

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

FACE AU MUR

LA DÉCORATION MURALE 1870-1945

Sous la direction de
Anne Auffret, Louis Deltour, Elsa Jamet, Adélaïde Lacotte

Pour citer cet ouvrage

Anne Auffret, Louis Deltour, Elsa Jamet, Adélaïde Lacotte (dir.), *Face au mur. La décoration murale 1870-1945*, INHA, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2024.

ISBN : 978-2-491040-19-2

Anne Auffret, Louis Deltour, Elsa Jamet et Adélaïde Lacotte , Introduction	4
TEMPORALITÉS ET CONCEPTIONS DE LA DÉCORATION MURALE	
Pierre Vaisse , Notes sur la couleur en architecture	14
Estelle Thibault , Théories spatiales de l'ornement au XIX ^e siècle : les lois naturelles du décor mural	26
Isabelle Saint-Martin , « Le but suprême de la peinture » : le décor mural dans l'idéal de l'art chrétien	40
Louis Deltour , Les formes de l'utopie murale : politiques du temps dans la commande municipale de l'entre-deux-guerres	61
POLITIQUES DE LA DÉCORATION MURALE	
Kaori Harada , Le thème des âges de la vie dans les peintures décoratives des mairies parisiennes sous la Troisième République	78
Elena Maria Rita Rizzi , Faire parler les murs. Les décorations murales des années 1930 dans les écoles parisiennes	91
Gwenn Riou , Un art pour le « peuple »? La Maison de la culture et l'association l'Art mural (1935-1939)	105
ESPACES, ACTEURS ET ACTRICES DE LA DÉCORATION MURALE	
Claire Dupin , Le peintre-décorateur sous la Troisième République. Profils et pratiques	120
Martine Sautory et Marion Stef , Deux femmes de l'entre-deux-guerres face aux murs d'édifices religieux : Élisabeth Branly (1889-1972) et Valentine Reyre (1889-1943)	133
Claire Maingon , Sculpter les murs : le relief monumental. 1930-1970	151
DÉPENDANCES ET INTERDÉPENDANCES DE LA DÉCORATION MURALE	
Justine Lécuyer , Le mur textile : conception et décor chez les tapissiers-décorateurs	164
Laura Pirkelbauer , Marie Cuttoli, Jean Lurçat et <i>Les Saisons et les Arts</i> (1935-1936) : dialectique entre tapisserie-peinture et tapisserie-décor	177
Camille Napolitano , Le décor de la rue. La devanture de magasin et l'art mural publicitaire	188
DÉPASSER LE MUR DES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES	
Maria Stella Di Trapani , André Lhote au congrès Volta sur les Relations entre l'architecture et les arts figuratifs : quelques réflexions sur l'art mural en Italie et en France dans les années 1930	206
Camille Noverraz, Nicola Gammaldi, Maria Rosa Lanfranchi, Francesca Piqué , Du projet à la mise en œuvre : Gino Severini et la peinture murale religieuse en Suisse romande	221

REMERCIEMENTS

Les directeurs de la publication souhaitent remercier leurs institutions respectives qui les ont soutenus financièrement et matériellement dans l'organisation de ces journées d'études, de séminaires et de colloque, depuis 2019 : l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art), le Centre d'Histoire du XIX^e siècle, Sorbonne Université, le Centre André-Chastel, l'Université de Genève et l'association Articulations.

Ce projet de recherche n'aurait pu aboutir sans l'aide précieuse des membres du comité scientifique : Jérémie Cerman (professeur des universités, Université d'Artois, CREHS), Rossella Froissart (directrice d'études, École Pratique des Hautes Études, Saprat), Eléonore Marantz (maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA), Catherine Méneux (maîtresse de conférence HDR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA) et Pierre Sérié (maître de conférences HDR, Université Clermont-Auvergne, CHEC). Nous leur adressons nos plus sincèrement remerciements.

La publication des actes n'aurait été possible sans le soutien du laboratoire HiCSA de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, de Zinaïda Polimenova et Catherine Méneux.

Nos remerciements s'adressent enfin à tous les auteurs pour leurs contributions à cette publication et pour leur patience.

INTRODUCTION

ANNE AUFFRET, LOUIS DELTOUR, ELSA JAMET
ET ADÉLAÏDE LACOTTE

« L'homme aime la couleur, a horreur du vide et du mur nu. C'est entendu. On va habiller les murs.¹ » En 1938, lorsque Fernand Léger exprime cette volonté d'« habiller les murs », il appelle de ses vœux à la naissance d'une culture artistique, « un art décoratif, un art mural va se réaliser, ce sera l'art collectif de demain² ». Cet art est l'une des plus anciennes expressions artistiques et se distingue par la diversité des supports et techniques qui lui sont associés. Porté en gloire par certains, ou rejeté par d'autres au titre d'un « bariolage », ou d'un « crime » selon Le Corbusier (1887-1965) ou Adolf Loos (1870-1933)³, le décor mural a suscité de nombreuses réflexions d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art dès le milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. La diversité des supports, des techniques, des formules esthétiques et des appropriations idéologiques que suscite l'art mural en France a conduit à la création, en 2019, d'un programme de recherche appelé Face au mur. Après une première journée d'étude consacrée à la décoration murale de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 (2019), et un séminaire (2021), le colloque, dont le présent ouvrage réunit la plupart des contributions, souhaitait élargir la chronologie de 1870 à 1945, couvrant ainsi toute la période de la Troisième République et de la Seconde Guerre mondiale qui sont indivisibles. Le présent ouvrage offre une synthèse inédite sur ce vaste objet d'étude.

Si les limites chronologiques retenues correspondent aux changements de régime politiques depuis la Troisième République jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, elles permettent d'illustrer sur le temps long les différentes évolutions de l'art mural. Dans les années 1870, alors que cet art gagne dans les

1 Fernand Léger, « Couleur dans le monde » (1938), dans *Fernand Léger, Fonctions de la peinture*, Roger Garaudy (préf.), Paris, Gonthier, 1970, p. 88.

2 *Ibid.*, p. 92.

3 Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, et Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908, *Ornament et crime*, traduction française : 1913.

manifestations internationales, il se diversifie dans ses pratiques. On voit ainsi se développer la peinture, de la sculpture et des arts dits appliqués (céramique, vitrail, laque, tapisserie, etc.) sur les murs intérieurs ou extérieurs des églises, des édifices privés et publics. La jeune république montre aussi son intérêt pour cette pratique en multipliant les commandes monumentales pour orner ses institutions et ses lieux de pouvoir et de savoir. Ainsi, dans ces dernières années du XIX^e siècle, un grand nombre de chantiers ambitieux sont lancés comme la décoration du nouvel Hôtel de Ville de Paris, construit en lieu et place de celui détruit lors de la Commune, ou pour le Panthéon et les nombreux décors allégoriques de mairies. Cette politique publique ambitieuse a d'abord une vocation didactique – symboliser, expliquer et propager les idéaux de la nouvelle république dans l'espace public. Elle soutient aussi financièrement les artistes qui manifestent, pour certains, leur volonté d'avoir « des murs, des murs à décorer », rejetant la peinture de chevalet, au profit d'un art interdisciplinaire⁴. Avec l'arrivée du Front populaire, l'art mural prend une nouvelle dimension, devenant pleinement un art social et pédagogique⁵. On reconnaît alors que « le mur est vu par tous, et peut devenir un organe s'adressant aux masses »⁶. Une véritable politique murale voit ainsi le jour à cette période. En 1935, le premier Salon de l'Art mural, fondé par le peintre Sam Saint-Maur (1906-1979) et présidé par Eugenio d'Ors (1881-1954) voulait être un témoin – ou initiateur – de la renaissance de l'art mural⁷. Ce salon réunira plus de deux cents artistes parmi lesquels Amédée Ozenfant (1886-1966), Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1953), André Lhote (1885-1962), Raoul Dufy (1877-1953), Auguste Herbin (1882-1960) ou encore Ossip Zadkine (1888-1967). Saint-Maur est également l'un des initiateurs du projet de loi de 1936 visant à offrir un cadre législatif à l'art mural. Cette idée aboutit à l'arrêté du 18 mai 1951, dit 1 % artistique, d'utilisation des crédits pour des travaux de décorations dans

4 Jan Verkade, *Le tourment de Dieu*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1926, p. 94.

5 Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994.

6 Sophie Krebs, « La Fée électricité, entre féerie et réalisme », dans *Raoul Dufy, Le bonheur de vivre* (cat. expo., Évian-les-Bains, Palais Lumière, 11 février-5 juin 2017), Gand, Snoeck, 2017, p. 118.

7 *L'art sacré*, 1^{er} juillet 1935. Quatre salons de l'art mural ont eu lieu en 1935, 1936, 1938 et 1949. Saint-Maur a également créé l'Association artistique de l'Art mural.

les bâtiments d'enseignement. Cette disposition a permis le financement d'un grand nombre de réalisations murales⁸.

L'art mural est, par définition, contraint par l'architecture, et doit s'adapter à son cadre⁹. Cette dépendance au support et la pluralité de ses manifestations constituent l'une des premières limites à l'art mural et à son étude. Cette peinture peut, selon Le Corbusier, faire « sauter nos murs », ou « détruire un mur » et, pour Fernand Léger « le faire avancer, reculer le rendre mobile visuellement »¹⁰. Ce support incite également à réfléchir à la diversité des matériaux employés. Entre développement industriel et nostalgie pour un passé artistique mythifié, les XIX^e et XX^e siècles connaissent plusieurs « renaissances » ou innovations techniques qui ont accompagné l'essor de l'art mural. C'est notamment le cas pour la céramique architecturale qui a bénéficié d'un regain d'intérêt comme élément décoratif, à partir du milieu XIX^e siècle, pensons aux grès d'Alexandre Bigot (1862-1927) sur les façades en béton armé d'immeubles d'Anatole de Baudot (1834-1915), d'Hector Guimard (1867-1942), de Frantz Jourdain (1847-1935), de Jules Lavirotte (1864-1929), ou d'Henri Sauvage (1873-1932)¹¹. La diversité des pratiques et des matériaux montre toute la complexité de ce champ d'études. Une œuvre murale peut être une production exécutée directement sur le support mural, comme la fresque, et plus largement une œuvre qui adhère à l'architecture comme une peinture, une toile marouflée, une sculpture, de la mosaïque, de la céramique, du vitrail, du *photomural*, les papiers peints, les tapisseries, ou encore un tableau de chevalet faisant corps avec le mur, et des images punaisées. Les discours sur les techniques murales se sont souvent doublés de considérations esthétiques. L'idée de « vérité du matériau » pousse critiques et artistes, dès le milieu du XIX^e siècle, à juger que l'œuvre murale implique un langage formel spécifique. Plusieurs critères récurrents entrent en jeu pour la définition d'une

8 Coll., *Un art d'État? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Pierrefitte-sur-Seine/Rennes, Archives nationales/Presses universitaires de Rennes, 2017 (exposition, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 30 mars-13 juillet 2017).

9 *Art et décoration*, 1^{er} janvier 1938 à propos de « L'expression murale chez Fernand Léger », p. 152-159.

10 Le Corbusier, « Sainte Alliance des arts majeurs ou le grand art en gésine », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, juillet 1935, p. 86 et Fernand Léger, « Couleur dans le monde », art. cité, p. 88.

11 Olivier Barancy et Christophe Lavirotte, « La collaboration entre Jules Lavirotte et Alexandre Bigot », dans Julie Brossier-Duclos, Annick Perrot, Michelle Massault, Jean-Claude Delanoue et Yves Auger, *Céramiques architecturales. De l'exceptionnelle collection Pasquier à Cé-ra'brique*, Chemillé-sur-Indrois, Éditions Hugues de Chivré, 2022, p. 232.

telle esthétique : soumission de l'œuvre à la structure architecturale, adhésion au mur, rejet du mimétisme et de la narration, ou refus de la perspective. Malgré l'invocation de tels principes, les oppositions esthétiques entre les artistes qui pratiquent le mur sont manifestes; elles supposent donc des conflits (générationnels, sociaux, esthétiques, idéologiques) à considérer pour l'étude des œuvres murales.

Cet art protéiforme doit aussi être envisagé du point de vue de son échelle et de son sujet. L'œuvre murale est souvent qualifiée d'œuvre monumentale, dans la mesure où elle adopte les proportions de l'architecture, hors de la mesure des œuvres mobiles. Il peut toutefois se limiter à quelques carreaux de céramique, comme sur la façade de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris ornée en 1845-1857 de plaques de lave émaillée de Pierre-Jules Jollivet (1794-1871), ou atteindre des dimensions considérables comme *La Fée Électricité*, de Raoul Dufy (1877-1953) (1937, musée d'Art moderne de Paris) composée de 250 panneaux contre-plaqués, soit plus de 600 m².

L'art mural permet aussi d'aborder la question des commandes passées aux artistes : liberté de création de l'artiste dans le choix du sujet, des matériaux, de la situation, ou de la participation de l'architecte ou du commanditaire. Le choix du sujet peut résulter d'un dialogue, ou d'une opposition, entre l'artiste et l'architecte, l'artiste et le commanditaire, ou l'architecte et un comité, comme ce fut par exemple le cas pour la Sorbonne. Henri-Paul Nénot (1853-1934), aidé du comité de travaux imposa à Pierre Puvis de Chavanne (1824-1898) un sujet. Cette hiérarchie symbolique entre architecte et artistes, qui se double souvent d'une hiérarchie sociale, et qui entre parfois en contradiction avec les nombreux appels à la collaboration entre architectes et plasticiens au nom de l'unité ou de la synthèse des arts doit aussi être prise en compte.

Nécessaire à la production de l'œuvre murale, ce cadre spécifique de la commande, publique ou privée, mène à l'étude de ses dispositifs : cadre administratif et juridique, initiative de la commande, choix des artistes et du bâtiment à décorer, degré de contrôle de l'exécution, et des liens entre décor et espace privés et publics. La géographie politique et institutionnelle des collectivités et la sociologie des commanditaires privés de grands décors permettent de lire formes et iconographies à la lumière de leurs destinations¹².

12 Citons par exemple les décors muraux commandés aux impressionnistes ou aux Nabis, et également les grandes commandes pour les paquebots comme le *Normandie*. Voir également : Louis Deltour, « Le grand décor dans les "villes et provinces de France". Éléments

L'œuvre murale s'insère non seulement dans un ensemble architectural, mais aussi dans un ensemble décoratif, voire dans un véritable programme iconographique et stylistique. Les différents modes d'organisation de cet « art collectif »¹³ (regroupements de circonstance, groupes ou ateliers spécifiquement constitués) et les représentations qui y sont attachées (corporatisme néo-médiéval, collectivisme socialisant) retiennent l'attention. La question de l'auctorialité de l'œuvre décorative apparaît ainsi importante pour comprendre les relations entre commanditaires, artistes et architectes, dont les rôles se définissent au gré des chantiers. Elle conduit aussi à l'étude de la formation et de la transmission des savoirs (modèles, recettes), des gestes et des discours autour de la création murale et des savoir-faire artistiques. La hiérarchie, maître-élève ou chef d'atelier et atelier, est centrale pour éclairer la dimension collective de l'œuvre et rejoindre l'idéal d'une création commune, d'une œuvre d'art sans nom propre. Enfin, la pérennité de ce support mural peut encore entrer dans les réflexions. Si la plupart des œuvres produites ont été exécutées pour être conservées, certaines appartiennent aux arts éphémères, comme les décors monumentaux des expositions internationales et universelles¹⁴. La durabilité de l'œuvre murale conduit naturellement à prendre en considération la conservation et la restauration des œuvres existantes.

La diversité des supports, des techniques, des formules esthétiques et des appropriations idéologiques que suscite l'art mural en France forme un terrain d'étude particulièrement fécond pour l'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles. Cependant, les études de synthèse sur le sujet sont rares. Le mur est souvent abordé de manière accessoire dans des travaux monographiques, ou concernant l'histoire des institutions ou des techniques artistiques. À partir des années 1970, des études monographiques ou des expositions ont contribué à faire connaître des acteurs et des réalisations importants de l'art mural comme

pour une géographie du décor peint et sculpté dans l'entre-deux-guerres », dans *Rennes 1922. La ville et ses artistes de la Belle Époque aux Années folles*, cat. expo., Rennes, musée des Beaux-Arts, 2022, p. 152-159.

- 13 Fernand Léger, « Couleur dans le monde » (1938), dans *Fernand Léger, Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 88.
- 14 Romy Golan, *Muralnomad, le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Éditions Macula, 2018 et Anne Henriette Auffret, *Un éternel éphémère : la peinture murale aux Expositions universelles et internationales de Paris : 1889-1937*, thèse de doctorat en histoire de l'art, 2023 (dir. Bertrand Tillier, Pierre Sérié), Paris 1 Panthéon-Sorbonne/université Clermont Auvergne.

Puvis de Chavannes ou Maurice Denis¹⁵. Dès cette époque, plusieurs objets ont été redécouverts, étudiés et présentés au public, où l'art mural tenait une place centrale. Ces années ont également vu croître l'intérêt pour l'histoire institutionnelle et sociale de l'art, qui a souvent abordé la question du rapport des artistes au mur par le biais de l'étude des liens entre artistes et puissance publique. Le travail séminal de Pierre Vaisse, de sa thèse d'État, soutenue en 1980 et publiée en 1995, sur *La Troisième République et les peintres*, a contribué à ouvrir des perspectives de recherches sur l'art mural de cette période, révélant l'intérêt des pouvoirs publics pour l'art décoratif et monumental à partir des années 1870¹⁶. Le catalogue de l'exposition du musée du Petit Palais de 1986, consacré au *Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, appelait même à réhabiliter les décors des mairies parisiennes, leurs auteurs, et les valeurs dont ils sont porteurs¹⁷.

Plusieurs travaux et projets récents ont renouvelé l'intérêt pour cet objet d'étude. En 2013, la peinture murale a été mise en évidence dans le colloque « Décors de peintres », organisé entre l'université Clermont-Auvergne et le Mobilier national à Paris¹⁸. Entre 2013 et 2014, deux publications abordaient ce thème à travers les murs peints des années 1930 dans les écoles et la peinture d'histoire¹⁹. De récentes recherches ont également été publiées sur *La peinture impressionniste et la décoration* de Marine Kisiel²⁰. Issu de sa thèse,

15 *Puvis de Chavannes, 1824-1898* : Paris, Éditions des musées nationaux, 1977 (exposition : Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976-14 février 1977 : Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18 mars 1977-1^{er} mai 1977) ; et Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1993.

16 Young Bang Lin, *Le décor peint dans les édifices civils publics à Paris sous la Troisième République*, Paris, thèse universitaire présentée sous la direction d'André Chastel, 1964 ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

17 Thérèse Burollet, *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. expo., Paris, musée du Petit Palais, 1986.

18 Catherine Cardinal et Laurence Riviale (dir.), *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, xv^e-xx^e siècles*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26-28 novembre 2013), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2016.

19 Isabelle Collet et Marie Monfort, *L'école joyeuse et parée. Murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Paris Musées, 2013. Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900*, Paris, Arthena, 2014.

20 Marine Kisiel, *La peinture impressionniste et la décoration*, Paris, Le Passage, 2021, publication issue de sa thèse en histoire de l'art (dir. Bertrand Tillier et Richard Thomson), université de Bourgogne, Edinburgh University, 2016, et le catalogue de l'exposition *Le décor impressionniste. Aux sources des Nymphéas*, Paris, musées d'Orsay et de l'Orangerie/Hazan, 2022 (musée de l'Orangerie, du 2 mars au 11 juillet 2022).

ce travail souligne l'intérêt des peintres impressionnistes pour la décoration et le décoratif entre 1870 et 1895. Ce type de questionnements a également fait l'objet de la thèse d'Anne Henriette Auffret consacrée à *Un éternel éphémère : la peinture murale aux Expositions universelles et internationales de Paris 1889-1937*²¹.

L'art mural peut aussi être examiné à la lumière de l'intérêt renouvelé pour les questions de l'ornement et du décoratif, de l'intermédialité et la dimension collective du travail artistique ou encore des études matérielles qui mettent l'accent sur les techniques et gestes artisanaux et artistiques²².

Le sillon fécond du lien entre production artistique et histoire des idées tient une place capitale. En 2018, la traduction française de l'ouvrage de Romy Golan, *Muralnomad. Le paradoxe de l'image murale en Europe, 1927-1957*, a ouvert une perspective plus large, en étudiant les circulations entre l'Italie et la France²³. De nouvelles recherches ont aussi émergé sur les interactions professionnelles et le travail collaboratif, comme en témoigne un article consacré à la collaboration entre architectes et plasticiens et la thèse de Laure Chabanne *Cohabitation, union, divorce : architecture, peinture et sculpture à l'École des beaux-arts de Paris (fin du XVIII^e siècle-1968)*²⁴.

21 Anne Henriette Auffret, *Un éternel éphémère : la peinture murale aux Expositions universelles et internationales de Paris : 1889-1937*, thèse, 2023, *op. cit.*

22 Rossella Froissart Pezone « Situations du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective*, 2010, p. 157-164; Rémi Labrusse, « “Arabesque”, une histoire occidentale », *Cahiers philosophiques*, 2020/3, n° 162; Anne Maillard, *La céramique architecturale à travers les catalogues des fabricants en France, 1840-1940*, Paris, Éditions Septima, 1999; Jérémie Cerman, *Le papier-peint Art nouveau. Création, production, diffusion*, Paris, Mare & Martin, 2012; Audrey Nassieu Maupas, Pascal-François Bertrand, *Arachné. Un regard critique sur l'histoire de la tapisserie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017; Rossella Froissart, Merel van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle », *Perspective* [en ligne], 1, 2016, <https://doi.org/10.4000/perspective.6313>. Deux expositions ont également été consacrées à la tapisserie : au musée des Beaux-Arts de Rennes : *Les tentures du Parlement de Bretagne*, et au Mobilier national en 2018 : *Au fil du siècle. Chefs-d'œuvre de la tapisserie. 1918-2018*. Le photomural a fait l'objet de la thèse de Brenda Edgar (dir. Claude Massu, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), soutenue en 2013 et publiée : *Le motif éphémère : ornement photographique et architecture au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

23 Romy Golan, *Muralnomad, le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Éditions Macula, 2018 [2009].

24 Delphine Bière et Éléonore Marantz, « Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XX^e-XXI^e siècles) », *In Situ*, n° 32, 2017 (<http://journals.openedition.org/insitu/15409>, consulté le 31/05/2024), publication issue de deux journées d'études des 27 novembre 2013 et 26 mars 2014 et Laure Chabanne, *Cohabitation, union, divorce : architecture*,

Dans la continuité du colloque « Face au mur », de récents évènements scientifiques ont montré l'intérêt constant pour le décor mural. Le colloque « Peindre dans les églises parisiennes au XIX^e siècle » organisé par la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris (COARC) les 23 et 24 novembre 2023 à Paris entendait examiner les enjeux de la commande, de l'élaboration, des techniques et des statuts des œuvres monumentales²⁵. Étaient aussi abordés les restaurations et le rapport des peintures murales avec l'architecture. Ces axes rejoignent également ceux évoqués dans le colloque « Les mondes professionnels de l'ornement d'architecture : acteurs et pratiques du XVIII^e siècle à nos jours » (INHA, Paris) qui a eu lieu les 13 et 14 mars 2024. Du fait de son sujet, de nombreuses communications ont fait écho au colloque « Face au mur » en évoquant la pratique, la collaboration, la formation ou les relations et les interactions professionnelles ainsi que les motifs de ceux intervenant sur une surface murale.

Ce projet autour de la décoration murale, en adoptant une chronologie relativement longue et en refusant d'exclure de son champ certaines techniques ou pratiques, visait à renouveler les recherches sur ce sujet, multipliant les parallèles entre les différentes commandes, réalisations, supports, matériaux, artistes et périodes, voire de dépasser les frontières françaises²⁶.

Cette publication, en grande partie issue du colloque organisé en 2022²⁷, rassemble quinze contributions de chercheuses et chercheurs en histoire de l'art. Qu'ils abordent le décor mural sous l'angle de la conception, des théories,

peinture et sculpture à l'École des beaux-arts de Paris (fin du XVIII^e siècle-1968), thèse de doctorat en histoire de l'art 2021 (dir. Jean-Michel Leniaud), EPHE.

25 COARC, *Peindre dans les églises parisiennes au XIX^e siècle*, Heule, Snoeck, 2024.

26 Rappelons les communications consacrées à des sujets sortant des frontières lors de la journée d'études du 24 mai 2019, par Pierre Sérié « Embellir le monde ou en accompagner les changements : les muralistes de l'American Academy in Rome à l'épreuve des années 30 »; et au colloque des 19-20 mai 2022 de Camille Noverraz, Nicola Gammaldi, Maria Rosa Lanfranchi, Francesca Piqué « Du projet à la mise en œuvre : Gino Severini et la peinture murale religieuse en Suisse romande », et Begona Farre Torras « Transnational Debates and Local Production: Barcelona's Mural Scene in the 1910s – Canons and Transgressions ».

27 *Face au mur. La décoration murale en France 1870-1945*, Paris, INHA, 19 et 20 mai 2022, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA, Centre d'Histoire du XIX^e siècle, Sorbonne Université, Centre André-Chastel, université de Genève et association Articulations. Aux contributions du colloque s'ajoute l'article de Kaori Harada, issu de sa communication à la journée d'études de 2019.

de la politique, des acteurs et actrices, ou de la dépendance et interdépendance, les auteurs renouvellent sensiblement notre connaissance sur le décor mural.

Les trois premières parties se concentrent sur des exemples français autour des « Temporalités et conceptions de la décoration murale », des « Politiques de la décoration murale », et des « Espaces, acteurs et actrices de la décoration murale et dépendances et interdépendances de la décoration murale ». La quatrième partie, intitulée « Dépendances et interdépendances de la décoration murale » est consacrée, quant à elle, au mur au-delà des frontières géographiques. Bien que limitée aux exemples français, cette publication met en valeur les parallèles existants avec d'autres pays comme l'Italie ou la Suisse. Cette publication ouvre ainsi de nombreuses pistes de réflexion pour des recherches futures sur l'art mural, au-delà des limites géographiques et chronologiques.

TEMPORALITÉS ET CONCEPTIONS
DE LA DÉCORATION MURALE

Lors du séminaire qui s'est tenu à Paris en 2021 pour préparer le colloque « Face au mur », un certain nombre d'excellentes communications avaient été présentées; mais elles m'avaient laissé pour la plupart l'impression d'un manque¹. Leur objet pris séparément donnait lieu à une étude approfondie, mais ses conditions d'existence n'étaient pas, ou étaient peu prises en compte, et en particulier le cadre architectural dans lequel il s'insérait et qu'il complétait. La quasi-totalité de ces objets étaient situés à l'intérieur, alors que la peinture murale ou toute œuvre apparentée peut également décorer un mur extérieur, ce qui implique d'abord une architecture conçue pour accueillir un tel décor, puis une iconographie adaptée à l'emplacement et enfin l'usage de techniques différentes – les textiles étant exclus et la préférence donnée aux matériaux tels que la mosaïque qui résistent aux intempéries, sans parler des bas-reliefs.

Pour juger des décors des murs extérieurs, il convenait donc, dans un premier temps, de réunir un certain nombre d'exemples d'une importance particulière – pour ne pas dire particulièrement représentatifs, la représentativité ne pouvant être affirmée *a priori* sans tomber dans un cercle vicieux. Pour la peinture, on pense aux immenses compositions (malheureusement disparues en 1945) exécutées par Schinkel à Berlin sur le mur de façade du musée (*l'Altes Museum*) qui vint fermer au nord le *Lustgarten*, face au château royal², et aux bâtiments de l'Université nationale autonome de Mexico, couverts d'un décor en mosaïque

1 Le séminaire « Face au mur (1870-1945) » a eu lieu les 9 et 10 septembre 2021 à Paris, à l'INHA.

2 *L'Altes Museum* fut construit de 1823 à 1830. Le mur de façade est précédé d'une immense colonnade (ionique, comme il se doit pour un musée) qui, ornement indispensable pour affirmer la noblesse de l'édifice, jouait aussi le rôle de clôture du côté nord du *Lustgarten*, Schinkel s'étant distingué autant, sinon plus, pour l'aménagement esthétique d'espaces urbains que comme architecte. Les compositions peintes furent exécutées de 1828 à 1834. Les deux grandes montraient *Jupiter et le nouveau panthéon* et *Le développement de la vie sur la terre*, les deux autres, en retour, *Ouranos et la danse des constellations* et *L'Essor de la vie et le Deuil sur un tumulus*.

ou en grès émaillé dont des peintres comme Diego Riveira, Orozco ou Siqueiros ont donné le dessin³. En remontant dans un passé plus lointain, on pense aux églises des monastères de Bucovine entièrement peintes à l'extérieur au cours du xvi^e siècle, telles que celles d'Arbore, de Suceava ou, la plus célèbre d'entre elles, de Voroneț, et à une époque encore proche de nous et dans un tout autre contexte, aux centaines de murs peints vers 1970-1980 dans la Bay Area autour de San Francisco⁴. Mais tous ces exemples, pour intéressants qu'ils fussent, présentaient tous l'inconvénient de se situer hors sujet dans la mesure où le colloque porte sur les œuvres apparues en France sous la Troisième République. Or, dans ce cadre, les exemples se font rares.

En trichant un peu, c'est-à-dire en remontant un peu plus haut, on trouve évidemment le portail gothique de Saint-Germain l'Auxerrois, à Paris, peint par Mottez en 1844-1846, tentative de rétablir la polychromie d'origine qui se solda rapidement par un échec, la couche picturale s'étant dégradée en raison de l'humidité ambiante jusqu'au jour où l'œuvre fut jugée irrécupérable⁵. Autre exemple, longtemps négligé avant d'être remis en lumière par des travaux récents : les scènes bibliques peintes par Jollivet sur des dalles de lave de Volvic émaillée fixées à la façade de l'église Saint-Vincent-de-Paul, œuvre de l'architecte Hittorff. Cette technique, dont Jollivet fut un partisan convaincu et qu'il fut l'un des rares peintres de son époque à pratiquer, connut un certain succès sous le Second Empire, mais les dalles qui étaient venues orner la façade de Saint-Vincent-de-Paul n'y restèrent pas longtemps : l'archevêché obtint leur enlèvement parce qu'elles empêchaient les parents de mener leurs filles à la messe, Adam et Ève figurant à droite de l'entrée dans le plus simple appareil⁶. On pourrait ajouter, à la façade

3 Le campus actuel de l'Université nationale autonome du Mexique a été aménagé à partir de 1950. Tous les édifices ont reçu un décor extérieur; les murs du plus imposant, la Bibliothèque nationale, sont entièrement revêtus de mosaïques de Juan O'Gorman évoquant, sur trois d'entre eux, les grandes périodes de l'histoire du Mexique (le Mexique ancien, avant l'arrivée des Européens, le Mexique colonial et le Mexique moderne, indépendant), le quatrième étant consacré à l'université. Voir Timothy W. Drescher, *San Francisco Bay Area Murals. Communities Create Their Muses 1904-1997*, Washington DC, Pogo Press, 1998.

4 *Ibid.*

5 Voir Jacques Foucart et Jacques Marie, « Le porche de Victor Mottez à Saint-Germain-l'Auxerrois : tardifs regards d'un peintre (Auguste Leroux) et d'un écrivain (Huysmans) », *La Tribune de l'art*, 27 septembre 2021 (<https://www.latribunedelart.com/le-porche-de-victor-mottez-a-saint-germain-l-auxerrois-tardifs-regards-d-un-peintre-auguste-leroux>, consulté le 14 novembre 2023).

6 Voir Claudine de Vaulchier, dans : Sylvain Bellenger (dir.), *Hittorff, un architecte du xix^e siècle*, cat. expo., Paris, musée Carnavalet (20 octobre 1986-4 janvier 1987), Paris, musée Carnavalet, p. 120-121 et 299.

de l'église Saint-Laurent, reconstruite en style gothique après 1861, les scènes de la vie du saint exécutées en lave émaillée sur des dessins de Paul Balze, mais il s'agit d'une œuvre mineure qui échappe à l'attention, du fait de la situation de l'édifice en retrait dans un grand carrefour. Sous la Troisième République, le Grand Palais, construit pour l'Exposition universelle de 1900, reçut une frise en haut de chacune de ses deux façades principales; ces deux frises, consacrées à l'art et aux artistes français, sont d'autant plus remarquables qu'elles tranchent avec le caractère classicisant et monumental de l'architecture⁷. En face, au Petit Palais, la voule du portique qui borde la cour intérieure s'orne d'une peinture à fresque, œuvre de Baudoüin qui porta un intérêt particulier à cette technique dont il assura par la suite l'enseignement à l'École des beaux-arts⁸.

Sans doute pourrait-on ajouter d'autres exemples, mais si l'on considère l'ensemble des constructions de l'époque, ils sont relativement rares. Cette rareté semblerait en contradiction avec le succès grandissant de la polychromie architecturale, mais ce n'est là qu'une illusion. Comme pour la sculpture, il existe en architecture deux formes de polychromie : l'une, artificielle, obtenue en recouvrant le matériau d'une couche colorée⁹, l'autre, dite naturelle, résultant de l'emploi de matériaux, principalement de pierres ou de marbres de différentes couleurs. Or cette polychromie, dont la façade de l'opéra de Paris donne un brillant exemple, exclut en pratique tout décor peint. Il en va de même de l'utilisation de différentes techniques qui se répandent à la fin du XIX^e siècle, comme le décor de majolique sur l'immeuble composé d'ateliers d'artistes construit par Arfvidson rue Campagne-Première¹⁰, et celui des façades du célèbre

7 Voir l'excellente étude : Pierre Sérié, « Bavardages sous la contrainte, bavardages dans la contrainte : décorer l'architecture "Beaux-Arts". Les frises narratives du Grand Palais à Paris », dans Catherine Cardinal (dir.), *Les peintres aux prises peintres avec le décor. Contraintes, innovations, solutions de la Renaissance à l'époque moderne*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 18 mai 2011), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p. 45-54.

8 Sur la fresque au XIX^e siècle, voir le résumé de la question dans : Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 209-211; sur Paul Baudoüin, voir le texte de Volker Ritter dans : *Paul Baudoüin (1844-1931), Ölbilder und Zeichnungen*, cat. expo., Wilhelmshafen, Kunsthalle (10 juin-8 juillet 1990), 1990.

9 Il n'y a pas lieu de tenir compte du simple badigeon de couleur unie destiné à masquer (et à protéger) le revêtement tristement gris de constructions sans aucune prétention architecturale, comme dans des quartiers populaires qui en recevaient une certaine gaieté, par exemple à Lyon dans le quartier de la Guillotière.

10 Camille Napolitano, *La maison aux majoliques de la rue Campagne-Première. L'immeuble d'ateliers pour artistes d'André-Louis Arfvidson, prototype d'un modèle architectural moderne*, mémoire de master 2 dirigé par Jean-Michel Leniaud, Paris, École pratique des hautes études, 2018.

immeuble de Perret rue Franklin à Paris, les deux, comme beaucoup d'autres décors contemporains, créés par la firme Bigot, ou les faïences à la façade de la faïencerie Loebnitz construite par Sédille. Il s'agit là d'éléments de couleur purement ornementaux qui ne laissent place à aucune composition historiée, si l'on excepte quelques panneaux à la faïencerie Loebnitz.

La situation change quelque peu après la Première Guerre mondiale. Selon Hans Hildebrandt, auteur d'un article paru dans *Das Kunstwerk* en 1954, article qui porte principalement sur l'Allemagne, mais concerne également la France, un changement complet se serait même produit¹¹. L'architecture du XIX^e siècle aurait, selon lui, fait obstacle par son éclectisme au développement d'une grande peinture murale, que favoriserait au contraire, et même qu'appellerait l'architecture nouvelle, le *Neues Bauen*. L'article est malheureusement représentatif d'une manière d'argumenter aussi fautive que, *mutatis mutandis*, fréquente en histoire de l'art, qui instaure comme critère supérieur de jugement un parti pris esthétique et que l'on peut résumer ainsi dans le cas présent : la peinture murale étant une forme supérieure de l'art, et l'éclectisme le déclin de l'architecture, elles ne peuvent donc être qu'incompatibles, la première redevenant possible lorsque la seconde est rétablie dans ses vrais principes. Dans sa réalité concrète, cependant, l'architecture, en France, offre un autre visage. Passons sur le fait qu'en beaucoup d'endroits (il suffit de penser aux sièges de la Caisse d'épargne en province), l'héritage du siècle précédent se maintient encore jusqu'après la Première Guerre mondiale. Dès avant 1914 apparaît toutefois un classicisme modernisant ou une modernité classicisante qui va triompher, pour les édifices officiels ou importants, autour de 1930, mais qu'annoncent déjà le Théâtre des Champs-Élysées ainsi que les premières œuvres de Tony Garnier à Lyon¹². Or si cette architecture dépouillée et à la structure fortement accusée accepte le cas échéant des bas-reliefs sculptés, comme au Théâtre des Champs-Élysées

11 Hans Hildebrandt, « Wandmalerei. Ihre Auflösung im 19., ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert », *Das Kunstwerk*, 8, Heft 5, 1954-1955, p. 3-6.

12 Sur l'architecture autour des années 1930-1939, voir aussi : *L'Architecture d'aujourd'hui*, mai 1939, *Édifices publics*; Franco Borsi, *L'Europe monumentale, 1929-1939*, Paris, Hazan, 1986; Bertrand Lemoine et Philippe Rivouarard, *Paris / L'architecture des années trente*, cat. expo., Paris, mairie du XVI^e arrondissement (1987), Lyon, La Manufacture, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1987; *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, cat. expo., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris (13 mai-30 août 1987), Paris, Institut français d'architecture, Paris-Musées, en particulier Pierre Vaisse, « L'architecture en France avant-guerre », dans *ibid.*, p. 328-335 et Jean-Claude Vigato, « Exposition et positions architectoniques », dans *ibid.* p. 336-347.

ou au musée des Colonies, ou bien des sculptures en ciment coulé, comme à l'église d'Élisabethville, elle exclut tout décor de couleur et à plus forte raison la peinture¹³.

Après 1920 se constitue en Europe ce qu'on appelle le Mouvement moderne, appelé dès son apparition le *Neues Bauen* en Allemagne et auquel Henry-Russell Hitchcock et Philipp Johnson donnèrent en 1932, aux États-Unis, le nom d'*International Style*. Quoi qu'il en soit de la pertinence de ces appellations, ce mouvement en est venu à occuper dans les histoires de l'architecture du xx^e siècle une place privilégiée, inversement proportionnelle à son importance purement quantitative dans la création architecturale jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. Il passe pour avoir fait triompher le blanc, ce qui fit qu'un auteur américain qui ne l'appréciait pas qualifia plaisamment de « grands dieux blancs » les architectes européens, en particulier Gropius et Mies van der Rohe, qui l'apportèrent et le firent triompher aux États-Unis. Or cette opinion doit être quelque peu nuancée. Sans doute les villas construites à l'époque par ces deux architectes allemands ainsi que par Le Corbusier offrent-elles un extérieur blanc, de même que leurs immeubles; mais lorsqu'il projetait la villa Savoye, ce dernier élaborait une maquette (conservée aujourd'hui à New York, au MoMA) qui ne présentait que des murs de différentes couleurs. Il y a une quarantaine d'années, un architecte des Monuments historiques chargé de la restauration de la villa s'appuya sur ce document pour la faire peindre des mêmes couleurs. Peu d'années passèrent avant qu'elle ne retrouve sa blancheur originelle, mais la maquette prouve que Le Corbusier avait été sensible, quoi qu'il s'en défendît, aux idées du mouvement hollandais *De Stijl*, connu à Paris par l'exposition que lui avait consacrée en 1923 la galerie Rosenberg et dont le principal théoricien, Théo van Doesburg, s'était établi en France où il se construisit à Meudon une villa aux murs de couleur. Chaque mur étant d'un ton uni, la couleur contribuait par sa valeur à la définition de l'espace. En fait, son emploi dépendait fortement de considérations, ou plutôt de principes établis d'abord en peinture. Theodor van Doesburg lui-même était d'abord peintre, de même que la figure la plus importante du mouvement, Mondrian, et l'on ne s'étonne pas qu'une mésentente soit apparue entre eux et les architectes du mouvement, Oud en particulier.

13 Le musée des Colonies (aujourd'hui musée de l'Histoire de l'immigration), construit en 1931 à l'occasion de l'Exposition coloniale par Albert Laprade, présente une façade couverte par un immense bas-relief d'Alfred Janniot sur le thème des *Richesses des colonies*. À la façade de l'église d'Élisabethville, construite par Paul Tournon en 1928, Carlo Sarrabezolles a sculpté une série de personnages dans le béton frais.

On sait par ailleurs quelle importance son activité de peintre a revêtue pour Le Corbusier.

Si l'on excepte la mode, autour de 1900, des matériaux de couleur, majoliques, grès flammés,... pour la décoration des façades, les exemples (il en existe d'autres, bien sûr, mais de moindre importance) sont relativement rares en France dans la production architecturale de la période concernée¹⁴. On penserait pouvoir y adjoindre ceux qui relèvent des Expositions universelles ou de l'Exposition des arts et techniques de 1937; mais ce serait oublier que l'architecture d'exposition est un genre particulier qui remplit des fonctions particulières, publicitaires ou de manifeste esthétique et que les pavillons qui voient alors le jour sont des créations exceptionnelles dont la signification doit donc être relativisée en conséquence.

En résumé, les exemples sont suffisamment peu nombreux qu'ils pourraient amener à s'interroger sur la pertinence de la question que je m'étais posée, qui concernait, je le rappelle, l'extérieur des édifices, et cela, malgré l'intérêt théorique très fort que lui ont porté entre les deux guerres des artistes comme Fernand Léger, dont les œuvres importantes dans ce domaine, qu'il s'agisse de son musée à Biot ou des églises d'Assy et d'Audincourt, sont toutefois postérieures à 1945. Quoiqu'avortée, cette recherche ne se conclut pas, cependant, par un échec complet : elle met en évidence l'intérêt qu'il y aurait à établir une géographie des murs extérieurs peints ou décorés de mosaïque ou d'œuvres de tout autre technique apparentée, et cela, en relation avec des traditions locales ou avec des circonstances historiques particulières. Dans un tel relevé qui ferait apparaître, par exemple, l'opposition entre l'Université nationale autonome de Mexico, où s'imposa un groupe de muralistes très actifs à l'époque, à la fois fortement politisés et soucieux de mettre en valeur une tradition nationale et par ailleurs le campus de l'université de Yale, sur lequel se déploya autour de 1970 une véritable anthologie de l'architecture moderne, d'Eero Saarinen à Louis Kahn, sans aucun décor mural, dans un tel relevé, donc, la France, pour des raisons qu'il y aurait lieu de préciser, occuperait jusqu'en 1945 une place fort modeste.

