

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 2: Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura astratta degli anni '50

Artikel: Le réchauffement de la planète : peinture informelle et institutions artistiques en Suisse dans les années 1950

Autor: Bédard, Stéphanie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394177>

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: 16.01.2026

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

Le réchauffement de la planète

Peinture informelle et institutions artistiques
en Suisse dans les années 1950

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe traverse une période où se croisent à la fois la promesse d'un «nouveau départ» et le doute face à un avenir encore incertain. Les identités nationales, fortement ébranlées par le conflit, doivent reconquérir ce qu'elles ont perdu. Comme d'autres pays, la France le ressent lourdement. Sauf en matière d'art. Si, en 1945, il existe une chose que Paris considère comme inattaquable et indestructible, c'est bien son identité de maître artistique du monde¹. Or la contestation de cette suprématie se prépare outre-Atlantique dès 1946 autour du noyau de l'Ecole de New York. A la fin des années quarante et malgré l'émergence d'une deuxième Ecole de Paris, fondée sur une abstraction informelle, tachiste, lyrique, l'expressionnisme abstrait américain triomphe. Il est perçu non seulement comme une nouvelle avant-garde artistique, mais également comme un langage à forte charge symbolique, voire mythique, auquel non seulement la France, mais l'Europe entière, ne résisteront.

Durant les années cinquante, les diverses déclinaisons de l'abstraction dite «chaude» sont proclamées, revendiquées, manifestées, exposées, tant à Paris qu'à New York et dans le monde entier. Comment la Suisse de l'abstraction géométrique, voire du «réduit national», réagit-elle à ce phénomène? Quelle place ses institutions artistiques sont-elles prêtes à lui accorder et pour quelles raisons?

New York

Dans son article consacré à la peinture en Suisse au cours des années quarante, Matthias Vogel constate un «nivellement de la production artistique». Correspondant à la nécessité de réaffirmer les valeurs nationales, cet état de la peinture prolonge l'attitude de repli caractéristique de la défense spirituelle des années trente². L'art suisse serait devenu «ennuyeux» et il serait légitime de s'interroger sans détours, comme le fait Georgine Oeri dans un article paru en 1948: «Sommes-nous, Suisses, aussi ennuyeux que notre art?»³ L'intérêt de cette question réside moins dans ses hypothétiques

réponses que dans l'identité postulée entre un peuple et sa production artistique. Car c'est précisément ce lien qui permet au même moment aux Etats-Unis de dire qu'ils sont prêts à passer «de l'état de colonisé à celui de colonisateur»⁴. Ayant assimilé les leçons de l'Ecole de Paris et forgé une avant-garde dont la prétention ne se limite plus seulement à exprimer l'«Américain», New York est prête à voler la vedette à Paris.

La perte de confiance et la désillusion qui suivent la guerre forment les bases qui vont permettre à l'expressionnisme abstrait américain de s'affirmer comme la promesse d'un «nouveau monde», en niant le scientisme et en le remplaçant par le mythe. Désormais, l'individu est au centre, et il revient à l'art de l'exprimer dans ce qu'il a de pulsionnel, d'obsessionnel, d'inconscient, voire d'anarchique. Ce retour à un primitivisme de l'humain est également le garant de retrouvailles avec l'universel, la notion d'universalité se présentant comme le mot-clé de la mission des expressionnistes abstraits et de leur conquête du monde. Pour les artistes, il s'agit de recréer «un univers indistinct dont l'habitant unique est l'homme éternel, ni prolétaire, ni bourgeois»⁵, qui appelle un langage du même type, où le geste seul est capable d'émettre et de transmettre. Son immédiateté, sa fulgurance et sa corporéité inscrivent sur la toile les traces du «vrai» et de l'«authentique».

L'expressionnisme abstrait a vite fait de rencontrer l'enthousiasme de jeunes peintres européens, pour lesquels les différentes formes de figuration ne font plus sens face aux horreurs de la guerre, à la précarité d'une paix déjà remise en question, au chaos de l'existence.

Paris

S'il fallait trouver une origine à la peinture informelle «suisse», ce n'est toutefois pas à New York mais à Paris qu'il faudrait la chercher, à un moment où les artistes commencent à retourner dans la capitale française pour des séjours de plus ou moins longue durée. On y rencontre Wilfrid Moser, Charles Rollier, Gérard

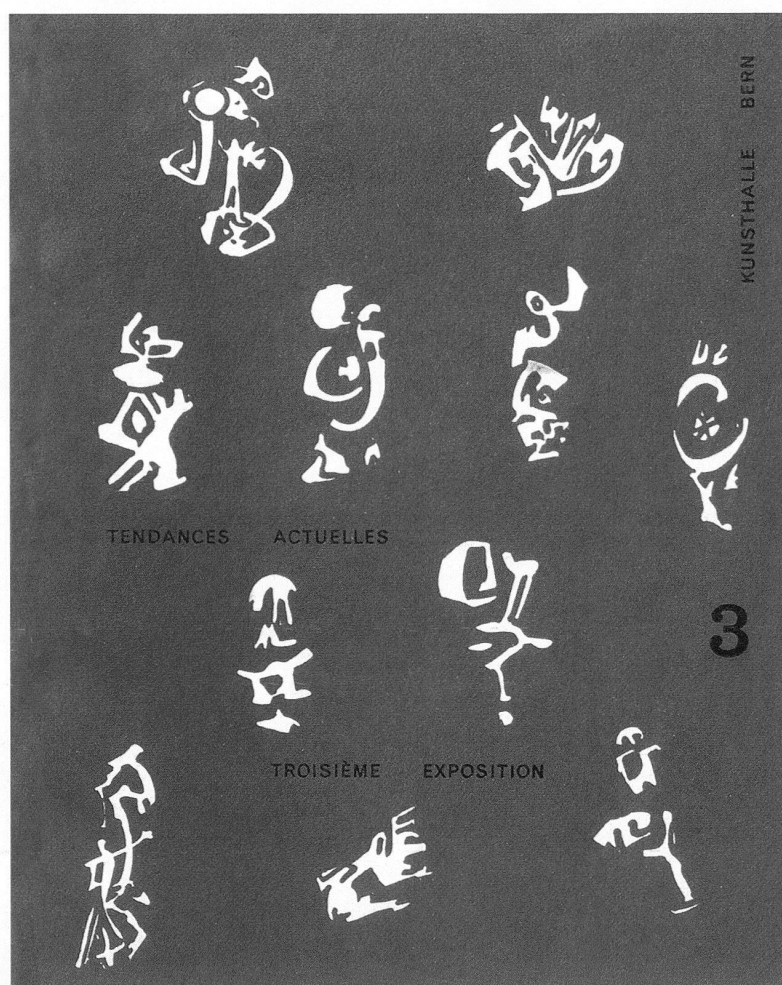
Schneider, Gérard Vulliamy, Franz Fedier. Il s'agit pour eux de définir leur place dans les vifs débats qui ont pris l'allure de «querelle entre les Anciens et les Modernes»⁶, et qui se concluent, à la fin des années quarante déjà⁷, par la proclamation de la peinture informelle comme le langage de la «modernité».

