren und Menschen, Basel/Zurich, Mundus-Verlag, 1945. L'ouvrage est «rédigé» par K. Farner, sponsorisé par «Suisse–URSS» et publié par les éditions du PST. Mikhaïl Iljine (1896–1953) est connu en URSS comme l'un des meilleurs auteurs de vulgarisation scientifique «militante» pour la jeunesse. Paru sous le titre *Gory i lioudi* (Les montagnes et les hommes) en 1935, ce recueil a connu une énorme diffusion en langues occidentales (dont 4 éditions françaises dans la traduction d'E. Triolet et 5 au moins en allemand).

<sup>20</sup> Erni lui-même cautionne le procédé dans son intervention «*Naturgewalten und Menschenmacht*. Das malerische Erlebnis Iljins», in: Schweiz–Sowjetunion, 1945, N° 4, pp. 27/28, tout en s'y expliquant sur son effort d'adaptation aux conditions de lecture suisses.

<sup>21</sup> Sur l'impératif réaliste socialiste de verbalisation de l'image comme subordonnée à un message discursif extérieur et nécessairement descriptible par le discours, voir notamment V. PAPERNYI, *Koul'toura «Dva»*, Ann Arbor, 1985, pp. 171–187.

<sup>22</sup> Voir FARNER (cf. note 9), pp. 155–185. A noter le glissement terminologique qui transforme *Das sozialisierte Kraftwerk*, titre original de la planche, en «*Das sozialistische Kraftwerk*».

<sup>23</sup> Outre Erni, le seul artiste à figurer dans la collection «*Erbe und Gegenwart*», que publie K. Farner aux éditions Mundus, est J. Heartfield (*Fotomontagen zur Zeitgeschichte*, 1945), auquel il consacrera plusieurs études par la suite. C'est d'ailleurs aux éditions Malik de W. Herzfelde (émigrées à Londres) qu'il a emprunté le texte d'Iline. Cette filière permet de saisir le processus de fonctionnalisation sociale et politique des acquis formels de l'avant-garde – plutôt que de «rupture/trahison» – mis en œuvre par Erni et Farner dès le milieu des années 30.

<sup>24</sup> Sur les enjeux et les divers aspects et développements internationaux du lyssenkisme, voir le bilan de J. et D. KOTEK, *L'affaire Lyssenko*, Bruxelles 1986. Pour mesurer la distance qui va séparer la vision d'Iline/Erni de la propagande du «Grand plan stalinien de transformation de la nature» voir, outre les revues de vulgarisation scientifiques, des recueils illustrés de même profil, tels que N. MIKHAÏLOV, *Nad kartoi Rodiny*, Moscou, 1947, Prix Staline 1948, ou *Rasskazy o rousskom pervenstve* (Récits sur la primauté russe), Moscou 1950.

<sup>25</sup> H. J. Müller, élève de T. H. Morgan, avait travaillé en URSS avec Vavilov jusqu'en 1937. Prix Nobel en 1946, il va devenir l'une des principales cibles de la propagande anti-morganiste. Pour le problème de la représentation du corps et de l'homme soviétique comme physiologiquement «incréé», voir ANTOINE BAUDIN et LEONID HELLER, «Le corps et ses images dans le réalisme socialiste» (littérature et arts visuels), in: *Amour et sexualité dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle*, à paraître aux éditions Peter Lang. A en croire WALTER RUEGG, *Hans Erni. Das malerische Werk*, Berne/Munich, 1979, p. 130, qui la reproduit avec le numéro d'ordre «I», cette planche a eu d'autres versions peut-être moins scabreuses...

<sup>26</sup> Elle illustre notamment la «Lettre à un intellectuel communiste sur l'affaire Lyssenko» (*La Nouvelle Critique*, N° 2, 1949) de F. Cohen, pièce maîtresse du dispositif d'alignement sur les positions lyssenkistes des généticiens communistes français réticents (M. Prentant, J. Monod, G. Teissier). On la trouve encore en couverture de IVAN MITCHOURINE, *Oeuvres choisies*, Paris, EFR, 1951.