Sans prétendre ici rendre compte par une recherche approfondie de la réserve manifestée par les artistes, et surtout par les architectes en France à l'égard d'un décor extérieur autre que sculpté, peut-être est-il possible, à titre d'hypothèse, d'invoquer la force d'un sentiment de convenance profondément

¹⁴ Pour une vue d'ensemble de ce problème dans l'architecture française pendant la période considérée, voir Hélène Guéné, « La structure et l'enveloppe. Habillage et ornement en architecture (1870-1940) », *Histoire de l'art*, n° 42-43, 1998, p. 17-24.

ancré dans la tradition architecturale et son enseignement, car il serait difficile, pour la période considérée, de l'attribuer à un quelconque dédain de la couleur. Dans une petite plaquette publiée par le Centre Georges-Pompidou en 1979 sur l'Exposition internationale de 1937 se trouve un texte contemporain de Le Corbusier, jusqu'alors inédit, dans lequel on peut lire que « la couleur, c'est le sang de la vie ». À cette déclaration faisait écho, l'année suivante, en 1938, une affirmation non moins catégorique de Fernand Léger : « La couleur est une nécessité vitale¹⁵ ». Bien que les deux hommes passent pour, et se voulaient eux-mêmes des représentants ou des artisans de ce qu'on appelle la modernité, ils ne faisaient que reprendre (et cette continuité ne doit pas nous étonner) ce qui avait déjà été proclamé plus d'un demi-siècle plus tôt. Dans *Le nouvel Opéra*, publié en 1878, Charles Garnier avait chanté à la couleur un hymne d'un romantisme surprenant où il invoquait les yeux bleus, les lèvres rouges et le jus vermeil de la vigne pour déplorer que la joie de vivre s'arrêtât aux façades, d'une tristesse de croque-mort¹⁶. À la même époque, Paul Sédille, l'architecte du Trocadéro à l'Exposition universelle de 1878, appelait de ses vœux une polychromie moderne qui serait « le rayonnement du vrai¹⁷ ». Cette glorification de la couleur n'était d'ailleurs pas propre aux architectes français : lorsque le Crystal Palace de l'Exposition universelle de Londres fut reconstruit à Sydenham, Owen Jones ajouta, pour abriter une sculpture de Gibson au nom significatif, *Tinted Venus*, un petit temple polychrome sur le seuil duquel on pouvait lire « *Nec vita nec sanitas nec pulchritudo nec sine colore juvenitus*¹⁸ ». Entre Garnier et Sédille d'un côté, Le Corbusier de l'autre se place une profonde rupture formelle, ce qu'on appelle la modernité succédant aux historicismes, mais cette modernité plonge ses racines dans le dernier tiers du XIX^e siècle : ainsi en alla-t-il aussi de la tapisserie, sa prétendue renaissance au milieu du XX^e siècle s'appuyant sur des principes dont Lurçat réussit à faire croire qu'il les avait redécouverts alors qu'ils étaient ressassés par tous les auteurs depuis plus

15 Fernand Léger, « Couleur dans le monde », dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Gonthier, 1965 [Europe, 1938], p. 85.

16 Charles Garnier, *Le nouvel Opéra*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher et C^e, 1878, vol. 1, p. 17.

17 Paul Sédille, « L'architecture au Champ-de-Mars et au Trocadéro », dans *L'art moderne à l'Exposition de 1878*, Paris, Quantin, 1879, p. 263.

18 Je remercie Ariane Varela-Braga, auteure d'une remarquable thèse sur *The Grammar of Ornament* d'Owen Jones, de m'avoir précisé l'historique de cet édicule. Voir Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome, Campisano Editore, 2017.

d'un demi-siècle. D'autres exemples encore pourraient illustrer cette continuité qui devrait amener à s'interroger sur la modernité du xx^e siècle.

Ce goût pour la couleur semble en fait avoir atteint son apogée, en architecture, vers 1900, avec la diffusion de la polychromie naturelle et surtout des revêtements colorés dont il a été question auparavant. Encore doit-on ajouter à ces manifestations un phénomène que l'historiographie de l'art a peu retenu, mais dont les contemporains ont ressenti l'ampleur : la vogue subite des affiches en couleurs à laquelle succéda, comme l'a souligné Fernand Léger, l'art des devantures¹⁹. Nous pensons aujourd'hui à Toulouse-Lautrec, mais celui-ci ne fut que la pointe de l'iceberg, le grand maître du mouvement, par son style aimable et l'abondance de sa production étant de très loin le peintre Chéret. Sans doute s'agissait-il d'un art appliqué, d'un de ces arts longtemps considérés comme mineurs et aujourd'hui encore largement négligés par les historiens de l'art patentés qui n'ont pourtant de cesse de dénoncer la hiérarchie académique des arts, mais si son rapide essor, rendu possible par les progrès de la lithographie en couleurs, répondait à une exigence de la publicité commerciale et si la qualité esthétique de nombre d'affiches suscita très tôt l'intérêt de collectionneurs, on ne saurait ignorer que leur multiplication sur toutes les surfaces disponibles rencontra aussi, de plus, une attente qu'exprima, entre autres, le poète Gustave Kahn dans son petit livre sur *L'esthétique de la rue*, publié en 1901²⁰. Cette attente de couleur que formulait déjà Charles Garnier correspond, pour une part, à un renversement d'optique que les historiens de l'urbanisme et de la ville n'ont peut-être pas assez mis en lumière, alors qu'il s'annonçait déjà dans le texte de Charles Garnier et qu'il domine le célèbre livre de Camillo Sitte *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*²¹ : un intérêt pour les rues et les places conçues comme des espaces de vie, apparentés à ces espaces intérieurs que sont les couloirs et les salles de réunion, leurs limites, façades ou clôtures porteuses

19 Fernand Léger, « La rue : objets. Spectacles », dans *Fonctions de la peinture, op. cit.*, n. 15, p. 68-69.

20 Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, Gollion, Infolio, 2008 [1901].

21 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* [*L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*], trad. de l'allemand par D. Wiczorek, Paris, L'Équerre, 1980 [1889]. Une conception analogue de la ville comme espace de vie – d'habitation des sociétés – se retrouve à la même époque chez Charles Blanc : voir Estelle Thibault, « Charles Blanc et l'architecture : “une décoration qui se construit” », dans Marie Gispert et Catherine Meneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveau corpus, nouvelles méthodes*, actes du colloque (Paris, 17, 18 et 19 mai 2017), Paris, HiCSA, 2019 (<https://hal.science/hal-02133486/document>, consulté le 14 novembre 2023) p. 120-138, ici p. 134-136.

d'affiches, assumant dans cette optique la même fonction que la surface d'une cloison fermant l'espace d'un couloir ou d'un salon à l'intérieur d'un édifice. Dans cette optique, le besoin de couleur dans la ville n'était que le prolongement de celui auquel, un peu plus tôt, avaient répondu l'intérieur de l'Opéra de Paris, celui de l'hôtel de la Païva ou celui de l'appartement que Sédille se fit aménager pour lui-même dans un de ses immeubles²².

Dans ces exemples, qui sont loin d'être isolés à leur époque, le décor ne faisait pas appel qu'à la seule peinture, mais elle y jouait un rôle important. Malgré cela, dans l'entre-deux-guerres, lorsque la peinture murale fut célébrée par certains comme la peinture par excellence, elle fut opposée au tableau de chevalet apparu à la Renaissance parce que lié à l'individualisme, et qui, au XIX^e siècle, aurait répondu au besoin d'art de la bourgeoisie²³. Là aussi, ce désir de rupture ou ce sentiment d'en avoir vécu une, sinon d'en avoir été l'un des artisans doit être fortement relativisé : la dénonciation du tableau de chevalet comme forme d'art individualiste et bourgeoise avait traversé le XIX^e siècle, en particulier la seconde moitié, comme l'a bien montré Kuang-Yi Chen dans sa thèse, malheureusement inédite, sur, précisément, le refus du tableau de chevalet²⁴. Là encore, les partisans de la modernité appuyaient leur affirmation d'une rupture sur des idées ou des principes énoncés beaucoup plus tôt, à une époque qu'ils dénonçaient comme ayant été celle d'une profonde décadence.

Bien avant Hans Hildebrandt, et dans une optique un peu différente, à l'occasion d'une exposition de peintures commandées par l'État, en 1938, pour décorer plusieurs bâtiments publics, commandes motivées en fait, par la nécessité de soutenir financièrement les artistes victimes de la crise économique, Robert Rey déclarait que celui-ci renouait avec une tradition oubliée depuis cent cinquante

22 Pour l'Opéra, il faut rappeler la thèse de : Monika Steinhäuser, *Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, Munich, Prestel Verlag, 1969 et pour la décoration peinte, Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat, *Les peintures de l'Opéra de Paris, de Baudry à Chagall*, Paris, Arthéna, 1980; pour l'hôtel de la Païva, voir : June Hargrove, « L'hôtel de la Païva », *Monuments historiques*, n° 102, avril 1979, p. 71-76; pour l'appartement de Sédille au boulevard Malesherbes : Antoinette Le Normand, « Une bonbonnière d'artiste », *ibid.*, p. 66-68.

23 Voir en particulier Fernand Léger, « De la peinture murale », dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.* [*Derrière le miroir*, 1952], n. 15, p. 110-112.

24 Kuang-Yi Chen, *Le refus de la peinture de chevalet dans l'art contemporain*, thèse de doctorat dirigée par Ségolène Le Men, Nanterre, université Paris X-Nanterre, 2001. Thèse restée malheureusement inédite dont l'apport se résume en cette phrase de l'introduction : « Ne pas comprendre ce refus, c'est ne pas comprendre l'art contemporain » : *ibid.*, p. 13.

ans, c'est-à-dire depuis la Révolution²⁵. Pour le critique Georges Charensol, qui commentait le même événement, la défaillance de l'État remontait encore plus haut, et il ne voulait guère retenir, pour le XIX^e siècle, que les peintures de Delacroix dans l'église Saint-Sulpice²⁶. Leur vue des choses appelle deux remarques. D'une part, ils ne considèrent explicitement que les commandes de l'État, ce qui pourrait s'expliquer par les circonstances (l'exposition des commandes passées par celui-ci), ainsi, pour Robert Rey, par le fait qu'il était Inspecteur général des beaux-arts, mais en réalité, cette restriction correspond à un état d'esprit général chez les auteurs français qui ne veulent voir, dans la vie artistique, que l'action des pouvoirs publics²⁷. Par ailleurs, une vision téléologique de l'histoire de l'art conduit, non seulement à minimiser l'importance, mais même à nier l'existence des œuvres qui ne s'inscrivent pas dans la voie royale que définit et légitime une modernité à l'avènement de laquelle elles n'ont pas préparé.

D'où l'ignorance volontaire de Robert Rey, de Georges Charensol et de bien d'autres critiques et auteurs d'une importante floraison de peinture murale dès le Second Empire, peinture qui répondait à une demande que révèle un fait insuffisamment mis en lumière, l'abondance dans les Salons de l'époque de grandes peintures présentées comme des « panneaux décoratifs », manière d'attirer l'attention de potentiels clients, tels que de riches banquiers, désireux de faire décorer leur appartement ou leur hôtel particulier. Très nombreux sont à l'époque et pendant la Troisième République, jusqu'en 1914, les peintres actifs dans ce domaine, qu'ils s'appellent Baudry, Bouguereau, Cabanel, Jalabert, Élie Delaunay, Lenepveu, Merson, Maignan, Mazerolle, Ehrmann, Josef Blanc, Cormon, Jean-Paul Laurens, Albert Besnard, Rochegrosse ou Henri Martin, sans parler de véritables spécialistes comme Faustin Besson, imitateur des grâces du XVIII^e siècle, et surtout Galland, qui fut appelé pour exécuter des décors aussi bien à New York qu'à Saint-Pétersbourg, sans parler de Puvis de Chavannes, qui domina longtemps le genre, en France et au-delà des frontières. Une telle

25 Robert Rey, « L'action de l'État dans la Renaissance du grand décor mural », *L'Art vivant*, n° 218, 1938, p. 389.

26 Georges Charensol, « Peintures murales commandées par l'État », *Art et décoration*, mars 1938, p. 121.

27 Un autre exemple en est donné par la manière de présenter la réception en France de l'impressionnisme, souvent mesurée à l'aune du prétendu refus par l'État du legs Caillebotte (refus qui, on le sait, n'est qu'une calomnieuse légende), comme si l'opinion favorable de nombreux critiques et surtout les achats de nombreux collectionneurs ne pesaient pas ou ne pesaient qu'à peine face à l'action des pouvoirs publics.

abondance relativise beaucoup le caractère novateur qu'aurait eu l'attachement des Nabis à la décoration et leur rejet subséquent du tableau de chevalet. L'étude de la réception des œuvres de ces décorateurs fait apparaître autour de 1860 un retournement de la critique bien mis en lumière par Pierre Sérié : la peinture murale, longtemps tenue pour inférieure parce que considérée comme une simple décoration aux charmes superficiels, se hausse dans les années qui suivent 1860 à la dignité du grand genre²⁸.

Dans une des séances du séminaire, notre collègue Bertrand Tillier se demandait si la peinture murale en impose plus par les sujets ou plutôt par sa monumentalité. La réponse dépend de trop d'éléments, la nature du lieu (salle de tribunal ou salle de bain), les dimensions de l'œuvre, la convenance du sujet, etc., pour qu'on puisse donner une réponse univoque. Si pénétrés d'idéologie républicaine que fussent les décors des salles de mariage des mairies de Paris et des communes du département de la Seine après 1878, on est en droit de supposer qu'ils faisaient peu impression sur les mariés comme sur les invités qui ne les regardaient même pas, trop pris par la cérémonie. On constate par contre, autour de 1900, la création d'ensembles qui en imposent d'abord par la couleur dans la mesure où la peinture crée un univers coloré dans lequel baigne littéralement le spectateur. Ainsi en va-t-il de la galerie des Illustres et de la salle Henri Martin au Capitole de Toulouse (pour ne pas parler de l'ancienne salle des mariages, ornées de peintures de Gervais qui auraient dû provoquer depuis longtemps par leur sujet de légitimes protestations), et surtout du foyer et des petits salons annexes à l'Opéra de Paris. Sans doute un bon connaisseur du répertoire peut-il s'amuser à chercher quelles opérettes Maignan a évoquées dans l'immense composition qui fait face aux fenêtres du foyer, mais la plupart des spectateurs n'y prêtent guère attention alors que tous sont plongés dans un univers de couleurs dont l'effet s'est trouvé renforcé par la suppression des pilastres engagés prévus pour scander la surface de ce mur.

28 Pierre Sérié, « L'invention de langages décoratifs dans le tableau de chevalet : constat et incidences sur le devenir de la peinture en général », *L'Atelier. Bulletin de l'association Le temps d'Albert Besnard*, n° 8, 2013, p. 16-24, et Id., *La peinture d'histoire en France 1860-1900*, Paris, Arthena, 2014, p. 95 et suiv. Le phénomène se manifeste clairement dans la réception de Puvis de Chavannes à ses débuts (voir Pierre Vaisse, « La réception de Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'art*, n° 156, 2007-2, p. 29-44). Un texte anonyme publié en 1874 montre combien la supériorité de la peinture décorative sur la peinture de chevalet était devenue à l'époque une évidence pour certains : Anonyme, « La peinture décorative : Cabanel », *L'Artiste*, 1^{er} mars 1874.

Ces exemples d'intérieurs dont les murs entièrement peints provoquent une véritable ivresse de couleur se situent autour de 1900. Une œuvre plus célèbre, mais plus tardive tend à produire le même effet sur celui qui pénètre dans la salle dont elle occupe les murs et il est difficile de ne pas y reconnaître l'expression d'une même sensibilité : les *Nymphéas* de Claude Monet²⁹. Une telle affirmation pourra surprendre, sinon choquer, mais les études sur l'impressionnisme, qu'elles soient excellentes comme certaines ou médiocres comme trop d'entre elles, ont ceci de commun qu'elles tendent à isoler leur objet en l'opposant comme un îlot de lumière à cette nuit où tous les chats sont gris que serait le reste de la peinture contemporaine. La sensibilité de ses représentants ne pouvait pourtant pas différer totalement de celle de leurs contemporains et, pour s'en tenir à un seul point, la peinture de Monet s'imposa dès ses débuts pour sa valeur décorative, comme le reconnurent très tôt certains critiques contemporains³⁰.

29 Sur les *Nymphéas*, voir la thèse : Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet et l'exposition*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, et plus récemment l'ouvrage de Marine Kiesel mentionné à la note suivante.

30 Les impressionnistes furent également des décorateurs, comme l'a bien montré : Marine Kiesel, *La peinture impressionniste et la décoration*, Paris, New York, Le Passage, 2021, dont la publication a été suivie par l'organisation de l'exposition : Sylvie Patry, Anne Robins (dir.), *Le décor impressionniste. Aux sources des Nymphéas*, cat. expo., Paris, musée de l'Orangerie (2 mars-11 juillet 2022), Paris, Hazan, 2022. Mais la dimension décorative des peintures de Monet avait été reconnue dès ses débuts, certains y voyant une valeur négative. Voir Steven Z. Levine, « Decor/decorative/decoration in Claude Monet's art », *Arts Magazine*, mars 1977, p. 136-139, et bien plus tôt Karl Hermann Usener, « Claude Monets Seerosen-Wandbilder in der Orangerie », *Wallraff-Richartz Jahrbuch XIV*, 1952, qui observait que la tendance à la décoration était inhérent à l'art de Monet dès ses débuts (p. 225, n. 1). La même observation se retrouve sous la plume de Robert L. Herbert, *The Decorative and the Natural in Monet's Cathedral*, New York, Abrams, 1984.

THÉORIES SPATIALES DE L'ORNEMENT AU XIX^e SIÈCLE : LES LOIS NATURELLES DU DÉCOR MURAL

ESTELLE THIBAUT

Les travaux portant sur les théories de l'ornement au XIX^e siècle ont souvent mis en avant un principe de planéité qui s'appliquait à la décoration des surfaces murales, en particulier pour les revêtements textiles, les tentures et les papiers peints destinés aux intérieurs domestiques¹. C'est ce respect de la bidimensionnalité dans le traitement artistique des surfaces que l'historien et critique d'art américain Joseph Masheck avait, dans un article de 1976, dénommé le « paradigme du tapis² ». Constatant que ce principe de planéité s'était imposé dans la peinture moderne et contemporaine, il en voyait les prémices dans des théories de la décoration promues au siècle précédent par des spécialistes de l'ornement. Il faisait notamment référence aux préceptes qui prévalaient dans le contexte pédagogique de la School of Design de Londres au moment de la Grande Exposition de 1851, promus et relayés par divers architectes, décorateurs et enseignants, tels Owen Jones et Gottfried Semper³. Toutefois, la démonstration de Masheck visait surtout à éclairer le développement ultérieur de la peinture et à réduire la distance supposée entre le décoratif et l'abstraction moderniste. C'est pourquoi il n'approfondissait pas ces théories de la décoration en tant que telles, laissant de côté les aspects concernant le caractère fondamentalement spatial de l'ornement mural.

1 Sur l'histoire des théories et des pratiques du revêtement voir en particulier, à propos du papier peint et de la tapisserie : Jérémie Cerman, *Le papier peint art nouveau. Création, production, diffusion*, Paris, Mare et Martin, 2012; Rossella Froissart, « La tapisserie, art mural : Muralnomad avant Le Corbusier », *Modos. Revista de História de Arte*, vol. 4, n° 2, 2020 (<https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4582>).

2 Joseph Masheck, « The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness », *Arts Magazine*, vol. 51, n° 1, septembre 1976, p. 82-109.

3 Sur ce contexte voir notamment Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome, Campisano, 2017 et Sonja Hildebrand et Michael Gnehm (dir.), *Architectural History and Globalized Knowledge. Gottfried Semper in London*, Mendrisio/Zurich, Mendrisio Academy Press/gta Verlag, 2021.

Nous souhaitons mettre en évidence ces idées sur la spatialité qui ont été élaborées par ceux-là mêmes qui préconisaient le respect de la planéité pour les surfaces. Semper n'avait-il pas affirmé le rôle de la cloison d'origine textile, ancêtre du mur de pierre, comme « figuration formelle de l'idée d'espace⁴ »? Il s'agira ici de montrer que ces théoriciens appréhendaient les motifs muraux des pièces d'habitation comme des éléments aidant à percevoir la cohérence des volumes intérieurs. Le traitement décoratif des murs devait les exprimer comme plans verticaux, celui des sols et plafonds, manifester l'horizontalité; ensemble, ces surfaces ornées devaient engendrer un sentiment d'intériorité et faire percevoir une unité spatiale. Ces théoriciens et pédagogues, qui étaient parallèlement architectes ou artistes industriels, se montraient pleinement conscients du fait que les revêtements des pièces intérieures de l'habitation ne devaient pas être conçus comme de simples surfaces planes indépendantes les unes des autres, mais qu'ils constituaient une composition d'ensemble déployée en trois dimensions, où intervenait l'échelle, la disposition des motifs et leur couleur.

Nous reviendrons également sur l'interprétation du modèle végétal, très présent dans ces conceptions d'un ornement mural censé définir, stabiliser et orienter l'espace intérieur, en lien avec des lois dites naturelles de l'engendrement des formes. Ces idées qui avaient été formulées explicitement dans le milieu britannique se sont ensuite diffusées dans toute l'Europe dans les décennies 1860 et 1870. On les retrouvait très clairement énoncées dans les textes de Gottfried Semper sur les revêtements⁵, fortement emprunts du contexte londonien, et dans ceux de Christopher Dresser sur la décoration⁶. Leurs réflexions respectives s'étaient élaborées dans un même contexte, celui de la School of Design de Londres, sous l'égide du Department of Practical Art, bientôt renommé Department of Science and Art. Semper y fut actif entre 1852 et 1855 et, comme l'a bien montré Elena Chestnova, il fit siennes les idées qui y étaient transmises. Il abordait le dessin d'ornement comme une sorte de « science pratique⁷ » qui devait, ainsi que l'avait préconisé le peintre et pédagogue William Dyce, se fonder

4 Gottfried Semper, *Der Stil*, t. I, Francfort, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, p. 228. Voir à ce propos Sigrid de Jong, « Séparer la vie à l'intérieur et la vie à l'extérieur ». Gottfried Semper et sa notion de Raum », *Revue germanique internationale*, n° 26, 2017, p. 171-186.

5 Gottfried Semper, *Der Stil*, *op. cit.*, sections 8 (« Die Decke ») à 17, p. 28-77.

6 Christopher Dresser, *Principles of Decorative Design*, Londres/New York, Cassell Petter & Galpin, 1870.

7 Voir à ce propos Elena Chestnova, « “Ornamental design is... a kind of practical science.” Theories of Ornament at the London School of Design and Department of Science and

sur l'étude scientifique de la morphologie des œuvres de la nature. En 1852 et 1853, l'école organisa des conférences savantes qui résonnaient avec celles données parallèlement par Owen Jones et Gottfried Semper sur les formes ornementales. Le botaniste John Lindley et le zoologue Edward Forbes expliquèrent tour à tour aux élèves la variété des schémas de symétrie dans les végétaux et dans les organismes animaux⁸. Dans les mêmes années, Christopher Dresser terminait ses études à la School of Design et s'y voyait confier un enseignement de botanique artistique, sous la double influence d'Owen Jones et de Lindley⁹. Les réflexions sur ces formes de symétrie marquèrent aussi les travaux de Semper et orientèrent sa conception de l'ornement comme organisation cosmologique¹⁰.

Les conceptions de l'ornement mural développées respectivement par Dresser et par Semper, fondées sur des sources communes, s'éclairent mutuellement. Dresser avait vraisemblablement assisté aux conférences données par Semper à l'automne 1853, car il citait explicitement l'architecte allemand, reprenant ses observations sur l'adaptation des formes à leur fonction et à leur milieu¹¹. Rien ne permet, à l'inverse, d'attester que Semper ait lu Dresser, d'autant que les premiers textes de celui-ci furent publiés après que celui-là quitta Londres pour Zurich, mais ils partageaient la conviction selon laquelle l'engendrement de l'ornement et la création naturelle procédaient des mêmes règles de proportion, de symétrie et de régularité.

Dans ce qui suit, nous expliquerons comment Semper et Dresser entendaient conformer l'ornement mural aux lois de la vie organique, en adaptant aux deux dimensions des parois des caractéristiques observées dans le monde végétal.

Art », *Journal of Art Historiography*, n° 11, 2014, p. 1-18 et Id., *Material Theories. Locating Artefacts and People in Gottfried Semper's Writings*, Londres, Routledge, 2022.

8 *First Report of the Department of Science and Art*, 1854, Londres, George E. Eyre and William Spottiswoode, p. 219-220.

9 Stuart Durant, « Dresser's Education and Writings », dans Whiteway Michael (dir.), *Christopher Dresser, a Design Revolution*, Londres, V&A Publications, p. 47-59 et Id., « Christopher Dresser and the Use of Contemporary Science », *Journal of the Decorative Art Society 1850-the Present*, n° 29, 2005, p. 23-29.

10 Voir Gottfried Semper, « De l'ornementation et du style; de leur signification symbolique dans l'art » [« Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als kunstsymbol », 1856], dans Anne-Marie Châtelet (dir.), *Gottfried Semper. Écrits sur l'architecture*, Gollion, Infolio, 2020, p. 135-165; Id., « Prolegomena », *Der Stil*, t. 1, *op. cit.*, p. v-XLIII.

11 Semper est cité dans Christopher Dresser, *The Art of Decorative Design*, Londres, Day and son, 1862, p. 129. Le passage correspond au contenu de sa conférence du 11 novembre 1853, non publiée à l'époque. Voir Michael Gnehm, Sonja Hildebrand, Dieter Wiedmann (éd.), *Gottfried Semper London Writings 1850-1855*, Zurich, gta Verlag, 2021.

Dans un deuxième temps, nous reviendrons sur le rôle d'enveloppe spatiale, créatrice d'une atmosphère spécifique, attribué à la surface plane des murs. Nous examinerons ensuite comment des principes décoratifs différenciés, pour les sols et les parois, visaient à fabriquer le sentiment d'un petit univers clos, stable et naturalisé. Pour conclure, nous verrons qu'au-delà de la référence au monde végétal, ils soutenaient une conception du revêtement mural comme environnement naturel, accordé à de grandes lois cosmologiques.

Les lois naturelles de l'ornement : transcrire le développement spatial des objets naturels sur des surfaces planes

Il est bien établi que les théoriciens de l'ornement, tout particulièrement dans le contexte londonien, partageaient l'idée selon laquelle la création ornementale devait suivre des principes analogues à ceux qui guident l'engendrement des objets naturels. L'affirmation d'Owen Jones, dans sa *Grammar of Ornament*, selon laquelle l'ornement doit être « conforme aux lois qui régissent la distribution des formes dans la nature¹² », ne renvoyait pas seulement à des règles de proportion, de répétition et de symétrie, mais aussi aux dynamiques de croissance des organismes vivants. Or ceux-ci se déployaient selon trois dimensions et subissaient la pesanteur. Dans le même esprit, lorsque Semper soutenait que l'art « doit, pour ce qui est des principes de la création formelle, obéir exactement aux lois de la nature¹³ », il insistait sur le fait que les créations du monde naturel se formaient dans un espace non isotrope et voyaient leur développement déterminé par la tension entre une énergie vitale et la forme de gravitation. La « loi cosmique universelle¹⁴ » déterminant les formes de l'ornement, qu'il avait évoqué dans un essai de 1856 puis dans les prolégomènes du premier volume de son ouvrage majeur, *Der Stil* (1860), renvoyait à un conflit de forces (attraction et croissance centrifuge, pesanteur et force végétative, mouvement volontaire et inertie) qui se déployaient diversement dans les trois directions de l'espace. Il esquissait à partir de là un classement entre trois catégories d'ornement orientées dans l'espace : le premier, organisé sur un axe vertical; le second, concentrique ou radiaire; le troisième, directionnel. C'étaient ces lois spatiales de la croissance

12 Owen Jones, *Grammar of Ornament*, Londres, Day & Son, 1856, préface, n. p.

13 Gottfried Semper, *Der Stil*, t. 1, *op. cit.*, p. xxxvii.

14 Gottfried Semper, « De l'ornementation et du style; de leur signification symbolique dans l'art », [1856], art. cité, p. 141.



Fig. 1. Christopher Dresser, « Leaves and Flowers from Nature », dans Owen Jones, *Grammar of Ornament*, 1856, pl. XCVIII.

la plante dans la surface plane de la page. Cela pouvait clairement être observé dans la planche dédiée aux « Feuilles et fleurs d'après nature » que Christopher Dresser avait réalisé pour la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones¹⁵ (fig. 1). La vue du dessus d'une fleur comme le lys blanc ou la mauve traduisait, par sa symétrie radiaire, la croissance régulière depuis le point central. La vue de côté mettait en évidence la distribution des embranchements et des pétales, équilibrant selon une symétrie axiale le poids des éléments de part et d'autre de la tige.

Ces observations le conduisaient à affirmer qu'une même plante devait être interprétée différemment selon la situation spatiale des surfaces à décorer, vue de dessus comme motif de sol, vue de côté comme décoration murale. La

dynamique des objets naturels qu'il s'agissait de transposer sur les surfaces bidimensionnelles.

Christopher Dresser, spécialiste de botanique ornementale, s'était parallèlement confronté à cette question, à partir de sa connaissance fine de la morphologie végétale. Il analysait la structure formelle des plantes, objets tridimensionnels, en tentant d'en exprimer la force vitale par des dessins régularisés en deux dimensions. Les modes de représentation utilisés, à savoir, des projections géométrales en plan et en élévation, se situaient à la croisée de ceux des botanistes et de ceux des architectes, et visaient à figurer le développement spatial de

¹⁵ Christopher Dresser, « Leaves and Flowers from Nature », dans Owen Jones, *Grammar of Ornament*, *op. cit.*, pl. XCVIII.

symétrie radiaire convenait aux plans horizontaux des sols et des plafonds, la symétrie bilatérale était appropriée aux plans verticaux des murs¹⁶ (fig. 2). Déjà exprimée dès 1857-1858 dans une série d'articles intitulés « Botany as adapted to the arts and art-manufactures¹⁷ », cette idée fut formalisée à nouveau dans son ouvrage *Principles of Decorative Design* de 1873 :

Les arbres ou les plantes, tels que nous les voyons sur le fond du ciel, sont des objets qui pointent vers le haut et qui présentent une symétrie bilatérale [...] on peut les considérer comme des décorations murales naturelles. [...] Sur le tapis de la nature [...] les petites plantes qui se nichent dans l'herbe sont des « ornements rayonnants » c'est-à-dire de jolis objets constitués de parties s'étalant régulièrement à partir d'un centre¹⁸.

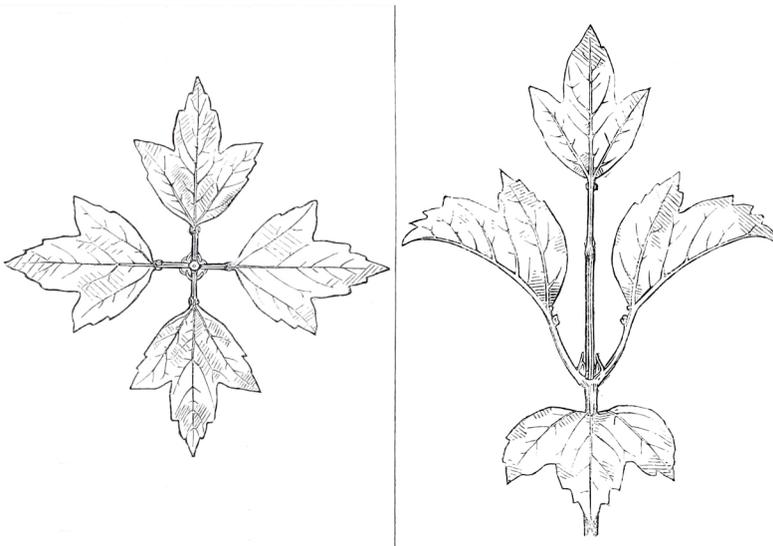


Fig. 2. Christopher Dresser, dessin d'une rose de gueldre, vue de dessus et vue de côté. *The Art-Journal*, vol. 19, 1857, p. 18-19.

- 16 Il l'avait notamment formulé dans un chapitre sur la notion d'adaptation : « Une considération d'adaptation ou de convenance montre en outre que les ornements destinés aux positions verticales et horizontales – pour les murs ou les sols – devraient être d'une classe différente; que la décoration murale devrait avoir ses moitiés correspondantes tandis que le sol devrait être constitué de parties rayonnantes », Christopher Dresser, *The Art of Decorative Design*, *op. cit.*, p. 152-153.
- 17 Christopher Dresser, « Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufactures », *The Art Journal*, vol. 19, 1857, p. 17-19, 53-55, 86-88, 109-111, 249-252, 340-342 et vol. 20, 1858, p. 37-39, 237-239, 293-295, 333-335, 362-364.
- 18 Id., *Principles of Decorative Design*, *op. cit.*, p. 92-95.

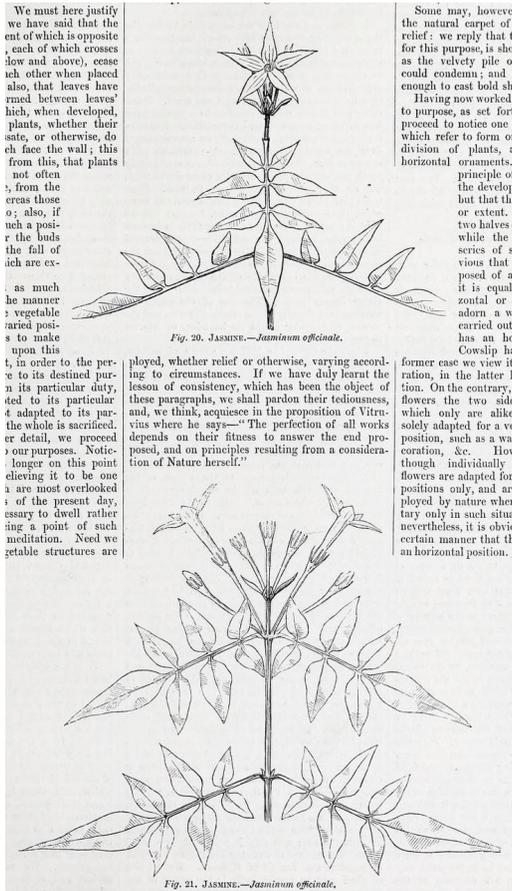


Fig. 3. Christopher Dresser, dessin d'un jasmin officinal poussant librement ou contre un mur, *The Art-Journal*, vol. 19, 1857, p. 55.

distribution lorsqu'elles étaient contraintes à pousser contre un mur, adoptant alors une disposition plane et équilibrée de part et d'autre (fig. 3). Le phénomène était connu de longue date des botanistes puisque déjà en 1754, Charles Bonnet comparait un laurier qui déployait librement ses feuilles de façon spiralee à un autre contraint à placer ses embranchements dans l'ordre du mur¹⁹. Dresser invitait l'artiste industriel à suivre les lois de la nature, c'est-à-dire à procéder de la même façon, en adaptant les lignes dynamiques du vivant aux deux dimensions de la paroi.

Dresser faisait aussi observer les modifications que la pesanteur imposait aux configurations rayonnantes dès lors qu'elles se trouvaient placées dans un plan vertical; de part et d'autre de l'axe central, les pétales, recourbés vers le bas sous l'effet leur poids propre, se reconfiguraient selon une disposition bilatérale. Ainsi les formes du vivant s'ajustaient-elles naturellement à leur situation spatiale. Sous la notion d'adaptation, Dresser formulait une autre observation capitale pour l'ornemaniste qui souhaitait transposer les formes spatiales des plantes pour le décor des surfaces murales. Il notait que les dispositions végétales, tridimensionnelles, étaient elles-mêmes dotées de la capacité à s'ajuster à la situation plane. Des plantes comme le lierre ou le jasmin, dont les feuilles se distribuaient tout

¹⁹ Charles Bonnet, *Recherches sur l'usage des feuilles dans les plantes*, Göttingue/Leide, Élie Luzac, 1754.

La planéité du mur au service de l'ambiance spatiale intérieure

Les théoriciens considéraient aussi que le mur, par son traitement superficiel, définissait l'espace. Le rôle du décor mural, générateur des qualités de l'ambiance intérieure, avait été exprimé en 1852 par Richard Redgrave dans un passage sur le papier peint de son rapport sur les produits présentés à l'Exposition de Londres :

La décoration d'un mur, conçue sur de bons principes, a le rôle suivant : c'est l'arrière-plan du mobilier, des objets d'art, des occupants de l'appartement. Elle peut enrichir l'effet général, ajouter à la magnificence, rendre le caractère de la pièce léger ou profond. Elle peut sembler tempérer la chaleur de l'été, donner le sentiment de chaleur et de confort en hiver, avoir l'effet d'augmenter la taille d'un salon ou de refermer les murs d'une salle d'étude ou d'une bibliothèque. Tout cela peut être aisément accompli par une bonne adaptation de la couleur²⁰.

Il insistait ici sur le fait que les murs, par leur traitement décoratif, déterminaient l'atmosphère d'une pièce, au sens quasiment climatique du terme. Selon lui, le décor avait le pouvoir de moduler le sentiment d'intériorité, tout en le caractérisant selon l'usage de la pièce. Redgrave poursuivait en attribuant à la planéité une fonction d'arrière-plan discrètement actif : « À l'instar du fond auquel elle [la décoration murale] a été comparée, [...] elle doit être atténuée, [...] elle doit être plate et conventionnelle²¹. » Son pouvoir, identique à celui de l'arrière-plan d'un tableau, était celui d'un dispositif savamment organisé pour soutenir et environner les figures principales.

Dans *Der Stil*, Semper s'appuyait sur une longue citation de ce texte de Redgrave avant d'aborder l'ornementation des surfaces²². Selon lui, leur traitement décoratif devait conforter la perception de cette « enceinte spatiale continue²³ », qui se présentait comme un fond enveloppant, permettant d'unifier ce qui était présent dans la pièce. Christopher Dresser précisait lui aussi que les décors muraux devaient servir d'arrière-plan, se retirer derrière le mobilier, contribuer à centrer l'attention sur la table et les personnes. La planéité renforçait, selon lui, ce rôle modeste que le décor fixe de l'architecture devait assumer pour mettre en valeur, par contraste, les objets tridimensionnels et mobiles qu'étaient les

20 Richard Redgrave, « Supplementary Report on Design », *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided: Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, 1851, Londres, Clowes, 1852, p. 717.

21 *Ibid.*

22 Le passage de Redgrave est cité dans Gottfried Semper, *Der Stil*, t. 1, *op. cit.*, p. 36-37.

23 *Ibid.*, p. 35.

meubles, les objets, les hommes et les femmes rassemblés dans l'espace²⁴. La décoration des murs devait être traitée à plat, éviter toute illusion de relief, tout particulièrement, comme le soulignait Dresser, dans les parties où les corps pouvaient se trouver en contact avec les surfaces, c'est-à-dire le sol ou les parties inférieures des murs²⁵.

Ces auteurs faisaient de la planéité des surfaces murales une nécessité pour qu'elles fonctionnent comme l'arrière-plan discret des activités domestiques et comme clôture de l'espace, définissant un petit univers intérieur. Ils portaient une conception environnementale du décor mural qui concernait les motifs tout autant que le dispositif général d'agencement des surfaces, leur division éventuelle en panneaux judicieusement proportionnés, les couleurs et leur distribution, et incluant également la forme des motifs, leur orientation et leur répartition. S'il s'agissait bien de concevoir un ensemble, il était essentiel de traiter différemment les murs et les sols, en raison de leur position spatiale. Les surfaces verticales entourant les meubles et les personnes devaient, par leur décor, clairement se distinguer des plans horizontaux.

Haut, bas, droite et gauche : un petit environnement naturel

Semper et Dresser avaient l'un et l'autre approfondi cette conception différenciée des sols, des plafonds et des murs, en accord avec leur orientation dans l'espace. Semper en parlait longuement dans les sections de *Der Stil* consacrées au revêtement des surfaces²⁶. Il y rappelait l'importance de la pesanteur, déterminante pour les projets de décoration des murs, des plafonds et des planchers composant les pièces. Il insistait en effet sur son importance des lois physiques de la gravité qui déterminaient la perception des formes dans l'espace. Pour cette raison, les notions de « haut et bas, droite et gauche²⁷ » concernaient différemment les surfaces horizontales ou verticales. Si l'injonction de planéité s'appliquait au sol plus qu'à toute autre limite, c'est parce que tout le contenu de la pièce, objets et habitants, pesait et reposait sur cette surface. Elle devait donc apparaître absolument plate et solide. Simuler des reliefs ou des trous était proscrit, de même qu'attirer l'attention par la représentation d'objets, car cela pouvait perturber la marche des personnes. C'est pourquoi Semper prônait,

24 Christopher Dresser, *The Art of Decorative Design*, op. cit., p. 152.

25 *Ibid.*, p. 142.