A Paris, l'émergence d'une nouvelle avant-garde dans l'immédiat après-guerre – qui forme la deuxième Ecole de Paris –, adepte d'une abstraction informelle, élit son héros en Wols, trouve ses principaux défenseurs en Georges Mathieu – le premier à montrer Pollock à Paris en 1950⁸ –, Michel Ragon, Michel Tapié, Léon Degand; elle puise sa philosophie chez Sartre, obtient sa reconnaissance initiale auprès des Galeries Drouin et Fachetti. Wols est présenté chez Drouin en 1945 déjà et fait alors forte impression sur Wilfrid Moser: «Wols hat als deutscher Emigrant das Schicksal unseres Europas vor, während und nach dem 2. Weltkrieg erlebt. Er trug dieses Schicksal, und er hat es in seiner Malerei ausgedrückt. Dort war für mich das grundlegende Erlebnis. Wir mussten uns aus dieser Ruinenlandschaft herausarbeiten [...]. Wir suchten eine Welt, die nicht nur eine gedankliche Harmonie war, sondern die wieder aus einem Erlebnis herauskam.»⁹

Paris-Berne

La Suisse, qui n'a pas été touchée de la même façon par le conflit, et dont, surtout, l'histoire et le «statut» artistiques ne sont pas comparables, ne réagit pas de la même façon que la France à l'«évidence» de la peinture informelle. Ni tout à fait au même rythme. Les indicateurs que nous allons considérer pour rendre compte du processus de pénétration puis d'institutionnalisation de la peinture informelle en Suisse sont les expositions et les collections. Sans oublier les «protagonistes» qui, parmi ces indicateurs, ont posé les repères. D'une manière générale, c'est à travers l'axe franco-suisse que transite dans un premier temps le mouvement informel, que ce soit par des expositions consacrées aux représentants de la «deuxième génération»¹⁰ parisienne ou par la présentation d'artistes suisses habitant Paris. Et il revient incontestablement à Arnold Rüdlinger d'avoir diffusé en Suisse le courant informel et d'avoir principalement contribué à son institutionnalisation, grâce à ses activités menées dans le cadre des Kunsthallen de Berne (jusqu'en 1955) puis de Bâle (de 1955 à 1967).

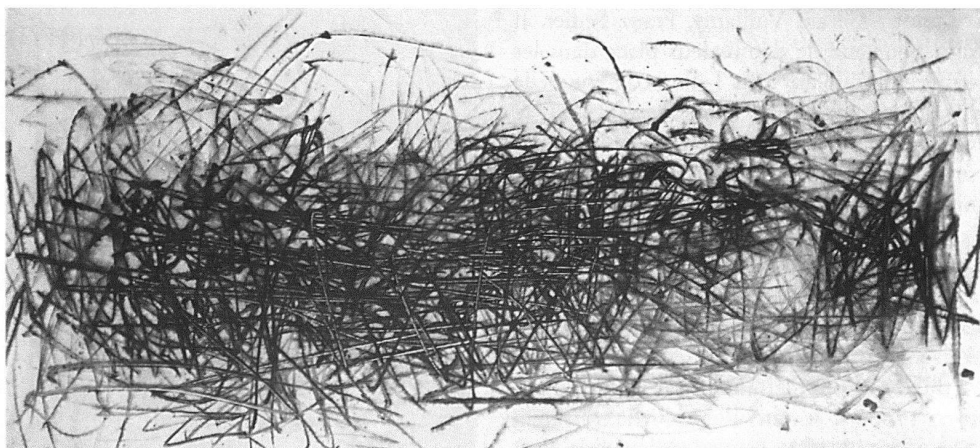
L'aventure débute en 1949 déjà, avec l'exposition *Peintres suisses de Paris* à la Kunsthalle de Berne, parmi lesquels figurent les informels Gérard Schneider et Gérard Vulliamy. En



1952, Rüdlinger met sur pied un cycle d'expositions intitulé *Tendances actuelles*, dont les deux premières, en 1952 et 1954, sont consacrées à la «nouvelle» Ecole de Paris¹¹. Si l'exposition de 1952 présente des œuvres qui ont toutes pour point de départ la réalité concrète et suivent un processus d'abstraction au sens strict du terme, celle de 1954 est qualifiée de peinture «pure», dans le sens où l'entendait Kandinsky à l'époque du *Blaue Reiter*¹². L'exposition accueille des artistes comme Hans Hartung, Stanley William Hayter et Pierre Soulages, qui s'intéressent à l'expression immédiate du vécu et dont l'art, selon Rüdlinger, pourrait lui aussi être qualifié d'«expressionnisme abstrait»¹³. Pour le responsable de la Kunsthalle, les effets du mouvement américain (dans les deux sens du terme) sont alors visibles. Lors de la troisième et dernière exposition du cycle, en 1955, Rüdlinger ne choisit que des «tachistes»¹⁴ qui ne viennent plus uniquement de Paris, mais également d'Italie et surtout des Etats-Unis (fig. 1). On y trouve Sam Francis, Jackson Pollock et Mark Tobey. Cette confrontation montre la diffusion internationale qu'a désormais atteinte la peinture informelle, à travers un langage et des objectifs partagés, ce que ne manque pas de relever

1 Couverture du catalogue de l'exposition «Tendances actuelles», présentée à la Kunsthalle de Berne en 1955.

2 Rolf Iseli, sans titre, 1956, huile sur toile, 61 × 130 cm, collection privée. – En 1957, cette œuvre vaut à l'artiste une bourse fédérale très controversée.



