TEXTES DE CIMAISE

05.07. 02.11.2025

Kandinsky, Picasso, Miró et al. de retour à Lucerne

Pendant la Grande Dépression, au cœur d'une Europe toujours plus totalitaire, on exposa en 1935, à Lucerne, des œuvres d'art moderne. Sous le titre exigeant *These, Antithese, Synthese* (Thèse, Antithèse, Synthèse), trois commissaires d'exposition ne tentèrent rien de moins que de réunir les différents courants de l'avant-garde pour aboutir à un nouvel art, abstrait sans pour autant être élitiste. Un art accessible à tout le monde.

Les responsables de ce formidable projet étaient le conservateur de musée Paul Hilber, le critique d'art Konrad Farnet et le jeune artiste Hans Erni. Le concept de l'exposition renvoie clairement à la volonté idéologique, au début du XX^e siècle, de créer un être humain nouveau et meilleur. Le Kunstmuseum Luzern, moderniste, qui venait d'ouvrir ses portes, offrait le cadre idéal pour accueillir l'art de l'avant-garde. La plupart des œuvres de l'exposition de 1935 avaient tout juste quitté les ateliers des artistes ; aujourd'hui, on peut les admirer dans les musées les plus prestigieux du monde. Certaines, néanmoins, ont été détruites ou ont disparu.

La reconstruction de cette exposition légendaire entraîne un certain nombre de questions : quelles circonstances ont conduit à ce remarquable spectacle artistique ? Pourquoi ces œuvres ont-elles été exposées précisément à Lucerne ? Qui choisit les artistes et comment expliquer l'absence des femmes dans cette sélection ? Quelle réception a été réservée à cet art ? Et que reste-t-il de la promesse, faite par la modernité, d'une vie meilleure pour tout le monde ? La reconstruction de *These, Antithese, Synthese* est un hommage critique à la modernité, né de la conviction selon laquelle il est indispensable de saisir le contexte historique pour pouvoir façonner activement le présent.

LE SITE DE LUCERNE

À partir des années 1920, Lucerne devient un haut lieu du commerce mondial de l'art. La beauté du paysage et l'hôtellerie grandiose sur la rive du lac constituent un cadre approprié pour accueillir une clientèle internationale. La galerie munichoise Thannhauser ouvre en 1919 une filiale lucernoise qui poursuit ses activités, dès 1928, sous le nom de galerie Rosengart et qui compte, de pair avec la salle des ventes Fischer, parmi les meilleures adresses du commerce suisse de l'art. Beaucoup d'autres galeries apparaissent dans la ville. Ainsi, dans les années 1920 et 1930, un commerce de l'art au rayonnement international s'établit à Lucerne : on y afflue du monde entier pour y collectionner, y acheter et y vendre des œuvres d'art.

L'évolution politique en Allemagne accroît davantage encore l'attrait de la ville. La Suisse, ce territoire neutre au cœur de l'Europe, offre à la fois une sécurité juridique et une stabilité politique. Mis en difficulté dans les métropoles allemandes, le commerce de l'art moderne se poursuit donc à Lucerne, ce site protégé par les montagnes et situé suffisamment loin de la frontière. En d'autres termes, de grands noms comme Pablo Picasso, Vassily Kandinsky ou

Georges Braque connaissent Lucerne par le biais de ses galeries ; ils sont au courant du potentiel de cette petite ville et font confiance à leurs contacts sur place.

CONTEXTE HISTORIQUE

Au milieu des années 1930, de nombreuses crises s'annoncent : le national-socialisme en Allemagne et la politique culturelle communiste dans l'Union soviétique mettent l'art européen de l'avant-garde à rude épreuve. Amorçant un mouvement de fuite, les artistes en question trouvent refuge en France, pays de l'art moderne, et dans une moindre mesure en Suisse. En Grande-Bretagne et, surtout, aux États-Unis, la Grande Dépression provoque du chômage de masse et de la misère sociale. L'effondrement de Wall Street se répercute aussi sur le commerce de l'art.

L'exposition de 1935 s'inscrit dans le contexte de ces crises et de la Seconde Guerre mondiale qui approche. Malgré les menaces, les épreuves et les conflits qui les accompagnent, ce sont précisément ces circonstances qui donnent aux idées avant-gardistes leur élan.

L'ART MODERNE, UNE RUPTURE

Au début du XX^e siècle, l'art moderne incarne la nouveauté radicale, l'inédit absolu et marque une rupture complète avec toutes les règles et conventions en vigueur jusqu'alors. Des mouvements comme l'expressionnisme, le cubisme et le surréalisme aspirent à de nouvelles formes d'expression artistique, qui tiennent compte des nouvelles réalités, émotions et approches de la vie. L'art s'affranchit des lois conventionnelles et rigides de l'ère bourgeoise : la représentation fidèle à la réalité est remplacée par l'abstraction, par des couleurs expressives et par la réduction des sujets représentés à des formes géométriques.