26 Gottfried Semper, *Der Stil*, t. 1, op. cit., p. 28-30.

27 *Ibid.*, section 9 « Oben und Unten, Rechts und Links », p. 30.

pour les sols, ce qu'il désignait dans le texte par l'expression anglaise « an "all over" treatment²⁸ ». Pour intensifier le caractère plat des planchers, il conseillait de privilégier des motifs géométriques, non directionnels, organisés en réseaux plutôt que dispersés, cernés par des bordures en périphérie de la pièce, ce à quoi, du reste, répondait parfaitement l'archétype du tapis. Les entrelacs abstraits devaient être préférés, mais les motifs végétaux n'étaient pas exclus, dans la mesure où « le tapis naturel, le gazon fleuri, constitue déjà l'analogie la plus gracieuse et la plus évidente²⁹ » pour les sols. Ces dispositions étaient illustrées par l'exemple d'un revêtement assyrien, transposant dans la pierre gravée un textile aux motifs floraux, conservé au British Museum³⁰ (fig. 4).

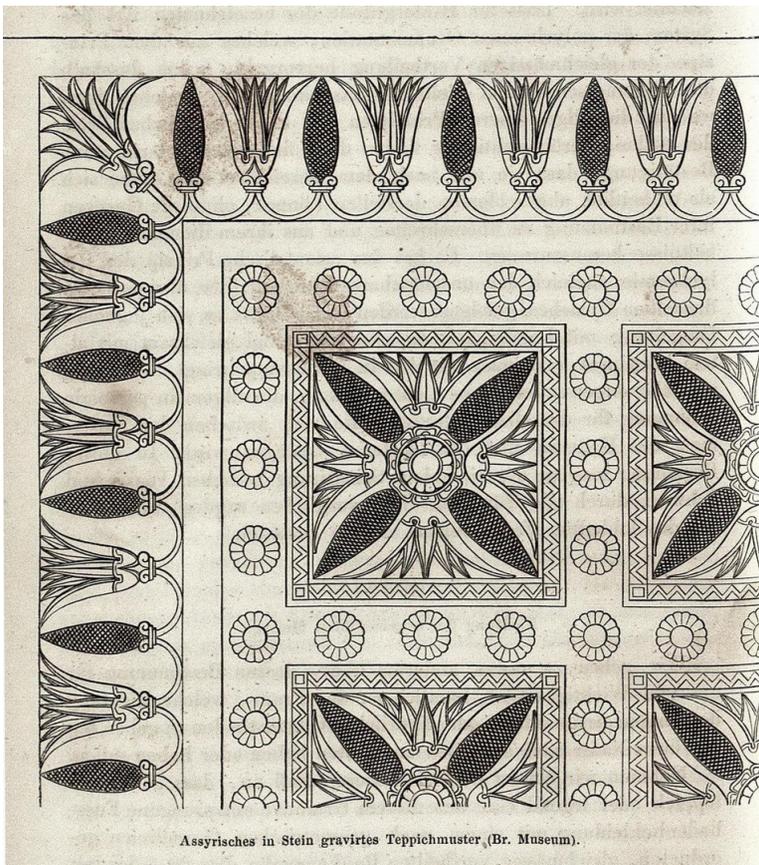


Fig. 4. Dessin d'une dalle de sol assyrienne, dans Gottfried Semper, *Der Stil*, t. 1, 1860, p. 54.

28 *Ibid.*, p. 42.

29 *Ibid.*, p. 43.

30 *Ibid.*, p. 54.

Si les plafonds devaient eux aussi être organisés sans direction prédominante, leur situation en hauteur les contraignait moins. Contrastant avec les sols pour lesquels des réseaux géométriques discrets étaient préconisés, les plafonds étaient désignés comme le point culminant de la décoration de la pièce, idéalement composés de façon radiale depuis le centre.

Quant au traitement des parois périphériques, il se distinguait de celui des sols et des plafonds en ce que les notions de « haut et bas, droite et gauche³¹ » y devenaient cruciales. L'organisation formelle des revêtements devait contribuer à faire percevoir la verticalité de ces surfaces, en les faisant apparaître soit dressées depuis le sol, à l'image d'un mur qui s'élève, soit suspendue par en haut comme une draperie. La section de *Der Stil* intitulée « ce qui est figuré à la surface³² » abordait le type de motifs adéquats. Si les réseaux abstraits étaient à préférer pour les sols, des motifs inspirés du vivant, végétaux ou même animaux semblaient appropriés pour les murs, à condition qu'ils se présentent debout et que le dessin exprime leur symétrie bilatérale, distribuant droite et gauche autour d'un axe d'aplomb, ce qui renforçait selon Semper le sentiment de frontalité. Bien au-delà des seuls motifs empruntés au monde végétal, l'organisation visuelle des parois devait privilégier un « up and down treatment³³ » exprimant la stature verticale, utiliser en couronnement des motifs pointant vers le haut et, en partie inférieure, des lignes tombantes.

Pour conforter la perception de la pièce comme petit environnement clos, Semper délivrait aussi des prescriptions concernant les couleurs. Le choix de tons chauds et sombres, rappelant la terre, convenait aux planchers et, à l'inverse, les couleurs claires et froides, évoquant le ciel, seyaient mieux aux plafonds. Quant aux murs, il suggérait d'employer une tripartition graduée : des tons foncés, alourdissant visuellement la partie basse, des valeurs intermédiaires au milieu et, en haut, des tons lumineux plus légers et aériens.

Dans la partie consacrée à la décoration des murs de son ouvrage *Principles of Decorative Design* (1873), Christopher Dresser proposait, pour la distribution des couleurs dans l'espace, des principes voisins. Une représentation axonométrique montrant conjointement murs et plafonds décrivait un soubassement sombre de trois pieds de haut, brun ou outremer, dont l'objectif était de « donner une stabilité apparente³⁴ » (fig. 5). Il était bordé d'une frise faite d'ornements pointés

31 *Ibid.*, p. 30.

32 *Ibid.*, section 11 « Ueber das auf der Fläche Figurirte », p. 35-40.

33 *Ibid.*, p. 42.

34 Christopher Dresser, *Principles of Decorative Design*, *op. cit.*, p. 85.

vers le haut. Des détails montraient des exemples de motifs qui pouvaient être utilisés pour parsemer la paroi; d'inspiration végétale, symétriques et verticaux, ils se distinguaient clairement des dessins géométriques abstraits et non directionnels adoptés pour le plafond. La partie médiane du mur était revêtue d'une teinte claire. Ainsi traitées, les surfaces des murs s'inséraient, avec le sol et le plafond, dans une composition spatiale pondérée. L'ensemble, par les couleurs et les motifs, visait à envelopper l'espace intérieur tout en évoquant l'idée d'une clôture naturelle élevée de la terre vers le ciel. Parallèlement, la référence à des lois universelles régissant le développement des êtres vivants fondait l'approche des motifs.



Fig. 5. Christopher Dresser, exemples de portions de murs et de plafond, dans *Principles of Decorative Design*, 1872, n. p.

Le revêtement mural comme objet quasi naturel

Ces réflexions convergeaient vers une définition du décor mural comme enveloppe naturalisée. Pour la conception des motifs muraux, les dessinateurs étaient invités à suivre les lois de croissance des organismes végétaux ainsi que leur comportement adaptatif selon la situation. Les réflexions sur les formes de symétrie appropriées aux sols ou aux parois s'appliquaient aussi aux motifs purement géométriques. Gottfried Semper, lui, extrapolait, depuis les formes ornementales inspirées des créations du monde naturel, vers des dessins abstraits ou vers des motifs issus de techniques textiles ancestrales. Dans l'une des conférences données à Londres en 1854, il s'interrogeait sur les symboles architecturaux employés par les artistes de l'antiquité grecque. Il rapprochait les « symboles utilisés dérivant d'analogies provenant de la nature, intelligibles à quiconque ayant quelque sensibilité pour les formes de la nature et leurs significations dynamiques³⁵ » de ceux qui figuraient des « réminiscences d'anciens éléments traditionnels de construction ». Parmi ceux-ci il citait les tentures textiles, préfigurant, selon lui, les parois ultérieurement construites en matériaux solides. Parmi les symboles empruntés à la nature, il évoquait les ornements qui, dérivés du dessin d'une rangée de feuilles dressées et reliées en un bandeau, exprimaient « des idées de verticalité et de terminaison libre³⁶ », appropriées pour la décoration des couronnements des édifices. Selon la même logique, des ornements évoquant des ouvrages textiles accrochés par le haut, tels des rideaux, pouvaient exprimer de façon très évidente l'idée de suspension verticale. Ainsi les motifs issus du tissage, comme les franges, traduites par des lignes tombant vers le bas sous leur propre poids, étaient considérés comme des symboles « quasi naturels³⁷ », intelligibles à tous, pour signifier la terminaison basse d'une paroi. Ainsi le végétal figurait une logique montante, s'élevant depuis le sol; le textile, une logique descendante; l'un et l'autre satisfaisaient pour les parois le principe d'un traitement « up and down » conforme aux lois de la nature.

Pour conclure, ces spécialistes de l'ornement considéraient les revêtements des murs comme des surfaces à la fois planes et créatrices du sentiment d'espace. Leurs motifs, qu'ils figurent le végétal ou qu'ils soient géométriques

35 Gottfried Semper, « On Architectural Symbols », [conférence de Londres, automne 1854], dans Michael Gnehm, Sonja Hildebrand, Dieter Wiedmann (éd.), *Gottfried Semper London Writings 1850–1855, op. cit.*, p. 177-189.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

et abstraits, étaient régis par des lois organiques de croissance et d'adaptation dans un milieu soumis à la gravitation. L'étude du vivant leur démontrait le caractère fondamentalement orienté des surfaces dans un espace soumis à la pesanteur. Les motifs muraux, qu'ils soient figuratifs ou non, étaient pensés comme le résultat de processus dynamiques. Les structures formelles et les couleurs accompagnaient la compréhension du volume intérieur, et renforçaient des différences entre le bas et le haut, le centre et les latéralités, dans l'objectif de donner la perception d'un petit univers, transposant dans l'intérieur clos certaines des qualités d'un environnement naturel.

« LE BUT SUPRÊME DE LA PEINTURE » : LE DÉCOR MURAL DANS L'IDÉAL DE L'ART CHRÉTIEN

ISABELLE SAINT-MARTIN

EPHE-PSL, Histara

Sous le titre *Inspiration chrétienne*, Puvis de Chavanne propose en 1886 une mise en abîme de la figure du peintre face au mur dans un univers monastique (fig. 1). Destinée à l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon, la peinture vient en pendant à *Vision antique* tandis que « *Le bois sacré cher aux Arts et aux Muses* [est] la composition génératrice » de ces deux sujets¹. Maurice Denis eut à plusieurs reprises l'occasion d'admirer ce décor qu'il décrit ainsi en 1939 : « Un cloître blanc environné de cyprès noirs. Un artiste parmi les moines, un laïque comme Puvis lui-même, est occupé à peindre sur le mur une madone, tandis qu'à l'entrée du couvent une foule se presse pour recevoir la charité² ». En 1917, alors qu'il déplorait que l'art de Puvis soit encore « inconnu du public religieux en France³ », il avait fait l'éloge de ce peintre « à la fois antique et chrétien avec une mélancolie et une gravité bien modernes. [Il] forçait l'attention vers le but suprême de la peinture qui est la grande décoration murale⁴ ». Posant ainsi la finalité de l'art pictural, Maurice Denis synthétisait, en ce début du XIX^e siècle, une ambition exprimée de manière récurrente au cours du siècle précédent dans le domaine de l'art chrétien, domaine au sein duquel ses écrits successifs contribuent à leur tour à donner forme à l'expression d'un idéal. Plus jeune, en 1887, Denis devinait en Puvis un artiste « plutôt rêveur que croyant » et notait :

- 1 « L'art étant compris entre ces deux termes, dont l'un évoque l'idée de la forme, et, l'autre, l'idée du sentiment », *Explication des ouvrages de peinture* [...] exposés au Palais des Champs-Élysées, Paris, 1886, p. 161. *Le Bois sacré* a été présenté au Salon de 1884 et les autres à celui de 1886, voir pour l'analyse de ce décor Pierre Vaisse, « Puvis de Chavannes et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon », dans *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, cat. expo., Lyon, musée des Beaux-Arts (1^{er} octobre-6 décembre 1998), Paris, RMN, 1998, p. 24-48.
- 2 Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, p. 275.
- 3 Id., « Le présent et l'avenir de la peinture française », paru dans *Le Correspondant* du 25 novembre 1916, repris dans *Nouvelles théories sur l'art moderne. Sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, Rouart et Watelin, 1922, p. 11-58, ici p. 55.
- 4 Id., « L'impressionnisme et la France », (Préface du catalogue de l'Exposition de Zürich, 1917), *Nouvelles théories*, op. cit., p. 59-70, ici p. 65.



Fig. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *Inspiration chrétienne* (1886), © Lyon MBA - Photo G. Dufrene

« [Il] m'a fait songer à Flandrin, à Botticelli, à l'Angelico : il m'a aussi rappelé mes rêves d'autrefois⁵. » Puvis n'a certes pas eu l'engagement ou la piété de Denis⁶, mais sa conception de l'inspiration chrétienne fait bien écho à de multiples tentatives de définitions de la peinture religieuse. Alors qu'il recevait des commandes pour de grands décors républicains, l'artiste s'est défendu pourtant de passer pour un « pur mystique » : « Voici ce que j'ai fait : un religieux peintre, quelque Fra Angelico, est en train d'achever une décoration murale : loin d'être abîmé devant l'infini, il semble pris d'une fièvre de travail [...] : cela est ma philosophie à moi et non l'esprit trop contemplatif du Moyen Âge⁷. »

5 Id., *Journal*, Paris, La Colombe, éd. du Vieux colombier, 1957, t. I, p. 67 (18 décembre 1887).

6 Voir Maurice Denis, « Puvis de Chavannes », *La Revue hebdomadaire*, 33^e année, t. XII, décembre 1924, p. 5-13 et Sylvie Patry, « Il y avait en Puvis de Chavannes l'étoffe d'un grand orateur chrétien », dans J.-P. Bouillon (dir.), cat. expo., *Maurice Denis*, Paris, musée d'Orsay (31 octobre 2006-21 janvier 2007); Montréal, musée des Beaux-Arts (22 février-20 mai 2007); Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (23 juin-23 septembre 2007), Paris, RMN, 2006, p. 39-43.

7 « Interview de Puvis de Chavannes par M. Paul Gsell », paru dans *La Semaine de Paris*, 20 janvier 1895, reproduit dans Georges Lanoë, *Histoire de l'école française de paysage depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, Nantes, 1905, p. 375.

Quelles qu'aient été les intentions de l'auteur, cette vision a paru si parfaitement emblématique que sa reprise en dessin au trait est venue orner la première édition d'*Art et scolastique* de Jacques Maritain chez Louis Rouart à la Librairie de l'Art catholique en 1920. Cependant, plus encore que des thèses du philosophe dont elle peut être rapprochée, l'œuvre évoque l'atmosphère du Trecento italien cher aux défenseurs de l'art chrétien des années 1830. S'attacher, en effet, au sein de cet ensemble de réflexions sur la décoration murale entre 1870 et 1945, au rôle qui lui fut conféré dans le contexte de l'art religieux conduit nécessairement à ouvrir en amont la périodisation. La peinture monumentale conquiert dès les premières décennies du XIX^e siècle une place privilégiée au sein des groupements d'artistes prônant une nouvelle dynamique pour l'art d'église. Elle connaît alors un essor⁸ qui va faire pendant, par la suite, aux grands décors républicains⁹. Dans un mouvement cyclique, le renouveau de l'art sacré de l'entre-deux-guerres lui accorde encore la primauté. Cette dimension collective et engagée rejoint d'une certaine manière les débats sur le rôle social de l'art tandis que se profilent de nouveaux enjeux et des conceptions divergentes des mérites respectifs des murs qui parlent ou de l'éloquence des murs nus.

Des peintres nazaréens aux manuels d'art chrétien : idéal esthétique et principe éthique

La généalogie esquissée par Denis, de Puvis à Flandrin puis à l'Angelico et enfin à « ses rêves d'autrefois », est révélatrice de la proximité qu'il eut dans sa jeunesse – alors qu'il s'imaginait, au temps de Savonarole, avoir « conspué la Renaissance¹⁰ » – avec les thématiques promues par les thuriféraires de la peinture chrétienne, tels Alexis François Rio et Charles de Montalembert, cités encore avec intérêt dans son *Histoire de l'art religieux* en 1939¹¹. L'essai de Rio sur l'art chrétien¹², dont une première version paraît en 1836 avec un compte rendu élogieux du comte de Montalembert, a contribué à diffuser en France les

8 Voir Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France : 1800-1860*, Paris, Arthema, 1987.

9 Voir Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

10 Maurice Denis, « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art et la vie*, n° 54, octobre 1896, repris dans *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, 4^e éd., Paris, Rouart et Watelin, 1920, p. 30-44, ici p. 30.

11 Id., *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939, p. 266.

12 Alexis François Rio, *De la Poésie chrétienne...* 1836. Le tome II paraît sous le titre *De l'art chrétien* en 1855, l'édition complète en quatre volumes chez Hachette, 1861/1867.

principes esthétiques qui ont inspiré les *Lukasbrüder* surnommés « Nazaréens¹³ ». Raphaël y est perçu tout à la fois comme l'apogée et le déclin d'un art dont la pureté doit être retrouvée auprès des primitifs, de Giotto à Fra Angelico. Au cours de leurs voyages en Italie, les écrivains et artistes français ont découvert la mise en pratique de cet idéal et pu admirer notamment le décor à fresque de la Casa Bartholdy. Le respect de la planéité du mur que propose cette peinture en aplat, privilégiant le sens de la ligne au détriment du modelé et des contrastes de clair-obscur, va de pair avec le retour aux principes du travail collectif des corporations d'artistes d'un Moyen Âge idéalisé en âge d'or de la chrétienté. Si, en France, la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, groupe d'artistes catholiques fondé sous l'égide de Lacordaire en 1839, n'a eu qu'un développement limité¹⁴, le retour à l'esprit du Trecento ou du Quattrocento imprime sa marque, dans la continuité des écrits de Rio, à une vaste littérature artistique. La peinture monumentale y tient une place éminente, prônée tant par les *Annales archéologiques* de Didron, lancées en 1844 avec l'appui de Montalembert, que par les manuels en usage dans les séminaires pour les cours d'archéologie chrétienne et réédités jusqu'à la fin du siècle. Parmi d'autres¹⁵, le *Dictionnaire d'archéologie sacrée* de l'abbé Bourassé (1851) en résume ainsi les atouts :

L'œil n'est-il pas péniblement affecté en voyant le plus souvent ces tableaux accrochés aux murailles, aux piliers, aux colonnes, à toutes les saillies, rompant disgracieusement toutes les lignes de l'architecture, sans pouvoir être vus sinon de quelques points de l'édifice? Les peintures murales, au contraire, sont composées pour la place qu'elles occupent; elles ont un ton plus mat, qui permet qu'on les voie commodément de toutes les parties du monument. Aussi l'Église a-t-elle toujours recommandé l'usage des peintures murales pour la décoration des temples¹⁶.

13 Sobriquet attribué par Goethe. Voir Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2009.

14 Voir abbé G. Roger, *Essai historique sur la Société de Saint-Jean*, Paris, Bloud, 1913. Par la suite, sur la possibilité de parler d'un courant « Nazaréen » en France, les positions de B. Foucart et M. Caffort diffèrent, voir Michel Caffort, *Nazaréens français. Théories et pratiques de la peinture religieuse au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

15 On trouvera d'autres exemples dans Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse*, *op. cit.*, p. 53-58.

16 Abbé Jean-Jacques Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, 1851, Petit-Montrouge, éd. J.-P. Migne, article « Peinture murale », t. II, col. 507-518, ici col. 508

Cette critique esthétique, qui s'appuie sur les grandes références de l'art chrétien pour prôner une peinture soumise à l'architecture, s'accompagne d'une dimension éthique et pastorale. En épousant les contraintes du bâti, il faut éviter les trouées illusionnistes et le trompe-l'œil pour mettre en valeur la forme du monument. Cette humilité se traduit également dans le sens du collectif que suppose bien souvent le travail sur le mur au détriment de l'individualisme du peintre de chevalet. Le décor mural concourt en outre à la prédication muette de l'édifice. Il exprime ainsi, contre les murs nus du protestantisme, une catholicité qui préfère la référence à la tradition byzantine redécouverte par Didron avec les écrits du moine Denys de Fournas. Ainsi, à la suite de l'abbé Bourassé, le *Manuel d'archéologie pratique* de l'abbé Pierret mentionne les auteurs anciens, tel l'évêque Jonas d'Orléans (IX^e siècle) qui souligne, dans la lignée du pape Grégoire le Grand, l'importance du décor dans les édifices du culte. Ceux-ci ne sont pas considérés comme achevés sans l'apport des peintures qui ont un « double but : instruire le peuple et embellir le monument¹⁷ ». À la différence du vernis des tableaux qui chatoie, ces teintes plus douces sont lisibles quel que soit l'éclairage. Cette clarté convient mieux à la compréhension de l'iconographie qui, exécutée sur place, a l'avantage d'être adaptée aux dévotions locales et aux choix du clergé. Cet aspect symbolique et narratif s'inscrit dans un passé magnifié, aussi le manuel de l'abbé Mallet cite-t-il un rapport de Ludovic Vitet en 1831 présentant des églises médiévales toutes peintes de couleurs et dorures¹⁸. De tels conseils reviennent tant sous la plume des clercs que dans les écrits d'artistes engagés dans la défense de l'art chrétien. Le *Journal des artistes* publie en 1845 une lettre du peintre Adolphe Roger sur « la peinture religieuse monumentale » qui rappelle le *Discours sur les images* de Jean Damascène (VIII^e siècle) et le motif du livre des illettrés pour déplorer que l'image ait « perdu si souvent de sa simplicité, de sa clarté » alors qu'il faut « viser à être clairement compris de tout le monde et faire de l'art un moyen et non un but¹⁹ ». Dans la chapelle des baptêmes (1840) de l'église Notre-Dame de Lorette, l'artiste a détaché nettement

17 Abbé Pierret, *Manuel d'archéologie pratique*, Paris, Victor Didron, 1864, p. 368. Et voir Abbé Bourassé, *op. cit.*, t. II, col. 510,

18 Ludovic Vitet, Rapport sur les monuments des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais, 1831 cité par l'abbé Mallet, *Cours élémentaire d'archéologie religieuse-Architecture*, Paris, Poussielgue, 2^e éd., 1878, p. 124 et voir Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuses*, *op. cit.*, p. 54.

19 « De la peinture religieuse monumentale », *Journal des artistes*, 19 janvier 1845, p. 18-19.

les figures sur un vaste fond or, à la manière des primitifs, suscitant ainsi les éloges de Montalembert²⁰.

Dans les mêmes années, le Manuel Roret de l'*Architecte des monuments religieux*, dû à Jean-Philippe Schmit, membre du Comité historique des arts et des monuments, invite également à ce que rien ne trouble l'ordonnement de cette Bible de pierre : « La décoration : voilà le vrai caractère de la peinture murale [...] l'édifice est le livre, dont l'art écrit ou décore les pages, sans [en] altérer la forme [...] sans envahir les marges », le peintre doit respecter le cadre et comprendre que « l'église n'est pas comme un musée, une lice ouverte aux amours-propres [...] »²¹. Ces thématiques ne sont pas réservées aux auteurs intervenant dans le monde religieux, Prosper Mérimée, s'intéressant aux peintures murales et notamment à la redécouverte de celles de Saint-Savin, développe aussi un parallèle entre le monument et le musée dans la *Revue de l'architecture et des travaux publics*. Alors que ce dernier isole les peintures comme autant de fenêtres dans l'édifice, tout au contraire, devant des murs peints « le monument ne doit pas cesser d'exister pour les spectateurs », « l'illusion de la profondeur²² » le détruirait ; aussi la décoration doit-elle rester en deux dimensions. Dans le domaine chrétien toutefois, un degré supérieur est atteint par l'emploi de la fresque plus intimement liée à l'édifice. Elle joint l'antériorité historique à un plus haut degré d'exigence et paraît ainsi apte à l'expression d'une profonde piété. Ce *topos* de la littérature catholique se retrouve parfaitement traduit sous la plume de Charles Blanc, pourtant éloigné de l'univers clérical, plus réservé à l'égard de la fresque mais prêt s'il s'agit « de décorer un temple chrétien » à reprendre l'opposition entre le caractère spirituel du dessin et la sensualité de la couleur, car :

[...] ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et ressenti ; ses pâleurs mêmes ont quelque chose de grave et de religieux. [...] faisant corps avec le monument, elle en emprunte la force tranquille, la solidité imposante. Il semble que les figures, au lieu d'être surajoutées comme

20 Chapelle restaurée en 2016 par la Commission des œuvres d'art religieux et civil de la Ville de Paris (COARC). Sur les restaurations des ces décors parisiens, voir les actes de la journée d'études organisée par la COARC en 2023.

21 Jean-Philippe Schmit, *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, Paris, Roret, 1859, p. 183 (nouvelle version d'un manuel de 1845).

22 Prosper Mérimée, « La peinture murale et son emploi dans l'architecture moderne », *Revue de l'architecture et des travaux publics*, t. IX, 1851, p. 258-273 et 327-337, ici p. 329.

parure extérieure, soient alors incorporées à la pierre, et que les sentiments humains aient pénétré les murailles de l'édifice²³. »

Si Victor Mottez²⁴, qui traduit en 1858 le *Traité de la peinture* de Cennini²⁵, s'y est illustré, la fresque est pourtant loin de supplanter la peinture à la cire ou à la détrempe. Grâce à cette diversité des techniques, il n'est pas jusqu'aux plus petites églises rurales qui ne puissent bénéficier de murs peints. La modeste entreprise du comte de Galembert en offre un exemple. Après diverses expériences de décors religieux, il fonde à Tours en 1864 une « Société de Saint-Grégoire pour la décoration des églises de campagne par la peinture murale²⁶ » qui reçoit l'appui de l'abbé Bourassé. Il a cessé d'animer ce petit groupe en 1872 alors que naît la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien²⁷, dont le but est plus large et rassemble différentes catégories d'artistes et d'amateurs. Quoique bien plus éclectique, celle-ci conserve la devise de l'ancienne Confrérie de Saint-Jean proche du Tiers-Ordre dominicain : « *Non nobis, domine, non nobis sed domini tuo da gloriam* » (Vulgate, Ps 113) et son cachet s'orne d'un détail de la *Cène de Flandrin*²⁸ (1840, **fig. 2**) pour une chapelle de l'église Saint-Séverin (Paris 6^e), qui met certes en valeur le disciple préféré mais aussi une forme d'idéal du décor ecclésial.

23 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, [1867] préfacé et annoté par Claire Barbillon, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 548 et voir Bruno Foucart, *Le renouveau*, *op. cit.*, p. 61.

24 Victor Mottez, *Lettre sur la peinture à fresque*, Lille, 1866.

25 Cennino Cennini, *Le livre d'art ou Traité de la peinture*, [*Libro dell'arte*, 1437], trad. de Victor Mottez, Paris, 1858, repris et augmenté par Henry Mottez à partir des notes de son père avec une « Lettre-Préface » de Renoir, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1911.

26 Voir Louis de Galembert, *Notice historique sur la Société de Saint-Grégoire fondée à Tours pour la décoration des églises de campagne par la peinture murale : son origine, ses œuvres, sa fin*, Tours, Mame, 1888.

27 Voir Abbé G. Roger, *Essai historique sur la Société de Saint-Jean*, *op. cit.*

28 Chapelle Saint-Jean, peinture récemment restaurée par la COARC. Voir sur Flandrin et le décor mural, Stéphane Paccoud et Elena Marchetti (dir.), *Les Flandrin, artistes et frères : Hippolyte, Paul, Auguste*, cat. expo., Lyon, musée des Beaux-Arts (27 mars-27 juin 2021), Lyon, musée des Beaux-Arts, 2021.



Fig. 2. Hippolyte Flandrin, *La Cène*, église Saint-Séverin, 1840. Ville de Paris, COARC/Jean-Marc Moser.

Des Nabis aux Ateliers d'art sacré : affirmation du collectif et débats sur les techniques

Maurice Denis rejoint la Société de Saint-Jean en 1906²⁹. Le regard sélectif qu'il porte sur l'histoire de l'art chrétien a certes varié au cours des décennies³⁰. Son enthousiasme de jeunesse pour les peintures murales de Flandrin, alors qu'il

29 George Desvallières en 1910. Ils en seront par la suite tous deux présidents.

30 Sur ce parcours, voir notamment Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Paris, Skira, 1993; Dario Gamboni, « "Baptiser l'art moderne"? Maurice Denis et l'art religieux », dans *Maurice Denis 1870-1943*, cat. expo., Lyon, musée des Beaux-Arts (9 septembre-18 décembre 1994); Cologne, Wallraf-Richartz Museum (22 janvier-2 avril 1995); Liverpool, Walker art gallery

préférer à Puvis « la foi puissante et vigoureuse du Maître qui, peignant une muraille d'église, pensait faire œuvre de dévotion³¹ », s'est fait parfois plus critique³² mais sur un fond d'estime et il ne renie pas son éloge des élèves d'Ingres (1902) repris encore largement dans son *Histoire de l'art religieux* en 1939. Il loue en effet Victor Baltard d'avoir offert pour les églises de Paris « des murailles à des artistes que leur éducation destinait à la peinture monumentale » et il admire chez Ingres, comme plus tard chez Puvis, le « résultat de l'emploi raisonné des teintes plates, claires, bien dans le mur, de valeurs équivalentes, presque sans modelé, avec des silhouettes très lisibles et fortement dessinées, sans artifices de clair-obscur³³ ». Si Denis émet des réserves sur l'historicisme du temps, il relève surtout l'aptitude des artistes à collaborer à ces grandes entreprises : « Ils ont ainsi tenté d'appliquer dans un siècle d'individualisme l'ancienne méthode, plutôt monastique, du travail en commun, où chacun prend part à la saine besogne matérielle, sur l'échelle, sur l'échafaudage, tout en fournissant à l'idée commune la contribution quotidienne de ses sensations³⁴. »

Lorsqu'après un voyage à Rome en 1898, il amorce un retour vers un nouvel ordre classique, lui-même se souvient sans doute encore de Puvis dans l'arrière-plan de cyprès et le cadre architectural de son premier décor monumental réalisé en 1899 pour la chapelle du collège Sainte-Croix au Vésinet peint à l'huile sur de grandes toiles marouflées sur place³⁵.

Peu avant, il avait dédié sa longue note sur la peinture religieuse (1896) à « Jean Verkade³⁶, peintre, oblat, O.S.B.³⁷ ». Ce dernier³⁸ avait récemment fait le choix de la vie bénédictine au monastère de Beuron, où il découvrit le

(21 avril-18 juin 1995); Amsterdam, Van Gogh museum (7 juillet-17 septembre 1995), Paris, RMN, 1994, p. 74-93.

31 Maurice Denis, 18 décembre 1887, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 67.

32 Id., « Les élèves d'Ingres », *L'Occident*, 1902, dans *Théories 1890-1910*, *op. cit.*, p. 89-127, ici p. 109.

33 *Ibid.*, p. 102.

34 *Ibid.*, p. 105.

35 Sur ce décor, voir Fabienne Stahl, *Beautés du ciel : décors religieux de Maurice Denis au Vésinet, 1898-1903*, cat. expo., Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis (19 septembre 2014-4 janvier 2015), Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, 2014.

36 Jan Verkade (1868-1946), Willibrord en religion, fait une première visite à Beuron en 1893 puis est admis artiste/oblat en juin 1894.

37 Maurice Denis, « Notes sur la peinture religieuses », *Théories*, *op. cit.*, p. 30-44.

38 Voir la préface de Maurice Denis au livre autobiographique de Verkade, *Le tourment de Dieu. Étapes d'un moine peintre*, traduction de Marguerite Faure, Paris, Louis Rouart et Jacques Watelin éditeurs, 1923, p. IX.

principe artistique des « saintes mesures » conçu par le père Desiderius Lenz, ancien disciple d'Overbeck. Denis témoigne d'une réelle empathie lorsqu'il évoque, dans l'introduction qu'il accepte de donner à la traduction par Paul Sérusier de *L'esthétique de Beuron*, le « caractère monumental et profondément religieux³⁹ » de la chapelle de Saint-Maur. Pour sa part, l'ancien Nabi devenu moine rappelle dans son autobiographie ce « cri de guerre » lancé dans les ateliers des années 1890 : « Plus de tableau de chevalet! [...] La peinture ne doit pas usurper une liberté qui l'isole des autres arts. [...] Des murs, des murs à décorer! À bas la perspective! Le mur doit rester surface, ne doit pas être percé par la représentation d'horizons infinis!⁴⁰ ». Sérusier, quant à lui, écrit en 1903 à son ami : « La décoration est de la peinture liée par des liens intimes à sa sœur aînée l'architecture. Le tableau, c'est un petit morceau de peinture transportable, sans aucun lien avec ce qui l'entoure [...] digne de finir dans un salon [...]. Une peinture, comme tout être vivant, ne peut subsister que dans le milieu auquel elle est adaptée; [...] une fleur [...] meurt si on la sépare de la plante qui la vivifie⁴¹ [...] ». Il réalise l'année suivante le décor de la chapelle de Châteauneuf-du-Faou⁴² que Denis rapproche pour les parallèles typologiques entre l'Ancien et le Nouveau Testament des choix de Flandrin dans la nef de Saint-Germain-des-Prés⁴³. Toutefois, Denis relève également que le hiératisme beuronien s'accorde « médiocrement avec l'imagination plutôt gothique et avec le subjectivisme de Sérusier⁴⁴ » et lui-même s'en détache alors nettement⁴⁵.

À ses yeux, certes « [...] La vérité chrétienne définit non seulement le but de [l']art mais les moyens d'art qu'il faut employer⁴⁶ », mais ces moyens ne se réduisent pas à un style unique et, dans les années qui suivent, les écrits du peintre croisent à bien des égards ceux du philosophe Jacques Maritain.

39 Pierre Lenz, *L'esthétique de Beuron*, traduit de l'allemand par Paul Sérusier. Introduction de Maurice Denis, Paris, Bibliothèque de L'Occident 1905, reprise dans *Théories*, op. cit., p. 183-186.

40 Jan Verkade, *Le tourment de Dieu*, op. cit., p. 94.

41 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, le mercredi 9 septembre 1903 dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, [1921], Paris, 3^e éd. Floury, p. 105-107, ici p. 106.

42 Voir Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, Ar-Men, 1995.

43 Paul Sérusier, *ABC de la peinture. Suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, Paris, Floury, 1942, p. 117.

44 Id., « Paul Sérusier », *Théories*, op. cit., p. 147.

45 La prise de distance est déjà sensible lorsqu'il reprend la préface de l'esthétique de Beuron dans *Théories* en 1912.

46 Maurice Denis, « Notes sur la peinture religieuse », *Théories*, op. cit., p. 31.

Or, affirme ce dernier dans *Art et scolastique* : « Si vous voulez faire une œuvre chrétienne, *soyez chrétien*, et cherchez à faire œuvre belle, où passera votre cœur, ne cherchez pas à “faire chrétien”⁴⁷ ». Maritain vise implicitement tant les Nazaréens que Beuron en dénonçant comme une illusion la recherche des « angles maladroits » ou de « la raideur géométrique » et des « tons austères » pour traduire « une émotion franciscaine » ou « la dignité bénédictine »⁴⁸.

La lecture d'*Art et scolastique* demeure une référence commune aux divers groupes d'artistes chrétiens qui se forment dans les années 1920. La philosophie thomiste inspire ainsi largement leurs réflexions sur l'art et la foi. Les Ateliers d'art sacré, ouverts par Denis et Desvallières en 1919, joignent à la formation pratique des cours de théologie donnés par un dominicain. L'Arche, fondée peu avant par l'architecte Maurice Storez, partage ces vues comme l'exprime le texte de Denis⁴⁹ qui lui est consacré. Cette quête de vérité confère une dimension éthique aux critères esthétiques qui se définissent par le refus du « mensonge⁵⁰ », la vérité des matériaux et le rejet du pastiche, du faux ou du trucage. L'exigence morale a ici des conséquences plastiques en ce qu'elle rejette un illusionnisme factice, une recherche vaine de la mimésis et du naturalisme académique pour accepter les contraintes de la planéité. Le décor mural apparaît à nouveau, et en des termes qui retrouvent les accents des décennies précédentes, comme la forme idéale, étroitement liée à l'architecture et supposant la collaboration d'artistes qui dépassent leurs individualités dans la quête d'un but supérieur. Cette vocation corporatiste joint le respect d'un programme associant clergé et peintres à l'esthétique de la modernité. L'inspiration médiévale revendiquée dans son principe d'humilité et de foi est en revanche refusée sur le mode du pastiche ou du « néo⁵¹ ». Parmi les nombreux exemples qui peuvent en être donnés dans l'entre-deux-guerres⁵², l'église du Saint-Esprit réunit l'apport de ces différents groupes coordonnés par l'architecte Paul Tournon, véritable maître d'œuvre de l'ensemble. Après avoir remis à l'honneur la décoration monumentale dans

47 Jacques Maritain, *Art et scolastique*, [1920], 4^e éd., Paris, Desclée De Brouwer, 1965, p. 112.

48 *Ibid.*, p. 168.

49 Voir Maurice Denis, « Pour l'Arche », *La Vie et les arts liturgiques*, n° 46, octobre 1918, p. 503-507.

50 *Ibid.*, p. 505.

51 *Ibid.*

52 Voir de nombreux exemples dans Martine Chenebaux-Sautory, « Le décor mural, de l'enthousiasme au murmure », dans Simon Texier (dir.), *Églises parisiennes du XX^e siècle, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1996, p. 150-186.

la formation des élèves des Beaux-Arts⁵³, il en applique les principes dans ce chantier exemplaire. Pour éviter les discordances que pourrait créer la diversité des artistes réunis, le décor de chacune des chapelles doit être peint à fresque sur un fond rouge brique qui assure une unité entre les différents épisodes de l'action de l'Esprit saint dans la vie de l'Église à travers les siècles. Seul Denis s'en abstient en recourant pour la peinture de la Pentecôte, à l'abside, au procédé du Stic B dont le rendu mat préserve l'harmonie de l'ensemble. Une quinzaine d'années plus tôt, il avait indiqué dans un courrier au *Petit Messager des arts et des artistes* à quel point il était erroné « d'exagérer l'importance de la technique ou du matériau employé⁵⁴ ». Il appuie cependant la réédition de la traduction du traité de Cennini par Mottez à la Bibliothèque de l'Occident en 1911. Le renouveau d'intérêt pour la fresque grandit alors que Paul Baudouin⁵⁵ donne en 1914 une synthèse de son enseignement aux Beaux-Arts dans *La fresque, sa technique et ses applications*, référence pour une génération d'artistes. Ce dernier coordonne encore à la fin des années 1920 le décor de l'église Saint-Maurice de Nanterre⁵⁶, à laquelle le vocable de Sainte-Geneviève vient d'être associé, rendant ainsi dans les scènes consacrées à l'enfance de la sainte, un hommage sensible aux peintures murales de Puvis de Chavannes au Panthéon (fig. 3).

53 Voir Miriam Simon, « Paul Tournon (1881-1964), un architecte catholique », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 27, 1^{er} semestre 2014, p. 75-116.

54 Maurice Denis, « De la fresque », *Le Petit Messager des arts et des artistes*, supplément au n° 22, 15 février 1916, p. 1.

55 Voir Marie Monfort, « Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association "la Fresque" », *In Situ*, 22, 2013 (<https://doi.org/10.4000/insitu.10748>).

56 En 1923, puis elle devint cathédrale du nouveau diocèse de Nanterre en 1966.



Fig. 3 Abside de la chapelle confiée aux Ateliers d'art sacré à l'église du Village français, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Rapport général, t. II, Paris, Larousse, 1928, pl. XXV.

Dans les préférences du clergé, la fresque conserve une place éminente grâce notamment à son exigence et à sa matité. Ces qualités, qui dédaignent les effets faciles, paraissent propices aux pensées élevées, comme le rappellent, dans la lignée des ouvrages précédents, les *Notions d'architecture religieuses* de l'abbé Duret en 1930. Le critique et essayiste Stanislas Fumet faisant l'éloge du peintre Marcel-Lenoir, qui privilégie cette technique dans son *Institut d'esthétique*

contemporaine fondé au lendemain de la guerre, la juge particulièrement destinée aux conceptions religieuses. Elle « semble être à la peinture à l'huile ce qu'en musique l'orgue est à l'orchestre. Plus sourde, plus simple, mais beaucoup plus puissante, moins bruyamment sonore, moins subtilement somptueuse mais plus grandiose et plus claire, elle veut des accents nus⁵⁷. » Marcel-Lenoir réalise en effet nombre de sujets religieux tel le vaste *Couronnement de la Vierge* pour l'Institut catholique de Toulouse en 1923. La fresque reste en revanche peu pratiquée⁵⁸ par les Ateliers d'art sacré, en dépit de quelques exemples, dont ceux du jeune Pierre Couturier notamment dans sa ville natale de Montbrison, ou encore de l'important décor des Ateliers pour la chapelle d'axe de l'église du Village français⁵⁹, pavillon de la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925⁶⁰. À l'abside, surmontant une Sainte Face meurtrie et saisissante de Desvallières, Denis peint à fresque un Sacré-Cœur crucifié devant un paysage de désolation, proche d'une version de 1916⁶¹, qu'il accompagne ici de la représentation de dix compagnons, placés sur les côtés à la manière des donateurs en prière de l'art médiéval. Couturier, sur la droite, y tient la palette du peintre⁶² et, si d'autres décorations murales exécutées par les membres ornent la chapelle, cet affichage du collectif, au cœur d'une vitrine destinée à susciter les commandes, apparaît comme un manifeste de l'esprit des Ateliers⁶³ (fig. 4).

57 Stanislas Fumet, « Marcel-Lenoir et la fresque », *L'Art et les artistes*, février 1924, p. 177-184, p. 181.

58 Voir Fabienne Stahl, « Maurice Denis (1870-1943) et le stic B », *Histoire de l'art*, n° 58, avril 2006, p. 93-104 et Claire Vignes-Dumas, « Les techniques de l'art mural, originalité et apport des Ateliers d'art sacré », dans I. Saint-Martin et F. Stahl (dir.), Rome, Campisano editore, 2023, p. 89-100.