Rüdlinger dans la préface du catalogue¹⁵. Ses propos font écho aux déclarations des Américains quelque dix ans auparavant, puis à celles des Français, notamment celles formulées par Charles Estienne dans son manifeste sur le tachisme, qui vient alors de paraître¹⁶. Mais l'importance de la manifestation ne s'arrête pas là. Elle annonce l'effacement de Paris et une présence renforcée de New York sur la scène institutionnelle suisse alémanique.

New York-Berne

Si l'expressionnisme abstrait fut déjà représenté une première fois par Jackson Pollock et Arshile Gorky lors de l'exposition *12 amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart* au Kunsthaus de Zurich en 1953¹⁷, le mouvement perce vraiment deux ans plus tard: la même

année que *Tendances actuelles 3*, le Kunsthaus de Zurich accueille huit représentants de l'Ecole de New York avec l'exposition *Moderne Kunst aus USA*¹⁸. L'expressionnisme abstrait américain est au rendez-vous en 1956/57 à la Kunsthalle de Bâle, lors de l'exposition *Japanische Kalligraphie – westliche Zeichen*, organisée par Jean Cassou et Michel Seuphor et d'abord montrée à Paris et Amsterdam. Rüdlinger complète l'accrochage par des œuvres de Arp, Baumeister, Hartung, Kandinsky, Klee, Miró et Soulages, et confie la cage d'escalier à Sam Francis qui y installe trois peintures murales monumentales. C'est à nouveau à Bâle qu'est présentée, en 1958, une double exposition *Jackson Pollock* – dont c'est la première rétrospective en Suisse – et *Amerikanische Malerei der letzten zehn Jahre* (fig. 4), cette dernière accueillie en 1959 par le Musée des beaux-arts

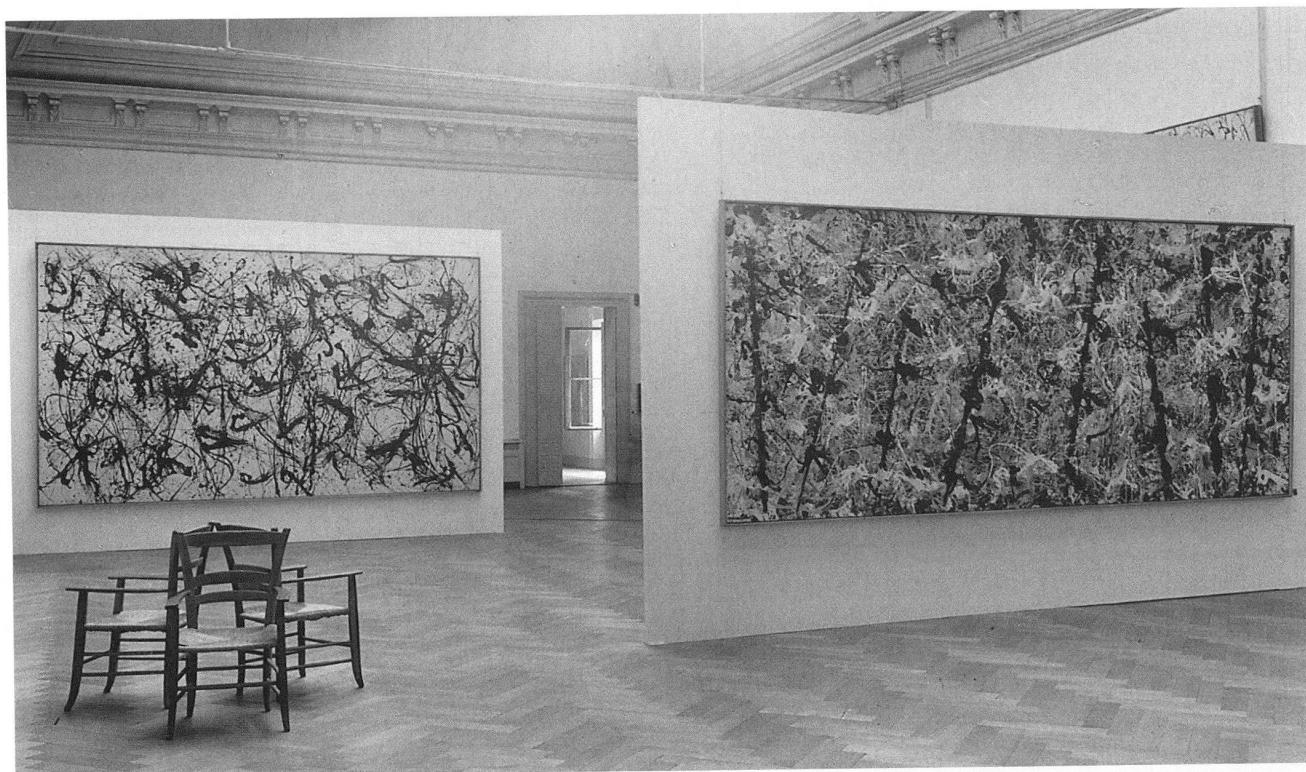


3 Rolf Iseli, Rouge, 1960, huile sur toile, 144 × 192 cm, Kunsthaus, Zurich, don de Antoinette et Christian Wittwer. – L'œuvre témoigne de l'influence du peintre américain Sam Francis, que Rolf Iseli a rencontré à Paris à la fin des années cinquante.

de Saint-Gall. L'Ecole de Paris ne réapparaît vraiment qu'en 1959, toujours à la Kunsthalle de Bâle, sous le titre évocateur *Action-Painting – Peinture de geste*¹⁹. Mais elle s'est ouvert, entre-temps, un important marché, aussi bien en Suisse romande qu'en Suisse alémanique²⁰.