<sup>27</sup> Voir p. ex. *Kolkhoziens en visite chez Mitchourine*, de P. Kotov, 1947, Prix Staline 1948. La version «tempera» d'Erni introduit aussi un groupe de moujiks, mais le dos tourné et vaquant à leurs travaux. En 1948, le dessin est présenté comme «carton de fresque pour une université», avec un second volet (*Excursion de jeunes zoologistes*) accentuant la dimension «pédagogique» de l'ensemble. Voir F. C. THIESING, *H. Erni. Elemente zu einer künftigen Malerei*, Zurich 1948, pp. 50/51.

<sup>28</sup> HANS ERNI, *Wo steht der Maler in der Gegenwart?* op. cit., pp. 45–50.

<sup>29</sup> Convié à rapporter à «Suisse–URSS» les entretiens qu'il a eus avec les artistes et écrivains soviétiques lors du Congrès des Intellectuels pour la Paix de Wroclaw (août 1948), Erni est remplacé au pied levé par Farner, lequel justifie le processus de jdanovisation en cours dès 1946. Voir KONRAD FARNER, «La liberté de l'artiste soviétique», in: *Socialisme*, 1949, N° 45, pp. 36–41. A relever qu'en Pologne même (exposition des «Terres recou-

vrées» à Wrocław, 1948), tout comme en 1947 à Prague, où s'est tenue une rétrospective de son œuvre, Erni a pu s'illusionner sur le dynamisme et le pluralisme artistiques qui y régnait encore: l'alignement forcé sur le modèle soviétique n'y interviendra dans toute sa rigueur qu'en 1949.

<sup>30</sup> ANDRÉ BONNARD, *Littérature soviétique. Vers un humanisme nouveau*, Lausanne, Suisse–URSS, 1948, 65 p. Le thème original en était «La liberté de l'écrivain soviétique», titre d'une série de conférences prononcées dès décembre 1947, notamment à la Sorbonne. Conçue de manière parfaitement ahistorique et convoquant nombre d'œuvres et d'écrivains depuis longtemps proscrits à l'appui de sa thèse (dont Boris Pilniak, mort au Goulag dix ans plus tôt), cette brochure sera largement réclamée par le PCF, où elle tient pratiquement lieu de manuel autorisé en la matière jusqu'à la publication, fin 1949, de l'*Introduction à la littérature soviétique* de J. Pérus.

<sup>31</sup> Voir dans *La Voix ouvrière*, 1950: «L'art suisse au service d'une belle cause», 27 mars, p. 6; GEORGES GARDET, «La défense de la paix et de la culture», 31 mars, p. 11 (avec reproduction du *Lyssenko*) et «Le biologiste soviétique et l'artiste suisse», 28 septembre, p. 1; R. FRANZEN, «Quatre œuvres d'Erni, peintre militant» 1<sup>er</sup> mai, p. 27. A noter que les œuvres présentées au concours ne seront exposées qu'en avril 1951 à Genève. Entre-temps, des manifestations du même type sont organisées en Italie et en France, notamment à Lyon, où «le grand peintre suisse Erni» est présenté comme le participant étranger le plus prestigieux (*Arts de France*, N° 29/30, 1950, p. 85). Quant au Prix International de la Paix, il sera décerné à Picasso en novembre 1950, lors du Congrès de Varsovie, des accessits revenant à Guttuso et Portinari.

<sup>32</sup> Cf. JEAN GABUS, *Les fresques de H. Erni ou la part du peintre en ethnographie*, Neuchâtel 1955. A souligner le rôle de premier plan joué par ces ballets dans l'offensive culturelle soviétique de l'«après-stalinisme». D'abord interdit à Paris, où Erni l'étudie, le ballet d'Oulanova est en 1954 au centre d'une violente campagne de presse. Pour l'argument promotionnel en Suisse, voir «Tournée triomphale de l'ensemble Beriozka», Suisse–URSS, 1954, N° 2, p. 3; «Les étoiles du ballet soviétique en Suisse», *Id.*, 1955, N° 2, p. 1.