59 Voir Véronique David et Fabienne Stahl, « L'Église Saint-Jean du Village Français à l'Exposition des arts décoratifs de 1925. Lettre imaginée à un ami rémois », *Années folles, années d'ordre. L'Art Déco de Reims à New York*, cat. expo., Reims, musée des Beaux-arts (14 octobre 2006-11 février 2007), Paris, Hazan, 2007, p. 164-177.

60 Voir Anne Henriette Auffret, « La participation des Ateliers d'art sacré aux expositions internationales de Paris (1925, 1931, 1937). La peinture murale comme manifeste apostolique », dans I. Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), *Les Ateliers d'art sacré (1919-1947)*, Paris/Rome, Hermann/Campisano, 2023, p. 237-248.

61 *Sacré Cœur* [de la Triennale], huile sur toile, 98 × 107 cm, conservé au musée Maurice-Denis.

62 À gauche, Maurice Lavergne, Jacques Ernotte, M^{me} Bourg, Sabine Desvallières, et Marguerite Burriat (la secrétaire des Ateliers d'art sacré); à droite Pauline Peugniez, André Lecoutey, Madeleine Denis, Charles Plessard et Pierre Couturier.

63 Le musée départemental Maurice-Denis conserve dans ses réserves quatre fragments de cette fresque.



Fig. 4. Paul Baudoüin, Sainte Geneviève rend la vue à sa mère, *Sainte Geneviève de Nanterre* (ca 1926-1931)
© diocèse de Nanterre

« Retour à la fonction monumentale » : l'éloquence du mur

Dans les décennies qui suivent, alors qu'il lutte contre l'art de série afin d'obtenir pour les Ateliers des commandes répondant à l'esprit du lieu, Denis s'inquiète aussi de l'essor du « *nudisme architectural* qui voulait ne mettre en valeur que les éléments de construction, souligner les organes essentiels⁶⁴ ». La réaction contre l'ornement amorcée par Adolf Loos au début du siècle conduirait à privilégier l'« éloquence des murs nus⁶⁵ », exact opposé de ce que doit être l'art dans un édifice religieux. Les théoriciens de l'art chrétien du siècle précédent n'ont cessé de plaider pour une fonction apologétique du décor, sans pour autant qu'il faille la réduire trop naïvement à un « livre des illettrés ». Les débats des années 1920, anticipant ceux qui suivront sur l'abstraction, mettent ainsi en valeur dans l'ancienne tripartition des effets de l'image, à côté des aspects didactiques et mnémoniques, la dimension émotionnelle et le jeu sur les affects

64 Maurice Denis : « Retour de la peinture et de la sculpture à la fonction monumentale », dans *Convegno di Arti. Rapporti dell' architettura con le arti figurative*, Rome, Fondazione Alessandro Volta/Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 67-71, ici p. 68.

65 *Ibid.*

qui sont au cœur d'une conception de l'art sacré⁶⁶. Amené à préciser sa célèbre *Définition du néo-traditionnisme*⁶⁷ qui pouvait passer pour négliger le sujet, Denis veut au contraire en montrer l'importance dans l'art religieux. Mais il développe sa pensée en rappelant que dans une œuvre d'art « *le sujet extérieur* », « le sujet dogmatique qui exige du spectateur des connaissances historiques, allégoriques, religieuses », est « toujours doublé d'un autre sujet qui parle aux yeux de tout homme doué de sensibilité et d'intelligence; [...] *le sujet intérieur*⁶⁸ ». À la manière de Baudelaire, il faut « créer une magie suggestive⁶⁹ » véritable sujet de l'art. Cela ne l'empêche pas d'affirmer que « l'art a pour mission de chanter, comme notre sœur l'alouette [...] chanter, et même prêcher⁷⁰ ». Par la suite, deux textes très proches, l'un sur les « besoins collectifs de la peinture » dans *L'Encyclopédie française* (1935) et l'autre dans les actes du Congrès sur les rapports de l'architecture et des arts figuratifs organisé par la Fondation Volta à Rome en octobre 1936, le conduisent à développer ses positions dans des contextes a priori plus larges que la question de l'art religieux, mais dans lesquels celui-ci tient une place majeure. En effet, grâce aux nouvelles églises construites en Suisse, en Hollande et plus encore en France : « On ne peut se faire une idée exacte de la peinture murale de notre temps si l'on ne connaît les décorations peintes à fresque, à détrempe ou sur toile marouflée de nos édifices religieux⁷¹. »

Alors que tout concourt à mettre à mal le rôle du grand décor : exigüité des appartements, individualisme de la vie moderne et spéculation des marchands qui privilégient le tableau de chevalet d'une part, concurrence de la photographie ou du cinéma qui prennent la place de la peinture d'histoire d'autre part, il voit poindre néanmoins dans ces années 1930 un « retour à la fonction monumentale » propice au retour au sujet car :

66 Sur ces aspects qui ne peuvent être développés ici, voir I. Saint-Martin, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art (France, XIX^e-XX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

67 Maurice Denis, dans « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, repris dans Denis, *Théories, op. cit.*, éd. de 1920, p. 1.

68 Maurice Denis, « De l'importance du sujet dans l'art religieux (1) », *Notes d'art et d'archéologie*, revue trimestrielle de la Société de Saint-Jean, n° 2, avril 1924, p. 17-22, p. 9.

69 *Ibid.*

70 Maurice Denis, « De l'esprit franciscain en art », Conférence donnée à Genève le 1^{er} février 1927, dans *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Armand Colin, 1933, p. 131-157, p. 150.

71 Maurice Denis, « Les besoins collectifs de la peinture – A. Les problèmes d'aujourd'hui », *Encyclopédie française*, t. XVI, octobre 1935, 16.68-16-16.701.

La raison d'être de la peinture dans l'édifice est [...] d'abord d'illuminer les murs, puis de rendre sensible au public le sens spirituel du monument. [...] Or, ce que l'architecte a voulu dire, en interprétant la pensée de l'Église, de l'État ou de la Cité, le peintre a le moyen de l'exprimer avec une clarté plus grande et plus humaine⁷².

Ce retour au monumental est directement lié à la prise de conscience d'une dimension collective de l'art soumis à une finalité qui dépasse la fantaisie individuelle de l'artiste. Cette réflexion sur les fins de l'art s'inscrit dans la pensée thomiste. Pour Denis « la vérité consiste dans la conformité de l'œuvre avec ses moyens et son but. [...] une peinture est conforme à sa vérité [lorsqu'elle] remplit son rôle ornemental », ainsi la veut-il « décorative et édifiante »⁷³.

De telles références inspirent également certains textes contemporains de Gino Severini dont Alexandre Cingria, présent au congrès romain de 1936, mentionne les œuvres en écho à l'intervention de Denis. La parenté n'a rien de surprenant alors que l'intérêt de Severini pour la peinture religieuse est marqué tout à la fois par sa lecture de la *Décadence de l'art sacré* de Cingria (1917), proche à bien des égards des thèses de Rio puis de Denis, ainsi que par ses échanges continus avec Jacques Maritain rencontré en 1923. La réalisation du décor de l'église de Semsales (1924-1926), chantier du Groupe de Saint-Luc⁷⁴ fondé en 1919, est l'occasion de mettre en pratique des réflexions qu'il développe dans la revue suisse *Nova et Vetera*. Il y souligne l'ordonnance de l'art mural à une destination qui n'est pas extrinsèque, mais rentre dans « la fin relative à l'art »; or se soumettre à cette fin suppose de la part du décorateur « l'esprit de sacrifice » pour ne pas « satisfaire l'intérêt du peintre au détriment de celui de l'œuvre entière⁷⁵ ». L'opposition entre le tableau de chevalet et la peinture murale se retrouve dans ces mêmes années dans un article d'Albert Gleizes, « Vers une époque de bâtisseurs » (*Clarté*, 1920) qui confirme son orientation spirituelle dans l'après-guerre⁷⁶. C'est dans l'art roman, dont le primitivisme est mis en

72 Maurice Denis, « Retour de la peinture et de la sculpture à la fonction monumentale », art. cité, p. 69.

73 Id., « Le Symbolisme et l'art religieux moderne » (conférence faite à la Ghilde de Notre-Dame, 1918), *Nouvelles Théories*, op. cit., p. 168-193, p. 182.

74 Voir ici la contribution de Camille Noverraz ainsi que sa thèse sur le Groupe de Saint-Luc (1919-1945) soutenue à l'université de Lausanne en 2022.

75 Gino Severini, « Peinture murale, son esthétique et ses moyens », *Nova et Vetera*, II, 1927, p. 119-130, p. 120.

76 Puis voir Albert Gleizes, « La Peinture et ses lois », *La Vie des lettres et des arts*, mars 1923. Son épouse, Juliette Roche, a été élève de Maurice Denis.

valeur par les historiens tels Henri Focillon et par l'ouverture des salles romanes du musée des Monuments français en 1937, qu'il voit la source d'un renouveau inspiré par l'idéal des corporations médiévales et par la quête du sacré. Gleizes est en 1935 membre du comité d'honneur de l'Association artistique de l'Art mural⁷⁷ qui rassemble des artistes d'avant-garde bien loin de la commande religieuse, mais il a communiqué par la suite cette « loi du mur » au moine bénédictin Angelico Surchamp qui va poursuivre longtemps une activité de fresquistes en parallèle à la direction de la revue *Zodiaque*⁷⁸.

Maurice Denis n'est en effet pas seul à noter « que les arts muraux n'ont jamais prospéré que dans les époques où le sens collectif existait⁷⁹ ». Dans l'*Encyclopédie* à laquelle il a participé, l'article suivant, dû à Amédée Ozenfant, relève ce lien en notant que l'Église est aujourd'hui le seul groupe « disposant à la fois d'une conscience collective et des capitaux nécessaires » pour ce type de commande. Alors que « toute grande époque s'était chantée sur ses murs⁸⁰ », Ozenfant voit une plus forte demande pour les grands formats en Italie comme en Union soviétique, et si, selon l'auteur, l'esthétique peut laisser à désirer, du moins « l'atmosphère morale⁸¹ » y est-elle favorable. Attacher « une idée de mission morale à la décoration des murailles publiques⁸² » n'est certes ni le privilège des régimes autoritaires, ni celui de l'art religieux et c'est bien une « vieille convention acceptée d'âge en âge » qui conduit à leur conférer « un rôle de consécration, de commémoration ou de haut enseignement⁸³ » comme l'écrivait, par exemple, Léonce Bénédite en 1898, à l'apogée du grand décor républicain. Cependant les effets d'un « retour à l'ordre⁸⁴ », pour reprendre

77 René Dauthy, « Saint-Maur et l'Art Mural 1935-1949, l'historique et le 1 % », Louveciennes, Éd. Association des amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999.

78 Voir Angelico Surchamp, « L'itinéraire pictural et spirituel d'Albert Gleizes », dans « *Nouvel art* » présente Albert Gleizes. *Le cubisme et son dénouement dans la tradition*, Lyon, chapelle du Lycée Ampère, 15 novembre-14 décembre 1947.

79 Amédée Ozenfant, « Divorce de l'architecture et de la peinture », *Encyclopédie française*, t. XVI, octobre 1935, 16.70-2 à 16.70-5, ici 16.70-5.

80 Amédée Ozenfant, « Divorce de l'architecture et de la peinture », art. cité, ici 16.702.

81 *Ibid.*, 16.70-5.

82 Léonce Bénédite, « La peinture décorative », *Art et décoration*, III, 1898, p. 137, cité par Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 269.

83 *Ibid.*

84 Voir *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975; Dominique Jarrassé, « Retour à l'ordre », dans Jérôme Delaplanche et Dominique Jarrassé (dir.), *Une tradition révolutionnaire. Les arts figuratifs de Rome à Paris 1905-1940*, Rome, Académie de France à Rome/Villa Médicis, 2020.

un terme qui court depuis les années 1920, mettent en valeur l'éloquence de l'art mural. Faire comprendre le « sens spirituel » du monument, selon Denis, assume ainsi un rôle social, comme il l'a lui-même pratiqué pour des édifices tant civils que religieux.

Ce lien ne fait pas toutefois l'unanimité et le critique d'art suisse Paul Budry, un temps proche de Cingria et du Groupe de Saint-Luc, affirmant à son tour dans une formule frappante que « le moral et le mural se tiennent⁸⁵ », ne manque pas pour autant d'adresser quelques piques, sans épargner Puvis de Chavannes ou Maurice Denis, à une tendance décorative qui lui semble avoir par trop sévi pour combler des vides. Il met également en garde contre un penchant infantilisant du muralisme tant dans ses compositions destinées à la pédagogie enfantine que dans celles qui se veulent pensées pour le peuple. Toutefois, l'opposition la plus vive à cette conception du décor mural vient, bien sûr, de Le Corbusier. S'exprimant après Denis au congrès de 1936, il conteste cette vision du peintre qui « embellira⁸⁶ » le mur et supplée au travail de l'architecte. Il ne s'agit certes pas de dénier à la peinture toute valeur en soi, mais quant à l'architecture : « La nudité de ses proportions, de ses matières et de sa polychromie ; cette nudité-là est une vêtue d'esprit⁸⁷. »

Ces débats ne peuvent être totalement étrangers aux réflexions sur l'art sacré et c'est bien au sein du monde religieux que s'amorce, dans les années 1930, une remise en cause dont les effets se feront sentir progressivement. Le mouvement de renouveau liturgique en est encore à ses débuts en France lorsque le théologien italo-germanique Romano Guardini écrit à propos du dépouillement de l'église du Saint-Sacrement d'Aix-la-Chapelle, en 1931 : « Ce n'est pas du vide, mais du silence [*Stille*] et de ce silence peut monter en nous la présence de Dieu⁸⁸. » La revue *L'Art sacré* ne s'intéressera à cette architecture nouvelle qu'après la Seconde Guerre mondiale, mais dès 1938 le dominicain Régamey, qui en a repris un an plus tôt la direction avec le père Couturier, exprime des réserves sur les réalisations des Chantiers du Cardinal, lancés par le cardinal Verdier en 1931, alors que « le plus grand effort de décoration, celui du Saint-Esprit, n'a abouti qu'à un échantillonnage fastidieux de peintures qui n'ont pas de rapport entre elles, et

85 Paul Budry, « L'homme au mur. Notes sur la peinture murale dans la Suisse Allemande », *Formes et Couleurs*, n° 1, 1941, p. 18-40, ici p. 18.

86 Le Corbusier, « Presentazione della relazione », dans *Convegno di Arti*, op. cit., p. 102-107, ici p. 105.

87 *Ibid.*, p. 106.

88 Romano Guardini, *Die Schilgenossen*, 3, 1931, p. 267, cité par Frédéric Debuyst, *L'Entrée en liturgie. Introduction à l'œuvre liturgique de Romano Guardini*, Paris, Cerf, 2008, p. 89.

dont chacune du reste est peu intéressante à quelques exceptions près⁸⁹ ... ». Au lendemain de la guerre, l'église Saint-Jacques de Montrouge (1947-1949)⁹⁰, où sont intervenus les élèves de Roger Lesbounit et André Auclair à l'École de dessin de Montparnasse, subit les foudres de Couturier au point que, blessés, les artistes reprochent à la revue de ne pas comprendre l'esprit du travail en commun et la recherche de l'unité que suppose la création dans un lieu de culte⁹¹. Le sens du collectif et la soumission à l'architecture, ou plus encore à l'architecte, ne furent sans doute pas favorables à l'émergence d'identités fortes. Aussi, est-ce à l'opposé que Couturier, dans les années cinquante, a jugé plus sûr de confier « aux grands hommes, les grandes choses⁹² » en pariant pour le génie sans se soucier de la foi de l'artiste. Cependant, au sein des créations majeures qu'il a accompagnées, le vitrail, la mosaïque ou la tapisserie, arts jugés faire corps avec l'édifice, conservent une place de choix.

Dans ces conditions, l'achèvement en 1962 des peintures de Notre-Dame-du-Calvaire à Châtillon, selon un projet conçu à l'aube des années 1930 par Jean-Pierre Laurens (fig. 5) et exécuté largement à fresque par ses disciples⁹³, apparaît comme un chant du cygne tant, des murs aux coupes, s'y développe sur un fond bleu céleste toute une histoire du Salut. Le contraste est net avec l'éloge du père Capellades, dans *L'Art sacré* en 1959, affirmant à propos de l'église Sainte-Élisabeth d'Emil Steffann que « la beauté et la vie d'un mur viennent de la perfection de ses proportions. Un tel mur se suffit à lui-même et n'a besoin d'aucune décoration⁹⁴. » Un argumentaire nouveau, mais également fondé sur le mythe d'un retour aux sources, va alors se développer à rebours de l'invention d'un canon qui avait si bien lié la peinture murale et l'art chrétien dans les discours des années 1830 aux années 1930. Dans son principe, et non dans une pure imitation, le modèle d'un Moyen Âge, magnifié comme l'apogée de la chrétienté, assurait tout à la fois la qualité esthétique d'un décor qui épouse les lignes du monument, la dimension éthique d'un travail en commun soumis

89 Pie Régamey, « Retour aux Chantiers du Cardinal », *L'Art sacré*, octobre 1938, p. 283.

90 Claire Vignes-Dumas, « Église Saint-Jacques de Montrouge », dans Marie Monfort, Jannie Mayer et Claire Vignes-Dumas (dir.), *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des peintures murales 1910-1960*, Paris, Somogy, Conseil général des Hauts-de-Seine, 2008, p. 106-115.

91 Marie-Alain Couturier, « Chroniques de nos erreurs », *L'Art sacré*, n° 5-6, janvier-février 1950 est sévère. Cependant, après la réponse des artistes, Couturier échange avec eux et note que leur travail pris individuellement est plus intéressant que le collectif qu'il juge raté.

92 Id., « Aux grands hommes, les grandes choses », *L'Art sacré*, n° 9-10, mai-juin 1950, p. 3-6.

93 Chantier repris par ses disciples et sa femme Yvonne Diéterle.

94 M.-R. Capellades, « Emil Steffann », *L'Art sacré*, n° 3-4, 1959, p. 11-19, ici p. 15.

« Le but suprême de la peinture »

aux principes de l'architecture et la valeur apostolique d'un programme iconographique clair et lisible. Il faut certes se garder de confondre les positions théoriques et les différentes définitions d'un idéal, en un temps où les vues sur l'art sacré s'affrontent et suscitent maints débats, avec la diversité effective des œuvres ou encore le goût du public chrétien. Cependant, la décoration monumentale s'est trouvée durant des décennies correspondre au « but suprême de la peinture » selon la conception de Maurice Denis pour lequel l'art religieux qui « vit de grandes idées et de grands sujets » doit avoir non seulement « un grand rôle liturgique et un grand rôle apologétique » mais aussi « un rôle social⁹⁵ ».



Fig. 5. Notre-Dame du Calvaire de Châtillon (ca 1930-1960) © diocèse de Nanterre

95 Maurice Denis, « De l'importance du sujet dans l'Art religieux (2) », *Notes d'art et d'archéologie*, n° 3, juillet 1924, p. 40-45, ici p. 44.

LES FORMES DE L'UTOPIE MURALE : POLITIQUES DU TEMPS DANS LA COMMANDE MUNICIPALE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

LOUIS DELTOUR



Fig. 1. Jean Dupas, *La Muse Clio*, 1941-1942, huile sur enduit, détail de la paroi nord de la grande salle de réunion, Bordeaux, Bourse du travail. © Photographie de l'auteur.

Sur le mur nord de la Bourse du travail de Bordeaux décoré par Jean Dupas, douze panneaux peints déroulent 264 noms de peintres, écrivains et philosophes, encadrés par quelques figures mythologiques. Parmi elles on trouve une femme assise, qui nous regarde, tenant un stylet, et qui pourrait bien être Clio, la muse de l'Histoire (fig. 1). En face d'elle se trouve une inscription, peut-être issue des pages vierges du livre qu'elle tient :

Adrien Marquet ancien ministre, étant maire de la ville de Bordeaux, Jacques d'Welles architecte en chef, ces peintures ont été exécutées par Jean Dupas 1941-1942.

Le peintre inscrit son œuvre, son nom, ainsi que ceux du maître d'ouvrage et du maître d'œuvre à la suite de personnages comme Thomas d'Aquin, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, Diderot ou Pierre Curie. Le passé est ici enrôlé et mis au service du prestige du présent du peintre et de ses commanditaires. Le présent en question se donne à voir comme une liste de noms illustres alternant avec des vignettes en camaïeux de gris à mi-chemin entre la page de journal agrandie et les fastes consulaires romains. Les vignettes représentent des éléments figures,

des paysages ou éléments symboliques qui renvoient à la culture mythologique gréco-romaine. D'un aspect franchement archaïsant, elles affleurent, en volume, à la surface du mur, traitées à la manière de bas-reliefs, et arborent des corps aux postures hiératiques traités par assemblage de formes géométriques simples et un peu molles. Commandée en 1937, la peinture de ce mur ne fut achevée qu'en 1942¹. À cette date, Dupas écrivit au maire de Bordeaux expliquant qu'il avait dû « refaire une partie de [s]es cartons qui illustraient certaines pensées ne convenant plus aux heures présentes », sans plus de précisions². Ce passé mythique et archaïque a donc été sciemment choisi par Dupas pour répondre à ce qu'il considérait être les enjeux des « heures présentes ».

Dupas fait porter à sa muse de l'Histoire un masque. Attribut traditionnel de Melpomène, muse du chant et de la tragédie, associé au théâtre, à la simulation ou à la dissimulation, au travestissement et à la fantaisie plutôt qu'au positivisme objectiviste de l'historiographie méthodique³.

C'est à travers ce rapport paradoxal au temps, celui du mythe, que cette contribution se propose d'examiner la commande murale municipale de l'entre-deux-guerres, à partir de deux réalisations emblématiques des années 1930 : l'hôtel de ville de Puteaux (construit et décoré entre 1931 et 1934) et la Bourse du travail de Bordeaux (construite entre 1934 et 1938, et décorée entre 1937 et 1942)⁴. Le regain d'intérêt pour l'art mural rencontre alors l'ambition de plusieurs responsables politiques, qui cherchent à donner de leur action une vision mythifiée et esthétisée. Comment ces édiles ont-ils confié à l'imagerie murale l'élaboration d'une partie de leur programme? Comment les artistes sollicités, proches des institutions artistiques officielles ou académiques, ont-ils cherché à profiter de ces commandes pour exister dans le champ artistique?

1 Dupas reçoit en 1937 une commande pour réaliser deux grandes fresques dans la salle de réunion de la Bourse du travail de Bordeaux devant orner la « niche de fond autour de l'estrade » et « la paroi Nord face au vitrage » (marché passé entre Jean Dupas le maire de Bordeaux, 12 février 1937, Bordeaux, Archives de Bordeaux métropole, 62 M7). En 1939 il est décidé que la fresque de la paroi nord serait remplacée par « 12 panneaux encadrés d'architecture » (avenant au marché de M. Dupas, *ibid.*)

2 Jean Dupas au maire de Bordeaux, le 15 avril 1942, *ibid.*

3 Patrick Garcia, « Historiographie méthodique », dans Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, t. I, p. 443-452.

4 Je prolonge ici des réflexions menées dans ma thèse : *Les artistes du groupe de Rome. Académisme, pouvoir et fantaisie dans l'entre-deux guerres*, soutenue en juin 2024 à l'université de Genève.

Irruption archaïque dans le présent industriel : des techniques artisanales dans des bâtiments modernes

Le conseil municipal de Puteaux désigne Alfred Janniot comme un « artiste sculpteur » et un « maître sculpteur » par la mairie de Bordeaux⁵. À Puteaux, on décide « de ne pas considérer comme des entrepreneurs les artistes Bouquet, Dionisi et Janniot⁶ ». Cela leur permettait d'être payés plus rapidement, tout en marquant une séparation entre ceux qui construisent le bâtiment et ceux qui le décorent. Les entrepreneurs traitent avec les matériaux mis en œuvre par l'industrie (béton, métal, brique de verre), tandis que les « artistes » travaillent des matériaux plus traditionnels et plus nobles. À Bordeaux, on devait employer de la pierre de Lavoux : pierre d'origine régionale qui avait été employée dans des constructions historiques, qui contraste avec le reste de la façade faite de béton et de briques de verre.

Le « maître sculpteur » s'oppose aux « ouvriers metteurs au point » qui doivent travailler sous sa direction pour reporter dans la pierre l'esquisse modelée en plâtre. Quand Atteni, le metteur au point de Janniot, lui écrit pour lui demander une augmentation de salaire due à l'application des accords de Matignon, il évoque « notre corporation⁷ », évoquant un mode de production pré-capitaliste, hiérarchisé et corporatif.

Les contrats spécifient que les peintres doivent travailler « à fresque ». À Puteaux, Pierre Dionisi peut employer un « ouvrier » pour l'assister, mais s'engage à ce qu'il « travaill[e] sous [s]a direction immédiate d'après les dessins dont [il est] l'auteur » et il doit lui-même terminer la fresque de « [s]es mains »⁸.

Constamment redécouverte aux XIX^e et XX^e siècles, la fresque constitue à elle seule un ancrage dans un passé historique et mythique. Élève de Paul Baudoüin à l'École des beaux-arts, c'est à Rome que Dionisi s'initie au mur, en peignant à fresque dans son atelier Michel-Ange, Léonard et Raphaël puis une grande composition représentant Côme et Laurent de Médicis à cheval entre les villes

5 Copie du contrat passé entre Alfred Janniot et la Ville de Puteaux pour l'exécution d'un bas-relief pour la façade de l'hôtel de ville de Puteaux, sans date [1933], Bordeaux, archives Bordeaux Métropole, 62 M7; Marché passé entre Alfred Janniot et le maire de Bordeaux, le 17 novembre 1936, Bordeaux, archives Bordeaux Métropole, 62 M7.

6 *Bulletin municipal de Puteaux*, 6^e année, n° 55, 15 février 1934, p. 7.

7 Atteni frères sculpteurs à Alfred Janniot, le 3 mars 1938, Bordeaux, archives Bordeaux Métropole, 62 M7.

8 Archives de la ville de Puteaux, compte-rendu du conseil municipal du 21 septembre 1933.

de Florence et de Pise, entourés par des personnages quattrocentesques⁹. Peinte sur enduit, la fresque n'a aucune valeur constructive. Elle est un « revêtement » qui masque la structure de l'architecture et ses matériaux, contredisant la mise en valeur de la structure et la « vérité du matériau » prônée par le modernisme architectural¹⁰.

Ni ici ni maintenant : le temps et le lieu du mythe

Situés dans un temps indéterminé (le passé des origines, le présent idéalisé, l'éternité des allégories, etc.) et dans des lieux aux consonances mythiques, ces décors possèdent une forte charge utopique¹¹.

Dionisi situe les « plaisirs de la vie » de la salle des mariages de Puteaux dans un espace édénique, peuplé d'hommes et de femmes exhibant leur nudité dans un paysage méridional planté d'oliviers et de cyprès d'où le labeur est absent (fig. 2). On voit aussi des hommes et des femmes s'adonnant aux travaux des champs, à la danse et à la baignade, dans une campagne idéalisée. Très discrètement, apparaissent dans le coin supérieur des parois sud-est et sud-ouest des bâtiments urbains indéfinis, d'un modernisme tempéré.

9 Giulia Andreani, « La Neviera et la fresque retrouvée de Pierre Vieilledent dit Dionisi », *Studiolo*, n° 15, 2018, p. 332-351. Dionisi adressée au ministre de l'Instruction publique, novembre 1930, Rome, Archives de l'Académie de France à Rome, carton 233.

10 Günter Bandmann, « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », dans Helmut Koopmann Josef Adolf Schmoll (dir.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1971, p. 129-157.

11 Pour Ricœur, l'utopie contribue, avec l'idéologie, à construire l'imaginaire social : l'idéologie en donnant une image stable et consistante de la collectivité et l'utopie en offrant une alternative à l'ordre social établi : Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique 2*, Paris, Seuil, 1986, p. 379-392.



Fig. 2. Pierre Dionisi, *Les plaisirs de la vie*, 1933-1934, fresque, parois nord-ouest et sud-ouest de la salle des mariages, Puteaux, Hôtel de Ville. © Photographie de l'auteur.

Contrairement à Puteaux, Bordeaux est une ville historique et bourgeoise, marquée par sa reconstruction au XVIII^e siècle¹². Adrien Marquet, maire socialiste de 1925 à 1944, déclarait en 1937 que la reconstruction de Bordeaux à l'époque classique lui a donné « ses façades systématiquement alignées, ses grandes voies, l'ordonnancement de ses places, ses jardins, et cette grande unité qui fait son classicisme et sa noblesse¹³. »

La fresque de Dupas pour la grande salle de la Bourse du travail montre plusieurs figures mythologiques de part et d'autre des armes de la ville de Bordeaux (fig. 3). À gauche se trouve une allégorie des activités commerciales de la ville signalées par un port, des mâts de bateaux et des denrées exotiques. Au centre, une Renommée et une allégorie des Arts et du Commerce (personnifié par Mercure) mènent vers une évocation de la ville de Bordeaux. L'artiste se concentre sur l'économie agricole de la ville, passant sous silence l'industrie¹⁴. La ville elle-même est représentée par un panorama architectural indéterminé

12 Robert Coustet et Marc Saboya, *Bordeaux, la conquête de la modernité. Architecture et urbanisme à Bordeaux et dans l'agglomération, de 1920 à 2003*, Bordeaux, Mollat, 2005, p. 32.

13 Adrien Marquet, « Bordeaux et l'urbanisme », *Le Sud-Ouest économique*, 17 août 1937, n. p.

14 Robert Coustet, « La gloire de Bordeaux : décors bordelais de l'entre-deux-guerres », *Revue archéologique de Bordeaux*, t. LXXX, 1989, p. 111-112.

« les piliers de Tutèle ». Ce monument, détruit à la fin du xvii^e siècle, que l'architecte en chef de la ville qualifiait de « beau regret », était considéré comme emblématique de la noblesse et de l'ancienneté de Bordeaux¹⁵. Dupas en donne une image reconstituée, restaurée, colorée et simplifiée, évoquant plus les architectures contemporaines de Marcello Piacentini que les gravures historiques.



Fig. 3. Jean Dupas, *La Gloire de Bordeaux*, 1937-1939, fresque, paroi ouest de la grande salle de réunion, Bordeaux, Bourse du travail. © Photographie de l'auteur.

La composition bordelaise de Janniot est organisée autour d'une allégorie de la ville de sa devise (*Lilia sola regunt lunam unda castra leonem*) (fig. 4). Elle est entourée de plusieurs allégories (architecture, sculpture, peinture, travail et commerce). En haut à droite, une personnification de l'urbanisme tient un plan de la ville et regarde un ensemble de monuments bordelais datant du Moyen Âge (la porte Cailhau, la porte de la Grosse Cloche, l'abbatiale Sainte-Croix) et du xviii^e siècle (le grand théâtre, la place de bourse).

15 Jacques d'Welles, « Une grande cité française », dans Adrien Marquet (dir.), *Bordeaux dans la nation française*, Bordeaux, Delmas, 1939, p. 30.



Fig. 4. Alfred Janniot, *La Ville de Bordeaux dans la Paix, l'Ordre et la Beauté, exalte le Travail et la Pensée*, 1936, pierre sculptée, façade sud, Bordeaux, Bourse du travail. © Photographie de l'auteur.

Dans un des foyers de la Bourse du travail, André Caverne représente une succession de plusieurs constructions du Moyen Âge, de l'époque classique et des années 1920-1930 (fig. 5). Les artisans médiévaux partagent l'espace avec les architectes d'Ancien Régime et les ouvriers contemporains. À l'arrière-plan, les clochers gothiques laissent place aux colonnades classiques puis à la Bourse du travail et à la tour de Régie municipale du gaz et de l'électricité, tour de béton et de verre construite au centre de Bordeaux en 1934. La même logique est à l'œuvre dans le frontispice gravé par Robert Cami pour un article écrit par Jacques d'Welles en 1939 dans un ouvrage à la gloire de la politique urbaine

d'Adrien Marquet (voir note 15). Ces œuvres présentent la ville comme une collection de monuments historiques plutôt que comme une série d'espaces fonctionnels, et traduisent une vision de l'urbanisme héritée de l'enseignement des beaux-arts et de l'haussmannisme. On retrouve une semblable conception de l'urbanisme dans l'Italie mussolinienne, mise en image dans le relief sculpté par Publio Morbiducci en façade du Palazzo degli uffici du quartier de l'EUR représentant *L'histoire de Rome à travers les œuvres édilitaires*¹⁶ (fig. 6).



Fig. 5. André Caverne, *La Gloire de l'architecture bordelaise*, 1938, fresque, foyer nord, mur nord, Bordeaux, Bourse du travail. © Photographie de l'auteur.

16 Sur l'urbanisme mis en œuvre par le régime fasciste, voir Borden W. Painter, *Mussolini's Rome: Rebuilding the Eternal City*, New York/Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2005.



Fig. 6. Publio Morbiducci, *L'histoire de Rome à travers les œuvres édilitaires*, 1937-1939, pierre sculptée, Rome, Palazzo degli uffici. © Photographie de l'auteur.

Dans l'escalier monumental de Puteaux, Louis Bouquet peint, derrière une évocation bucolique des bords de Seine, un paysage urbain idéalisé, peuplé d'immeubles et des cheminées d'usines, d'où sort une automobile Dion-Bouton. Au centre, sur le pont reliant les deux rives, une femme se trouve assise sur un trône. Cette figure, évoquant une *maestà* giottesque, transporte cette évocation de la ville dans la temporalité indéterminée du mythe. En employant une perspective inversée, qui place le point de fuite du côté du regardeur, Bouquet rejette l'héritage albertien au profit de l'archaïsme byzantin¹⁷. La superposition

¹⁷ D'aucuns parlent d'une « Vierge de l'industrie » : Philippe Dufieux, *Louis Bouquet. Le peintre, le poète et le héros*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2010, p. 145.

des bâtiments et des personnages sans souci de cohérence spatiale ou d'échelle participe de la même logique.

Les figures de Dionisi adoptent des poses figées qui reprennent des modèles historiques : les femmes portant des enfants renvoient à des images de la Vierge à l'Enfant, une figure endormie de la paroi nord-est dérive de l'Ariane du Vatican. La plupart de ces personnages sont nus, sans qu'aucun costume ne puisse les ramener ni à une condition historique précise, ni à un statut social particulier. Leur teint rougeâtre des peaux évoque une convention archaïsante et peut aussi renvoyer au « peau rouge », relégué dans les temps et les espaces lointains. En marge des couples hétérosexuels représentés, des activités reproduisant la division sexuée du travail (les femmes portent des enfants et les hommes coupent du bois), le peintre brouille même les codes de représentations genrés en montrant deux femmes qui s'embrassent. Le traitement musculeux et sculptural des corps se réfère au Michel-Ange de la chapelle Sixtine, comme la forme des parois de la salle. L'arbre enroulé autour d'un serpent sur la paroi nord-est évoque l'Éden, tandis que la présence d'une sculpture pharaonique encadrée par un homme et une femme, contribuant à placer la scène sur un plan mythique.

D'un point de vue iconographique, les personnages représentés par Dupas et Janniot s'éloignent encore plus de la contemporanéité que ceux de Dionisi. D'abord ce sont des dieux et des allégories. Leurs anatomies, qui synthétisent plusieurs styles historiques (des reliefs de l'antiquité tardive au « pompiérisme » décoratif de Cabanel en passant par la sculpture romane et le maniérisme florentin) les renvoient aussi dans un temps et un espace hors du présent et du commun.

En répartissant ses figures sur un plan unique, indifférent aux notions de profondeur et de perspective, Janniot associe également sa composition à un passé indéfini, « archaïque ». Cette surface est elle-même rigoureusement organisée et hiérarchisée et opère un parallèle entre l'ordonnancement des figures et une vision idéale de l'organisation sociale¹⁸. Le sculpteur adopte la logique de la « composition pure », qui conçoit l'espace de l'œuvre comme un espace autonome ne se rapportant qu'à lui-même, élaborée au XIX^e siècle dans

18 Suivant une logique déjà analysée pour la théorie de l'art à l'Académie royale de peinture et de sculpture à la fin du XVII^e siècle : Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.

le domaine des arts décoratifs¹⁹. En même temps, il donne de la ville l'image d'un espace harmonique et hiérarchique organisé sur des principes esthétiques et idéaux. Au sommet de la composition, l'allégorie de l'Urbanisme – associée à l'Ordre dans un dessin préparatoire de l'artiste – est placée en regard d'une allégorie que le même dessin identifie comme la Beauté²⁰. Au plan vertical, ces deux allégories sont mis en regard du Travail et des Arts, qui se déploient autour de la Paix. Les Arts, parmi lesquels on reconnaît l'Architecture, la Sculpture et la Peinture sont directement liés à l'Ordre vers lequel ces allégories lèvent leurs regards : ce sont elles qui doivent faire advenir l'Ordre, associé à la gestion urbaine et envisagé comme une notion spécifiquement esthétique.

Les fresques du foyer de la Bourse du travail, qui évoquent l'économie bordelaise, moralisent l'espace d'une manière semblable. Maurice Roganeau y peint *Le Vin*, André Caverne *La Gloire de l'architecture bordelaise*, Camille de Buzon *La Gloire du port de Bordeaux* et Albert Bégaud *Le Pin des Landes* (fig. 7). Dans cette composition, le lieu représenté et l'agencement des formes dans la composition sont chargés de valeurs éminemment politiques. Dans un espace dédié aux organisations ouvrières de la ville, l'artiste représente l'exploitation du pin des Landes, une activité à mi-chemin entre l'agriculture et la proto-industrie rurale. Pas de machines, pas de ville, pas de foule, mais des hommes et des femmes en costume régional vivant en harmonie avec la forêt et ses animaux. Organisée autour d'un axe de symétrie vertical placé au centre, matérialisé par une pousse de pin et un ensemble de trois figures allégoriques aux réminiscences christiques, la composition est régie par des règles d'harmonie formelle suggérant sa perfection morale. Les hommes, les femmes, les animaux, les objets, les plantes s'ordonnent autour de cet axe et d'une série de plusieurs troncs qui rythment la composition à intervalles réguliers.

19 Hubert Locher, « Towards a Science of “Pure Composition” in Nineteenth and Twentieth Century Art Theory », dans Paul Taylor et François Quiviger (dir.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, actes du colloque (Londres, Warburg Institute, mai 1997), Londres/Turin, Warburg Institute/Nino Aragno, 2000, p. 217251.

20 *La Ville de Bordeaux dans la Paix, l'Ordre et la Beauté, exalte le Travail et la Pensée*, 1935, fusain, aquarelle et gouache dorée sur calque, 94,7 × 48,3 cm, Saint-Quentin, musée Antoine-Lécuyer (inv. BA 188).



Fig. 7. Albert Bégaud, *Le Pin des Landes*, 1938, fresque, foyer sud, mur sud, Bordeaux, Bourse du travail.
© Photographie de l'auteur.

Stratégie académique et politique du mythe

La commande municipale : recours d'académiques déclassés

Les artistes sollicités à Bordeaux et Puteaux ont eu un parcours plus ou moins académique. Les décorateurs de Puteaux ont tous été formés à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Louis Bouquet a lui commencé par l'École des beaux-arts de Lyon, avant d'étudier à Paris. Dionisi, Janniot et l'architecte du projet Jean Niermans avaient reçu le prix de Rome.

La formation de ces artistes est d'abord caractérisée par leur capacité à répondre à des commandes publiques décoratives. Plusieurs avaient fréquenté l'École des beaux-arts de Bordeaux, dont l'enseignement était tourné vers l'application ornementale et décorative de la peinture, avant d'entrer à l'École nationale supérieure des beaux-arts, de plus en plus ouverte à ces questions, notamment grâce à un atelier de fresque dirigé par Paul Baudouin dont Dionisi et Bouquet ont suivi les cours²¹. Élèves des Beaux-Arts de Paris, Prix de Rome

21 Marie Monfort, « Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association "La Fresque" », *In situ*, 22, 2013 (<https://doi.org/10.4000/insitu.10748>).

pour certains, ces artistes avaient intégré l'idée que leur rôle était de prendre la suite des grands noms de l'histoire de l'art, pour devenir les nouveaux représentants d'une « école française » et d'un « style » national et contemporain. Les concours auxquels ils étaient régulièrement soumis, encore orientés vers la peinture d'histoire, les ont conduits à maîtriser la rhétorique de l'histoire, de la mythologie et de l'allégorie afin de le mettre au service de la représentation du pouvoir politique. Les thèmes développés à la Bourse du travail de Bordeaux ne sont pas étrangers à la culture esthétique de l'École et de l'Académie des beaux-arts.

En sortant de l'École des beaux-arts, ces artistes ont évolué dans des circuits artistiques marqués par leur conservatisme et leur marginalisation vis-à-vis d'un modernisme en voie d'institutionnalisation : Académie de France à Rome pour ceux qui avaient obtenu le grand prix, Salon des artistes décorateurs ou Salon des artistes français, enseignement artistique régional ou parisien, commandes décoratives privées, religieuses ou municipales. Évoquant le nouvel hôtel de ville de Puteaux, député-maire socialiste de Suresnes, Henri Sellier renonce à parler lui-même du décor, jugeant qu'il est un « philistin » en matière d'art²². Les titres académiques, facilement identifiables, ont certainement orienté le choix d'édiles à la culture artistique centrée sur des exemples historiques et peu au fait des développements artistiques contemporains²³.

Dans le même temps, ces responsables politiques cherchaient à affirmer leur pouvoir local et à asseoir leurs ambitions nationales. Les maires de Puteaux et de Bordeaux étaient des socialistes révisionnistes, opposés au marxisme majoritaire de la Section française de l'internationale ouvrière (Parti socialiste SFIO), anti-communistes virulents, leur désir de participer à des coalitions de gouvernement et leur volonté de réconcilier le capital et le travail dans l'idée de nation. Adrien Marquet était un des leaders du « néo-socialismes », cette tendance sécessionniste de la SFIO née de la volonté de plusieurs de ses élus de participer à une majorité de gouvernement, en intégrant une partie de l'idéologie fasciste (corporatisme, dirigisme économique dans un cadre national, défense

22 Henri Sellier, *Hôtel de ville de Puteaux. Édifié en 1931-1933 par les frères Niermans sur l'initiative de M. Georges Barthélémy, député-maire*, s. n., [1934], n. p.