L'impact des expositions américaines fut, pour beaucoup de jeunes peintres suisses, déterminant. Samuel Buri, Helen Dahm, Franz Fedier, Rolf Iseli ou encore Marcel Schaffner, pour ne citer qu'eux, ont souligné l'importance de l'expressionnisme abstrait dans leur développement artistique. Iseli qui, en 1957,

dans le travail qui n'a pas de comptes à rendre au passé. A cela s'ajoute l'image d'une Amérique infinie, ouverte, mythique, à laquelle répondraient en particulier les œuvres de Pollock, monumentales, sans frontières, «sauvages». L'Amérique, ce serait le lointain, l'«exotique», l'«autre»²³. Pour les artistes, l'expressionnisme abstrait est une proposition séduisante, qui pourrait même les laisser rêveurs; de plus, elle est une réponse possible à un style que l'on cherche encore ou qui aspire à une «protestation contre l'abstraction géométrique»²⁴.



obtient une première bourse fédérale très médiatisée, confie que les œuvres présentées au concours – des dessins à l'encre dans le style de l'abstraction lyrique – représentaient une «fuite vers les Chinois et une réponse aux héros géants américains»²¹ qu'il avait vus pour la première fois à Berne en 1955 (fig. 2, 3). La bourse lui permet de faire un séjour à Paris et d'y rencontrer les artistes américains qui s'y sont installés, particulièrement Sam Francis: «Es brauchte viel Mut, sich ins kalte Wasser zu stürzen, denn immer wieder musste man sich fragen: 'Was kann ich und wo stehe ich?' Die Amerikaner hatten es ohne Traditionen und Vorbilder viel einfacher und waren unbelasteter.»²² La fascination pour la peinture américaine et le plongeon que celle-ci a pu provoquer chez certains artistes suisses sont d'une part liés à la fulgurance d'un succès obtenu quasiment *ex nihilo*, d'autre part à une liberté

L'institutionnalisation de la peinture informelle suisse

Pour certains historiens de l'art, critiques, directeurs de musées ou de Kunsthallen, le mouvement favorable à la peinture informelle représente l'avenir, temporaire, d'une certaine production suisse. Rüdlinger le sait. Il est un précurseur, qui a aussi ses «suiveurs». Marcel Joray, éditeur de livres d'art à Neuchâtel et organisateur de la 1^{ère} *Exposition suisse de sculpture* à Bienne en 1954, est l'un d'eux. Ce fervent défenseur de l'abstraction organise en 1957, au Musée des beaux-arts de Neuchâtel, l'exposition *La peinture abstraite en Suisse*, premier panorama à l'échelle nationale – le seul tenu en Romandie! – des deux tendances abstraites, qui comprend près de 70 artistes. L'exposition est reprise en 1958 par le Musée des beaux-arts de Winterthur dans une version

4 Vue de l'exposition «Jackson Pollock» / «Amerikanische Malerei der letzten zehn Jahre», présentée à la Kunsthalle de Bâle en 1958. – Œuvres de Jackson Pollock.

Participations de la Suisse aux biennales de Venise et de São Paulo, 1950–1970

Biennale de Venise

- 1950 Alfred Heinrich Pellegrini; Ernst Suter.
- 1952 Hans Fischer (Fis); Max Gubler; Jakob Probst.
- 1954 Cuno Amiet; Carl Burckhardt (rétrospective); Marcel Poncet; Paul Speck.
- 1956 Hans Aeschbacher; Walter Bodmer; Serge Brignoni; Johannes Burla; André Gigon; Hansjörg Gisiger; Eugen Häfelfinger; Walter Linck; Bernhard Luginbühl; René Monney; Robert Müller; Antoine Poncet; Léon Prébandier; André Ramseyer; Erwin Rehmann; Sophie Taeuber-Arp (rétrospective); Louis Weber.
- 1958 Théodore Bally; Wolf Barth; Jaques Berger; Max Bill; Walter Bodmer; Theo Eble; Fritz Glarner; Camille Graeser; Leo Leuppi; Richard Paul Lohse; Louis Moilliet; Wilfrid Moser; Max von Mühlenen; Charles-François Philippe; Charles Rollier; Pierre Terbois.
- 1960 Robert Müller; Otto Tschumi; Varlin.
- 1962 Louis Moilliet; Albert Schilling; Paul Speck.
- 1964 Zoltan Kemeny; Bernhard Luginbühl.
- 1966 Johannes Itten; Walter Linck.
- 1968 Hans Aeschbacher; Fritz Glarner.
- 1970 Jean-Edouard Augsburger; Peter Stämpfli; Walter Voegeli.

Biennale de São Paulo

- 1951 Walter Bodmer; Oskar Dalvit; Georges Froidevaux; Leo Leuppi; Claude Loewer; Richard Paul Lohse; Sophie Taeuber-Arp; Otto Tschumi.
- 1953 Ferdinand Hodler; Serge Brignoni; Albert Chavaz; Coghuf; Max Gubler; Max Kämpf; Lermite; Max von Mühlenen; Jean-François Philippe; Marcel Poncet; Gérold Veraguth.
- 1955 Alois Carigiet; Hans Fischer (Fis); Sophie Taeuber-Arp.
- 1957 Jean Latour; Robert Müller.
- 1959 René Acht; Jean Baier; Samuel Buri; Franz Fedier; Lenz Klotz; Werner Otto Leuenberger; Wilfrid Moser; Matias Spescha; Pierre Terbois.
- 1961 Jean Baier; Köbi Lämmli; Rolf Lehmann; Raymond Meuwly; Rudolf Mumprecht; Léon Prébandier; Pierre Terbois.
- 1963 Rolf Iseli; Walter Linck; Wilfrid Moser.
- 1965 Richard Paul Lohse; Jean Tinguely.
- 1967 Andreas Christen; Peter Stämpfli.
- 1969 Herbert Distel; Camille Graeser; Francesco Mariotti; Willy Weber.

plus restreinte, où la volonté rétrospective des organisateurs explique l'accent porté sur la tendance géométrique. La manifestation est exportée à la Kongresshalle de Berlin la même année (fig. 5).