Même si le public ne l'accepte guère à ses débuts, le cubisme en particulier, marqué par Georges Braque et Pablo Picasso, aura une influence déterminante sur les courants artistiques du XX^e siècle qui suivront. Point de départ de nombreux autres styles abstraits comme le constructivisme, il révolutionne la représentation figurative de la réalité.

L'ART DÉGÉNÉRÉ

L'Allemagne national-socialiste cherche à éradiquer l'art moderne, parce que son idéologie, tournée vers le passé, rejette toute œuvre d'art qui ne propage pas son idée de patrie, de fierté nationale et d'unité allemande. Qualifiées de dégénérées les œuvres d'art avant-gardistes et toutes celles d'artistes d'origine juive sont retirées des musées et des collections accessibles au public, en partie vendues à l'étranger, détruites ou entreposées.

En 1935, la situation est très tendue. De nombreuses postures représentées dans le cadre de l'exposition de Lucerne font partie de celles diffamées par le national-socialisme : on peut citer Hans Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, André Derain, Max Ernst, Fernand Léger, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, ou encore Pablo Picasso. Lors de l'exposition de dénigrement et de propagande national-socialiste intitulée *Entartete Kunst*, littéralement « Art dégénéré », qui fait le tour de l'Allemagne de 1937 à 1941, leurs œuvres d'art font l'objet d'opprobre et de raillerie.

Beaucoup doivent donc émigrer en Suisse, y amener et y vendre leurs objets pour subvenir à leurs besoins et financer une éventuelle fuite, ou y entreposer leurs œuvres d'art et leurs biens Culturels dans des dépôts francs sous douane ou dans des musées, afin d'empêcher l'Allemagne national-socialiste d'y accéder. Le Kunstmuseum Luzern fait partie des institutions qui accueillent ces œuvres.

FACTS AND FIGURES

These, Antithese, Synthese (1935)

- Durée : 5 semaines
- 3 commissaires d'exposition : le conservateur de musée Paul Hilber (1890–1949), l'historien de l'art Konrad Farnet (1903–1974), l'artiste Hans Erni (1909–2015)
- 99 œuvres
- 23 artistes hommes, 1 artiste femme
- La plupart des œuvres sortent tout juste des ateliers des artistes en 1935.
- Seules 3 œuvres sont vendues lors de l'exposition.
- Dans le catalogue d'origine, il manque 3 œuvres, en l'occurrence celles de Georges Braque, de Paul Cézanne et de Vincent van Gogh, parce qu'elles ont intégré l'exposition à la dernière minute.
- Le catalogue conçu par Jan Tschichold inspirera plusieurs générations.
- Réception médiatique: 24 articles

Kandinsky, Picasso, Miró et al. de retour à Lucerne (2025)

- Pendant 5 ans, une équipe spécialisée en histoire de l'art a mené des recherches pour déterminer quelles œuvres ont été exposées à l'époque, où elles se trouvent aujourd'hui et entre les mains de qui elles ont été depuis 1935.
- 69 œuvres ont été clairement identifiées, 26 œuvres ont disparu ou ne sont pas identifiables, 4 œuvres sont considérées comme détruites.
- 22 artistes hommes, 2 artistes femmes
- 90 œuvres : 43 ont fait partie de l'exposition de 1935 et 47 sont des œuvres alternatives issues de la même phase de travail que celle de l'œuvre initialement exposée.
- Les 90 œuvres exposées sont des prêts de 47 personnes ou institutions issues de 15 pays.

LA SCULPTURE MODERNE

Au XX^e siècle, la sculpture change radicalement de position. Elle devient autonome, dans le sens où elle cesse d'endosser une fonction – que ce soit celle d'un objet de culte, d'une démonstration du pouvoir séculier ou religieux, ou encore d'un plaisir artistique bourgeois. Désormais, elle permet à l'individu de s'exprimer librement. Cette liberté nouvelle se manifeste aussi par la forme. Depuis l'Antiquité, la sculpture occidentale est liée au corps, qu'il soit taillé, modelé ou moulé. Au XX^e siècle, la sculpture moderne s'émancipe du corps et de sa représentation. Des formes abstraites et organiques voient le jour, comme l'illustrent les œuvres de Hans Arp et de Barbara Hepworth. Les artistes ont recours à de nouveaux matériaux, tels la tôle, le fil métallique, le bois et la peinture à l'huile, ainsi qu'à de nouvelles techniques. Au lieu de réaliser des modèles en plâtre, Hepworth se met à travailler directement la pierre, appliquant la technique de la taille directe. L'œuvre n'est plus systématiquement présentée sur un socle, mais peut aussi, comme chez Alexander Calder, flotter dans les airs, suspendue au plafond. Ces sculptures poussent le public à porter sur elles un regard nouveau.