23 La municipalité de Puteaux a considéré « que le seul titre de Premier Grand Prix de Rome de Mr. Dionisi est une garantie d'une bonne exécution de cette peinture », Mairie de Puteaux, archives de la ville de Puteaux, compte-rendu du conseil municipal du 21 septembre 1933.

d'un État fort, antimarxisme, appel aux classes moyennes)²⁴. Georges Barthélémy, maire de Puteaux, n'avait pas quitté la SFIO, tout en se distinguant des autres maires socialistes de la Seine regroupés autour du maire de Suresnes, l'ancien communiste Henri Sellier²⁵.

Ces personnalités appartenaient à des courants politiques accordant une place centrale à un « spiritualisme » antimatérialiste et au mythe comme facteur de mobilisation des masses²⁶. Le volet décoratif de leurs grands travaux participe de cet appel au sentiment et à l'irrationnel qui caractérise nombre de courants politiques des années 1930, séduits par le cérémonial des régimes totalitaires. Marquet dit de sa Bourse du travail : « Nous croyons en effet que son architecture et sa décoration auront une valeur éducative²⁷. » Le décor mural apparaît comme un outil de propagande ou d'éducation populaire, de manière apparemment conforme à une des fonctions premières des bourses du travail²⁸. En réalité la fonction de ces décors est moins didactique qu'irrationnelle : ils visent plus à produire sur leur public une impression d'ensemble qu'à les convaincre de manière discursive d'un programme politique, procédant de la logique de l'apparat, que Paul Veyne opposait à celle de la propagande²⁹. Quelques années plus tard, Dupas exprime cette idée à propos de l'iconographie d'un autre décor : « Et puis, dans le fond, les gens s'en foutent. L'essentiel se résume à une surface bien organisée comme volume et comme tâche³⁰. » Ou alors il faut entendre le terme « éducatif » de la même manière que dans le *Manifesto della pittura murale* cosigné en 1933 par Mario Sironi, Massimo Campigli, Carlo Carrà et Achille

24 Philippe Burrin, « Le néo-socialisme », dans *La dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1986, p. 125-159.

25 Il fut même accusé d'être un ancien camelot du roi converti au socialisme par opportunisme : Jean Maitron, Claude Penetier, Justinien Raymond, « BARTHÉLÉMY Georges, Eugène, Germain », dans *Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, 3 novembre 2010/27 octobre 2015 (<https://maitron.fr/spip.php?article98309>, consulté le 25 juillet 2024).

26 Zeev Sternhell, « Un socialisme pour toute la nation », dans *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France*, Paris, Gallimard, 2012 (4^e éd. augmentée), p. 409-483.

27 Discours d'Adrien Marquet à l'occasion de l'inauguration de la Bourse du travail, 1^{er} mai 1938, Bordeaux, Archives de Bordeaux métropole, 62 M 13, fol. 3.

28 David Rappe, « Les Bourses du travail, une expression de l'autonomie ouvrière », *Cahiers d'histoire*, n° 116-117, juillet 2011, p. 43-55.

29 Comme pour la colonne Trajane, ces décors valent moins pour leur contenu sémiotique que pour leur présence pragmatique qui confère aux espaces où ils se déploient une autorité solennelle : Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, vol. 621, n° 1, 2002, p. 3-30 (en particulier p. 9-10).

30 Dupas à René Buthaud, le 4 janvier 1951, Paris, Archives de France Cruège de Forceville.

Funi qui souhaitaient que l'art mural fût un « outil de direction spirituelle » au service du pouvoir³¹. Le luxe des décors et la prolifération de références à une culture visuelle et matérielle historique et aristocratique confèrent aux lieux d'exercice du pouvoir municipal une solennité palatiale. Il s'agit d'une forme d'« esthétisation de la politique » que Walter Benjamin voyait à l'œuvre dans les régimes totalitaires³². Le maire de Bordeaux en était conscient. Le peintre et céramiste René Buthaud disait de sa politique :

« J'ai l'impression qu'il avait un peu l'ambition de se comparer à un grand seigneur de la Renaissance, à un Médicis : dans les milieux de dentistes dont il provenait, tout le monde l'appelait "le Grand"! Bordeaux devait devenir l'équivalent de Florence. [...] Ce que faisait Marquet, il le faisait sérieusement. Il voulait que ça soit grand, que ça ait été fait "sous le règne de Marquet" comme on dirait "sous le règne de Louis XIV" – toutes proportions gardées!³³ »

Le maire de Bordeaux souhaitait conduire une véritable politique somptuaire dans sa ville, dont les fastes de la Renaissance florentine et du château de Versailles auraient été les modèles, et à laquelle les artistes devaient donner forme.

Henri Sellier, maire de Suresnes et concurrent de Georges Barthélémy, déclara que le nouvel édifice de Puteaux devait « représente[r] la vie et la beauté de demain³⁴ ». L'iconographie et le style du décor puisaient pourtant leurs sources dans un passé mythique. Il ne s'agissait pas, contrairement *Au temps d'harmonie* de Signac d'affirmer que l'âge d'or est dans le futur, et de montrer le potentiel « harmonique » de la société future³⁵. En multipliant les citations et références implicites à l'histoire de l'art, le décor suggère que les ambitions politiques de l'équipe municipale, et en particulier du maire, trouvent leur légitimité dans une continuité entre le présent et l'histoire : c'est parce qu'il égale (voire dépasse) le passé aristocratique en faste et en luxe que le socialisme de Marquet ou de

31 Massimo Campigli, Carlo Carrà, Achile Funi, Mario Sironi, « Manifeste de la peinture murale », *La Colonna*, décembre 1933, dans Mario Sironi, Alain Bonfand (éd.), *L'art me semblait une chose si grande. Correspondance, manifestes, articles*, (trad. 1998), Paris, 1980, p. 130.

32 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003 [1^{re} éd. 1936], p. 67.

33 René Buthaud, Jacques Sargos et Jacqueline du Pasquier (éd.), *René Buthaud [entretiens]*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1987, p. 100.

34 Extrait du discours prononcé par Henri Sellier, urbaniste et maire de Suresnes, lors de l'inauguration de l'hôtel de ville de Puteaux (Anon., « Les grandes heures de l'urbanisme. La Maison Commune de Puteaux a été inaugurée hier », *L'Œuvre*, 25 juin 1934, p. 4).

35 Katherine Brion, « Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s », *RIHA Journal*, n° 44, juillet 2012 (<https://doi.org/10.11588/riha.2012.1.69909>).

Barthélémy est légitime. Sellier écrit que les municipalités ouvrières doivent « suppléer à la carence des individus » fortunés dans la « constitution du patrimoine artistique » prouvant que « les travailleurs sont aujourd'hui aptes à comprendre l'éternelle et harmonieuse musique du beau et à dégager les formes de l'art populaire dont on perçoit les premiers balbutiements³⁶. »

Les références aux communes italiennes des xv^e et xvi^e siècles – dans les partis pris stylistiques, mais aussi dans la proximité thématique de la fresque de Bouquet avec la fresque du bon et du mauvais gouvernement du Palazzo Pubblico de Sienne par exemple – contribuent à assimiler la municipalité aux cités-États de l'Italie de la Renaissance. Le décor vient alors conforter l'autonomie municipale tant revendiquée par les socialistes depuis la fin du xix^e siècle.

Voilà en somme le programme implicite de la Muse de l'Histoire peinte par Dupas à Bordeaux. L'artiste met sa culture esthétique, largement redevable de sa formation académique, au service d'une fiction politique : il affirme la légitimité et l'autonomie du pouvoir municipal, en même temps qu'il contribue à parer le projet d'un socialisme révisionniste d'un appareil mythique auquel aspiraient ses dirigeants. En faisant appel aux images, les édiles abandonnaient la définition d'une partie de leur programme à des artistes qui de leur côté tentaient de déjouer la marginalisation de leurs titres académiques en s'identifiant à de prestigieux modèles artistiques du passé.

36 Henri Sellier, *Hôtel de ville de Puteaux*, op. cit., n. p.

POLITIQUES
DE LA DÉCORATION MURALE

LE THÈME DES ÂGES DE LA VIE DANS LES PEINTURES DÉCORATIVES DES MAIRIES PARISIENNES SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE

KAORI HARADA

Le thème des âges de la vie dans la peinture décorative des mairies

Comme cela est le cas dans *Triomphe de la République et Liberté, Égalité, Fraternité*, le thème des *âges de la vie* est attesté dans les peintures décoratives intérieures des mairies parisiennes et de sa banlieue, mises en place sous la Troisième République. Pourquoi ce thème traditionnel dans l'histoire de l'art occidental fut-il très souvent représenté sous la Troisième République¹? Cet article relève la particularité du thème des âges de la vie, qui satisfait aux demandes propres à la peinture décorative des mairies, elles-mêmes au centre de différents systèmes de la République, notamment celui de l'état civil. Dans les mairies, qui ont la tâche d'enregistrer les naissances, les mariages et les décès des habitants, c'est-à-dire de *souder* ces derniers à la République, le thème des âges de la vie représentait la vie civile, mêlant des symboles républicains et des allégories traditionnelles. Si le thème des âges de la vie est privilégié dans la décoration des salles de mariage dans les mairies, c'est du fait que ces espaces constituent le lieu de célébration du mariage civil, qui implique une certaine rivalité vis-à-vis du mariage religieux.

Parmi les multiples peintures décoratives évoquées, nous allons focaliser notre étude sur le triptyque d'Albert Besnard installé dans la salle des mariages de la mairie du 1^{er} arrondissement de Paris : *Le Printemps* ou *Le Matin de la vie*

1 Cet article est basé sur la communication que j'ai présentée à la journée d'étude, *Face au mur*, à l'INHA, Paris, le 24 mai 2019, ainsi que sur l'article suivant : Kaori Harada, « Les peintures décoratives d'Albert Besnard pour la mairie du 1^{er} arrondissement de Paris : le thème des âges de la vie et l'allégorie de la République », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, n° 40, p. 3-25, 2021. L'auteur remercie vivement pour leurs précieux conseils Monsieur Emmanuel Pernoud, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Madame Chika Amano, professeur à l'université Ochanomizu, et les organisateurs de la journée d'études.

Sur le thème pictural des âges de la vie, voir Jean-Marie Schaeffer, Ioana Vultur (éd.), *Communications*, n° 109 « Les Arts et les âges de la vie », Paris, Seuil, IIAC (EHESS/CNRS), 2021.

(*Le Printemps*) (fig. 1); *L'Été* ou *Le Milieu de la vie* (*L'Été*) (fig. 2); *L'Hiver* ou *Le Soir de la vie* (*L'Hiver*) (fig. 3). Ce triptyque a été abordé jusqu'ici par les études sur l'esthétique symboliste.



Fig. 1. Albert Besnard, *Le Printemps* ou *le Matin de la vie*, 1887, huile sur toile, 330 × 610 cm, Paris, mairie du 1^{er} arrondissement, salle des mariages. © Kaori Harada



Fig. 2. Albert Besnard, *L'Été* ou *le Milieu de la vie*, 1887, huile sur toile, 330 × 610 cm, Paris, mairie du 1^{er} arrondissement, salle des mariages. © Kaori Harada



Fig. 3. Albert Besnard, *L'Hiver* ou *le Soir de la vie*, 1887, huile sur toile, 333 × 610 cm, Paris, mairie du 1^{er} arrondissement, salle des mariages. © Kaori Harada

Au sujet des peintures décoratives des mairies de la Troisième République, *Le Triomphe des mairies*, catalogue de l'exposition organisée au Petit Palais en 1986, constitue encore aujourd'hui une référence des plus pertinentes². La thèse de doctorat de Young Bang Lin représente aussi une étude importante sur la décoration des mairies³. Par ailleurs, la thèse de Pierre Vaisse traitant de l'administration des beaux-arts sous la Troisième République fait mention du thème des âges de la vie comme sujet caractéristique de la salle des mariages dans les mairies⁴. Quant à l'histoire et à l'état actuel de chaque mairie, ces points ont été décrits par Marc Gaillard et Christian Amalvi⁵. Parmi les recherches de ces dernières années sur la relation de l'art avec la politique de façon plus globale à cette époque, Richard Thomson a soulevé les liens qui existent entre divers problèmes sociaux et l'art, et Sarah Linford a dévoilé les rapports parfois paradoxaux de l'avant-garde avec le conservatisme, en analysant les pratiques artistiques de la génération du symbolisme aussi bien du point de vue artistique que du point de vue politique⁶. Toutefois, les analyses iconographiques et stylistiques des œuvres représentant le thème des âges de la vie et leurs relations avec les tendances sociales et politiques sont des analyses encore délaissées. À partir de ce constat, cet article se veut une contribution à la réflexion sur ces problèmes en se donnant pour axe principal les travaux de Besnard.

Les peintures décoratives d'Albert Besnard dans la mairie du 1^{er} arrondissement de Paris

La mairie du 1^{er} arrondissement fut achevée en 1859. Situé entre le palais du Louvre et l'Hôtel de Ville, au nord de l'église Saint-Germain-Auxerrois, cet espace important fut transformé à plusieurs reprises depuis la période révolutionnaire,

2 *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. expo., Paris, Petit Palais (8 novembre 1986/18 janvier 1987), Paris, musée du Petit Palais, 1986.

3 Young Bang Lin, *Le décor peint dans les édifices publics civils à Paris sous la Troisième République*, thèse de 3^e cycle, Paris, Université de Paris, 1964, p. 249-272, 320-328.

4 Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1980, Paris, Flammarion, 1995, p. 286-290.

5 Marc Gaillard, *Votre mairie, son histoire*, 20 vol., Paris, mairie de Paris, 1992. *La République en scène. Les décors des mairies parisiennes, 1873-1914*, cat. expo., Paris, mairie du 11^e arrondissement (1030 janvier 2007), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006.

6 Richard Thomson, *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004. Sarah Linford, *Le symbolisme et la Troisième République. La tradition comme avant-garde, 1871-1915*, thèse de doctorat, Clermont-Ferrand, université Blaise-Pascal, 2007.

au gré des changements de régime. Se conformant aux souhaits de Georges Haussmann, préfet de la Seine, l'architecte Jacques Ignace Hittorff, chargé du plan de cette mairie, utilisa le vocabulaire de la première Renaissance pour élaborer un plan en symétrie avec l'église. Au premier étage, il mit une grande rosace. La salle des mariages dotée de la rosace, en face de la colonnade du Louvre, constitue un lieu spectaculaire dans cet édifice.

Ce n'est qu'en 1881 que la Commission des beaux-arts lança le projet d'installer des peintures sur les trois tympans en demi-cercle, au-dessus de la cheminée et aux extrémités de la salle. L'architecte Gustave Huillard, chargé de l'agrandissement, fit un rapport sur les trois endroits où les peintures devaient être installées⁷. Le nom de Besnard fut proposé par un député de Meurthe-et-Moselle avant le mois de décembre 1884 au préfet, qui le recommanda formellement le 16 novembre 1885. Le 15 décembre 1885, il est approuvé par le conseil municipal de Paris et inscrit dans l'arrêté daté du 30 janvier 1886⁸. Le 22 juillet 1884, Besnard avait remporté le deuxième prix au concours pour la décoration de la salle des fêtes de la mairie du 4^e arrondissement. Compte tenu d'une commande ultérieure faite à Besnard, suggérée dans le rapport du concours de la mairie du 4^e arrondissement, et des dates proches des deux événements, nous pouvons déduire que ce bon classement du deuxième prix conduisit à la recommandation du peintre auprès de la mairie du 1^{er} arrondissement, bien qu'aucune preuve formelle n'ait été trouvée⁹.

Seul *L'Hiver* fut exposé au Salon de 1887, et la série complète fut installée en mai de la même année. La composition de *L'Été* fit l'objet d'examens de la Commission des beaux-arts, mais la décision finale fut laissée à l'artiste. En ce qui concerne *Le Printemps*, au-dessus de l'entrée de la salle, Besnard remplaça à dessein les hirondelles de l'ébauche par des tourterelles. Ces oiseaux, avec un couple très jeune et le germe de la plante, constituent les symboles du nouveau cycle et de la fidélité conjugale. Ce symbole issu de la morale chrétienne porte également une signification civique appropriée à une salle des mariages de mairie. Au-dessus de la cheminée, fut installé *L'Été*, représentant des travaux agricoles et un repas de famille à midi.

7 Procès-Verbaux, Commission administrative des beaux-arts, le 18 décembre 1884, Archives de Paris, VR560.

8 Archives de Paris, VR560.

9 Félix Hattat, *Concours de peinture pour la décoration artistique des mairies des IV^e, XV^e, XX^e, arrondissements. Rapport général sur les opérations du jury*, Paris, Chaix, 1883, p. 11. Voir Harada, « Les peintures décoratives d'Albert Besnard... », art. cité, p. 67.

L'Hiver s'intitulait au début *Le Crépuscule*¹⁰. Comme son ancien titre l'indique, ce panneau représente un couple âgé assis sur le seuil d'un bâtiment en pierre et, en arrière-plan étendu le ciel étoilé; quant aux différents arbres, ils sont disposés en rangées, deux par deux. Comme nous le verrons, les critiques lurent en ces iconographies l'histoire de Philémon et Baucis dans les *Métamorphoses* d'Ovide. La scène représente les deux protagonistes qui, grâce à leurs bienfaits envers les dieux, se voient accorder un vœu, et alors qu'ils rendent leur dernier souffle, sont simultanément transformés en arbres devant le temple. Cette scène, avec une allusion à la morale religieuse de la vanité, évoque le vœu de vivre ensemble jusqu'à la fin, ainsi que la notion, liée au positivisme scientifique, de la vie humaine intégrée dans le cycle organique de la nature.

Au Salon de 1887, *L'Hiver* de Besnard fut exposé en face des cartons de Pierre Puvis de Chavannes pour l'amphithéâtre de la Sorbonne¹¹. Cette proximité conduisit plusieurs critiques à présenter Besnard comme un peintre décorateur égal à Puvis de Chavannes¹². Henry Havard consacra un article aux peintures décoratives des bâtiments municipaux, dans lequel il considère *L'Hiver* comme étant le plus intéressant¹³.

Concernant le sens du sujet, dès sa présentation au Salon, ce panneau fut associé à l'histoire de Philémon et Baucis¹⁴. Charles Canivet, de surcroît, conjectura ainsi la composition de l'ensemble de la série : « Il est à croire que cette œuvre de M. Besnard n'est qu'une partie d'un tout allégorique qui représentera toutes les phases de la vie¹⁵. » Par contre, De Thémynes exprime ses réserves en ces termes : « Je la préfère [...] quoique la rêverie mélancolique de ce Philémon et de cette Baucis moderne ne me semble pas précisément en rapport avec le bonheur des nouveaux couples que le mariage amène devant le magistrat municipal¹⁶. » Judith Gautier interpréta l'histoire ainsi : « Elle entend dire peut-être qu'il faut se marier pour ne pas être seul quand on sera vieux¹⁷. » D'autres

10 Chantal Heuvrard-Beauvalot, *Albert Besnard (1849-1934). Une vocation de décorateur*, thèse de doctorat, université Paris Nanterre, 2001, catalogue raisonné, p. 102.

11 Anonyme, « La Peinture », *L'Événement*, 1^{er} mai 1887, n. p.

12 Charles Canivet, « Salon de 1887 », *Le Soleil*, 6 mai 1887, p. 3. Paul Leroi, « Salon de 1887 », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, t. 1, 1887, p. 169. Roger Marx, « Au Salon », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1887, p. 1. Marcel Fouquier, « Le Salon de 1887 », *Le XIX^e siècle*, 1^{er} mai 1887, p. 1.

13 Henry Havard, « Salon de 1887 », *Le Siècle*, 14 mai 1887, p. 1.

14 *L'Événement*, *op. cit.*, Edmond Deschaumes, « Chroniques du Salon », *La France*, 14 mai 1887, p. 2; De Thémynes, « Salon de 1887 », *La Patrie*, 26 mai 1887, n. p.

15 Canivet, « Salon de 1887 », art. cité.

16 De Thémynes, « Salon de 1887 », art. cité.

17 Judith Gautier, « Le Salon », *Le Rappel*, 1^{er} mai 1887, p. 2.

critiques louèrent la pertinence de ce panneau comme peinture décorative de la salle des mariages. George Lafenestre, par exemple, écrivit ceci : « *Son Soir de la vie* est une composition simple et grande, excellemment appropriée, moralement et matériellement, à sa destination¹⁸. » Les rares reproches étaient plutôt des réserves sur le manque de finition et sur l'expression de l'espace et de la lumière¹⁹.

Notre analyse des critiques souligne d'abord un point important qui avait souvent été négligé, car les études existantes se sont concentrées sur l'expressivité des dernières scènes de la vie : les mentions de la maternité de l'arrière-plan ne sont pas moins significatives que celles du couple âgé²⁰. Par exemple, François Thiébault-Sisson suggère que la jeune mère symbolise l'avenir²¹. Plus tard, Georges Lecomte fait également référence à la notion cyclique : « Une jeune mère, vivant symbole de fécondité et d'espoir, qui représente l'avenir et dont la beauté, en plein épanouissement d'amour, indique que tout recommence²². » Il est toutefois intéressant de remarquer que le couple est tout à fait indifférent à l'égard de la maternité, alors que les personnages composant respectivement chaque groupe, le couple et la maternité, se serrent l'un contre l'autre²³. Nous déduisons, par conséquent, que les deux objectifs principaux de ce panneau sont, d'une part, de présenter distinctement la signification civique des représentations du couple âgé et de la maternité, et d'autre part, d'accentuer une relation de cycle de la vie en établissant un lien tacite entre les deux groupes.

Un autre point remarquable : plusieurs critiques rattachèrent le couple au monde paysan et le lièrent à la fatigue des travaux des champs²⁴. Cette lecture est renforcée par la présence d'un outil agricole sur lequel l'homme représentant Philémon pose un bras²⁵. De surcroît, le personnage au foyer a été décrit comme

18 George Lafenestre, « Le Salon de 1887 », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1887, p. 610.

19 Olivier Merson, « Le Salon de 1887 », *Le Monde illustré*, 28 mai 1887, p. 347. Paul Desjardins, « Salon de 1887 », *La République française*, 4 mai 1887, p. 1.

20 À la connaissance de l'auteur, 12 des 21 articles traitant la scène de *L'Hiver* mentionnent la représentation de la maternité.

21 François Thiébault-Sisson, « Le Salon de peinture », *La Nouvelle Revue*, mai-juin, 1887, p. 785.

22 Georges Lecomte, « Artistes contemporains. Albert Besnard », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} février 1905, t. 1, p. 161.

23 Lafenestre, « Le Salon de 1887 », art. cité.

24 *Ibid.*; Marx, « Au Salon », art. cité, 1^{er} mai 1887.

25 Paul Fresnel, « Le Salon de 1887 », *Le Correspondant*, t. 111, 3^e livraison, 10 mai 1887, p. 568.

le mari revenu du champ²⁶. À cet égard, *L'Hiver* est lié à la représentation des paysans dans *L'Été*.

Dans *L'Hiver*, les critiques notèrent fréquemment trois caractéristiques : la poésie/le poète, la mélancolie et le pittoresque auxquels on peut ajouter l'adjectif « moderne ». La poésie transparaît dans la représentation du couple et du paysage nocturne, soulignant la mélancolie qui se manifeste dans la scène²⁷. Par exemple, Paul Fresnel dit au sujet *L'Hiver* de Besnard : « Nous avons éprouvé une profonde et mélancolique émotion qui ne nous a pas encore quittés²⁸. » Maurice Hamel, de son côté, mentionne la qualité de ce panneau : « L'expression morale a trouvé du premier coup l'équivalent pittoresque²⁹. »

Les remarques sur la modernité se divisent en deux : la manière dont le sujet est présenté et l'aspect de la forme, souvent mis en relation avec la proximité de Besnard avec les peintres de l'Impressionnisme et l'école anglaise. Edmond Deschaumes interpréta le sujet en ces mots : « C'est Philémon et c'est Baucis. Mais un Philémon et une Baucis qui, sous le costume antique, ont mené l'existence moderne, ont soutenu la lutte pour la vie. Cette symbolique peinture offre ainsi un enseignement et montre par l'attitude de ses personnages, par la douce mélancolie du paysage, que, si la vie est dure, elle se supporte mieux par l'intime communion des êtres qui se sont toujours mutuellement soutenus³⁰. » Ce que Deschaumes décrit comme moderne est la représentation des personnages, et cette façon dont la peinture est chargée de la transmission du sens. Le critique acerbe Paul Mantz, de son côté, traite *L'Hiver* comme une peinture décorative originale, compte tenu de la façon dont la vie moderne renouvelle les vieux motifs³¹. Il souligne qu'il s'agit d'une « peinture flottante comme un songe », dont « les colorations sont dépourvues de réalité; les formes s'indiquent sans précision ». Pourtant, Mantz comprit les valeurs de cette expression transmettant « le langage du sentiment et de la poésie³² ».

26 Edmond Jacques, « Le Salon », *L'Intransigeant*, 1^{er} mai 1887, p. 2. Ponsonailhe qualifie la personne à côté du foyer comme étant « le fils des vieillards » : Charles Ponsonailhe, « Le Salon », *L'Artiste*, t. 1, 1887, p. 426.

27 Lafenestre, « Le Salon de 1887 », art. cité; A. Pallier, « Salon de 1887 », *La Liberté*, 6 mai 1887, p. 2; Ponsonailhe, « Le Salon », art. cité; Havard, « Salon de 1887 », art. cité, Jacques, « Le Salon », art. cité.

28 Fresnel, « Le Salon de 1887 », art. cité.

29 Maurice Hamel, « Le Salon de 1887 », *Gazette des beaux-arts*, t. 1, 1887, p. 480.

30 Deschaumes, « Chroniques du Salon », art. cité.

31 Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, 15 mai 1887, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 2.

Les études existantes ont discuté du renouvellement de la peinture décorative opéré dans *L'Hiver* de Besnard³³. Georges Lafenestre remarque que ce renouvellement consiste en « une introduction des types, des costumes, ou, tout au moins, des sentiments modernes³⁴ ». Roger Marx commente l'ensemble de cette série de peintures, en décembre, en ces termes : « Le désir lui est venu de synthétiser [...] les phases de la carrière humaine; mais il s'est bien gardé des allégories vides de sens; il a mis, si j'ose dire, chaque âge en action, montrant l'adolescence et l'amour, le travail et la jeunesse, la vieillesse et le repos³⁵. » Besnard cherchait une représentation ayant un sens contemporain et concret, plutôt qu'une scène du passé, même si l'histoire est tirée d'un mythe antique. Ce point a été généralement compris de manière cohérente par les critiques mentionnés.

Le thème des âges de la vie et l'allégorie de la République

Ensuite, analysons la figure de la maternité de Besnard du point de vue de l'iconographie. On peut citer comme exemple de la lignée de la maternité dépeinte dans *L'Été* de Besnard l'esquisse pour le concours de la décoration de la mairie du 19^e arrondissement, *Le Drapeau tricolore, allégories républicaines* (fig. 4) de Diogène Maillart (1840-1926). Cette série est composée de sept divisions qui dépeignent dans l'esquisse au centre pour le plafond les figures féminines allégoriques de la République et de la Ville de Paris, ainsi que le génie de la liberté guidant les soldats; dans les autres esquisses pour les peintures murales, les sujets de la famille et de la patrie superposés aux saisons³⁶. Nous remarquons que les maternités symétriques dans les deux panneaux – le deuxième à partir de la gauche, *L'Automne* ou *L'Abondance* et le premier à partir de la droite, *L'Été* ou *La Paix, la Maternité* – s'identifient à la Marianne, l'allégorie de la République

33 Voir surtout Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 111-116.

34 Lafenestre, « Le Salon de 1887 », art. cité, p. 609.

35 Roger Marx, « Peintures décoratives de M. Besnard (Mairie du 1^{er} arrondissement) », *Le Voltaire*, 11 décembre 1887. Voir Roger Marx, « Le Salon de 1887 », *L'Indépendant littéraire*, 1^{er} juin 1887, p. 233.

36 *L'Hiver / La Fête de la vieillesse* présente la fête laïque révolutionnaire, et trois panneaux parmi les sept dépeignent la statue de la République portant la lance avec un bonnet phrygien et l'arbre de la Liberté.

portant le bonnet phrygien, et possèdent en même temps les caractères de l'allégorie traditionnelle de la Charité.



Fig. 4. Diogène Maillart, *Le Drapeau tricolore, allégories républicaines*, esquisse pour la salle des mariages de la mairie du 19^e arrondissement, 1880, huile sur toile, 79,8 × 300 cm, Paris, Petit Palais. Libre de droit.

Cette lignée de l'allégorie se retrouve également dans *La République* d'Honoré Daumier, œuvre présentée au concours de la figure de la République sous la Deuxième République. *La République* de Daumier représente à la fois la mère qui s'occupe de ses enfants et qui les instruit, ainsi que la figure féminine comme allégorie de la République qui unit les citoyens à travers la fraternité³⁷. Cette figure reprend l'allégorie traditionnelle de la Charité, comme chez Cesare Ripa avec une mère qui s'occupe de plusieurs enfants et les allaite, et est aussi représentée dans une composition pyramidale comme *La Charité* d'Andrea Del Sarto³⁸. Mais, en dépeignant le drapeau tricolore et en excluant les éléments irréels dans la mesure du possible, Daumier donne de cette maternité une image plus « naturelle » qui peut pénétrer plus facilement les cœurs comme image du nouveau régime. À l'arrière-plan de cette présentation de l'image maternelle, il y a l'idéal patriarcal de la maternité et du foyer³⁹. Le fait que la figure qui reprend l'allégorie de la Charité se retrouve fréquemment dans la décoration des mairies sous la Troisième République montre que la sensibilisation de l'opinion publique à la notion de foyer, à travers ce type de maternité, a perduré sous ce régime.

37 Albert Boime, « The Second Republic's Contest for the Figure of Republic », *The Art Bulletin*, vol. 53, n° 1, mars 1971, p. 68-83. Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République. Le concours de 1848*, Paris, RMN, 1987, p. 59-66. Chantal Georgel, 1848, *La République et l'art vivant*, Paris, RMN, 1998, p. 49-56.

38 Sur le contexte au XIX^e siècle, voir Michel Caffort, Bruno Foucart, « L'Allégorie de la charité au XIX^e siècle », dans *L'Allégorie dans la peinture. Représentation de la Charité au XVII^e siècle*, cat. expo., Caen, musée des Beaux-Arts (27 juin-13 octobre 1986), Caen, musée des Beaux-Arts, p. 63-71.

39 Sur l'allégorie en corps féminin dans l'espace public, surtout celle de la Charité, voir Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, New York, Atheneum, 1985, Londres, Vintage, 1996, p. 67, 250, 277-293.

Dans les mairies, l'image de la maternité fut souvent combinée avec celle du travail comme dans *L'Été* de Besnard, et la cause de cette vogue du thème de « la maternité et du travail » se comprend par le rôle des peintures décoratives des monuments publics en tant que lieux de diffusion des idéologies de la Troisième République⁴⁰. À partir des années 1870, en raison de la nécessité de la reconstruction après la guerre et la Commune, l'accroissement de la population et le rétablissement de la puissance nationale devinrent urgents.

Les représentations du thème du travail, combiné avec celui de la maternité, se divisent globalement en trois catégories : premièrement, les allégories traditionnelles ou les scènes antiques; deuxièmement, les scènes agricoles intemporelles situées dans des lieux indéterminés; troisièmement, la description de travaux contemporains de la ville et de la banlieue⁴¹. *L'Été* de Besnard est plus proche du deuxième groupe et il évoque vaguement la tradition agricole, comme le souligna le critique d'art Anthony Valabrègue en appelant cette scène « un paysage de notre France⁴² ». Cette œuvre reprend la maternité dans la lignée de l'allégorie de la République / Charité, avec la conception déjà éprouvée dans l'esquisse de Maillart. Besnard, qui entretenait des relations avec les impressionnistes et dont la formation initiale fut académique, dépeignit cette image de manière dynamique et instantanée, en évitant l'évocation explicite de l'allégorie républicaine. En outre, malgré la position de ce panneau au centre de la capitale, il évoque un village intemporel et, de ce fait, présente le thème de la maternité et du travail comme l'idéal de la communauté, facile à accepter pour les larges couches sociales.

La présence de *L'Été* de Besnard est accentuée par sa position juste au-dessus du buste de Marianne, l'allégorie de la République (fig. 5). L'installation de cette sculpture fut réalisée en 1890, deux ans après celle des panneaux de Besnard, selon les demandes répétées de l'architecte Huillard depuis 1884⁴³. Comparée à

40 Voir Harada, « Les peintures décoratives d'Albert Besnard... », art. cité, p. 16-18.

41 L'importance du thème de la maternité et du travail sous le Second Empire s'indique par le fait que les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens, *Le Travail* (1863) et *Ave Picardia Nutrix* (1864-1865), les représentent. Son influence sur les peintures décoratives officielles de la Troisième République, voir Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 242-244.

42 Anthony Valabrègue, « Les artistes décorateurs, III. Albert Besnard », *Revue des arts décoratifs*, novembre-décembre 1891, p. 140.

43 Ce buste de Gabriel-Jules Thomas (1824-1905) porte le bonnet phrygien en prenant comme modèle celui de Jean Gautherin (1840-1890) qu'adoptèrent les conseillers républicains de Paris en 1879.

la figure de la République couronnée du symbole révolutionnaire, la maternité de Besnard assume seulement un symbolisme ambigu.

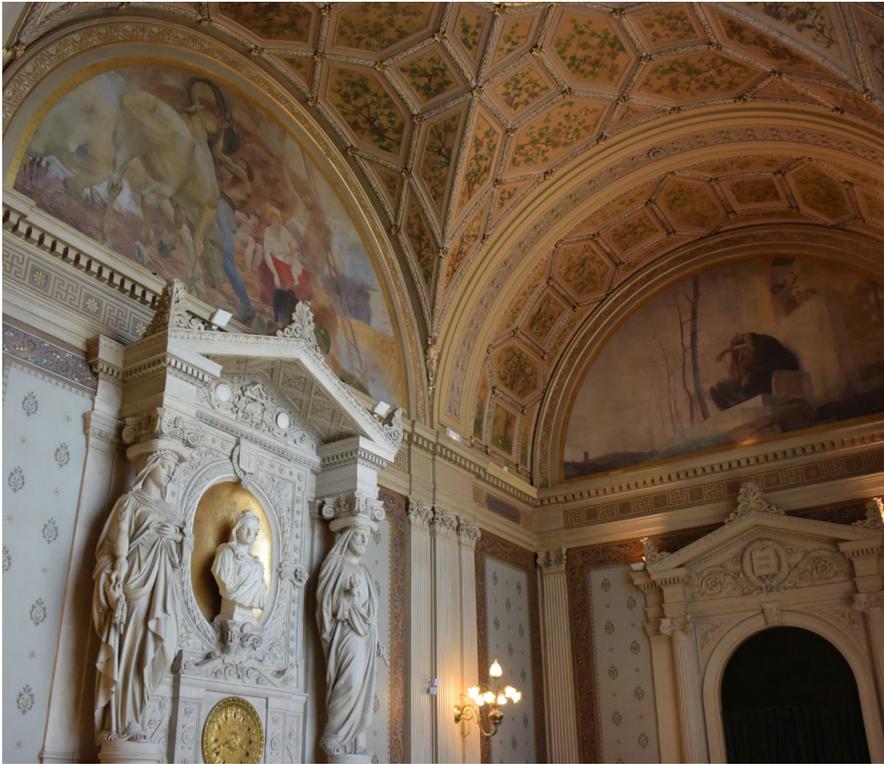


Fig. 5. Vue de la salle des mariages, mairie du 1^{er} arrondissement. © Kaori Harada

Pour terminer cette partie, mettons en relation le thème des âges de la vie avec l'image de la maternité et la figure de la République. Les images attendues dans les mairies, de la maternité et du travail sont introduites dans la série de Besnard, comme dans celle de Maillart, qui décrivent la vie du citoyen en tant que membre de la communauté de la République. Ces maternités représentant l'allégorie de la Charité sont juxtaposées à l'allégorie de la République et sont elles-mêmes en même temps issues de l'allégorie de la Charité. Le thème des âges de la vie et l'allégorie de la République sont tantôt unies tantôt juxtaposées pour être introduits dans le programme décoratif destiné à faire admirer la Troisième République dans sa totalité.

Penchons-nous sur le contexte social dans lequel ces images apparaissent fréquemment. Sous la Troisième République, les concepts de famille et de foyer devinrent plus importants, en raison de de la nécessité du développement de

l'industrie et de l'accroissement de la population. Le discours liant les femmes à la famille fut perpétué par les républicains qui établirent leur politique dans les années 1880⁴⁴. Henri Thulié, spécialiste de la psychopathologie et président du conseil municipal, cite dans son ouvrage de 1885 de nombreux articles du Code civil pour condamner la subordination juridique des femmes⁴⁵. Cependant, Thulié se joignit aux autres républicains pour s'opposer à l'industrie des nourrices et à ce que les femmes ayant de jeunes enfants travaillent en dehors du foyer, concluant que : « C'est en élevant l'épouse au rang qui lui est dû que l'on donnera à la mère l'autorité et les aptitudes nécessaires pour inculquer à ses enfants les habitudes de travail et d'initiative, les idées de liberté et de responsabilité. La femme y trouvera son bonheur et l'humanité son profit⁴⁶. » Dans ses arguments, l'élévation du statut des femmes est uniquement liée à leur rôle dans la famille. Cette attitude de maintien de l'idéologie patriarcale traditionnelle était partagée par les républicains qui, en ce sens, mirent en place l'enseignement secondaire laïque pour les filles dans les années 1880. Durant les années 1890, les conservateurs, qui virent dans l'ouverture de l'enseignement supérieur aux femmes une menace pour la paix du foyer, renforcèrent également le discours liant les femmes à la famille⁴⁷. Ainsi, dans le contexte de cette idéologie patriarcale et traditionnelle, qui couvre le républicanisme et le conservatisme, la maternité qui portait historiquement sur ses épaules l'idée abstraite de la Charité, fut exploitée davantage dans la décoration des mairies.

Conclusion

Dans la série de peintures de Besnard pour la mairie du 1^{er} arrondissement se lit une éthique civique de la fidélité conjugale, liée à la morale religieuse. Cette morale s'exprime par l'expression de la pousse et de la récolte des plantes au fil des saisons, et par la notion de vie humaine organique liée au positivisme scientifique *via* la mythologie grecque. En particulier, *L'Hiver*, comme le soulignèrent nombre de critiques contemporains, fit appel à l'esprit et aux émotions par son aspect pittoresque. Cette expression fut appréciée pour sa volonté dont

44 Voir Karen Offen, « Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-Siècle France », *American Historical Review*, 89, 1984, p. 652-653.

45 Henri Thulié, *La Femme. Essai de sociologie physiologique*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, p. 426-456.

46 *Ibid.*, p. 456.

47 Debra Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics Psychology, and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 66.

elle témoignait de renouveler la peinture décorative. Dans cette série, Besnard ne dépeignit pas, comme dans les œuvres précédentes, les symboles révolutionnaires liés explicitement à la politique. Il réussit pourtant à transmettre l'éthique civique liée aux principes républicains. C'est la raison pour laquelle il jouit d'une grande réputation en tant que peintre décorateur. Le fait que Besnard s'engagea activement dans ce renouvellement de la peinture décorative est évident dans son rapport du concours pour la salle des mariages de la mairie du 14^e arrondissement, où il fut membre du jury⁴⁸. Besnard se demande comment les peintres de son époque peuvent entremêler des concepts qui n'étaient rien de plus que des clichés dans la décoration des mairies – la défense du foyer, la famille, la liberté, l'égalité, la fraternité – pour créer une expression se rattachant à des images vivantes de la vie contemporaine. Comme nous l'avons souligné, *L'Été* de Besnard combine l'image de la maternité basée sur l'allégorie de la Charité susceptible d'être associée avec celle de la République, avec le thème du travail et de la récolte : il représente les valeurs de la famille exigées par l'idéologie républicaine, en équilibrant allégorie et réalité. Le jugement très positif porté sur cette série de peintures témoigne de l'aboutissement d'une picturalisation de la morale du mariage civil ainsi que de la capacité à transmettre un sens tout en faisant appel à l'esprit et aux émotions des contemporains.

48 Albert Besnard, *Concours pour la décoration de la salle des mariages de la mairie du XIV^e arrondissement. Rapport sur les opérations du jury*, Paris, Chaix, 1891, p. 8.

FAIRE PARLER LES MURS LES DÉCORATIONS MURALES DES ANNÉES 1930 DANS LES ÉCOLES PARISIENNES

ELENA MARIA RITA RIZZI

Au début des années 1930, la Ville de Paris entreprend un programme de décoration murale destiné aux édifices publics, tels que mairies, écoles et églises. Plusieurs écoles maternelles et élémentaires, qui venaient d'être bâties, font l'objet de ce programme¹. Le conseil municipal de Paris, dominé par la droite, conçoit ce programme comme une mesure pour lutter contre la crise économique et, tout particulièrement, pour contrer les dangers sociaux et moraux que le chômage peut entraîner². À partir de 1934, Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, promeut une politique similaire avec le même but, c'est-à-dire aider les artistes à survivre durant la difficile conjoncture économique des années 1930. D'après Robert Rey, inspecteur général des Beaux-arts dès janvier 1937, Huisman promeut ce programme car il est persuadé que les décorations murales sont « le moyen d'expression plastique le plus adapté aux conditions sociales du monde contemporain³ ». Autrement dit, l'art mural encourage une « utilisation de l'art en faveur des collectivités » et impartit ainsi à la pratique artistique une fonction sociale et politique⁴. Dans quel sens cependant ces peintures murales jouent une fonction sociale et politique, voire civique? En abordant les décorations murales, dont certaines existent encore, financées par la Ville de Paris à partir de 1932 et réalisées dans des écoles parisiennes, cet article vise à fournir une

- 1 Isabelle Collet et Marie Monfort, *L'école joyeuse et parée. Murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Paris Musées, 2013; Marc Verdure, « Paris au pied du mur. "Crédit des 10 millions", décoration murale et crise économique dans les années 1930 », *In Situ. Revue des patrimoines*, 22, 2013 (<http://journals.openedition.org/insitu/10732>, consulté le 21 novembre 2018). Les Archives de Paris conservent une documentation assez riche concernant ce programme de décoration murale. Archives de Paris (AP), VR 588, 589, 590, 591, 592, 593.
- 2 Verdure, « Paris au pied du mur... », art. cité.
- 3 Paris, Archives nationales (AN), F/21/8926, Texte de Robert Rey sur Georges Huisman, sans date, f. 5.
- 4 Robert Rey, « L'Action de l'État dans la renaissance du grand décor mural, » *L'Art vivant*, 218, mars 1938, p. 389.

réponse à cette question⁵. Il cherche à répondre à cette question en étudiant ces décorations murales à travers le prisme de l'histoire des émotions. Bien que les travaux abordant la relation entre art, émotions et fait politique ne soient pas nombreux, ils montrent d'ailleurs qu'un lien étroit entre art, émotions et fait politique existe⁶.