Ces expositions, avec celle de la Kunsthalle de Berne consacrée au jeune dessin suisse en 1957²⁵ et celle du Kunsthaus de Zurich fin 1957 présentant des œuvres de Wolf Barth, Helen Dahm, Walter Helbig, Wilfrid Moser, Charles Rollier et Gérard Vulliamy, constituent les repères de l'institutionnalisation de la peinture informelle en Suisse durant les années cinquante. Ils attestent d'un processus qui reste toutefois localisé. Même si Georg Schmidt, directeur du Musée des beaux-arts de Bâle et ancien membre du jury de l'exposition de Neuchâtel, peut déclarer en 1958 que le tachisme, c'est «la grande mode de notre décennie!»²⁶, on ne peut pas soutenir que son ampleur se soit géographiquement généralisée. Genève est indifférente, Lausanne timide, Neuchâtel ponctuelle. En Suisse alémanique, le processus d'institutionnalisation se concentre sur Berne, Bâle et Zurich, avec des étapes à Winterthur et à Saint-Gall. Il ne se fait pas sans résistance de la part des peintres concrets, qui «flairent la menace et la révolution»²⁷ et craignent pour leur confort. L'exposition que Max Bill consacre à l'art concret en 1955 au

Helmhaus de Zurich, n'a d'autre but, selon son organisateur, que de priver les «tachistes de la Kunsthalle de Berne d'afficher un profil bas.»²⁸ Les articles régulièrement publiés par Bill dans la revue *Werk* montrent qu'il reste sourd au «simple fait statistique», celui qui démontre, à la fin des années cinquante, «que le tachisme, dans toutes ses formes, radicales et modérées, est devenu [...] le langage de la peinture contemporaine.» Et «que cela nous plaise ou non.»²⁹

Les représentations de la Suisse à l'étranger constituent d'autres indicateurs importants pour mesurer, au niveau officiel, la réception et l'évaluation du mouvement informel, pour rendre compte de sa progression, notamment en regard des peintres concrets, pour constater, enfin, le degré d'attention porté au travail de promotion effectué par les institutions (voir encadré ci-dessus). Dans cette perspective, l'exposition de Marcel Joray en 1957 joue un rôle direct quant au choix des artistes pour la Biennale de Venise de 1958³⁰. Sur les seize artistes désignés, trois représentent pour la première fois le courant informel – Wolf Barth, Wilfrid Moser, Charles Rollier –, tandis que l'abstraction géométrique domine avec Max Bill, Walter Bodmer, Theo Eble, Fritz Glarner, Camille Graeser, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse. Bill, qui avait fait part à la Commission

fédérale des beaux-arts (CFBA) de son souhait de participer à la Biennale en occupant à lui seul le pavillon suisse³¹, obtient d'exposer 22 sculptures à l'extérieur. Cette domination du courant géométrique est relevée par Heinz Keller, directeur du Musée des beaux-arts de Winterthour, qui salue l'option en faveur de «ce qu'il y a de plus actuel», mais qui déplore que la Suisse se positionne «dans le champ problématique de la Biennale avec une tendance rationnelle consciemment à contre-courant.»³² En effet, la Biennale de 1958 témoigne de l'ampleur internationale de l'abstraction «émotionnelle»³³ – laquelle fit une entrée remarquée deux ans plus tôt déjà, avec, du côté des Américains, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline et Mark Rothko –, mais aussi de son succès, puisque le Grand Prix de peinture est attribué cette année-là à Tobey. Il faut attendre la cinquième édition de la Biennale de São Paulo, en 1959, pour que le mouvement informel suisse soit majoritairement représenté, tout en se gardant d'interpréter ces choix comme l'illustration d'un «changement de cap» de la part de la CFBA³⁴. René Acht, Samuel Buri, Franz Fedier, Lenz Klotz, Werner Otto Leuenberger, Wilfrid Moser et Matias Spescha participent, aux côtés de Jean Baier et de Pierre Terbois. Marcel

Schaffner et Rolf Iseli, pressentis au départ, sont finalement écartés. Iseli est toutefois désigné par la CFBA pour représenter la Suisse lors de la 1^{ère} Biennale de Paris qui a lieu la même année. Il rejoint, en 1959 toujours, les informels suisses de la *Documenta II* à Kassel, Franz Fedier et Gérard Schneider.

En ce qui concerne les bourses fédérales, on constate que les artistes informels doivent s'y prendre à plusieurs reprises pour être distingués: c'est le cas pour Acht, Iseli, Klotz et Schaffner. D'autres, comme Fedier, n'obtiennent pas de bourse malgré plusieurs tentatives³⁵.