<sup>33</sup> Voir HANS ERNI, «Promesse de l'homme» et ANDRÉ BONNARD, «Mon ami Erni», *Les Lettres françaises*, 1952, N° 416, p. 8. Loué par la presse communiste pour sa synthèse des éléments esthétiques et politiques (FRANCIS JOURDIN, in: *La Pensée*, 1953, N° 48/49, pp. 301/302; CLAUDE ROY, in: *Les Lettres françaises*, 1953, N° 465, p. 9; M. NERFIN, in: *La Voix ouvrière*, 9/10 mai 1953), l'entreprise suscite des réserves des milieux non-communistes qui – en pleine «affaire Bonnard» – ont pris la défense du professeur. Cf. p. ex. GEORGES ANEX, «Promesse de l'homme», in: *Carreau*, N° 31, 1953, p. 3.

<sup>34</sup> ANDRÉ BONNARD et HANS ERNI, *Verheissung des Menschen*, Berlin, Volk und Welt Verlag, 1957. La traduction en est due à Stefan Hermlin, l'un des poètes alors les plus engagés dans la réalisation du réalisme socialiste en RDA.

<sup>35</sup> Qualifiée dès les années 60 de «méthode créatrice» admettant la pluralité stylistique, la doctrine n'a cessé depuis de subir des aménagements, avant de se voir ouvertement et globalement contestée depuis 1988–1989. Pour les énoncés normatifs les plus récents, voir VIKTOR VANSLOV, *Chто такое социалистический реализм?* Moscou 1988.

<sup>36</sup> CLAUDE ROY, *Hans Erni*, Genève 1955, pp. 18–25. La notion-même de «peinture d'idées», très cultivée au PCF, a été aussi présentée par Aragon comme le trait spécifique du réalisme socialiste soviétique. Voir en particulier «Réflexions sur l'art soviétique. IV. Introduction à une peinture d'idées», in: *Les Lettres françaises*, 1952, N° 401, pp. 1 et 10.

<sup>37</sup> Erni participe avec Aurèle Barraud, R. Hainard et H. Strub à une «Exposition d'art graphique suisse contemporain» organisée par «Suisse–URSS» qui visite Moscou et Léningrad en 1957, Tbilissi en 1958. On en trouve des échos dans *Suisse–URSS*, 1957, N° 2 et 4, 1958, N° 3. Il sera de même représenté à l'exposition «Peintres suisses» de Moscou en 1963 (*id.*, 1963, N° 2 et 3). Pour sa réception soviétique, voir MIKHAIL LIBMAN, «Gans Erni», in: *Sovremennoe izobrazitel'noe iskusstvo kapitalisticheskikh stran*, Moscou 1961, pp. 116–128; IGOR SAPEGO, «V poiskakh garmonii» [A la recherche de l'harmonie], in: *Iskusstvo*, 1962, N° 5, pp. 52–59. C'est autour des notions d'harmonie et d'humanisme que le même auteur organise sa monographie *Gans Erni*, Moscou 1970. Il n'est pas fait mention dans ces textes de la situation d'Erni face au réalisme socialiste, et la dimension politique de son œuvre est très euphémisée dans le discours comme dans le choix des reproductions, en particulier chez Sapego.

<sup>38</sup> Le *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1989, p. 358 s., signale ainsi que «des effets de son style sont perceptibles dans l'art graphique hongrois, roumain et est-allemand». Exclue de son «cursus», une exposition de ses œuvres graphiques se tient à Budapest en 1959. En 1961, Erni est nommé membre-correspondant de l'«Akademie der Künste der DDR». Il a participé à une exposition d'affiches suisses à Bucarest en 1957, et l'essai du Russe M. Libman sera publié en roumain (*Hans Erni*, București, Editura Meridiane, 1963).

## Sources

### des illustrations

### Adresse de l'auteur

1, 7–10: Bibl. Cantonale et Universitaire, Lausanne. – 2–4: Bibliothèque nationale, Berne.

Antoine Baudin, historien d'art, 1881 Frenières