Le programme de décoration murale de la Ville de Paris

En mars 1932, le conseil municipal de Paris vote un emprunt de 40 millions afin de lancer un programme de décoration des bâtiments publics et ainsi soutenir les artistes chômeurs. Cependant, le Conseil d'État n'autorise pas le conseil municipal à émettre un tel emprunt; un emprunt de 10 millions, dont 7,5 millions sont réservés aux industriels d'art et artisans et 2,5 millions sont réservés « aux artistes proprement dit⁷ », est finalement autorisé en octobre 1932⁸. La Commission d'aide à l'artisanat artistique et aux artistes est créée afin de décider

5 Outre les peintures murales, des décorations et frises sculptées sont réalisées.

6 Lucien Febvre dans son célèbre article « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois? » suggère que les images en tant que sources iconographiques jouent un rôle crucial dans l'étude de la vie affective du passé. William Reddy souligne que les arts, notamment ceux « officiels », sont souvent utilisés par les régimes politiques afin d'éveiller des émotions et créer ainsi des liens sociaux ou politiques. Daniel Fabre parle des « émotions patrimoniales », c'est-à-dire le patrimoine, visuel et matériel, en tant qu'héritage du passé mais aussi en train de se faire, éveille des émotions qui peuvent faciliter la création de liens sociaux ou provoquer des conflits politiques. Daniel Fabre et al., *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013; Lucien Febvre, « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois? », *Annales d'histoire sociale*, 3/1-2, 1941, p. 5-20; William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 125. Par ailleurs, un numéro thématique de la revue *Cultural History* a été entièrement dédié à ce sujet, Erin Sullivan et Marie Louise Herzfeld-Schild, « Introduction: Emotion, History and the Arts », *Cultural History* 7/2, 2018, *Emotion, History and the Arts*, p. 117-128. Enfin, Patrick Boucheron a magistralement abordé ces enjeux dans son étude des fresques *Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement* réalisées par Ambrogio Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Sienne, *Conjurer la peur : Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

7 *Bulletin municipal officiel*, 26 novembre 1934, p. 4425.

8 La Ville de Paris est soumise à un régime spécial : Paris n'a pas de maire élu, les pouvoirs du conseil municipal sont formellement limités et est sous tutelle du préfet de la Seine et du préfet de Police. Évelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1999, p. 61-74; Philippe Nivet, *Le conseil municipal de Paris de 1944 à 1977*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1994, p. 15-28.

comment utiliser ce crédit et répartir les commandes⁹. La somme réservée aux artistes est notamment destinée à la réalisation des interventions murales dans des bâtiments publics, tels que les mairies, les églises et les écoles mais, comme affirmé dans une séance de la sous-dite Commission, priorité est donnée à la décoration des écoles maternelles et élémentaires récemment bâties¹⁰. Les écoles qui font l'objet de ces interventions sont surtout situées dans des quartiers habités par des couches populaires comme on l'écrit à propos du groupe scolaire de la rue Küss, destiné aux « enfants des familles logées dans les immeubles d'habitations à bon marché et à loyers modérés » du quartier de la Maison-Blanche (fig. 1)¹¹.

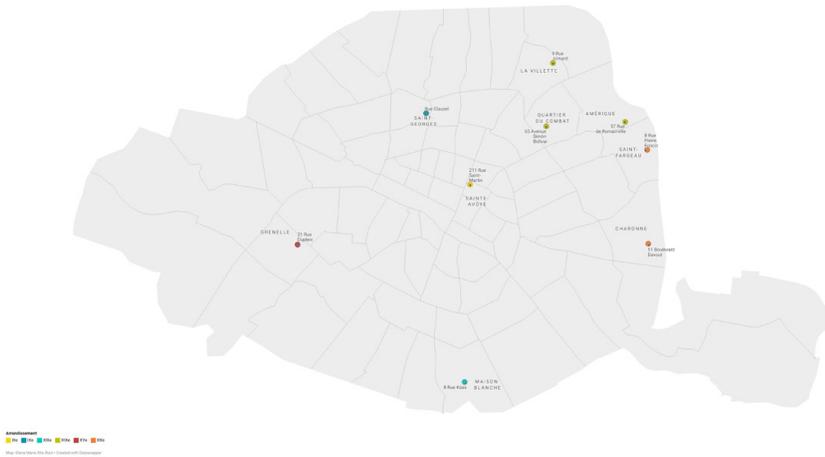


Fig. 1. Carte des écoles qui ont fait l'objet des décorations murales (les adresses des écoles et les quartiers où elles sont situées sont respectivement en minuscule et majuscule).

Les artistes lauréats sont sélectionnés à travers des concours organisés et jugés par la Commission d'aide à l'artisanat artistique et aux artistes ainsi que par le Service d'architecture de la Ville de Paris, et le directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Pierre Darras. Les artistes, souvent sollicités à concourir par la

9 La commission est composée par dix-sept membres : MM. Fortuné d'Andigné, Léopold Bellan, Albert Besson, Calmels, Émile Chausse, Georges Contenot, Émile Deslandres, Eugène Fiancette, Joly, François Latour, Auguste Lefébure, André Le Troquer, Fernand Moriette, Louis Peuch, André Peuch, Pierre de Pressac, Georges Thomas. AP, VR 589, Note sur l'utilisation du fonds d'emprunt de 10 millions, sans date.

10 AP, VR 588, Séance du 12 avril 1933, f. 8. Dans l'entre-deux-guerres, seulement 24 écoles maternelles et 33 écoles élémentaires sont bâties à Paris. Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 413.

11 « Un nouveau groupe scolaire », *Le Peuple*, 30 septembre 1934, p. 3.

même Ville, doivent répondre à deux conditions : être des artistes talentueux et traverser des difficultés financières¹². Afin de faire bénéficier autant d'artistes que possible d'une quelconque forme de secours, la Ville de Paris achète les maquettes présentées par les candidats non sélectionnés pour une somme entre 500 et 1 000 francs. Les artistes auxquels la Ville de Paris fait appel sont membres de « La Fresque », comme son ancien vice-président Jules-Émile Zingg; élèves de Paul Baudouin, fondateur avec Georges Pradelle de l'association « La Fresque » en 1928, tel que Jean Adler; parfois des lauréats du prix de Rome, comme Odette Pauvert; artistes exposant au Salon des artistes français, tel que Jean Julien. Les décorations murales, qui sont réalisées soit en utilisant la technique de la fresque soit celle de l'huile sur toile marouflée, sont assez vastes, très visibles, et presque toujours situées dans les préaux des écoles (fig. 2). Elles sont donc conçues pour retenir l'attention des enfants.

12 AP, VR 589, Note sur l'utilisation du fonds d'emprunt de 10 millions, s. d.

École	Arr.	Architecte	Artistes	Artistes lauréats	Sujet	Technique	Emplacement	Dimension	Prix
École de garçons du 211, rue Saint-Martin	III ^e	André Berry	Hugues de Beaumont - Jean Julien - Clément Serveau - Roger Picard - Fernand Maillaud	Jean Julien	activité nationale	toiles marouflées	préau	2 panneaux de 4 x 2,50 m et 4 dessus de porte de 1,50 x 0,80 m	37500 frs
École de filles de la rue Clauzel (disparu)	IX ^e	Germain Debré	Henri Avelot - André Hellé	Henri Avelot et André Hellé	les jouets	toiles marouflées	préau	frise décorative de 20 x 0,80 m	24000 frs
Groupe scolaire du 8, rue Küss	XIII ^e	Roger-Henri Expert	« La Fresque » (maternelle) // Pierre Girieud - Maurice Barbey - Jules-Louis Moreteau (école de filles) // Jean Adler et Constant Le Breton (école de garçons)	école maternelle : Myrthée Baillon de Wailly; école de filles (chantier annulé) : Jean-Louis Moreteau; école de garçons : Jean Adler	école maternelle : les quatre saisons; école de filles : le travail féminin à la maison et les trois âges de la femme; école de garçons : la joie de vivre ou les trois âges de la vie et le travail masculin	fresque	école maternelle, de filles et de garçons : préau	école maternelle : 4 panneaux de 2,50 x 3,50 m; école de filles : 1 panneau de 4,90 x 3,195 m et 1 panneau de 3,63 x 3,195 m; école de garçons : 1 panneau de 4,90 x 3,195 m et 1 panneau de 3,63 x 3,195 m	école maternelle : 26250 frs; école de filles : 20625 frs; école de garçons : 20625 frs
Groupe scolaire du 21, rue Duplex (disparu)	XV ^e	Edouard Boegner	Jean-Robert La Montagne Saint-Hubert - Louis Dussour - Constantin Font - Henri Nozais (école de filles) // Auguste Roubille - Bertin (maternelle)	école de filles : Jean-Robert La Montagne Saint-Hubert; école maternelle : Auguste Roubille	école de filles : la mer, la montagne, la plaine, la ville; école maternelle : personnages de Guignol, du cirque et de la Comédie	école de filles : fresque; école maternelle : toiles marouflées	école de filles et maternelle : préau	école de filles : 2 panneaux de 1,60 x 2,45 m et 2 panneaux de 1,60 x 1,70 m; école maternelle : 2 panneaux de 1,70 x 1,60 m et 1 panneau de 2,70 x 1,50 m	école de filles : 12130 frs; école maternelle : 14250 frs

Fig. 2. Les peintures murales commissionnées aux artistes par la Ville de Paris. Source : Paris, Archives de Paris, VR 593

École	Arr.	Architecte	Artistes	Artistes lauréats	Sujet	Technique	Emplacement	Dimension	Prix
École maternelle du 57-59, rue de Romainville	XIX*	Julien-Ferdinand Froux	Henri Georges Charrier - Carlos Raymond - Jules Emile Zingg	Jules Emile Zingg	les chansons de France	fresque	préau	frise décorative de surface totale de 53,75 m2	40312,5 frs
École du 9, rue Jomard	XIX*	Albert Alexandre Melissent	Jean Emile Didier-Tourné - Odette Pauvert - M. Avy - M. Clairin - M. Laugé (école de garçons) // Louis Valtat - Robert Lotiron - M. Herviaux - M. Thomsen (école de filles)	école de filles : Odette Pauvert; école de garçons : Jean Emile Didier-Tourné	école de filles et de garçons : la mère et l'enfant	toiles marouflées	école de filles et de garçons : vestibule	école de filles : 1 panneau de 3 x 2 m; école de garçons : 1 panneau de 3 x 2 m	9000 frs chacun
Groupe scolaire du 65-67 avenue Simon-Bolivar	XIX*	Paul Winter	Jean Marchand - René Thomsen - Henri Zo - Georges d'Espagnat - Yves Alix - Louis-William Graux (école de garçons) // Clairin - François Quelvée - Jean Maxence (école de filles)	école de garçons : Jean Marchand; école de filles : François Quelvée	école de garçons : le travail et le repos; école de filles : le travail et le repos et le sport, la danse, la musique et les jeux	toiles marouflées	école de garçons et de filles : préau	école de garçons : 2 panneaux de 4 x 2,25 m; école de filles : 2 panneaux de 4 x 2,25 m et 2 panneaux de 2 x 2,25 m	école de garçons : 27000 frs; école de filles : 48000 frs
École du 51, Boulevard Davout (disparu)	XX*	Victor-Abel Mahieu	Loÿs Prat - Robert Génicot - Madeleine Grégoire (école de garçons) // Guy-Loë - Roger Broders - Constant Le Breton - Mme Gauzy (école de filles) // André Hubert & Ivanna Lemaître - Léon Toub blanc - Jean Adler - Jean Maxence (école maternelle)	école de garçons : Loÿs Prat; école de filles : Roger Broders; école maternelle : André Hubert & Ivanna Lemaître	écoles de garçons et de filles : les sports; école maternelle : les jeux et les jouets	fresque	école de garçons, de filles et maternelle : préau	école de garçons 10 panneaux pour une surface totale de 33 m2; école de filles : 10 panneaux pour une surface totale de 33 m2; école maternelle : 6 panneaux pour une surface totale de 39 m2	école de garçons : 25500 frs; école de filles : 25500 frs; école maternelle : 31500 frs
Groupe scolaire dit la Porte de Ménilmontant (8, rue Pierre-Foncin)	XX*	Raymond Rousselot	Henri Navarre - Marthe Flandrin	Henri Navarre	école maternelle : les saisons; halls d'entrée des écoles de filles et de garçons : les métiers; réfectoire des garçons : les arts des jeux	fresque	école maternelle : hall d'entrée et préau; école de garçons : hall d'entrée et réfectoire; école de filles : hall d'entrée	50 m2 totale	37500 frs

L'historique de la décoration murale à l'école

La décoration murale des bâtiments publics n'est pas une affaire nouvelle. Dès le début de la Troisième République, et même avant, les pouvoirs publics commissionnent aux artistes des travaux d'art mural destinés à l'embellissement des lieux d'enseignement et du pouvoir¹³. Comme Pierre Vaisse l'écrit, il s'agit d'une peinture presque officielle de la République car, « par l'embellissement qu'elles [les décorations murales] apportaient aux bâtiments officiels et par les valeurs politiques et morales qu'une partie d'entre elles au moins propageaient, elles concouraient à l'affermissement et à l'éclat du régime »¹⁴. De surcroît, le programme de décoration murale des écoles promu par la Ville de Paris s'inscrit dans une réflexion de longue durée, qui se développe à un niveau européen, sur l'éducation artistique chez les enfants ainsi que sur le rôle de l'imagination et du jeu dans l'éducation de l'enfance et de la jeunesse. En France, à la même époque que les lois Jules Ferry des années 1880, qui rendent l'éducation primaire obligatoire pour les enfants de 6 à 13 ans, on commence à réfléchir sur le rôle que l'éducation artistique joue dans la formation des enfants. Les républicains défendent l'éducation artistique en tant que jalon de l'édification intellectuelle et morale des jeunes générations ainsi que pour son apport potentiel à la progression de l'industrie et des arts appliqués français. D'une part, ils croient que l'art, en touchant les cordes sensibles des plus petits, participe au développement de la bonne conduite morale chez les enfants et à leur éducation à la citoyenneté démocratique. D'autre part, la promotion de l'éducation artistique dès le plus jeune âge jouerait un rôle crucial dans la formation des futurs ouvriers en concourant ainsi au développement des industries d'art français et à leur compétitivité. Au début du xx^e siècle, les partisans du rôle social de l'art prônent l'éducation artistique des plus petits en tant que source de progrès et d'harmonie sociale¹⁵.

13 Christian Hottin, « La Décoration picturale des établissements d'enseignement supérieur : de la conception à la réception », *Histoire de l'art*, 42-43, octobre 1998, p. 103-13; Id., « Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur : les commandes de peintures », dans Id. et Géraldine Rideau (dir.), *Universités et grandes écoles à Paris : les palais de la science*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 59-69; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, chap. 8-10.

14 Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 175.

15 Katherine Brion, « Decorative or Didactic? Art à l'école and the Ambivalent Status of Aesthetics and Democracy in Belle Époque Primary Schools », *History of Education*, 51/1, 2022, p. 22-47; Annie Renonciat, « L'art pour l'enfant : actions et discours, du xix^e siècle aux années 1930 », dans Annie Renonciat (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, xvi^e-xx^e siècles)*, Poitiers, La Licorne, 2003, p. 202-5; Id., « The

Dans les milieux républicains, les vertus pédagogiques de l'image sont donc appréciées et la « pédagogie par l'image » prend ainsi son essor¹⁶. Comme Maurice Crubellier le dit, progressivement, grâce au développement des techniques nouvelles au cours du XIX^e siècle, « l'image en vient à mépriser son rôle d'auxiliaire pédagogique; elle se découvre reine dans une culture où le visible supplante le lisible »¹⁷. Dès la fin du XIX^e siècle, plusieurs initiatives privées et publiques, à un niveau central et local, sont mises en route afin de promouvoir l'éducation artistique des enfants et la pédagogie par l'image. En 1880, Ferdinand Buisson, directeur de l'Enseignement primaire, crée la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire afin de développer l'enseignement par l'image après que Viollet-le-Duc avait déjà exhorté à prendre au sérieux la question de l'éducation artistique chez les enfants. En 1904, le Congrès de la décoration et de l'imagerie scolaire est organisé par l'Association des membres de la presse de l'enseignement¹⁸. En 1907, l'homme de lettres Léon Riotor, le sénateur Charles Maurice Couyba, le critique d'art Roger Marx et Ferdinand Buisson, parmi d'autres, fondent la Société nationale (puis française) de l'art à l'école afin de promouvoir l'éducation artistique dans les écoles et, plus en général, « l'éducation du peuple par l'image et par la beauté »¹⁹. Comme Riotor l'écrit :

“Art at School” Movement in France. Goals, Ideas Influence (1880-1939) », dans Catherine Burke, Jeremy Howard et Peter Cunningham (dir.), *The Decorated School: Essays on the Visual Culture of Schooling*, Londres, Black Dog, 2013, p. 12-14. Pour une synthèse sur l'histoire de l'enseignement en France, voir Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1968.

- 16 Dominique Lerch, « L'imagerie scolaire (vers 1850-vers 1960). État et perspective de la recherche », dans Annie Renonciat (dir.), *L'image pour enfants, op. cit.*, p. 107-131; Renonciat, « L'art pour l'enfant... », art. cité; Id., « De l'*Orbis sensualium pictus* (1658) aux premiers albums du Père Castor (1931) : formes et fonctions pédagogiques de l'image dans l'édition française pour la jeunesse », dans Marianne Simon-Oikawa et Annie Renonciat, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 55-73. Voir également Annie Renonciat (dir.), *Voir/savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*, cat. expo., Rouen, Musée national de l'éducation (10 décembre 2008-30 octobre 2011), Poitiers, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011.
- 17 Maurice Crubellier, *L'enfance et la jeunesse dans la société française 1800-1950*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 366.
- 18 Renonciat, « L'art pour l'enfant... », art. cité, p. 202-205. Voir également, Charles Couyba et al., *L'Art à l'école*, Paris, Larousse, 1908, p. 12-30.
- 19 *Ibid.*, p. 8. La Société, qui comptait plus de 60 sections régionales et 60 000 membres en 1914, est supportée par l'État, la Ville de Paris et le département de la Seine et elle est reconnue comme établissement d'utilité publique en 1911. Sur la Société, voir Brion, « Decorative or Didactic... », art. cité; Kaori Harada, « La Société de l'art à l'école : décoration scolaire et éducation artistique dans l'école de la III^e République », *Communications* 109/2, 2021,

Que sera *l'art à l'école*? Une éducation de l'œil et de la pensée, non pas technique, mais philosophique. Placez sous les yeux de l'enfant des formes et des couleurs simples, harmonieuses, l'art deviendra une action permanente mêlée à l'action pédagogique. [...] Il faut qu'en enveloppant l'esprit de l'écolier, l'art le suggestionne; qu'il le sente désormais son guide et son chef dans la vie.

[...] Les maîtres modernes croient que cette formation peut s'opérer par l'image. Celle-ci aura pour but d'ennoblir les cages enfantines, d'égayer les panneaux qu'elle garnira, de réjouir les yeux. Elle devra être placée aux endroits les plus favorables, de manière à frapper l'imagination²⁰.

Le programme de la Société plaide pour l'édification d'écoles salubres et aérées, aménagées avec un mobilier moderne et embellies par des décorations, mobiles ou fixes, simples et harmonieuses aux couleurs claires et lumineuses et dont les sujets, inspirés du monde naturel et de la vie sociale, sont appropriés à l'enfance. Les sites pittoresques et historiques, les légendes, les chansons et les contes populaires, les métiers, la vie domestique, le jeu et la fête sont parmi les sujets privilégiés. Les décorations sont ainsi censées créer une atmosphère esthétique, joyeuse et gaie à l'école et lui apporter un « caractère naïf, aimable, nullement doctrinal²¹ ». Bref, elles ont pour but l'épanouissement des facultés esthétiques des enfants ainsi que d'« amener à sentir » les écoliers et écolières²².

D'après Katherine Brion, certaines initiatives développées par la Société, notamment les décorations murales, sont toutefois promues pour leur fonction ornementale plutôt qu'éducative. Bien que le programme de la Société soit fondé sur la confiance dans le rôle pédagogique de l'art et l'adhésion aux valeurs démocratiques visant à élargir l'accès à la culture par les classes moins aisées, la portée essentiellement décorative de ces interventions réitère finalement les inégalités sociales. Plutôt que promouvoir l'émancipation de l'enfant et l'essor de ses facultés cognitives, les décorations murales à l'école sont destinées à être absorbées passivement. Elles refléteraient donc l'ambiguïté des efforts républicains vis-à-vis la promotion de l'éducation esthétique, artistique et littéraire des classes populaires. En se limitant à des sujets simples et familiers déterminés par une vision paternaliste des enfants des classes populaires, les décorations

p. 191-206; Renonciat, « L'art pour l'enfant... », art. cité, p. 204-205; Id., « The "Art at School" Movement in France... », art. cité, p. 14.

²⁰ Couyba et al., *L'Art à l'école*, op. cit., p. 10-11.

²¹ *Ibid.*, p. 46.

²² *Ibid.*, p. 11.

et l'imagerie appuyées par la Société accentueraient les hiérarchies existantes et deviendraient ainsi un moyen de contrôle social²³.

Les peintures murales dans les écoles parisiennes

Les décorations murales financées par la Ville de Paris dans les années 1930 s'appuient sur des principes semblables à ceux énoncés par la Société nationale de l'art à l'école – ce qui n'étonne pas vu que le même Riator participe, en tant que conseiller municipal, aux débats concernant le crédit de 10 millions. En rappelant les principes fondateurs de la Société nationale de l'art à l'école, Riator déclare lors de la séance du conseil municipal du 26 novembre 1934 :

Jadis, l'école était une sorte de lieu sans air et sans charme [...]. C'était l'école-prison; puis ce fut l'école-manufacture, ce fut l'école-atelier, nous voulons maintenant l'école joyeuse et parée. [...] Nous voulons que des couleurs claires accueillent l'enfant sur le seuil de l'école; son œil s'en charmera; son esprit s'en inspirera [...]. C'est une œuvre d'une haute moralisation que de faire d'une école triste une école gaie, une école joyeuse. [...]

De vieilles écoles, il en existe encore; reprenez-les, refaçonnez-les, faites-en des écoles joyeuses et parées, et, Monsieur le Directeur des Beaux-arts et Monsieur le Directeur de l'Enseignement, vous aurez bien mérité de la population Parisienne²⁴.

Dans la même séance, le conseiller Jean Ferrandi, partage un point de vue similaire : « il est excellent pour les enfants d'avoir sous les yeux des tableaux qui éveilleront en eux l'amour de la beauté, de la nature et de l'art » ainsi que « des tableaux coloniaux » qui sont aptes à « orienter ces jeunes imaginations vers des cieux lointains, car ils sont les fils d'un pays qui compte 100 millions de Français au-delà des mers »²⁵. En effet, des enjeux patriotiques, voire nationalistes, sont évoqués pendant les débats concernant le programme de décoration murale²⁶. Lors de la séance de la Commission d'aide à l'artisanat artistique et aux artistes du 12 avril 1933, Georges Contenot, membre de la droite municipale, propose

23 Brion, « Decorative or Didactic... », art. cité, p. 35-47.

24 *Bulletin municipal officiel*, 26 novembre 1934, p. 4222-4223.

25 *Ibid.*, p. 4220. Il ajoute également « Une fois devenus hommes, ces enfants pourront peut-être être obligés, pour vivre, de s'expatrier. C'est dans nos colonies qu'est sans doute le salut de la race ».

26 Sur le rôle des images dans la formation de la conscience patriotique des enfants, voir Yves Gaulupeau, « L'histoire en images à l'école primaire. Un exemple : la Révolution française dans les manuels élémentaires (1870-1970) », *Histoire de l'éducation*, 30, 1986, p. 29-52.

de peindre, dans une des décorations de l'école de la Rue Saint-Martin, « une vue de Marseille, porte de l'Orient et de nos colonies » afin de montrer « aux enfants que la France, ne s'arrête pas là et que par les différents débouchés qu'elle possède, il est facile de se rendre dans ses possessions lointaines »²⁷.

Les séances de la Commission d'aide à l'artisanat artistique et aux artistes se font cependant surtout l'écho des propos de la Société nationale de l'art à l'école. Lors de la séance du 12 juillet 1933, Maurice Levillain, conseiller municipal SFIO de Paris, affirme au sujet du projet de décoration qu'il soutient pour les écoles du Boulevard Davout : « Le projet que je soutiens vous apporte de la beauté, de la joie, de la couleur. Songez que vous avez affaire, non pas à des artistes, mais à des enfants et à des gens qui habitent la périphérie²⁸. » Darras, qui s'oppose au projet car il lui semble une « couverture de catalogue », réplique : « Vous disiez, M. Levillain, que ce qui plait aux enfants est beau, mais notre rôle est d'éduquer le goût des enfants et non pas de nous conformer au leur²⁹. » Les propos entourant le programme de la Ville de Paris trahissent donc toujours une portée moralisatrice et paternaliste envers les classes populaires et leurs enfants.

Dans la lignée du programme de la Société nationale de l'art à l'école qui souhaitait « laisser l'œuvre elle-même parler à ses oreilles [celles des enfants], s'agiter à ses yeux... », le programme de la Ville de Paris prétend de même que « la décoration parle à leurs yeux, tant par le choix des sujets que par leur exécution »³⁰. La matérialité, le style et l'iconographie des peintures murales jouent un rôle clé afin d'éveiller les émotions des enfants et leur imagination. Les images sont simplifiées avec peu de détails, aux contours délimités et couleurs vives et portent sur des sujets qui appartiennent à l'imaginaire enfantin. C'est le cas, par exemple, des vastes décorations murales réalisées à la fresque par Jules-Émile Zingg dans le préau de l'école maternelle de la rue Romainville ayant pour sujet les chansons de France, qui avaient été réunies par les folkloristes au cours du XIX^e siècle (fig. 3)³¹. Comme on l'écrit dans le programme de la décoration murale, elles sont bien connues par le public enfantin en étant les chansons

27 AP, VR 588, Séance du 12 avril 1933, f. 2.

28 *Ibid.*, f. 4.

29 Couyba et al., *L'Art à l'école*, *op. cit.*, p. 11.

30 AP, VR 593, Programme de décoration artistique du préau de l'école maternelle de la Rue Romainville, f. 1.

31 Jules Émile Zingg (1882-1942), élève de Fernand Cormon, occupe le poste de vice-président de l'association La Fresque et réalise plusieurs cartons pour les manufactures d'Aubusson et des Gobelins.

« qui ont bercé leur plus tendre enfance »³². Les sujets sont censés frapper et éveiller l'imagination des enfants, susciter le désir d'émulation, alors que « la tonalité devra être claire de façon à donner de la gaieté et de la fraîcheur » et donc créer une ambiance joyeuse³³. Certaines décorations murales semblent même vouloir instruire les enfants à la mixité comme la peinture *L'Été* dans le cycle *Les Saisons* peint à la fresque par Myrthée Baillon dans le préau de l'école maternelle de la rue Küss³⁴.



Fig. 3. Jules Zingg, *Nous n'irons plus au bois* (*Les chansons de France*), Esquisse pour une des décorations du préau de l'école maternelle de la rue Romainville, XIX^e arrondissement de Paris, 1933. Source : Paris Musées / musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Dans les écoles de filles ou de garçons, l'imagination des jeunes est réveillée de manière différente. Le sport est, par exemple, choisi comme sujet pour l'école de garçons du Boulevard Davout dont le programme décoratif exhorte les artistes à réaliser des projets réalistes mais érudant « autant que possible

32 AP, VR 593, Programme de décoration artistique du préau de l'école maternelle de la rue Romainville, f. 1.

33 *Ibid.*

34 Myrthée Baillon de Wailly est élève de Paul Baudouin et Pierre Laurens.

les sports violents »³⁵. Par ailleurs, les peintures murales portent souvent sur des sujets qui sont censés non seulement éveiller un désir d'émulation mais également éduquer les jeunes hommes et femmes à leurs futures obligations. C'est le cas de la peinture murale *Le Travail* de Jean Marchand pour le préau de l'école de garçons de l'avenue Simon-Bolivar (fig. 4) ainsi que de la peinture *Le Travail masculin* de Jean Adler pour l'école de la rue Küss (fig. 5)³⁶. Dans les écoles de filles, la maternité est souvent mise en scène comme dans la peinture murale réalisée par Odette Pauvert pour l'école de la rue Jomard³⁷.



Fig. 4. Jean Marchand, *Le Travail*, esquisse pour le préau de l'école de garçons de l'avenue Simon-Bolivar, XIX^e arrondissement de Paris, 1933. Source : Paris-Musées / musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

35 AP, VR 593, Rapport de Monsieur Mahieu Architecte, 24 mai 1933.

36 Jean Marchand (1883-1940), élève de Luc-Olivier Merson, Léon Bonnat et Henri-Martin, est sociétaire du Salon d'automne et du Salon des indépendants. Après une brève expérience cubiste, il revient à une peinture plus proche du réel. Jean Adler (1899-1944) apprend la technique de la fresque auprès de Jules Adler, Louis Biloul et Paul Baudouin. Il est secrétaire de la « Corporation de la Fresque » et membre du Salon des artistes français.

37 La peinture existe toujours. Odette Pauvert (1903-1966), élève de Fernand Humbert, Émile Renard et Henri Royer, est la première femme à avoir gagné le premier grand prix de Rome de peinture.



Fig. 5. Jean Adler, *Le Travail masculin*, préau de l'école de garçons de la rue Küss, 1933.
Source : Photo de Elena Maria Rita Rizzi

Afin d'atteindre leur but et susciter ainsi un désir d'émulation dans les enfants, jeunes hommes et femmes, et leur permettre de s'identifier avec les sujets des images, ces peintures murales sont par ailleurs censées avoir une nature immersive³⁸. En commentant les décorations murales de l'école de la rue Clauzel *Les Jouets*, le directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris affirme que le

38 La peinture murale fusionne l'espace de l'image avec celui du spectateur d'une manière similaire à celle mise en œuvre par ce que Bredekamp définit comme l'image-acte. Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin, De Gruyter, 2018.

projet « peut être très intéressant à condition, je crois, d'y mêler des enfants »³⁹. Jean Marchand est obligé à modifier son esquisse de la peinture *Le travail* pour le préau de l'école de garçons de l'avenue Simon-Bolivar « en s'inspirant de l'aspect d'une rue du XIX^e arrondissement »⁴⁰. Il ajoute donc la rotonde de la Villette afin de situer la scène dans un espace urbain familier aux jeunes écoliers.

Outre le choix des sujets, l'emplacement de ces peintures murales dans les écoles accentue la portée immersive de ces images ; la planification de l'espace peut en effet créer une réalité matérielle apte à renforcer certaines émotions⁴¹. Les décorations sont souvent vastes, très visibles, et placées dans les préaux, espaces dédiés à la gymnastique et aux activités ludiques. En étant placées dans des lieux « où l'enfant ne fait que passer » et ne s'imposant pas à leur regard en permanence, ces décorations fixes sont susceptibles d'attraper et renouveler l'attention des écoliers et écolières à chaque vue⁴². Les préaux sont également des lieux de transition entre l'école et le monde extérieur, ce qui renforcerait la leçon dont certaines peintures murales doivent se faire porteuses, à savoir apprendre aux jeunes la transition entre leur vie à l'école et la vie adulte.

En conclusion, ces peintures murales jouent un rôle social et politique à plusieurs niveaux. Elles ont une fonction politique en tant qu'outil social voué à combattre le chômage dans le milieu artistique durant la complexe conjoncture économique des années 1930. Par une imagerie plus directement pédagogique, plus souvent accrochée dans les salles de classe, la décoration des écoles vise à faire appréhender « la nation » aux enfants et la jeunesse⁴³. Cependant, ces images témoignent également de l'effort de promotion d'une culture civique intégratrice fait par l'école de la Troisième République d'une manière différente⁴⁴. En pensant ces images à travers le prisme de l'histoire des émotions, on peut en effet déceler leur valeur politique ailleurs. Ces décorations murales acquièrent une fonction politique, voire civique, dans la mesure où elles agissent sur la sensibilité et la subjectivité des plus petits afin de générer des émotions positives telles que la joie ou le bonheur collectif, d'éveiller un désir d'émulation dans

39 AP, VR 588, Séance du 12 avril 1933, f. 2.

40 AP, VR 588, Séance du 29 juin 1933, f. 8.

41 À ce sujet, Margrit Pernau, « Space and Emotion: Building to Feel », *History Compass* 12/7, 2014, p. 541-49.

42 Couyba et al., *L'Art à l'école, op. cit.*, p. 64.

43 Gaulupeau, « L'histoire en images à l'école primaire... », art. cité.

44 Prost, *Histoire de l'enseignement, op. cit.* ; Antoine Prost, « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 13, 1987, p. 35-43.

les enfants, jeunes hommes et femmes, d'orienter et modeler leur vie affective à l'école et à l'extérieur, de leur apprendre leurs obligations morales présentes et futures, voire à leur donner de la sécurité morale et affective. Le bonheur des enfants et de la jeunesse, leurs vies affectives et conduites morales étaient d'ailleurs un enjeu politique majeur pour les pouvoirs publics s'inscrivant dans leur souci de « régénération » des jeunes⁴⁵. Façonner les subjectivités des enfants et des jeunes, orienter leurs vies affectives et leur conscience morale, leur faire apprendre le bonheur d'être en collectivité étaient en effet déterminants afin de réussir à « graver dans l'esprit et dans le cœur les vrais principes du civisme et de la fraternité »⁴⁶. Bien que la réception de ces images reste à étudier, les peintures murales ne peuvent pas être seulement réduites à un moyen de contrôle social, comme Brion l'écrit très bien, mais elles sont également « une promesse de bonheur » faite aux enfants et la jeunesse... qui peut-être n'a pas été tenue.

45 Ivan Jablonka, *Les enfants de la République : l'intégration des jeunes de 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 2010. Le discours sur la régénération des enfants et de la jeunesse, selon lequel l'enfant est toujours perfectible, né sous la Révolution et relancé par la psychiatrie et les théories lamarckiennes de la régénération par milieu au cours du XIX^e est toujours présent au XX^e siècle.

46 *Ibid.*, p. 63.

UN ART POUR LE « PEUPLE » ? LA MAISON DE LA CULTURE ET L'ASSOCIATION L'ART MURAL (1935-1939)

GWENN RIOU

En 1932, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) est créée. Officiellement, elle est née d'un rassemblement d'intellectuels de gauche (révolutionnaire); officieusement, elle est la première organisation artistique créée par le Parti communiste français (PCF). L'année suivante, l'AÉAR lance sa revue, *Commune*. Son comité de direction est composé d'Henri Barbusse, de Paul Vaillant-Couturier, d'André Gide et de Romain Rolland. Quant au secrétariat de rédaction, qui constitue le véritable organe de travail de la revue, il est formé par Louis Aragon et Paul Nizan. Alors que dans les années 1930, il n'existe pas de politique culturelle du PCF, c'est à travers l'AÉAR et plus particulièrement *Commune* que se développe le discours communiste sur l'art.

Les émeutes fascistes de février 1934 poussent au rassemblement des organisations politiques de gauche afin de faire front commun contre la menace brune. Le parti communiste abandonne alors sa politique sectaire. L'AÉAR change de nom en 1935 pour devenir la Maison de la culture et incarner l'union de toute la gauche sur le plan culturel. Toutefois, elle garde à sa direction un membre du PCF, Aragon qui reste aux commandes de *Commune*, devenue *de facto*, l'organe de diffusion de la Maison de la culture.

Jusqu'à sa dissolution en 1939, la Maison de la culture mène des réflexions sur l'art et son intégration à la vie sociale en proposant des expositions, des débats et des publications *via Commune*. La lecture de cette revue permet alors d'interroger les discours de la Maison de la culture en faveur d'un art accessible à tous et les moyens mis en place pour y parvenir. Sous cette notion d'accessibilité se cachent deux pans fondamentaux de la pensée communiste sur les arts dans les années 1930. Il s'agit, d'une part, de la « lisibilité » de l'œuvre : quelle forme d'art serait la plus à même d'être comprise par la « masse »? D'autre part, il est question de la visibilité de l'œuvre : comment amener l'art vers « peuple » et plus généralement comment redéfinir la place de la création artistique dans la société?

C'est dans ce contexte que nous souhaitons revenir sur la création de l'association l'Art mural en 1935 et son intégration à la Maison de la culture l'année suivante. Il s'agira d'étudier ces réflexions autour de l'art mural et de l'art « pour tous » qui agitent les discussions de ces deux organisations jusqu'en 1939.

L'art mural au temps du Front populaire

Dans les années 1930, le principe de l'art mural s'impose durablement dans le champ artistique. Les travaux menés à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle par les promoteurs de l'art social (artistes, critiques, théoriciens, etc.) constituent alors une référence. Ces promoteurs envisageaient de briser les frontières entre arts plastiques, arts décoratifs et architecture. Cette « communion des arts » promettait de transformer les rapports économiques et sociaux en faisant de l'acte artistique un geste, non seulement social, mais également politique¹. Des années plus tard, pendant la Première Guerre mondiale, « alors que l'égotisme avant-gardiste connaît [...] un net repli en marge de la débâcle du front, note Pascal Rousseau, la pratique collective de l'art est présentée comme une alternative à l'individualisme² ». De fait, l'art mural jouit à ce moment-là d'un regain d'intérêt.

La reconsidération de la notion de métier – qui fait florès dans les années 1920 et qui est concomitante à une reconsidération de l'art figuratif –, doit se comprendre dans les années 1930, au prisme de la dépression économique qui touche la France depuis 1931 et qui « oblige les artistes à se faire artisans³ ». Le modèle des anciennes corporations médiévales et le statut artisanal de l'artiste sont alors souvent évoqués⁴. Plus généralement, dans cette décennie, il y a une volonté de reconsidérer non seulement le statut des artistes, mais aussi le rôle qu'ils ont à jouer dans la société. En 1938, Jean Cassou, membre de la Maison de la culture, relève le « besoin de communion et d'harmonie, [l']aspiration au

1 Voir Neil Mc William, Catherine Méneux, Julie Ramos, *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Paris/PUR/INHA (Art et société), 2014.

2 Pascal Rousseau, « Préface », dans René Dauthy (dir.), *Saint-Maur et l'art mural (1935-1949). L'historique et le 1 %*, Louveciennes, Association Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999, p. 16.

3 Marie Laurencin, « Réponse à l'enquête "Où va la peinture?" », *Commune*, n° 21, mai 1935, p. 946.

4 Roger Bissière convoque ainsi les références médiévistes afin de remédier à l'isolement de l'artiste en reconsidérant la notion de « métier » pratiqué au sein d'une « collectivité ». Citons également Albert Gleizes qui s'inspire du modèle corporatiste médiéval (voir, Albert Gleizes, *Art et religion. Art et science. Art et production*, Chambéry, Éditions présence [Vers une conscience plastique], 1970).

travail d'équipe et au grand-œuvre collectif, [l']appel à la discipline, [le] retour à la réalité concrète, et enfin [le] souci grave et anxieux des terribles réalités sociales⁵ » des artistes. Quelques-unes de ces préoccupations sont également formulées par Amédée Ozenfant qui en appelle aux arts muraux qui « n'ont jamais prospéré que dans les époques où le collectif existait⁶ ». Selon Ozenfant, l'artiste doit « exprimer en termes universels, par les propriétés directes et collectives des sens et non par allusions ou symboles qui sont obscurs aux non-initiés », car il s'agit de « peindre pour tous, donc [de] penser au prolétariat universel »⁷.

En 1935, *Commune* lance une enquête et demande : « Où va la peinture ? ». Parmi les artistes qui répondent à cette question, nombreux sont ceux qui se positionnent en faveur d'une création collective, accessible à tous et éducative. Fernand Léger écrit ainsi que « l'éducation des foules » se fait dans la rue. Pour lui, la peinture a un « caractère social » et doit être « accessible à tous et peut être utilisée dans les écoles, les stades, les monuments publics, etc.⁸ ». Cette volonté de communion entre le peuple et l'art se retrouve chez Robert Delaunay lorsqu'il évoque le principe de « grande idée collective⁹ » de l'art mural. Cette forme d'art est également abordée par Antonio Berni. L'artiste argentin souhaite en effet réaliser d'immenses peintures murales qui porteraient un coup de grâce

à l'individualisme, au peintre de studio, à l'art puriste pour expositions, à l'idéalisme bourgeois. Le peintre doit sortir dans la rue, être réaliste, monumental. La peinture doit se placer aux points stratégiques des grandes cités (face, côté et dos des grands édifices) accessibles aux grandes masses dynamiques des temps modernes, [l'art mural] est l'art par excellence de la future société socialiste¹⁰.

Si l'art mural semble faire consensus chez les artistes interrogés par *Commune*, il faut néanmoins attendre deux ans pour que l'organe de la Maison de la culture s'intéresse de nouveau à cette forme d'art. En 1937, elle publie deux articles de

5 Jean Cassou, « La liberté dans l'art », *Journal des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*, n° 7, juillet 1938, p. 63.