Des expositions aux acquisitions

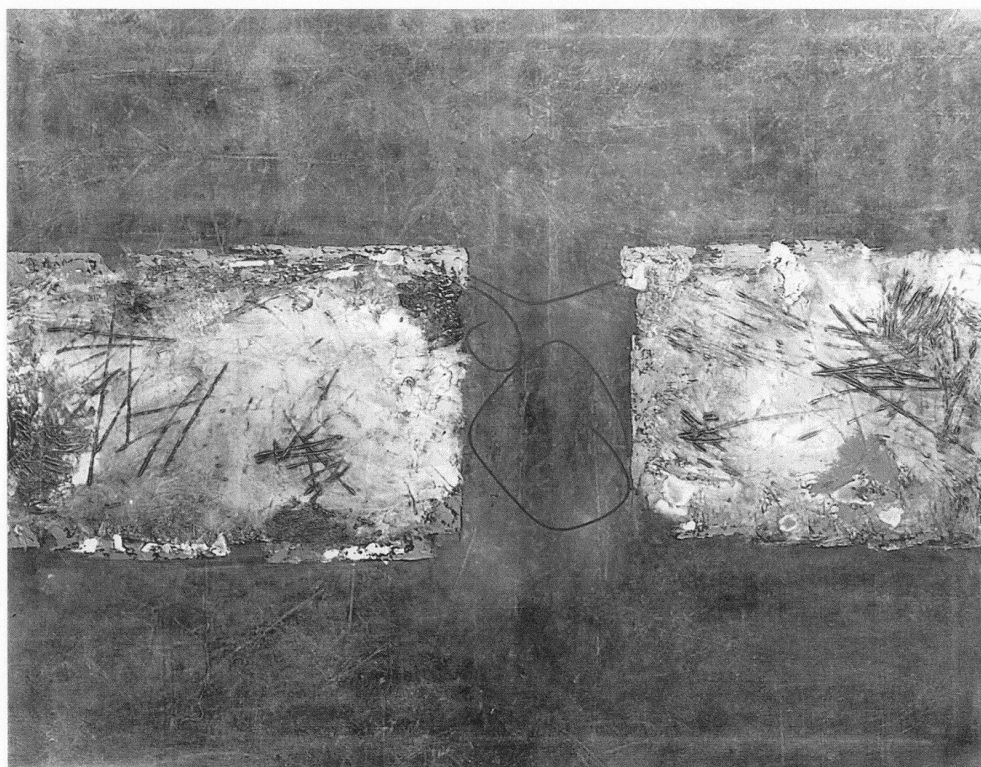
Le premier achat d'art informel par la Confédération a lieu en 1956 auprès de Acht (fig. 6); suivent Schaffner en 1961, Iseli en 1963, Klotz en 1971. Wilfrid Moser fait l'objet d'une première acquisition en 1964 avec une œuvre de 1963, à un moment où l'artiste ne travaille plus dans le registre informel. Aucune œuvre de Rollier n'est entrée dans la collection de la Confédération.

Plus largement, les collections des musées n'attestent pas de l'engouement international que connaît la peinture informelle³⁶. Le Musée

5 Vue de l'exposition «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz», présentée à la Kongresshalle de Berlin en 1958.



6 René Acht, *Peinture III*, huile sur toile, 95 × 120 cm, 1956, propriété de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture, Berne. – L'œuvre est achetée en 1956 par la Commission fédérale des beaux-arts et constituée, avec une peinture de Wolf Barth acquise la même année, le premier achat d'art informel effectué par la Confédération.



des beaux-arts de Bâle achète une œuvre de Hans Hartung en 1952 et revient en force à l'expressionnisme abstrait en 1959 en acquérant des œuvres de Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko et Clyfford Still, toutes choisies par Arnold Rüdlinger sur un fonds de la Nationale Suisse Assurances qui souhaite marquer son jubilé. Bâle est ainsi le premier musée européen à acquérir de l'art américain³⁷. C'est aussi le musée suisse qui achète de l'art informel le plus tôt, français d'abord, puis suisse. Après Hartung en 1952, l'institution bâloise acquiert une œuvre de René Acht en 1956, de Samuel Buri et de Lenz Klotz en 1959, de Marcel Schaffner et de Lenz Klotz en 1962³⁸. S'y ajoutent deux peintures de Georges Mathieu, acquises par la Fondation Emanuel Hoffmann en 1955 et 1960. Les autres musées suisses achètent, timidement, dès la fin des années cinquante³⁹. A l'occasion de l'exposition *La peinture abstraite en Suisse*, le Musée des beaux-arts de Neuchâtel acquiert trois œuvres, dont une peinture informelle du Genevois Jean-François Liegme, tandis que le Musée des beaux-arts de Winterthour fait de même pour Rolf Iseli (une œuvre de Mark Tobey sera achetée en 1961). Le Kunsthaus de Zurich achète une œuvre de Pierre Soulages en 1952 et de Georges Mathieu en 1954; Wolf Barth entre dans la collection en 1957, il est suivi en 1958 par Wilfrid Moser et Charles Rollier. Pierre Soulages et Georges Mathieu ont déjà fait l'objet d'acquisitions, respectivement en 1952 et 1954. Le Musée des beaux-arts de Saint-Gall acquiert des œuvres de Lenz

Klotz puis de Carl Liner en 1960 et 1961. C'est également en 1961 que le Musée d'art et d'histoire de Genève intègre le mouvement informel avec une œuvre de Jean-François Liegme. Charles Rollier devra, quant à lui, attendre 1983 pour une première acquisition de la part du musée genevois. Le canton de Berne achète une peinture à Franz Fedier et à Rolf Iseli à l'occasion des expositions de Noël de 1955 et 1956.

La pénétration de l'art informel, sa reconnaissance et sa promotion démontrent que la Suisse fait activement partie d'un mouvement avant-gardiste international et qu'elle n'accumule, à la fin des années cinquante, «ni retard, ni dette stylistique»⁴⁰. Toutefois, en regard de Paris, la réceptivité au mouvement informel en Suisse diffère dans le temps – elle est plus tardive – et dans sa nature. La Suisse des informels n'est pas engagée dans un combat révolutionnaire comme le sont les peintres de Paris. Les artistes suisses veulent proposer «un art autre» que l'art concret, sans pour autant chercher à «tuer le père».

Au-delà du contexte artistique qui lui est spécifique, l'art informel en Suisse signale aussi le besoin des artistes de faire partie d'un mouvement international, de profiter d'un dynamisme, d'une énergie, d'une certaine vitesse. Il faut prendre le train en marche, celui qui transporte enfin la peinture «ailleurs» et qui peut mener à une carrière. Et puis, il y a l'envie, toutes les envies qui sont charriées. Ce voyage ne serait-il pas, en dernier recours, le moyen de se rapprocher du «rêve américain»?