ÉGALITÉ

L'exposition de 1935 ne tient pas la promesse de la modernité selon laquelle tous les êtres humains sont égaux – tout du moins pas d'un point de vue féministe. Le nouveau monde, qui doit se traduire par une nouvelle société et une nouvelle image de l'être humain, s'engage aussi en faveur de l'égalité des genres. Pour la première fois, les normes restrictives en matière de genre sont mises en question. Et pourtant, précisément dans l'art, un domaine qui se veut plus

progressiste, innovant et avant-gardiste qu'ailleurs, les représentations occidentales profondément ancrées de la féminité et de la masculinité s'imposent.

Ainsi, les organisateurs de 1935 font à dessein l'impasse sur les postures artistiques des femmes et des artistes d'origine extraeuropéenne, afin d'inscrire leur exposition dans le canon international, blanc et masculin. La seule artiste femme dont l'œuvre est exposée alors est Sophie Taeuber-Arp. Elle le doit à son époux Hans Arp, qui a fait pression sur les organisateurs pour qu'ils acceptent de montrer son travail. Barbara Hepworth, pour sa part, n'a pas cette chance, malgré les sollicitations de son partenaire et futur mari Ben Nicholson. C'est suite à ce refus que l'exposition *Kandinsky, Picasso, Miró et al. de retour à Lucerne* présente un groupement d'œuvres plus conséquent de Hepworth, afin de souligner les canons de l'exposition historique, dominés par les hommes, et d'y jeter un regard critique.

SYNTHÈSE ?

La synthèse annoncée dans le titre de l'exposition de 1935 revendique un art nouveau, progressiste, qui fait écho à la nouvelle image de l'être humain. L'historien de l'art Konrad Farnet poursuit l'objectif communiste selon lequel l'art ne doit pas être réservé aux élites, mais s'adresser à tout le monde. C'est précisément dans la ville conservatrice de Lucerne qu'il veut atteindre, par le biais d'un nouvel art, ce à quoi l'Union soviétique avec sa classe ouvrière et Paris avec son avant-garde ne sont pas parvenus jusqu'alors : unir la bourgeoisie cultivée, l'intelligentsia et le prolétariat pour voir émerger un être humain nouveau.

Mais on peut aussi interpréter cette ambitieuse synthèse de façon plus modeste. La disposition des œuvres cherche à rendre visible une synthèse de différents courants artistiques. Or, on a vite fait de constater que l'œuvre d'artistes comme Pablo Picasso, Fernand Léger, Sophie Taeuber-Arp ou Alberto Giacometti ne peut se réduire à l'abstraction ou au surréalisme. De ce fait, on ne sait pas avec précision qui doit représenter la « thèse », qui l'« antithèse », qui la « synthèse ». L'approche intellectuelle de Farnet forme un grand contraste avec son idée communiste d'un art accessible à toutes et à tous.

RÉCEPTION

Pour certaines critiques de 1935, l'exposition *These, Antithese, Synthese* est inadmissible ; d'autres, en revanche, apprécient son ambition en matière d'histoire de l'art. L'article *Kunst am Anfang oder am Ende* (L'art à ses débuts ou à sa fin), fait par exemple l'éloge des tableaux exposés, soulignant l'expressivité de leurs couleurs, tout en déplorant ne rien pouvoir reconnaître sur certains d'entre eux. À l'encontre de l'affluence modeste du public et au faible écho médiatique, *These, Antithese, Synthese* a de grandes répercussions sur la durée. Aujourd'hui encore, on y voit une exposition « légendaire », « inimitable » et « sans pareille ». Dans la ville de Lucerne, elle reste ancrée dans les mémoires comme un fabuleux chef-d'œuvre. Les spécialistes de l'art continuent de la considérer comme une référence qui a servi de point de départ à d'autres projets en Suisse. Mais le véritable effet recherché à l'époque, en l'occurrence la synthèse de différents courants artistiques d'avant-garde, n'est pas atteint, pas plus que l'émergence d'un être humain nouveau. Le projet demeure élitiste, il n'est accueilli que par les spécialistes plutôt que par le grand public. Sous le titre *Kandinsky, Picasso, Miró et al. de retour à Lucerne*, la reconstitution de *These, Antithese, Synthese* cherche à mener une autoréflexion critique de l'institution et de son histoire.