6 Amédée Ozenfant, « Divorce de l'architecture et de la peinture », dans Anatole de Monzie, Lucien Febvre, Pierre Abraham, *Encyclopédie française*, t. XVI, « Arts et littérature dans la société contemporaine », Paris, Société nouvelle de l'Encyclopédie française, 1935, p. 70.

7 Ozenfant, « Réponse à l'enquête "Où va la peinture?" », *Commune*, n° 21, *op. cit.*, p. 938.

8 Fernand Léger, *ibid.*, p. 945.

9 Robert Delaunay, « Réponse à l'enquête "Où va la peinture?" », *Commune*, n° 22, juin 1935, p. 1125.

10 Antonio Berni, *ibid.*, p. 1133.

Reginald Schoedelin. Le premier, « L'exposition Saint-Maur¹¹ », est consacré au président-fondateur de l'association l'Art mural et à son travail. Le second texte, « L'art mural à l'Exposition de 1937¹² » rend compte de la participation de l'organisation artistique à l'événement international. Si ces articles attestent de l'actualité de cette association présidée par Saint-Maur, il est étrange que *Commune* n'en fasse pas mention avant. En effet, l'Art mural entretient des rapports étroits avec la Maison de la culture.

L'association l'Art mural est créée en 1935 par Samuel Guyot, alias Saint-Maur¹³. Mais déjà, en 1934, Ozenfant publie son manifeste dans les *Cahiers d'art*. On y trouve les trois principes fondateurs de l'organisation :

[...] les artistes cherchent à participer d'une façon plus active à la vie sociale. Ils désirent vivre de leur artisanat.

Nous voulons réformer la trilogie architecture-peinture-sculpture. Par nos expositions, nous démontrerons les possibilités d'un tel accord. Les exemples exposés susciteront une émulation.

Toutes les esthétiques seront acceptées à condition qu'elles soient vraiment architecturales ou murales¹⁴.

Les thèmes de l'artisanat, du lien entre les beaux-arts (architecture, peinture, sculpture) et de l'intégration de l'art à la « vie sociale » sont ainsi au centre des préoccupations de l'association. En revanche, aucune précision n'est donnée sur les thématiques des œuvres.

Quant au noyau dur de l'association, Ozenfant en donne les noms. Outre Saint-Maur, son président-fondateur et Schoedelin, le vice-président, un comité technique, dirigé par Ozenfant, est composé de Colette Rodde et de Fernande Guyot. Les sociétaires sont René Dauthy, André-Raoul Cassou et François Lavergne. Un comité d'honneur est également constitué, il est présidé par Eugenio d'Ors et réunit des personnalités venant de différents horizons esthétiques et politiques tels Anatole de Monzie, Auguste Perret, Max Jacob, Gino Severini,

11 Reginald Schoedelin, « L'exposition Saint-Maur », *ibid.*

12 Id., « L'art mural à l'Exposition de 1937 », *Commune*, n° 45, mai 1937, p. 1136.

13 Né en 1906 à Bordeaux, Saint-Maur expose pour la première fois en 1928. En 1930, il s'installe à Paris et s'entoure alors de plusieurs artistes dont André-Raoul Cassou, Colette Rodde, Reginald Schoedelin, etc. Ils constituent le « Groupe de la Péniche » et exposent sous ce nom dans les années 1932-1933. Il part en Indochine en 1939 où il reste jusqu'en 1947. Il expose ensuite au Salon des réalités nouvelles de 1954 puis se tourne vers la sculpture. Il meurt en 1979.

14 Amédée Ozenfant, « L'art mural », *Cahiers d'art*, n° 9-10, 1934, p. 274.

Jacques Grüber, Jean Cassou, Louis Vauxcelles, etc. Bien des années plus tard, Dauthy complètera cette liste avec les noms de Pierre Bonnard, Marc Chagall, Paul Colin, Raoul Dufy et Wassily Kandinsky. Pour le sociétaire de l'association, si celle-ci est « nettement axée à gauche¹⁵ », la diversité de ces personnalités lui confère un éclectisme qui doit permettre « d'étendre aux masses le bénéfice de la culture artistique, mais aussi d'obtenir les plus nombreuses et importantes commandes pour les artistes¹⁶ ».



En juin 1935, est organisé le premier « Salon de l'art mural ». Deux cent vingt artistes y exposent dont Robert et Sonia Delaunay, Evie Hone, Marie Jellet, Georges Vantongerloo, Marc Saint-Saëns, Méla Muter, Valentine Prax, Lou Lazard, Auguste Herbin, Albert Gleizes, André Lhote, Amédée Ozenfant, Marcel Gromaire, Jacques Villon, etc. Fernand Léger, Raoul Dufy, Georges Rouault, Jean Lurçat, Jean-Francis Laglenne et Bobermann exposent quant à eux des projets de tapisseries. Soulignons également la présence d'une maquette pour vitrail réalisée par Jacques Grüber. La sculpture est aussi représentée puisqu'exposent, entre autres, Marcel Gili, Marcel Gimond, Hélène Carno, Max Bill, Emmanuel Auricoste et Ossip Zadkine qui présente *Odalisque* et *Orphée*¹⁷ (fig. 1).

Fig. 1. Ossip Zadkine, *Orphée*, 1930, 295 × 100 × 76 cm, bois d'orme. Droits réservés.

15 René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural...*, op. cit., p. 31.

16 *Ibid.*

17 À propos des peintres exposants, voir le compte rendu du salon réalisé par Jean-Marc Campagne dans le *Catalogue critique du salon de l'Art mural*, catalogue du salon, 4-30 juin 1935, 64 bis rue de la Boétie, Paris, s. n., 1935, p. 2.

Un *Catalogue critique du Salon* est également publié par l'association¹⁸. On y trouve des textes d'Eugenio d'Ors, d'Ozenfant, de Pierre Courthion, de Max Jacob, de Georges Vantongerloo et d'Albert Gleizes, etc. La marchandisation du tableau de chevalet ainsi que le culte de la personnalité des artistes y sont dénoncés. De plus, les architectes sont encouragés à penser à l'art mural lors de l'élaboration de projets de construction. En revanche, rien n'évoque ce qui doit être représenté dans ces peintures murales.

Des périodiques aussi variés tels que *L'Intransigeant*, *L'Ordre*, *Je suis partout*, le *Journal des débats*, *La Liberté* ou encore *Marianne*, *Comœdia*, *L'Art et les artistes*, *L'Amour de l'art*, *Art et décoration*, etc. se font l'écho de cette manifestation artistique. Cependant, malgré l'ancrage à gauche de l'association et sa dimension résolument sociale, *Commune* ne rend pas compte de cet événement. Plus étonnant encore, la revue ne mentionne pas le deuxième salon de l'art mural qui se tient pourtant dans les locaux de la Maison de la culture en juin 1936.

En effet, l'« esprit » Front populaire qui anime à ce moment-là l'association l'Art mural et la Maison de la culture pousse les deux organisations à se rapprocher. En 1999, René Dauthy écrit que l'organisation d'Aragon propose à Saint-Maur et à son association la mise à disposition d'une salle d'exposition :

sous réserve du partage à droit égal des droits d'entrée et de l'affiliation de l'organisation – ce qui était apparu comme une démarche banale, dans l'atmosphère du moment, mais correspondait aux convictions politiques des leaders principaux, Saint-Maur, Schoedelin, et d'autres aussi sans doute – le conseil décida d'accepter¹⁹.

Les conditions et modalités d'intégration de l'association l'Art mural à la Maison de la culture restent floues. Il apparaît cependant que l'organisation de Saint-Maur est « affiliée²⁰ » à la Maison de la culture (fig. 2). Et, selon le règlement intérieur de cette dernière, le prix de l'adhésion à l'Art mural est décidé conjointement par les deux organisations. De même, la Maison de la culture peut « mandater un de ses membres pour assister à une réunion des organismes

18 *Ibid.*

19 René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural...*, *op. cit.*, p. 58.

20 Voir [Anon.], dossier « Fonctionnement de l'Association des Maisons de la Culture », sous-dossier « Cotisation » du 15 mars 1937 », AN, Pierrefitte-sur-Seine, fonds de la Maison de la culture, 104AS/1.

dirigeants [...] de l'Association affiliée²¹ ». L'Art mural est donc relativement autonome dans son fonctionnement mais peut faire l'objet d'ingérence de la part de la Maison de la culture.

MAISON DE LA CULTURE				
ASSOCIATION FRANÇAISE DES ECRIVAINS POUR LA DEFENSE DE LA CULTURE	UNION DES THEATRES INDEPENDANTS DE FRANCE	CINE-LIBERTE FEYDER JEANSON RENOIR	FEDERATION MUSICALE POPULAIRE HONEGGER MILHAUD AURIC KOEGLIN DESORMIERES	ASSOCIATION DES MAISONS DE LA CULTURE MARSEILLE PERPIGNAN LYON, NANTES LILLE, REIMS ROUEN, BORDEAUX.
A. GIDE R. POLLAND ARAGON J. R. BLOCH A. CHANSON A. MALRAUX J. CASSOU J. ROMAINS DABIT	CH. DULLIN (ATELIER) G. BATA (MONTMARNASSE) L. JOUVET (ATHENE) G. et L. PITOEFF	G. DULAC G. HODOT BERLEY LEFEVRE FROSIAC HOUSINAC JOURNAL MENSUEL CINE-LIBERTE	CANTERELLE RADIGUER SAUVEPLANNE PETERS, ROSSET CHORALE POPULAIRE DE PARIS HARMONIE POPULAIRE DE PARIS	GRENOBLE SEC. BLECH 100 CERCLES CULTURELS (amis de Communes) GUIDE DE LA CULTURE EXPOSITION CIRCULANTES, CONFERENCES, SPECTACLES
GUILLOUX NIZAN UNIK MOUSSINAC AVELINE L.P. QUINT P. PARAF E. FAURE WURMSER TZADA VILDRAC	PAULETTE BAX RENE ROCHER ART ET TRAVAIL THEATRE DE LA PAIX THEATRE POPULAIRE LES RELAIS	25.000 adhérents spectateurs ALLIANCE DU CINEMA INDEPENDANT 7 ACTUALITES "LA VIE EST A NOUS"	18 CHORALES 50 HARMONIES FESTIVAL DES CHANTS DE LA LIBERTE FESTIVAL DES CHANTS SOVIETIQUES FESTIVAL ROUGET DE L'ISLE	ARCHITECTES 1 ^{ER} ARCHITECTES LECORBUSIER DEBOSQ FRANCO JOURDAIN CHARRAUD HELSON JANNEY CH. PERRIAND J. LURCAT
LENORMAND V. MARGUERITTE T. RENY DESNOIS A. VIOLLIS GUEHENNO PILLEMENT R. BLECH A. BILLY HONNEL	LE RIDEAU DE PARIS LE GRENIER DES AUGUSTINS PROSCENIUM NOS LOISIRS 200 GROUPES OUVRIERS	L'ART MURAL S. MAUR SCHOEDLIN J. CASSOU CARLU ATELIER DE DECORATION	PEINTRES SCULPTEURS LEGER J. LURCAT LHOTÉ GROMAIRE GOERG MASERELL OZENFANT	LES REVUES COMMUNE SEC. LOUIS ARAGON EUROPE REDACTEUR EN CHEF J. CASSOU
L. PAUL ARCOS MONTHERLANT GIONO ABRAHAM DURTAIN BENDA HAMON HONNERT	BUREAU DU SPECTACLE DIRIGE PAR VIRGINIA OCTOBRE ASSOCIATION SCIENTIFIQUE	PHOTOS SECTION CAMPING ET CULTURE CERCLES DE LA JEUNESSE	ADAM EFFEL DUBOSC CABROL LIPCHITZ LAURENS J. J. MARTEL LASSERRE EXPOSITIONS	SOUTES REVUE DE JEUNES INQUISITION REVUE DIRIGEE POUR T. TZADA AVEC MONNEROT

Fig. 2. Anonyme, « La Maison de la culture, son organisation, ses amis », *Comœdia*, 14 juillet 1936, p. 8.

C'est dans ce contexte que l'association de Saint-Maur tient son deuxième salon (fig. 3). Une soixantaine d'artistes sont invités à exposer leurs projets d'art mural. Parmi eux, Reginald Schoedelin, Saint-Maur, Édouard Pignon, Otto Freundlich, Jacques Lipchitz, Georges Vantongerloo, Fernand Léger, Raoul Dufy, Ossip Zadkine, Jean Lurçat, Boris Taslitzky, Léopold Survage, Jean Amblard,

21 [Anon.], « Association des Maisons de la culture. Règlement intérieur de l'Association. Complétant les statuts déposés à la Préfecture de Police sous le n° 173.579 et modifiés le 21 septembre 1936 », *ibid.*

Marc Saint-Saëns, André-Raoul Cassou, Colette Rodde, Albert et Juliette Gleizes, Ginette Cachin-Signac, Robert et Sonia Delaunay, etc.²².



Fig. 3. Saint-Maur, sans-titre, sans indications, œuvre exposée au deuxième Salon de l'art mural et reproduite dans *Regards*, n° 128, 25 juin 1936, p. 16.

Dans le cadre du salon, plusieurs conférences et débats sont organisés à la Maison de la culture. Le 10 juin, Schoedelin déclare vouloir « inhumer » la peinture de chevalet afin de rendre possible la mission de l'art mural qui est de réaliser l'« harmonie sociale²³ ». Pour cela, il propose que l'artiste devienne un « ouvrier de l'art²⁴ », c'est-à-dire qu'il intègre la corporation des ouvriers en bâtiment. Ainsi, un rapprochement pourra être réalisé entre les classes les plus populaires et les artistes. Le mur doit alors devenir une « tribune – la seule d'où il soit possible de parler directement aux masses²⁵ ».

Trois jours plus tard, c'est au tour d'Élie Faure et de Jean Cassou de prendre la parole. À l'instar d'Ozenfant, de Schoedelin ou encore de Gleizes, Faure pense que le tableau de chevalet représente en peinture le « triomphe, et peut-être

22 La liste complète des exposants est donnée par René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural...*, *op. cit.*, p. 66.

23 Reginald Schoedelin, « Responsabilité de l'artiste », *Europe*, n° 166, 15 octobre 1936, p. 282.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

le dernier mot de l'individualisme, alors que l'art mural a toujours représenté l'une des formes la plus visible et la plus évidente de l'âme collective, sinon du collectivisme²⁶ ». Il qualifie d'ailleurs la constitution de l'association l'Art mural de « fait social²⁷ ». De toutes évidences, les débats et les conférences qui ont lieu pendant le Salon de l'Art mural contribuent activement aux réflexions menées par la Maison de la culture sur l'art et sur son rôle dans la société.

La « Querelle du réalisme »

1936⁹

Les PEINTRES et les SCULPTEURS de la MAISON de la CULTURE

Le RÉALISME et la PEINTURE

MARDI 30 JUIN à 20 h. 30

Salle Poissonnière, 7, Rue du Fg Poissonnière
(Métro : Bonne-Nouvelle)

3^e DÉBAT PUBLIC

sous la Présidence de FRANCIS JOURDAIN
Assisté d'Élie FAURE et Georges BESSON
qui prendront la parole

Avec la présence de :

Jean CASSOU, GOERG, GROMAIRE,
LABASQUE, LE CORBUSIER, LEGER,
LHOTE, LIPCHITZ, LURÇAT, MALRAUX

Participeront au débat :

DE JEUNES PEINTRES
DE » SCULPTEURS
DE » ECRIVAINS

EXPOSITION

Suite aux trois débats sur le Réalisme et la Peinture
DU 3 JUILLET AU 10 JUILLET inclus
Tous les jours de 10 à 12 h. et de 14 à 18 h. 30 (sauf le Dimanche)

VERNISSAGE LE 3 JUILLET, A 21 HEURES

Principaux Exposants : GOERG - GROMAIRE - LABASQUE
LEGER - LHOTE - LIPCHITZ - LURÇAT, etc..., etc.

GALERIE BILLIET

PIERRE VORMS
30, Rue La Boétie, 30 - PARIS-8^e

En marge du deuxième Salon de l'art mural, la Maison de la culture organise de mai à juin 1936 des débats réinterrogeant le réalisme en peinture (fig. 4). Cette session de discussions est aujourd'hui connue sous le nom de « Querelle du réalisme ». Si l'art mural est mentionné lors de ces rencontres, c'est la place du sujet dans la création artistique qui est au centre des préoccupations des intervenants.

Fig. 4. Programme du troisième débat « Le réalisme et la peinture » (30 juin 1936) et de l'exposition des artistes de la Maison de la culture (3-10 juillet 1936).

26 Élie Faure, « Trois conférences pour des architectes », dans Élie Faure, Henry Miller (éd.), *Œuvres complètes : œuvres diverses*, vol. III, Paris, J-J Pauvert, 1964, p. 855.

27 *Ibid.* À propos des réflexions d'Élie Faure sur l'histoire de l'art et ses rapports au social, voir *ibid.* et Martine Courtois, Jean-Paul Morel, *Élie Faure, biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

Ces trois débats sont organisés par Aragon et l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture. Parmi les orateurs de ces discussions, notons Goerg, Gromaire, Aragon, Lurçat, Malraux, Sadoul, Küss, Léger, Le Corbusier, Lhote, Labasque, Cassou, Jourdain, Besson, Faure, Lipchitz, Taslitzky et Amblard. Si la plupart des interventions traitent du réalisme dans le cadre *stricto sensu* de la peinture, la dimension sociale de la création artistique n'est pas pour autant mise de côté. Aussi, Gromaire tente de définir ce qu'est le réalisme selon les époques et ce n'est qu'à la fin de sa prise de parole qu'il se permet de dire que le réalisme ne peut « être insensible au quotidien²⁸ ». Quant à Goerg, qui admet qu'il n'y a pas *un* réalisme, il milite en faveur d'une peinture « pour les hommes et non plus pour les princes et les dieux²⁹ ». Si le ou les réalistes défendus par Gromaire et Goerg recouvrent des acceptions sociales, leurs interventions ne sont pas politiques. Ce n'est pas le cas de celles de Lurçat et d'Aragon.

Lurçat, qui est un adhérent à la Maison de la culture et un compagnon de route du PCF, appelle de ses vœux à l'émergence d'un réalisme nouveau qui irait à l'encontre des recherches autotéliques des avant-gardes du début du xxe siècle. Son discours, empreint d'un matérialisme dialectique marxiste, l'amène à souhaiter l'avènement d'un réalisme qui doit être, non pas le reflet d'une époque, mais son expression. Il doit pouvoir en révéler les volontés de transformations tout en étant un acteur de ces transformations³⁰.

Pour Aragon, les derniers événements politiques et sociaux (les émeutes fascistes de 1934 et l'élection du Front populaire) ouvrent une nouvelle période artistique qui se traduit par l'avènement d'un « *nouveau* réalisme dans la peinture. C'est-à-dire [déclare-t-il] que je ne suppose aucunement le retour à un réalisme ancien³¹ ». Ce « nouveau réalisme », continue-t-il,

cessera donc d'être un réalisme dominé par la nature, un naturalisme pour être un réalisme, expression consciente des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. En un mot, il sera un réalisme socialiste, ou la peinture cessera d'être dans sa dignité³².

28 Marcel Gromaire, « Discours au premier débat », dans Serge Fauchereau (éd.), *La Querelle du réalisme* [1936], Paris, Cercles d'Art (Diagonales), 1987, p. 67.

29 Édouard Goerg, *ibid.*, p. 71.

30 Jean Lurçat, *ibid.*, p. 56.

31 Louis Aragon, *ibid.*, p. 95.

32 *Ibid.*, p. 96.

Au cours de ces débats, le réalisme convoqué par les orateurs recouvre différentes acceptions mais elles ont toujours un point commun : le réalisme repose, de manière implicite ou explicite, sur l'espoir d'une transformation sociale et politique due à l'avènement du Front populaire.

Face à Aragon et à Lurçat, Le Corbusier et Léger tentent de s'opposer au réalisme socialiste. Léger revendique alors, lui aussi, un « nouveau réalisme » qui serait le « fruit des progrès de la technique, du machinisme et des besoins nouveaux des classes jusqu'ici exclues du beau et de l'art³³ ». Afin de toucher les « masses », Léger propose un « réalisme » :

qui a ses origines dans la vie moderne même, dans ses phénomènes constants, dans l'influence des objets fabriqués et géométriques, dans une transposition où l'imagination et le réel se croisent et s'enchevêtrent, mais où on a banni tout sentimentalisme littéraire et descriptif, tout dramatisme qui relève d'autres directions poétiques ou livresques³⁴.

Avec la publicité et les arrangements dans les devantures des boutiques, l'objet est sublimé et revêt une dimension esthétique que souhaite capter Léger : « Les vitrines des magasins où l'objet isolé arrête et séduit l'acheteur : nouveau réalisme³⁵. » L'intégration de ces objets dans la peinture doit permettre au spectateur, qui n'a pas eu accès à une culture artistique, d'être touché par le « beau ». Cette beauté est alors celle du « peuple » et est éminemment réaliste. De plus, l'objet confère au réalisme une certaine forme d'objectivité que le retour au sujet prôné par Aragon ne permet pas. Léger développe ici ce qu'il avait déjà esquissé en 1935 dans sa réponse à l'enquête de *Commune* mais également dans d'autres écrits antérieurs³⁶.

Les raisons d'une séparation ?

Le deuxième Salon de l'Art mural. Celui-ci n'est pas mentionné dans les archives de la Maison de la culture ni dans *Commune*. En revanche, d'autres publications

33 Nicole Racine, « “La querelle du réalisme” (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, n° 15, janvier 2003, p. 130.

34 Fernand Léger, « Discours au deuxième débat. “Le Nouveau réalisme continue” », dans Serge Fauchereau (éd.), *La querelle du réalisme, op. cit.*, p. 105.

35 *Ibid.*, p. 107.

36 Notamment dans « La rue, objets, spectacles » (1928), « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », (1935). Ces textes sont reproduits dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2004, [1965].

proches du Parti communiste français rendent compte des manifestations de l'association, telles que *L'Humanité*, par exemple, mais aussi *Regards* et *Europe*. C'est dans cette dernière revue que Schoedelin en appelle à une peinture murale qui doit représenter des scènes de la vie du peuple et qui doit être révolutionnaire et populaire³⁷.

À quelques détails près, les textes sur l'art mural paraissant dans les publications proches du PCF et/ou de la Maison de la culture partagent des idées similaires : il est question de la perte des prérogatives fondamentales de l'art (didactique, éducatif, collectif, spirituel).

Le consensus qui se forme autour de l'art mural est renforcé par le fait que la question du motif ou du sujet représenté – abstraction ou figuration – n'est pas, ou peu soulevée. On remarque à ce propos que les œuvres ne sont quasiment jamais décrites. La réflexion autour de l'art mural semble, à cette date, plus importante que sa pratique.

Il est prévu d'organiser un troisième Salon de l'art mural à la Maison de la culture. Cependant, la collaboration entre les deux organisations prend fin en mars 1937 pour des raisons inexplicables³⁸. Aussi, *Commune* ne mentionne pas le troisième Salon qui se tient du 10 au 30 juin 1938 dans les locaux de *L'Écho de Paris*. Il réunit une centaine d'artistes dont Schoedelin, Saint-Maur, Matisse, Picasso, Léger, Lurçat, Derain, Delaunay, Gleizes, Lhote, Miró, Survage, Freundlich, Vérité, Küss, etc. C'est-à-dire des artistes qui, pour certains, sont membres de la Maison de la culture.

Les raisons qui ont mené à la rupture entre la Maison de la culture et l'Art mural peuvent être multiples. La dimension politique et idéologique de la Maison de la culture peut constituer un de ces motifs. En effet, l'organisation d'Aragon est marquée par la pensée communiste alors que l'Art mural ne tient pas de discours partisan. Ainsi, lors d'un discours prononcé à la Maison de la culture, René Crevel (membre du PCF) interpelle Delaunay quant à sa volonté de faire la « révolution dans les murs³⁹ » :

37 Reginald Schoedelin, « Responsabilité de l'artiste », art. cité.

38 René Dauthy écrit que « le rapport moral consigné au registre des délibérations de l'Art Mural, à la date du 20 février 1937, fait apparaître que la collaboration entre l'Association et la Maison de la culture “ne s'avéra pas viable par la suite” » (René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural...*, op. cit., p. 62). Voir le sous-dossier « Cotisation du 15 mars 1937 », fonds de la Maison de la culture, op. cit.

39 Robert Delaunay, « Réponse à l'enquête “Où va la peinture?” », *Commune*, n° 22, op. cit., p. 1125.

Il est très bien de dire : « Moi, Robert Delaunay, moi artiste, moi manuel, je fais la révolution dans les murs. » Mais pour que la révolution vraiment se fasse dans les murs, dans les portes et les fenêtres, ne croyez-vous pas, Delaunay, qu'elle doive commencer par se faire ailleurs?⁴⁰

Crevel sait que la révolution par l'art n'est pas possible, toutefois, il pense aussi qu'elle est indispensable au développement révolutionnaire. Il appelle alors les artistes à réaliser des œuvres à la « signification politique précise⁴¹ ». C'est une des seules recommandations, en termes de contenu, qui est formulée. Mais elle l'est par un écrivain. Le seul artiste qui tente de définir clairement un programme iconographique, c'est un membre de l'Art mural et de la Maison de la culture, Fernand Léger.

Celui qui propose, pendant la « Querelle du réalisme », de faire de l'objet le sujet principal de l'œuvre s'attire les foudres d'Aragon. Ce dernier qualifie le « réalisme nouveau » de Léger de « tarte à la crème⁴² » et d'art de soumission à la classe dominante. Pour Aragon, il n'est pas possible de répondre à une attente sociale en intégrant des objets de la vie quotidienne dans la peinture. Cette intégration amène à la confusion puisque ces objets ne constituent pas le sujet de l'œuvre mais des éléments de composition. Enfin, cette sublimation de l'objet, industriel et/ou commercial, revient à sublimer l'ordre social contre lequel le peintre se bat, ce qui amène Aragon à lui dire : « Esclave, vous peignez vos chaînes⁴³. » L'art défendu par Léger est alors en complète opposition avec celui que défend Aragon, le réalisme socialiste. Pour l'écrivain, cette forme d'art doit s'envisager comme la représentation iconique du réel d'un point de vue de classe, c'est-à-dire que la réalité doit être appréhendée telle qu'elle est éprouvée par la classe ouvrière (dans ses souffrances et ses aspirations). Aragon promet alors un art politique et idéologique, tandis que Léger – à l'instar des autres membres de l'Art mural – milite pour un réalisme social et populaire.

Finalement, l'art mural, médium de prédilection de l'art social au début des années 1930 ne suscite pas autant d'intérêt que l'on pourrait le penser de la part de la Maison de la culture.

Il est possible que cette attitude réside dans l'apparente absence de contenu politique de l'art mural qui le fait paraître comme essentiellement décoratif.

40 René Crevel, « Discours aux peintres », *ibid.*, p. 1138.

41 *Ibid.*, p. 1141.

42 Louis Aragon, « Le réalisme à l'ordre du jour », *Commune*, n° 37, septembre 1936, p. 21.

43 *Ibid.*, p. 30.

Ce manque d'intérêt est aussi à étudier au prisme de la relation qu'entretient l'association l'Art mural avec la Maison de la culture. La cause de cette séparation réside sûrement dans la nature différente des deux organisations. L'Art mural est davantage social et répond aux besoins des artistes et des artisans à ce moment-là alors que l'ambition de la Maison de la culture, bien qu'également concernée par l'aspect social de l'art, est davantage politique. Ses liens avec le PCF sont étroits, notamment à travers la figure d'Aragon, promoteur depuis 1935 d'un réalisme socialiste français⁴⁴. Et c'est également là que se situe la pierre d'achoppement entre les deux associations. En effet, l'Art mural ne souhaite pas définir et imposer aux artistes un programme iconographique ou une méthode de création alors qu'Aragon oui.

On remarque, à travers les différentes publications des membres de l'Art mural, leurs débats dans les locaux de la Maison de la culture et l'implication de certains de leurs membres dans cette dernière organisation, que le quotidien et l'actualité politique pèsent sur les artistes. Il est probable alors que le rejet du réalisme tel qu'il est défini par Aragon et Lurçat soit en réalité un refus de l'exclusivité, de l'intransigeance, voire d'un dictat, alors qu'au moment du Front populaire, le temps est au rassemblement et au compromis⁴⁵.

Il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que les débats sur l'art social reprennent en France. Si la pratique de l'art mural est à nouveau convoquée, c'est la tapisserie qui fera l'objet d'une attention particulière. C'est d'ailleurs à travers la figure Jean Lurçat, désormais membre du PCF, que le mouvement communiste se saisira de cette forme d'art.

44 En 1935, il publie une anthologie de ses textes sous le titre *Pour un réalisme socialiste* (Paris, Denoël & Steele, 1935). Deux ans plus tard, il prononce une conférence intitulée « Réalisme socialiste et réalisme français ». Le texte est publié dans *Europe*, n° 183, 15 mars 1938, p. 289-303.

45 À ce propos, voir Nicole Racine, « “La Querelle du réalisme” (1935-1936) », art. cité.

ESPACES, ACTEURS ET ACTRICES
DE LA DÉCORATION MURALE

LE PEINTRE-DÉCORATEUR SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE PROFILS ET PRATIQUES

CLAIRE DUPIN

En s'appuyant sur un corpus composé des peintres choisis pour décorer le Panthéon, la Sorbonne, l'Hôtel de Ville de Paris et enfin les mairies franciliennes, cet article a pour ambition d'étudier les profils et les pratiques des peintres-décorateurs dans le dernier quart du XIX^e siècle. S'il n'est pas exhaustif, et aussi certainement trop parisiano-centré, ce corpus semble néanmoins suffisamment représentatif pour espérer saisir les évolutions significatives de la figure du peintre-décorateur au début de la Troisième République. Il comporte ainsi 198 projets, réalisés par 139 peintres, qui sont répartis de la façon suivante : 15 pour le Panthéon, étudiés lors d'une exposition à Paris et Montréal en 1989¹ puis par François Macé de Lépinay²; 59 pour la Sorbonne, catalogués à l'occasion d'une exposition en 1987³ puis par Christian Hottin⁴; 82 pour l'Hôtel de Ville⁵ et 42 pour les mairies franciliennes, dont les programmes ont été documentés par l'exposition *Le Triomphe des mairies* en 1986 au Petit Palais⁶. Les projets étudiés, de la date de commande à celle de livraison, couvrent en outre une période allant de 1871 à 1915.

- 1 *Le Panthéon, symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes*, cat. expo., Paris, Hôtel de Sully (31 mai-30 juillet 1989); Montréal, Centre canadien d'architecture (19 septembre-15 novembre 1989), Montréal, Centre canadien d'architecture, 1989.
- 2 François Macé de Lépinay, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, éditions du Patrimoine, 1997.
- 3 Philippe Rive (dir.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- 4 Christian Hottin, *Les Sorbonne. Figures de l'architecture universitaire à Paris*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
- 5 Béatrix de Buffévent et Pierre Casselle (dir.), *Livre du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville, 1882-1982*, cat. expo., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris (1982-1983), Paris, Ville de Paris, 1982; Jean-Jacques Lévêque, *L'Hôtel de Ville de Paris. Une histoire, un musée*, Paris, P. Horay, 1983.
- 6 Thérèse Burolet, Frank Folliot et Daniel Imbert (dir.), *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. expo., Paris, Petit Palais (8 novembre 1986-18 janvier 1987), Paris, Petit Palais, 1986.

Pour étudier ce corpus pictural et biographique conséquent, une base de données relationnelles a été construite afin de documenter de manière individuelle les modalités de production de chaque projet, ainsi que les profils et les carrières artistiques de tous les artistes, et de les mettre en relation les uns avec les autres⁷. Le portrait-robot qui se dessine montre alors qu'en moyenne, les peintres recrutés pour décorer les édifices publics, *via* concours ou par commande directe, sont âgés de 45 ans et exposent depuis vingt ans au Salon. Ils disposent par ailleurs d'une reconnaissance antérieure : les deux tiers d'entre eux ont déjà reçu au moins deux médailles lors de la commande; et près de la moitié sont déjà chevaliers de la Légion d'honneur. Le profil du peintre décorateur peut donc se résumer ainsi : un artiste déjà reconnu par les institutions officielles, ce qui fait sens dans la mesure où l'État et les collectivités locales vont privilégier, pour des travaux d'envergure mobilisant d'importantes ressources, des peintres dont la qualité a, d'une certaine façon, été certifiée⁸.

En dépit de leur apparente homogénéité, les carrières des peintres décorateurs font en réalité état d'une grande diversité qui se remarque dès lors que l'on considère, au prisme du genre pictural, les programmes iconographiques. Alors que les projets s'apparentant à la peinture d'histoire restent majoritaires, les compositions rattachées à la peinture de genre et au paysage occupent une place allant croissant dans les programmes iconographiques des grands décors des premières décennies de la Troisième République. Cette ouverture aux genres traditionnellement considérés comme mineurs par la hiérarchie académique, et donc indignes d'orner des bâtiments publics ou officiels, va alors de pair, nécessairement, avec une diversification des profils recrutés.

Peintres d'histoire : une domination renouvelée

Dans les premières décennies de la Troisième République, la peinture d'histoire domine donc encore les programmes décoratifs des édifices publics, puisqu'elle représente près de 60 % des projets étudiés. Cette prédominance n'est pas étonnante en soi, puisque les grands décors ont bien souvent une valeur de commémoration ou de glorification qui favorise presque nécessairement, voire explicitement, les propositions appartenant à la peinture d'histoire. C'est

7 Claire Dupin de Beyssat, base de données *Le peintre-décorateur sous la Troisième République (1871-1915)*, Paris, Huma-Num, 2023 (<https://haissa.huma-num.fr/s/decors1871-1915>, consulté le 12 septembre 2023).

8 Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 234-240.

notamment le cas du Panthéon, dont le programme iconographique, établi par Philippe de Chennevières et publié le 17 mai 1874, exige une décoration « où la légende de la patronne de Paris [Sainte-Genève] se combinerait avec l'histoire religieuse de la France⁹ ». Ce programme impose ainsi l'exécution de compositions historiques et religieuses, qui sont *de facto* commandées à des artistes formés et reconnus comme peintres d'histoire. Sur les quatorze peintres qui exécutent un ou des panneaux décoratifs pour le Panthéon, neuf d'entre eux sont lauréats du prix de Rome et tous, à l'exception de Pierre-Victor Galland, sont médaillés pour des envois de peinture d'histoire : un pedigree logique puisqu'il garantit des compétences, à la fois techniques et théoriques, nécessaires à la réalisation d'ambitieuses compositions à valeur narrative ou allégorique. La carrière encore très académique des peintres d'histoire recrutés pour le Panthéon, d'ailleurs confirmés par l'élection, effective ou future, de huit d'entre eux à l'Académie des beaux-arts, est ainsi cohérente avec le caractère plutôt conservateur, dans ses thématiques, du programme iconographique établi.

À cet égard toutefois, le chantier du Panthéon fait plutôt office d'exception : en effet, alors que les lauréats du prix de Rome y étaient majoritaires, ils ne le sont plus pour ceux de l'Hôtel de Ville de Paris, de la Sorbonne et surtout des mairies franciliennes. Même pour des programmes s'apparentant explicitement à la peinture d'histoire, l'administration privilégie des profils moins académiques : pour la Sorbonne, ils ne sont que 7 Prix de Rome sur les 59 peintres choisis ; pour les mairies franciliennes, seulement 4 sur 42 et pour l'Hôtel de Ville, uniquement 2 sur les 82. En outre, certains des peintres les plus fréquemment recrutés ont un parcours et une production éloignés de la doctrine académique : on peut évidemment mentionner Pierre Puvis de Chavannes, dont il n'est pas nécessaire de démontrer le caractère à la fois original et prolifique de son œuvre de décorateur ; mais aussi Jean-Paul Laurens¹⁰, Henri Gervex¹¹ ou André Brouillet¹². Cette raréfaction des lauréats du prix de Rome parmi les peintres-décorateurs, alors

9 Philippe de Chennevières, « Rapport au ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts », *Le journal officiel*, 134, 17 mai 1874, p. 3300-3301.

10 Qui réalise *La Mort de Sainte Geneviève* au Panthéon ; huit panneaux dans le salon Lobau, Hôtel de Ville ; *François I^{er} visitant l'atelier de Robert Estienne* dans la bibliothèque de la Sorbonne.

11 Qui peint *L'Arc-en-ciel* pour l'amphithéâtre de physique de la Sorbonne ; *La Musique à travers les âges* pour la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville ; *Le mariage civil* et deux autres panneaux pour la mairie du 19^e arrondissement.

12 Qui exécute *Les étudiants acclament Quinet et Michelet*, *Signature des plans de la Sorbonne par Jules Ferry* et *La Prière sur l'Acropole* pour la Sorbonne.

même qu'ils ont obtenu la formation et la certification les rendant les plus aptes à ce type de travaux, atteste alors la perte d'autorité du prix de Rome auprès de l'administration et des pouvoirs publics¹³. Au contraire des médailles obtenues lors des Salons (85 % des peintres d'histoire ici considérés sont déjà médaillés quand leur est commandé un décor), celui-ci ne semble plus fonctionner comme signal de qualité auprès des instances décisionnaires.

Aux dépens d'artistes soumis à la doctrine académique, les pouvoirs publics favorisent en effet les peintres d'histoire ayant, au cours de leur carrière, adapté leur pratique, en intégrant notamment des formules propres à la peinture de genre. De fait, l'avènement durable d'une République républicaine, à partir de 1877, impose un renouvellement du répertoire iconographique apte à décorer les grands édifices publics, qui rend obsolètes les motifs traditionnels. L'absence de souveraineté incarnée empêche ainsi toute représentation personnalisée du pouvoir; la sécularisation de la puissance publique interdit tout recours à des sujets religieux; enfin, la nouveauté du régime politique rend malvenue la représentation d'épisodes historiques passés. La construction d'une iconographie républicaine au sens presque le plus strict du terme, c'est-à-dire comme *res publica*, chose publique, passe alors par la représentation d'une action publique désindividualisée, comme dans *Travaux d'établissement d'un square* peint par Émile Blanchon pour la galerie Lobau de l'Hôtel de Ville de Paris. Il en résulte que même les peintres d'histoire de formation et de réputation, lorsqu'ils sont appelés à décorer des édifices publics, vont recourir à des thématiques et à des formules esthétiques s'apparentant davantage à la peinture de genre. Alfred Bramtot, pour la salle du Conseil de la mairie des Lilas, met en image *Le Suffrage universel* (fig. 1), motif républicain qui, sans être dénué ni de symbolisme ni de solennité, n'en reste pas moins une représentation d'un épisode commun et ordinaire; Ferdinand Humbert, pour la salle des mariages de la mairie du 15^e arrondissement, réalise quatre panneaux décoratifs qui reprennent l'esthétique de la peinture de genre paysanne. À ces ensembles peuvent encore être ajoutés ceux réalisés par Émile Levy : le triptyque *La demande. Le Mariage. La Famille* (fig. 2), réalisé pour la salle des mariages de la mairie du 7^e arrondissement, et les fresques du salon en hémicycle de la mairie du 16^e arrondissement, malgré des références à des modèles iconographiques traditionnels – la « Vierge à l'enfant »

13 Claire Dupin de Beyssat, « Entre formation et réception. Le rôle du prix de Rome et de la Villa Médicis dans les carrières artistiques », dans Olivier Bonfait, France Lechleiter, France Nerlich et Pierre Serié (dir.), *Académisme et formation artistique au XIX^e siècle*, Paris, INHA, à paraître.

par exemple – s'apparentent néanmoins à de la peinture de genre historique puisqu'ils se composent de saynètes tirées de la vie ordinaire ayant lieu dans des époques passées, de l'Antiquité au Moyen Âge. L'établissement progressif d'une iconographie républicaine encourage et entraîne ainsi une certaine hybridation des genres, visible dans la production des peintres d'histoire appelés à décorer les édifices publics.



Fig. 1. Alfred Bramtot, Esquisse pour la mairie des Lilas : *Le Suffrage universel*, 1889, huile sur toile, Paris, Petit Palais. CCo. Cliché : Petit Palais.



Fig. 2. Émile Lévy, Esquisse pour la salle des mariages la mairie du 7^e arrondissement : *La Demande. Le Mariage. La Famille*, 1876, huile sur toile, Paris, Petit Palais. CCo. Cliché : Petit Palais.

Peintres de genre, nouveaux décorateurs officiels ?

L'esthétique républicaine progressivement mise en place offre plus généralement l'occasion, qui leur était traditionnellement refusée, aux peintres de genre d'investir les chantiers décoratifs. Ainsi, 41 des 139 peintres-décorateurs étudiés ici sont avant tout et surtout des peintres de genre, c'est-à-dire qu'ils produisent et exposent principalement ce genre et sont reconnus pour celui-ci. C'est le cas, exemplaire, de Léon Lhermitte qui est désigné en 1888 pour décorer l'un des salons de passage de l'Hôtel de Ville de Paris. Fidèle à sa thématique de prédilection, il propose de représenter, dans un panneau de très grand format (404 × 635 cm), *Les Halles* et l'activité foisonnante dont elles sont le théâtre. Pourtant, le profil de Lhermitte ne saurait être plus éloigné de celui du peintre-décorateur traditionnel¹⁴. Il a ainsi été formé à la Petite École de dessin d'Horace Lecoq de Boisbaudran et non à l'École des beaux-arts; au Salon, où il est présent à partir de 1868, il expose principalement des scènes de genre paysannes, et c'est dans ce genre qu'il est reconnu. Il reçoit ainsi une médaille de troisième classe en 1874 pour *La Moisson* et une médaille de seconde classe en 1880 pour *L'Aïeule*¹⁵. L'administration des beaux-arts lui achète au moins sept toiles de son vivant, et ce dès 1874 avec *La Moisson*, acquise pour 1800 francs au Salon¹⁶. De même, les critiques d'art saluent sa production : *La Paye des moissonneurs*, exposé au Salon des artistes français de 1882, fait par exemple partie des grands succès critiques de l'année. C'est très certainement cette estime unanime qui explique et justifie sa désignation comme peintre-décorateur sur le chantier de l'Hôtel de Ville. Ce choix peut être mis en rapport avec celui, surprenant au vu à la fois du programme iconographique et de la carrière du peintre, de Jean-François Millet pour décorer l'une des chapelles du Panthéon avec un épisode tiré de la vie de sainte Geneviève – la commande sera finalement avortée en 1875 avec la mort du peintre, mais elle mérite d'être signalée. Ces commandes apparaissent alors comme l'ultime étape de la reconnaissance totale à laquelle accèdent la peinture de genre et ses auteurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui conquièrent

14 Monique Le Pelley Fonteny, *Léon Augustin Lhermitte 1844-1925. Catalogue raisonné*, Paris, Cercle d'art, 1991.

15 Claire Dupin de Beyssat, base de données *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, Paris, Huma-Num, 2020- (<https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/>, consulté le 12 septembre 2023).