Résumé

Grâce à un matériel largement inédit, l'article envisage quelques-unes des voies de l'institutionnalisation de la peinture informelle en Suisse au cours des années 1950. Des expositions – aujourd'hui célèbres comme *Tendances actuelles 1, 2 et 3* (Kunsthalle de Berne, 1952–55), *La peinture abstraite en Suisse* (musées des beaux-arts de Neuchâtel et de Winterthur, 1957–58) ou encore *Jackson Pollock et Amerikanische Malerei der letzten zehn Jahre* (Kunsthalle de Bâle, 1958) – marquent la pénétration de l'abstraction «chaude» française puis américaine à partir du début des années cinquante. L'art informel est ainsi progressivement diffusé, promu et reconnu jusqu'à être admis à représenter la Suisse dans les biennales internationales de Venise et de São Paulo peu avant 1960. C'est alors qu'il entre aussi, timidement, dans les collections de la Confédération et des musées.

Riassunto

Valendosi di documenti perlopiù inediti, l'autore puntualizza alcuni canali dell'istituzionalizzazione della pittura informale in Svizzera nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso. Alcune note esposizioni – tra le quali *Tendances actuelles 1, 2, 3* (Kunsthalle di Berna, 1952–55), *La peinture abstraite en Suisse* (Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel e Kunstmuseum Winterthur, 1957–58) o ancora *Jackson Pollock e Amerikanische Malerei der letzten zehn Jahre* (Kunsthalle di Basilea, 1958) – segnarono l'irruzione dell'astrazione «calda», dapprima francese e poi americana, fin dai primi anni Cinquanta. Nel corso del decennio, l'arte informale venne progressivamente diffusa, promossa e riconosciuta, fino a essere prescelta per rappresentare la Svizzera alle Biennali internazionali di Venezia e São Paulo poco prima del 1960, quando, timidamente, entrò nelle collezioni della Confederazione e dei musei.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag geht auf Grund von weitgehend unveröffentlichtem Material einigen Wegen nach, über welche sich die informelle Malerei in der Schweiz im Laufe der 1950er Jahre institutionalisieren konnte. *Tendances actuelles 1, 2 und 3* (Kunsthalle Bern, 1952–55), *La peinture abstraite en Suisse* (Kunstmuseen in Neuenburg und Winterthur, 1957–58) oder auch *Jackson Pollock und Amerikanische Malerei der letzten zehn Jahre* (Kunsthalle Basel, 1958) – diese heute berühmten Ausstellungen markieren das Eindringen der emotional-ex-

pressiven französischen und später der amerikanischen Abstraktion seit Beginn der 50er Jahre. Die informelle Kunst wurde dadurch allmählich verbreitet, gefördert und anerkannt, bis sie schliesslich kurz vor 1960 die Schweiz an den internationalen Biennalen von Venedig und São Paulo vertreten durfte. Zu diesem Zeitpunkt fand sie, zögerlich zunächst, Eingang in die Sammlungen der Eidgenossenschaft und der Museen.

Notes

¹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes 1992.

² Matthias Vogel, «Sind wir Schweizer so langweilig wie unsere Kunst? Malerei der vierziger Jahre in der Schweiz», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 42, 1991, pp. 370–378.

³ Georgine Oeri, «Einige Bemerkungen über die 21. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten im Kunstmuseum Bern», in: *Werk*, 35, 1948, p. 229.

⁴ Guilbaut 1992 (cf. note 1), p. 222, citant un article de Clement Greenberg paru en 1948.

⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, p. 228.

⁶ Michel Ragon, «En ce temps-là», in: *L'art en Europe. Les années décisives, 1945–1953*, Genève 1987, p. 22.

⁷ Voir, entre autres, Guilbaut 1992 (cf. note 1), et Bernard Ceysson, «1945–1953», in: *L'art en Europe* (cf. note 6), p. 11.

⁸ C'est aussi Georges Mathieu qui organise à Paris, en 1947, l'exposition *L'imaginaire* avec, notamment, Wols, Camille Bryen, Hans Hartung et Jean-Paul Riopelle. Le titre de l'exposition peut être compris comme une référence, voire une filiation directe, à Sartre.

⁹ Wilfrid Moser, cité par Tina Grütter, in: *Beginn des Tachismus in der Schweiz*, cat. exp., Kunsthau, Zurich 1978, p. 21.

¹⁰ Tel est le titre d'une exposition consacrée à la peinture contemporaine parisienne présentée à la Kunsthalle de Bâle en 1951.

¹¹ A relever, du côté de la Suisse romande, l'exposition *Rythmes et couleurs* présentée au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne par Ernest Manganel en 1952, où figurent les principaux représentants de l'avant-garde parisienne.

¹² Arnold Rüdinger, *Tendances actuelles de l'Ecole de Paris 2*, cat. exp., Kunsthalle, Berne 1954, n.p.

¹³ «Diese zweite Gruppe sucht die unmittelbare, spontane Wiedergabe eines seelisch-künstlerischen Erlebnisses, wie Kandinsky es in den programmatischen Schriften in der Zeit des Blauen Reiters formuliert hat. Man konnte diese Malerei deshalb auch als abstrakten Expressionismus bezeichnen.» (*Ibid.*). Les autres artistes présentés sont Mortensen, Palazuelo, Poliakoff, Piaubert.

¹⁴ L'exposition comprend également des œuvres de Bryen, Mathieu, Michaux, Riopelle, Tancredi, Wols. A relever que la présence de l'Italien Tancredi fut imposée par Peggy Guggenheim, laquelle ne prêtait ses Pollock qu'à la condition que son «protégé» soit de la partie (Bettina von Meyenburg-Campbell, *Arnold Rüdinger, Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zurich 1999, p. 64).

¹⁵ «Die bildende Kunst ist heute an einem Punkt angelangt, wo in Europa und Amerika eine Sprache gesprochen wird, die sich des selben Vokabulars be-

dient, und zwar nicht eines angelernten, abgeleiteten, sondern eines simultan geschaffenen. Ich möchte diese Sprache «Tachisme» nennen, trotz der Proteste der Künstler, des handgreiflichen Vergleichs wegen mit dem Wort «tache» gleich Fleck» (Arnold Rüdlinger, *Tendances actuelles 3*, cat. exp., Kunsthalle, Berne 1955, n. p.). En 1956, Rüdlinger écrit: «So ist der Tachismus wohl der legitimste bildnerische Ausdruck des Existenzialismus» («Aktuelle Tendenzen der Malerei», in: *Werk*, 5, mai 1956, pp. 162–164).

¹⁶ Charles Estienne, «Une révolution: le tachisme», in: *Combat-Art*, 1^{er} mars 1954. Voir également Michel Ragon, *Expression et non-figuration*, Paris 1951; Léon Degand, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris 1952; Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952.

¹⁷ L'exposition fut organisée par le MoMA et présentée, après le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, au Kunsthaus de Zurich. Mais la première occurrence de l'art contemporain américain en Suisse est encore antérieure à 1953. Une exposition au Kunsthaus de Zurich en 1947 est consacrée aux œuvres de la Foundation Solomon R. Guggenheim; bien qu'on ne puisse pas parler d'expressionnisme abstrait, les œuvres sont toutes fortement inspirées de l'abstraction lyrique de Kandinsky.

¹⁸ Il s'agit de Baziotes, Gorky, de Kooning, Motherwell, Pollock, Rothko, Still et Tobey.

¹⁹ Des représentants de l'Ecole de Paris sont néanmoins à l'affiche lors de l'exposition consacrée à la collection Cavellini, à la Kunsthalle de Bâle en 1958, dans l'exposition thématique du Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne en 1955, intitulée *Le mouvement dans l'art contemporain*; à relever également l'exposition individuelle que la Kunsthalle de Berne consacre en 1958 au peintre Bazaine.

²⁰ Voir les galeries Moos à Genève et Zurich, Bettie Thommen et Palette à Zurich, Art Moderne et Beyeler à Bâle.

²¹ Rolf Iseli, in: Meyenburg-Campell 1999 (cf. note 14), p. 208.

²² *Ibid.*

²³ Johannes Gachnang, cité par Katharina Schmidt, *White Fire. Amerikanische Kunst 1959–1999 in Basel*, cat. exp., Museum für Gegenwartskunst, Bâle 1999, p. 11.

²⁴ Meyenburg-Campell 1999 (cf. note 14), p. 64.

²⁵ *Die Zeichnung im Schaffen jüngerer Schweizer Maler und Bildhauer* présente les informels Pierre Favre, Fedier, Iseli et Rollier.

²⁶ Georg Schmidt, *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, cat. exp., Kunstmuseum, Winterthour 1958, n. p.

²⁷ Meyenburg-Campell 1999 (cf. note 14), p. 64.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Schmidt 1958 (cf. note 26), n. p.

³⁰ Voir les procès-verbaux des 216 et 217^{èmes} séances de la CFBA, 11–12 octobre et 20 novembre 1957 (Archives de l'Office fédéral de la culture, Berne).

³¹ Lettre de Max Bill à la CFBA, 23 novembre 1956 (Archives de l'Office fédéral de la culture, Berne).

³² Heinz Keller, «XXIX Biennale Internazionale d'Arte», in: *Werk, Werk-Chronik*, 8, août 1958, p. 158.

³³ *Ibid.*

³⁴ L'esprit des biennales de Venise et de São Paulo est différent. La deuxième est plus jeune, également dans les intentions de son comité organisateur. Cette jeunesse ne lui confère ni l'assise ni le prestige de Venise. Enfin, pour les membres de la CFBA, São Paulo n'est jamais que «là-bas». Les discussions autour des biennales montrent également le refus de certains membres d'identifier avant-garde et officia-

lité, dans la mesure où l'officialité artistique doit être représentée par la «majorité», en l'occurrence les sociétés d'artistes, plus particulièrement la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses.

³⁵ Acht se présente en 1949, 1955, 1957 et obtient trois bourses fédérales entre 1958 et 1960; Iseli se présente en 1955, 1956 et 1958, sans succès, et obtient deux bourses, en 1957 et 1963; Klotz pose deux candidatures sans succès, en 1957 et 1963, et obtient la bourse en 1960, 1961, 1964; Schaffner se présente en 1959, avant d'obtenir deux bourses, en 1963 et 1965. Fedier se présente en 1948, 1950, 1951, 1954 et 1956 (source: Office fédéral de la culture, Berne).

³⁶ La commande publique n'a pas été prise en compte car elle n'a pas, à ce jour, fait l'objet d'un inventaire exhaustif. De plus, ce domaine d'étude demanderait un commentaire qui dépasserait les limites du présent article. Le catalogue d'exposition *Moderne Wandmalerei in der Schweiz* (Kunstmuseum, Lucerne 1957) constitue toutefois une première référence.

³⁷ Voir: *White Fire* 1999 (cf. note 23).

³⁸ Cette liste mentionne uniquement les achats. Le groupe d'art informel a été complété par quatorze dons d'œuvres de Acht, Barth, Fedier, Hartung et Klotz, réalisées en 1947 (Mathieu) et entre 1955 et 1959 (source: Musée des beaux-arts, Bâle).

³⁹ Les informations suivantes proviennent des musées eux-mêmes et des catalogues des collections.

⁴⁰ Beat Wyss, *La scène artistique aujourd'hui*, Disentis 1992 (Ars Helvetica XII), p. 19.

Sources des illustrations

1: Reproduction. – 2: Yolanda et Colette Joray, Neuchâtel, photo H. Lacher; © 2001 ProLitteris, 8033 Zurich. – 3: Kunsthaus, Zurich; © 2001 ProLitteris, 8033 Zurich. – 4: © Moeschlin + Baur, Bâle/ProLitteris, 8033 Zurich. – 5: © 2001 Keystone/Photopress et ProLitteris, 8033 Zurich. – 6: Office fédéral de la culture, Berne, Matthias Bill.

Adresse de l'auteur

Stéphanie Bédar, historienne de l'art, Avenue d'Echalens 4A, 1004 Lausanne