16 Base de données ARCADE, Paris, Archives nationales, s. d. (<http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>, consulté le 12 septembre 2023).

finale­ment la préroga­tive dévolue au « Grand Genre » d'être consi­dérée digne d'orner les édi­fices publics.

De plus en plus, les programmes exigent de façon explicite des projets apparentés à la peinture de genre, ce qui favorise *de facto* les peintres spécialistes de ce genre. Ce constat s'applique particulièrement aux décors des mairies franciliennes, dont les concours témoignent d'une volonté accrue de mettre en valeur les activités et atouts spécifiques de la localité : c'est par exemple le cas pour la salle des mariages de la mairie de Nogent-sur-Marne. Alors que le premier concours, ouvert en 1888, suggérait une série de sujets et motifs tirés de l'histoire de la commune et impliquait de façon sous-jacente la réalisation de compositions historiques, le nouveau concours, décidé en 1889, recommande de représenter « les aspects pittoresques ou scènes de la vie moderne qui caractérisent plus précisément la localité¹⁷ ». Le concours est remporté par Adrien Karbowsky, qui expose depuis 1879 des scènes de genre au Salon et qui propose, très justement, plusieurs panneaux dépeignant les loisirs caractéristiques de la commune. Ils sont accompagnés d'une composition représentant une *Inauguration d'un monument aux morts* : sans recourir à l'allégorie, Karbowsky parvient ici à symboliser l'idée de patrie en choisissant un épisode séculier et ordinaire qui traduit le sens du sacrifice et la solidarité unissant les concitoyens.

De fait, et c'est là certainement une raison supplémentaire de l'intégration croissante de celle-ci aux grands décors, la peinture de genre parvient peu à peu à être investie d'une valeur commémorative et symbolique qui fait dès lors de ses praticiens des concurrents sérieux aux peintres d'histoire. Ainsi, en 1887, pour décorer le cabinet du préfet de l'Hôtel de Ville de Paris, le concours impose comme sujet le Siè­ge de Paris¹⁸. En dépit du caractère historique et de l'ambition commémorative du programme, qui pourrait donc être investi par les peintres d'histoire, la majorité des propositions s'apparentent à de la peinture de genre en ce qu'elles ne mettent pas en image des épisodes ou des personnalités identifiés. De fait, l'issue malheureuse de la guerre rend malaisée et inadéquate la peinture d'histoire, davantage apte à la célébration d'actes héroïques individuels ou de batailles victorieuses. À l'inverse, la peinture de genre apparaît comme une solution adaptée pour mettre en image un courage plus ordinaire, porté par une population nombreuse et anonyme : les six panneaux d'Adolphe Binet (**fig. 3**), qui remporte le concours, s'inscrivent parfaitement dans ce renouvellement

17 Avis du 20 février 1889, A. D. A. C. de la préfecture de la Seine, cité dans Thérèse Burollet, Frank Folliot et Daniel Imbert (dir.), *Le triomphe des mairies*, op. cit., p. 221-222.

18 Cité dans *ibid.*, p. 1985.

de l'iconographie de la guerre, rendue nécessaire par la défaite. En mettant en image les aspects communs et concrets de l'évènement à commémorer, de l'exil intra-muros des habitants de la banlieue parisienne à l'enrôlement des volontaires, Binet répond ainsi aux volontés du jury : « L'histoire du Siègle doit être écrite [...] en montrant dans son absolue réalité ce qu'il y a eu de terrible et de grand¹⁹. »

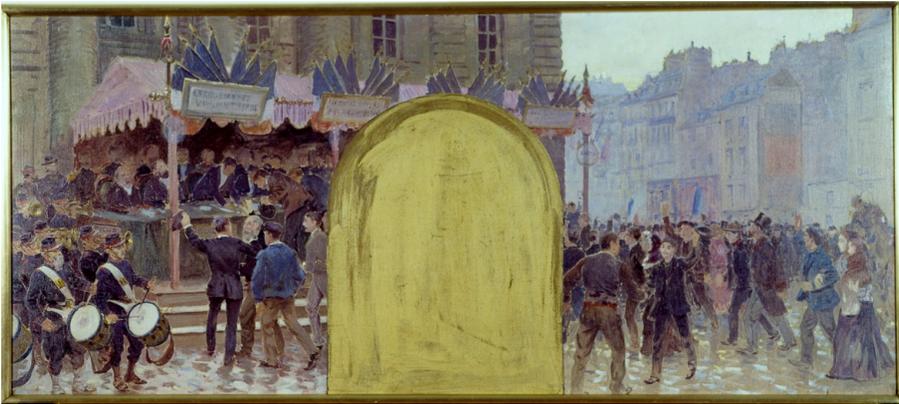


Fig. 3. Adolphe Binet, Esquisse pour le cabinet du préfet à l'Hôtel de Ville de Paris : *Enrôlements volontaires place du Panthéon*, 1889, huile sur toile, Paris, Petit Palais. CCo. Cliché : Petit Palais.

Dès lors, cette reconnaissance de la valeur narrative et symbolique de la peinture de genre et de son opportunité à figurer dans les programmes iconographiques des édifices publics peut même aller jusqu'à provoquer une inversion de la hiérarchie académique des genres, en faisant préférer des propositions de peintres et de peintures de genre à des projets appartenant à la peinture d'histoire. En 1882 par exemple, un concours est ouvert pour la décoration de la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur-des-Fossés. Le jury, élu par les concurrents, est composé des peintres d'histoire et de décor Jean-Charles Cazin, Paul Baudry et Puvis de Chavannes. Parmi les concurrents figurent les anciens lauréats du prix de Rome, Albert Besnard, Théophile Chartran et Léon Comerre, et les peintres d'histoire Ernest Laurent, François Lafon et Paul Miliet – ce dernier propose notamment des allégories des âges de la vie ou des vertus. C'est pourtant le peintre de genre Paul Baudoüin qui va remporter le concours en proposant quatre scènes de genre peuplées de figures anonymes s'attelant à des tâches ordinaires, ayant pour titre *Les Fiançailles*; *Famille et Travail*; *Halage*

19 [Anon.], *Rapport sur les opérations du jury*, Paris, Chaix, 1890, p. 7, cité dans Thérèse Burollet, Frank Folliot et Daniel Imbert (dir.), *Le triomphe des mairies*, op. cit., p. 346.

et *Maraichage* et *Maternité et Patrie* (fig. 4). Or, c'est précisément cela qui plaît au jury, qui mentionne pour justifier son choix « une heureuse application du modernisme à la décoration²⁰ » – la peinture de genre est finalement préférée aux compositions allégoriques et historiques traditionnelles.



Fig. 4. Paul Baudouin, Esquisse pour la mairie de Saint-Maur-des-Fossés : *Les Fiançailles*, 1883, huile sur toile, Paris, Petit Palais. CCo. Cliché : Petit Palais.

L'intégration timide, mais notable des paysagistes

Enfin, le paysage représente une part conséquente des programmes des grands décors étudiés, puisqu'environ 20 % des projets s'y apparentent. Si ces commandes peuvent parfois échoir, de façon assez surprenante, à des peintres de figures, comme Gervex, qui réalise un *Arc-en-ciel* pour l'amphithéâtre de physique de la Sorbonne ou Eugène Thirion qui exécute pour la galerie des professeurs du même bâtiment un *Paysage antique*, elles sont dans la grande majorité des cas exécutés par de « purs » paysagistes, c'est-à-dire qui produisent et exposent principalement du paysage.

Le recours à la valeur décorative du paysage n'est pas inédit, on peut rappeler à cet égard un programme iconographique exceptionnel par son ampleur et significatif : les cimes d'arbres d'Alexandre Desgoffe qui ornent la salle Labrouste

20 Cité dans Thérèse Burollet, Frank Folliot et Daniel Imbert (dir.), *Le triomphe des mairies*, op. cit., p. 129.

de l'actuelle bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art. Les très nombreuses commandes de paysages pour le chantier de l'Hôtel de Ville (26 sur les 84 commandes recensées) s'inscrivent dans une considération similaire : les panneaux y sont investis d'une valeur « ornementale²¹ » (terme employé dans les procès-verbaux de la commission de décoration) qui les annexent le plus souvent à des compositions allégoriques ou historiques. Dans les escaliers des fêtes par exemple, la décoration des entrecolonnements, des plafonds et des arcs doubleaux est confiée aux peintres d'histoire Luc-Olivier Merson, François Schommer et Joseph Blanc, tandis que les seize panneaux latéraux sont confiés à seize paysagistes. Leur inclusion dans le programme décoratif témoigne néanmoins, à l'instar des peintres de genre précédemment considérés, de la reconnaissance conquise par les peintres de paysages dans la production artistique contemporaine. Les commandes faites à Charles Busson, François-Louis Français, Hector Hanoteau ou encore Émile Breton viennent ainsi couronner les carrières de ces représentants du paysage naturaliste et confirment leur consécration en donnant l'occasion à leur œuvre d'intégrer le patrimoine et d'accéder au prestige et à la postérité.

Progressivement, dans de plus en plus de décors, les paysages ne sont plus annexés à des compositions appartenant à la peinture d'histoire et de genre, mais constituent l'essentiel du programme iconographique établi. C'est par exemple le cas pour la mairie de Vanves, dont le concours mentionne que les projets doivent comprendre « des vues prises exclusivement dans la région de Vanves et dans ses environs les plus proches²² ». Les candidats se refusant à cette exigence, tels les peintres Raoul Arus et Edouard Michel Lanson, sont écartés au profit des paysagistes Henri Darien, Jean Enders et Henri Vauthier; le premier remporte finalement le concours. Sa proposition se compose de deux panneaux, *Studia* et *Labor* (fig. 5), qui respectent les termes du concours en représentant deux vues de la commune : le château de Mansart, visible au loin dans *Studia* et les carrières de calcaire surplombées par le Mont Valérien dans *Labor*. Le peintre parvient en outre à évoquer *via* ces deux paysages les activités industrielles et de loisirs de la commune, ce qui explique sans nul doute son succès face à des projets plus strictement pittoresques. De même, le concours pour la salle des fêtes de la mairie de Vincennes, ouvert en 1898, impose de « fixer dans ses aspects actuels

21 Procès-verbal de la commission décorative, 25 juillet 1887, A. D. A. C. de la préfecture de la Seine, cité dans *ibid.*, p. 365.

22 Procès-verbal des délibérations du conseil général, A. D. A. C. de la préfecture de la Seine, cité dans *ibid.*, p. 244.

la physionomie de cette région de Vincennes si pittoresques encore²³ ». Face à des peintres d'histoire reconnus comme Blanchon ou Diogène Maillart, ce sont les paysagistes Maurice Chabas, Paul Schmitt et Victor Menu qui remportent respectivement le prix d'exécution et les première et seconde primes. De fait, leurs projets satisfont l'exigence pittoresque explicitée dans le concours : Chabas propose ainsi une représentation quasi panoramique de la localité, qui met en valeur à la fois ses aspects bucoliques et urbains, son patrimoine historique et ses activités. Plus qu'une ambition décorative, l'apparition d'une volonté de mettre en valeur le pittoresque des localités, aux dépens d'une glorification de son histoire ou de ses personnalités, favorise dès lors directement le recours à des paysagistes pour décorer ces édifices publics.



Fig. 5. Henri Darien, esquisse pour la salle des fêtes de la mairie de Vanves : *Labor*, 1902-1903, huile sur toile, Paris, Petit Palais. CCo. Cliché : Petit Palais.

23 Antoine Guillemet, *Concours pour la décoration artistique de la salle des fêtes de la mairie de Vincennes. Rapport général sur les opérations du jury*, Paris, 1899, cité dans Thérèse Burolet, Frank Folliot et Daniel Imbert (dir.), *Le triomphe des mairies*, op. cit., p. 253.

Peintre-décorateur, un métier d'hommes?

La coexistence, dans ces programmes décoratifs des premières décennies de la Troisième République, de peintures d'histoire, de scènes de genre et de paysages permet ainsi d'ouvrir le statut de peintre-décorateur aux praticiens de tous ces genres picturaux, rendant obsolète dès lors la hiérarchie académique et démocratisant une prérogative traditionnellement réservée aux peintres d'histoire. Cette ouverture bénéficie aux peintres pratiquant les genres dits « mineurs », à l'instar de Georges Jeannin, peintre de fleurs, chargé de décorer le salon du Passage de l'Hôtel de Ville de Paris.

Néanmoins, une catégorie de la population artistique ne semble pas profiter de cette ouverture : les peintres femmes. En effet, sur les 139 peintres ici étudiés, seules trois sont des femmes : Clémentine-Hélène Dufau, qui exécute des allégories pour la salle des Autorités de la Sorbonne; Marie Thérèse Forget et Léonide Marchal, qui réalisent toutes deux plusieurs portraits pour le salon des Lettres et des Sciences de l'Hôtel de Ville de Paris. Leur rareté parmi les artistes recrutés pour décorer les édifices publics ne saurait s'expliquer par leur rareté effective au sein de la communauté artistique, dans la mesure où les femmes représentent environ 20 % des peintres présents aux diverses expositions parisiennes entre 1870 et 1914²⁴. Elles ne sont pas non plus moins reconnues que leurs confrères, puisqu'en proportion elles reçoivent autant de médailles que les hommes²⁵. Il n'est dès lors pas impossible que cette quasi-absence féminine doive davantage à une conception empreinte de misogynie du métier de peintre-décorateur, refusant aux femmes la capacité de mener à bien des travaux ambitieux, à la fois dans leur portée symbolique, dans les ressources mobilisées et dans la postérité associée. La stratégie de carrière de Léonide Marchal tend à confirmer cette hypothèse : élève de Léon Bonnat, elle expose à partir de 1877 au Salon parisien des scènes de genre. Dès 1886, elle réduit son prénom à son initiale et, à partir de 1891, alors qu'elle entreprend une carrière de décoratrice, elle n'expose plus qu'en tant que « Marchal », dissimulant ainsi son sexe – c'est sous ce patronyme qu'elle signe ses panneaux pour l'Hôtel de Ville. Cette stratégie de dissimulation, qu'elle soit choisie ou subie, rend néanmoins compte de la difficulté pour une femme de faire carrière comme

24 Base de données *Salons et expositions de groupes 1673-1914*, Paris, musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 2006- (<http://salons.musee-orsay.fr/>, consulté le 12 septembre 2023).

25 Claire Dupin de Beyssat, base de données *Les peintres médaillés au Salon (1848-1880)*, *op. cit.*

peintre-décorateur : à la fin du XIX^e siècle, le grand décor reste apparemment un privilège encore assez inaccessible aux artistes femmes.

Cet article a pour objectif de rendre compte de la diversification des profils et des pratiques des peintres chargés de décorer les édifices publics au cours des premières décennies de la Troisième République. Cela permet de mettre en lumière comment cette diversification résulte autant d'un renouvellement du répertoire iconographique que des transformations institutionnelles et sociales qui ont impacté le monde de l'art au cours du dernier quart du XIX^e siècle. L'étude des carrières et des parcours sur laquelle s'appuie cet article est toutefois limitée par la disponibilité et la quantité d'informations biographiques, ce qui souvent empêche d'explorer en détail les trajectoires personnelles des artistes, leur origine socio-économique ou leurs réseaux de contacts. À ce titre, force est de constater qu'avoir décoré un édifice public n'équivaut pas à accéder à la postérité. À l'instar de nombreux artistes qui ne faisaient pas partie des mouvements dits « modernes », qui ont longtemps concentré l'attention de l'histoire de l'art, la grande majorité des peintres évoqués aujourd'hui ont été oubliés. Il est donc souhaitable que se poursuive l'effort de documenter ces artistes et ces œuvres méconnus, en ce que cela permet une connaissance plus précise et plus exacte de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, de sa richesse et de sa complexité.

DEUX FEMMES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES FACE AUX MURS D'ÉDIFICES RELIGIEUX : ÉLISABETH BRANLY (1889-1972) ET VALENTINE REYRE (1889-1943)

MARTINE SAUTORY ET MARION STEF

En France, au lendemain de la Grande Guerre, la reconstruction des zones dévastées et l'urbanisation croissante de la périphérie des grandes villes s'accompagnent d'un mouvement de renouveau de l'art sacré auquel participent de nombreuses femmes artistes¹. L'entre-deux-guerres est une période *enchantée* pour celles qui souhaitent affronter les murs d'édifices religieux, car une nouvelle génération d'architectes-décorateurs dont Paul Tournon, Auguste Perret, Maurice Storez ou encore Jacques Droz, fait appel à elles. Présentes sur les échafaudages avec leurs collègues masculins, elles sont en mesure de mener seules des chantiers de décoration. Leurs œuvres, présentes dans des églises majeures des années 1920-1930, sont depuis souvent tombées dans l'oubli. Parmi elles, Élisabeth Branly et Valentine Reyre répondent à des commandes de peintures murales monumentales. Toutes deux sont liées à des groupes d'artistes confessionnaux : les Catholiques des beaux-arts pour Élisabeth Branly; L'Arche et les Ateliers d'art sacré pour Valentine Reyre. Les deux femmes se retrouvent notamment à l'église des Missions (actuelle église d'Épinay-sur-Seine) présentée à l'Exposition internationale de 1931 et à l'église du Saint-Esprit édifée par l'architecte Paul Tournon, époux d'Élisabeth Branly. Si toutes deux possèdent des personnalités, des parcours et des aspirations distincts, leurs œuvres partagent l'expression d'une foi profonde. Les décors muraux qui leur sont confiés sont, pour elles, autant d'opportunités d'enrichir leur pratique et de nourrir leur art.

1 Voir Martine Sautory avec la participation de Véronique David, « Les Ateliers d'art sacré, une opportunité pour les femmes artistes? », dans Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), *Les Ateliers d'art sacré (1919-1947). Rêves et réalités d'une ambition collective*, co-édition, Rome/Paris, Campisano Editore/Hermann (Hautes études : histoire de l'art-storia dell'arte), 2023, p. 61-70.

La place singulière des décors muraux d'Élisabeth Branly (1889-1972) au sein des églises parisiennes des années 1930

Née à Verdun le 18 août 1889, Élisabeth Branly est la plus jeune des trois enfants de Marie Lagarde et d'Édouard Branly². Issue d'un milieu bourgeois et catholique, elle bénéficie d'une éducation artistique, suit des cours de dessin puis se forme à l'Académie Julian de 1910 à 1912³. Ses dessins sont publiés dans différents journaux et revues : *L'Occident* (juin 1909), *La Vie parisienne* (mai 1912), *La Gazette du Bon Ton* (juin 1914) ou *La Baïonnette* (octobre 1915 à juin 1919). En avril 1911, elle expose pour la première fois et présente six aquarelles lors du Salon de la Société des dessinateurs humoristes⁴. Observatrice de ses contemporains, animée par un goût marqué pour la mode, Élisabeth Branly conçoit également des vêtements, des robes, des corsages et des chapeaux. Fréquentant les Catholiques des beaux-arts⁵, elle y rencontre l'architecte Paul Tournon (1881-1964)⁶ qu'elle épouse le 29 juin 1920. Leurs deux filles, Florence et Marion⁷ naissent en 1923 et 1924.

Au cours des années 1920, Élisabeth Branly expérimente de nouvelles techniques et investit un mode d'expression jusqu'alors inédit pour elle, celui de l'ornementation murale. Entre 1925 et 1938, elle se confronte ainsi aux murs d'édifices, civils ou religieux, le plus souvent sous l'égide de son mari.

Les prémices : un décor mural pour l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925

Élisabeth Branly réalise son premier décor pour la chambre d'enfants du pavillon de la Provence édifié par Paul Tournon à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs industriels et modernes qui se tient à Paris d'avril à

2 Édouard Branly (1844-1940), médecin et physicien connu notamment pour sa contribution à l'invention et au développement de la télégraphie sans fil.

3 Archives nationales, dossier 2, 63AS/19, Fonds de l'Académie Julian (1867-1946), Livre de présences 1910-1912.

4 Société des dessinateurs humoristes, 1^{er} salon de la Société des dessinateurs humoristes, cat. expo., Paris, Palais des Modes (1^{er} avril-30 avril 1911), Éd. artistiques « Publicitas », 1911. Élisabeth Branly y présente six aquarelles et y expose régulièrement jusqu'en 1948.

5 Parfois présentée comme un membre des Ateliers d'art sacré, Élisabeth Branly n'a vraisemblablement jamais appartenu à un groupe d'artistes confessionnaux.

6 Miriam Simon, « Paul Tournon (1881-1964), un architecte catholique », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 27, 2014 (<http://journals.openedition.org/lha/366>, consulté le 29 juin 2020).

7 Florence Tournon-Branly (1923-1981), peintre et décoratrice; Marion Tournon-Branly (1924-2016), architecte.

novembre 1925. Sur les conseils de son mari⁸, elle utilise le fibrociment comme support pour ses peintures. Ce procédé permet « une décoration murale qui n'est pas perdue⁹ » puisque les panneaux peuvent être incrustés dans les murs et retirés à l'instar de tableaux indépendants. En outre, son coût est plus faible que celui d'œuvres peintes sur toiles.

Le décor controversé du baptistère de l'église des Missions (1931)

Entre 1931 et 1935, Élisabeth Branly décore trois baptistères au sein d'églises construites par Paul Tournon en région parisienne. Le premier¹⁰ d'entre eux est celui de l'église des Missions conçue pour l'Exposition coloniale qui ouvre à Paris le 6 mai 1931. Architecture éphémère initialement élevée en matériaux légers, elle est pérennisée et rebâtie l'année suivante en béton armé à Épinay-sur-Seine (actuel département de la Seine-Saint-Denis) sous le vocable de Notre-Dame-des-Missions. L'intérieur est dominé par douze grandes huiles sur toile placées sur les murs de refend. Celles-ci possèdent une présence forte due à l'homogénéité des formats, imposants, et à l'harmonie des couleurs employées.

Le baptistère prend la forme d'un édicule autonome placé à l'entrée de l'église. Son décor, peint par Élisabeth Branly sur des panneaux de contreplaqué, se démarque au sein de l'édifice. La composition est classiquement organisée en trois parties : l'Église triomphante et ses figures d'anges musiciens (registre supérieur) ; l'Église militante symbolisée par le combat des Vertus et des Vices (registre médian) ; l'Église souffrante dont les âmes attendent leur délivrance au purgatoire (registre inférieur). L'ensemble se caractérise par une absence de perspective, une forte stylisation des figures largement cernées et des couleurs posées en aplat. Les attitudes de certains personnages sont proches de la caricature. En dépit de sa singularité, ce décor peint a été favorablement accueilli. Cependant, durant les années 1960, il a été entièrement escamoté et recouvert d'un papier peint. Le baptistère a recouvré son aspect originel à la faveur de la restauration de l'église menée entre 2007 et 2011¹¹.

8 Marion Tournon-Branly, *Élisabeth Branly. Artiste peintre 1889-1972*, Aix-en-Provence, s. n., 1999, p. 130.

9 S.B., « L'œuvre de Madame Branly-Tournon », *Ève*, 28 mars 1926.

10 Au sein de cet article, les décors des baptistères sont présentés chronologiquement, en fonction de leur date d'exécution plutôt qu'en fonction de la date d'achèvement des édifices dans lesquels ils se trouvent.

11 Thierry Zimmer « La France des Missions », dans Jean Daubigny (préf.), *2007-2014 : la restauration du patrimoine en Île-de-France*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts-TTM, 2014, p. 37. L'église est classée au titre des monuments historiques le 14 juin 1994.

L'expérimentation du Stic B : l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus d'Élisabethville (1933)

Le deuxième baptistère confié à Élisabeth Branly est celui de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus à Élisabethville¹². Édifié en moins d'un an, entre septembre 1927 et juillet 1928, ce « monument votif à l'amitié franco-belge » constitue un jalon important dans la carrière de Paul Tournon¹³ qui conçoit une structure en béton armé sur un plan basilical à une nef. Carlo Sarrabezolles sculpte la façade de l'édifice suivant la technique de la taille directe sur béton frais¹⁴. Raymond Subes est chargé de la réalisation des ferronneries du portail, les vitraux sont signés Marguerite Huré d'après des maquettes de Marcel Imbs.

Le baptistère est inauguré le 18 juin 1933¹⁵. Son décor, composé de cinq panneaux, reprend et déploie le thème des Vertus déjà présent à Épinay. Si la composition diffère, des similitudes sont visibles dans le traitement des plissés et des vêtements, l'absence de perspective et le hiératisme des figures. Ce chantier donne à Élisabeth Branly l'opportunité « d'expérimenter un nouveau procédé¹⁶ ». Les panneaux sont peints au Stic B, un matériau inventé en 1919 proposant une alternative moderne à la technique traditionnelle de la fresque. Il peut être employé sur le béton, se travaille comme une peinture classique, autorise les retouches tandis que la peinture *a fresco* oblige à une exécution rapide et ne permet aucun repentir. La possibilité de « travailler simultanément par aplats de couleurs et [de] conserver les traits du dessin¹⁷ » a très certainement séduit Élisabeth Branly.

12 Lieu de villégiature, situé dans l'actuel département des Yvelines, créé dans les années 1920 autour d'un lotissement construit selon un plan radioconcentrique. L'ensemble est placé sous le patronage de la reine consort Elisabeth de Belgique (1875-1965).

13 Joumana Timery-Chahal, *Élisabethville : la plage de Paris sur Seine, Aubergenville*, Paris, Somogy (L'Inventaire), 2014, p. 15. L'église est inscrite au titre des monuments historiques le 25 juillet 1977.

14 Technique expérimentée un an plus tôt, en 1926, par Carlo Sarrabezolles et Paul Tournon pour la réalisation du campanile de l'église Saint-Louis à Villemomble.

15 Joumana Timery-Chahal, *Élisabethville*, *op. cit.*, p. 46.

16 Marion Tournon-Branly, *Élisabeth Branly*, *op. cit.*, p. 142.

17 Maurice Denis fut l'un des premiers à utiliser le Stic B, qui permet l'obtention de couleurs à la fois mates et lumineuses s'apparentant à une « simili fresque » selon les termes du peintre cité par Fabienne Stahl dans « Maurice Denis et le Stic B », *Histoire de l'art*, n° 58, 2006, p. 99.

« De la poésie et de la religion » : l'église du Saint-Esprit, Paris (1935)

En 1928 débute la construction de l'église du Saint-Esprit à Paris, l'un des édifices majeurs des Chantiers du cardinal Verdier¹⁸ et grand-œuvre de Paul Tournon. L'architecte conçoit la totalité du programme iconographique et impose l'utilisation de la fresque¹⁹. Le décor peint traite de la diffusion de l'Esprit saint depuis les origines de l'Église jusqu'au xx^e siècle. Pour sa réalisation, qui s'étire tout au long des années 1930²⁰, l'architecte fait appel à Maurice Denis, Georges Desvallières, Jean Dupas et à certains groupements artistiques comme les Ateliers d'art sacré, les Ateliers de la fresque, les Artisans de l'autel, l'Arche ou les Catholiques des Beaux-Arts²¹. Pour la troisième fois, Élisabeth Branly est chargée de la décoration d'un baptistère. La configuration des lieux lui offre un espace spatialement distinct du reste de l'édifice, le baptistère étant directement accessible depuis le narthex²². Prenant la suite de l'iconographie, didactique, traitée dans ce dernier puis poursuivie à l'intérieur du reste de l'église, elle représente le Pêché originel et son rachat par l'avènement du Christ. Le décor est achevé en 1935. L'année suivante, Élisabeth Branly déclare :

« On m'a confié une fresque qui garnit les quatre côtés du baptistère. C'est un endroit charmant et pas solennel. Je m'y sens tout à fait bien pour y dessiner, y peindre des poupons, des anges, des démons; y mêler l'humour et le sentiment; enfin créer quelque chose de nouveau avec de la poésie et de la religion, mais de la naïveté et de la fantaisie aussi [...]»²³.

Les trois baptistères décorés par Élisabeth Branly illustrent les expérimentations techniques menées durant les années 1930. Ils montrent également la

18 Miriam Simon, « Paul Tournon... », art. cité, p. 90.

19 Élisabeth Flory, « L'Église du Saint-Esprit », dans Isabelle Renaud-Chamska (dir.), *Paris et ses églises de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2017, p. 200 et suiv. L'église est classée au titre des monuments historiques le 5 juillet 2016.

20 Antoine Le Bas, « La construction des églises à Paris au xx^e siècle », dans Isabelle Renaud-Chamska (dir.), *Paris et ses églises de la Belle Époque à nos jours, op. cit.*, p. 34.

21 Miriam Simon, « Paul Tournon... », art. cité, p. 90.

22 Le baptistère a été modifié au cours des années 1970 pour devenir un espace de prière. Les fonts baptismaux se trouvaient initialement en contrebas d'une marche dans le sol du baptistère afin de rappeler la descente dans le Jourdain. Les marches ont depuis été comblées. Catherine Leenhardt et Françoise Vernochet, *Rapport de restauration des peintures du baptistère de l'église du Saint-Esprit*, 1999-2000, Conservation régionale des monuments historiques, DRAC Île-de-France.

23 Antoinette Davene, « Femmes de notre temps. Élisabeth Branly », *C'est la mode*, 19 avril 1936.

place particulière qu'elle occupe en tant qu'artiste et femme d'architecte. Ses œuvres s'inscrivent dans un espace culturel central tout en se situant à la marge, en raison de leur singularité même.

Valentine Reyre (1889-1943) : la peinture murale au service d'une mission apostolique

La peinture murale sur mortier frais occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Valentine Reyre²⁴, artiste aux multiples talents, militante du renouveau de l'art sacré de l'entre-deux-guerres aujourd'hui mal connue²⁵. C'est ainsi qu'elle réalise presque toutes ses décorations religieuses. Mais alors que Maurice Denis, porte-flambeau de l'art sacré du début du xx^e siècle, goûte peu à cette technique, on peut se demander si ce désaccord ne fut pas l'une des raisons de son éloignement des Ateliers d'art sacré et de son adhésion aux théories du peintre cubiste Gino Severini pour qui la fresque est une affirmation de l'esprit religieux²⁶.

Née à Paris en 1889, initiée aux pratiques d'Antoine Bourdelle, de Lucien Simon et de George Desvallières, son professeur à l'académie de la Grande Chaumière, Valentine Reyre rencontre Maurice Denis à la Société de Saint Jean. Amie de la brodeuse d'art Sabine Desvallières, fille de son professeur, elle participe avec elle à la fondation et à la vie de deux groupes d'artistes catholiques : L'Arche créée par l'architecte Maurice Storez en 1917 et les Ateliers d'art sacré de Desvallières et Denis où elle est la collaboratrice de ce dernier de 1919 à 1925²⁷. Membre du tiers ordre dominicain, elle se voue « À la recherche d'un art chrétien²⁸ » donnant des conférences et écrivant dans de nombreuses revues. Peintre décorateur et peintre verrier, elle laisse à sa mort des œuvres dans une trentaine d'édifices religieux.

24 Martine Sautory remercie vivement l'association familiale Œuvre de Valentine Reyre [OVR] de lui avoir permis d'accéder aux archives de l'artiste.

25 Voir Geneviève Taillefert et Henri Taillefert, « Valentine Reyre », *Les cahiers du Tau*, HS, 1993/1-3, p. 144-152.

26 Gino Severini écrit à contrario : « à la naissance du «tableau», en tant qu'objet d'art *autonome et sans destination pratique*, répond une décadence de l'esprit religieux. », dans « 1927, La peinture murale, son esthétique et ses moyens », *Écrits sur l'art*, Cercle d'Art, Paris, 1987, p. 190.

27 Voir Martine Sautory, « Valentine Reyre, pont entre l'Arche et les Ateliers d'art sacré », *Les Ateliers d'art sacré (1919-1947). Rêves et réalités d'une ambition collective*, op. cit., 2023, p. 147-153.

28 Titre d'une conférence de Valentine Reyre publiée dans *Les Cahiers du cercle thomiste féminin*, n° 2, 25 décembre 1926, p. 135-152.

La peinture à fresque : un des motifs de son éloignement des Ateliers d'art sacré?

C'est dans sa correspondance avec James Bouillé, architecte à Perros-Guirec qui suit le projet de la chapelle de Dom Bellot à Coat an Doc'h (Côtes-d'Armor), que se trouvent les informations les plus complètes sur la technique picturale de Valentine Reyre. Durant l'été 1939, il lui écrit :

Un enduit suffisamment résistant sera fait de chaux lourde, de ciment et de sable de rivière, or ce mélange en raison de notre sable ne donnera qu'un ton gris sale [...]. Il faut donc colorer cet enduit, en le peignant au Silexore, car, quant à le colorer dans la masse il n'y faut point songer²⁹.

L'artiste qui lui demande un enduit « en moucheté régulier et assez fin [qui] a une adhérence parfaite au mortier des fresques » réfute l'utilisation du Silexore, peinture minérale pétrifiante pour les peintures des autels de la nef, car « cela aura un aspect cartonneux bien fâcheux auprès de la belle matière de la fresque³⁰ » du chœur.

Ces échanges techniques révèlent la maîtrise à laquelle Valentine Reyre est parvenue. Depuis plus de quinze ans, elle participe au renouveau de l'art dit « de la fresque » comme en témoignent ses œuvres en place dans la chapelle Sainte-Thérèse de Montmagny (Val-d'Oise) et dans les églises de Fontaine-Notre-Dame (Nord) et du Saint-Esprit à Paris; celles du grand séminaire de Cambrai (Nord) et de l'Institut Sainte-Marie de Bruxelles ayant disparu.

Une première commande réalisée à l'aide d'une toile marouflée

Parce qu'elle s'essaie encore à plusieurs « recettes » de peinture sur mortier frais, c'est avec une toile marouflée qu'elle répond à l'une de ses premières commandes de décoration religieuse³¹.

Séduit par le numéro de la revue *La Vie et les arts liturgiques* d'octobre 1918 consacré à l'Arche³², le curé des Aubiers, aujourd'hui Nueil-Les-Aubiers (Deux-Sèvres), s'adresse au jeune groupe à qui il offre l'aménagement de la chapelle

29 Lettre de James Bouillé Architecte à Perros-Guirec à Valentine Reyre, 2 juillet [août] 1939, Archives privées OVR, III A331-50.

30 Brouillon de lettre de Valentine Reyre à James Bouillé, 9 août 1939, Archives privées OVR, III A331-50.

31 Elle accepte la commande du chemin de croix de l'école des Roches de Verneuil-sur-Avre en juillet 1919. Il est mis en place le 18 mai 1921, Archives privées OVR, III A331-42.

32 *La Vie et les arts liturgiques*, 4/46, octobre 1918, Ligugé, p. 501-532.

des morts de la guerre de 14-18 dans son église³³. L'architecte Charles Sanlaville dessine les plans, à gauche sous un vitrail l'enfeu et la liste des morts, à droite *Le Sacré-Cœur, secours des soldats et des familles* peint au-dessus de l'autel. Vitrail et peinture sont confiés à Valentine Reyre. Élaborée à la manière des maîtres des Ateliers d'art sacré, la toile mise en place en 1921 est l'une des premières décorations religieuses réalisées par une femme après-guerre. À la demande du curé, l'artiste introduit des citations latines dans sa composition. Par la suite elle reprendra dans toutes ses œuvres monumentales ce rapport du texte à l'image, rappelant la soumission de l'un à l'autre comme « l'Art et la Religion. L'un est fait pour servir l'autre³⁴ ».

Ses échanges avec Pierre Dubois, ancien élève de Marcel-Lenoir, qui enseigne l'art mural aux Ateliers d'art sacré et sa rencontre³⁵ avec Gino Severini qui publie *Du cubisme au classicisme* en 1921, infléchissent son évolution³⁶. Dès 1925 deux opportunités lui permettent d'ouvrir son cycle de peintures à fresque, devançant de peu la jeune génération formée dans l'atelier de Paul Baudouin³⁷.

L'église du Village français et la chapelle Sainte-Thérèse de Montmagny

Les groupes d'artistes réunis sous l'égide de la Société de Saint Jean dans l'église de Jacques Droz du Village français de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 portent la peinture à fresque à l'honneur³⁸. Valentine Reyre qui réalise la rosace avec Charles Lorin, complète la décoration intérieure du clocher confiée à L'Arche³⁹. L'esquisse colorée conservée dans ses archives corrobore la description de *La Revue des jeunes* : « Le mur a été revêtu d'un enduit de mortier et peint à fresque; sur un fond de ton très chaud, orangé, enrichi par

33 Voir Jean-Charles Capronnier et Yves-Jean Riou, « La première réalisation de L'Arche : la chapelle des morts des Aubiers », *Le Point riche*, n° 16, juin 2018, p. 315.

34 [Valentine Reyre], « La peinture religieuse », *La vie et les arts liturgiques*, *op. cit.*, p. 526.

35 « Je vous suis profondément reconnaissant de ce que vous avez voulu bien faire déjà pour Gino Severini. Il a fait la connaissance de M.M. Storez et Charlier et il les apprécie beaucoup. Il est très touché de l'accueil sympathique et fraternel qui lui est fait aux Ateliers d'art sacré [...] », dans Lettre de Gabriel Sarraute à Valentine Reyre, 22 février 1923, Archives privées OVR, ARCHE III A363-38.

36 Geneviève Taillefert et Henri Taillefert, « Valentine Reyre », art. cité., p. 144-152.

37 Voir Claire Vignes-Dumas, « "La fresque à la française" de Paul Baudouin et les débats sur la "vraie fresque" pendant l'entre-deux-guerres », *Le Point riche*, n° 18, juin 2020, p. 310.

38 Voir Claire Vignes-Dumas, « Le renouveau de la fresque », dans *Patrimoine des Hauts de Seine, Guide des peintures murales 1910-1960*, Paris, Somogy, 2008, p. 2428.

39 Wladimir Polissadiw peint les quatre médaillons octogonaux.

les tons des camaïeux, de grandes figures [anges], [...] s'incurvent deux par deux dans les mêmes formes géométriques⁴⁰. » À la différence de ses consœurs des Catholiques des Beaux-Arts dont les maquettes pour la chapelle des Saints de France sont réalisées sur mortier frais par Raymond Virac et sa fille⁴¹, Valentine monte sur l'échafaudage et peint elle-même.

L'année suivante, elle est invitée par Auguste Perret à la chapelle Sainte-Thérèse de Montmagny, ville de banlieue qui s'urbanise. Le nouvel édifice « en style moderne⁴² » économique rappelle la première église en béton édifiée par l'architecte trois ans plus tôt au Raincy. Après avoir imaginé une statue de la petite Thérèse⁴³, Valentine Reyre exécute, sur le mur d'autel en parpaings de ciment apparents⁴⁴, une peinture sur mortier frais contenue dans une grande croix repiquée⁴⁵. À l'origine, l'ensemble de la décoration formait un tout « eurythmique » selon le principe de Gino Severini, « *chacun* de ses éléments [étant] relié au *tout* par un rapport constant satisfaisant à certaines lois⁴⁶. » Aujourd'hui, *La Vierge à l'Enfant* et la *Sainte Véronique* qui encadraient les mystères de la Trinité, la passion du Christ et l'évocation de sainte Thérèse sont badigeonnés de peinture comme le mur.

Alors que Valentine Reyre s'est formée aux théories de Denis, celles de Severini marquent fortement son œuvre. Si les deux hommes se rejoignent sur leur refus de la perspective qui perce les murs, détruit l'architecture et appartient à la période de décadence de l'art religieux⁴⁷, ils divergent quant aux exigences des réalisations. Pour le Toscan, seules « la mosaïque et la technique traditionnelle de la fresque » devraient être adoptées dans les églises, car la « condition essentielle pour qu'une œuvre [...] fasse corps avec l'édifice, c'est qu'elle soit

40 L'Arche, « L'Arche », *Revue des jeunes*, 15/12, 25 juillet 1925, p. 239.

41 Pauline Peugniez et Marie-Cécile Schmitt signent les cartons de la décoration, voir « Église du Village », dans *Catalogue général officiel : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, avril-octobre 1925, p. 235. Il est à noter que P. Peugniez est une ancienne élève de l'École des beaux-arts de Paris et des Ateliers d'art sacré.

42 *Le Progrès de Seine et Oise*, n° 558, 15 mai 1926, p. 2.

43 Valentine Reyre, Croquis pour l'église de Montmagny, [31 mars 1926], archives privées OVR, III 331-15.

44 Dix ans plus tard, un chemin de croix de Valentine Reyre complète l'ensemble.

45 Assumpta, « L'Art porte-Christ dans la banlieue parisienne », *L'Artisan liturgique*, n° 11, octobre-décembre 1928, p. 209-210.

46 Gino Severini, *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, J. Povolozki, 1921, p. 23.

47 Gino Severini, *Nova et Vetera*, Fribourg, 1926, cité dans « 1927, La peinture murale », art. cité, p. 181, n. 1.

conçue et réalisée sur place⁴⁸. » Tandis que Denis qui aborde la peinture à fresque en 1922 dans sa chapelle privée de Saint-Germain-en-Laye et dans l'église du Village français de 1925, s'effraie de « la folie de la fresque⁴⁹ ». Mal à l'aise avec cette technique, il préfère les toiles marouflées et l'emploi du Stic B. Valentine Reyre qui se rallie à Severini, quitte les Ateliers d'art sacré après l'Exposition de 1925 et proposera la peinture à fresque pour ses nouvelles commandes.

Deux églises parisiennes de Paul Tournon

Dans les projets d'églises parisiennes de Paul Tournon : Notre-Dame-des-Missions à l'Exposition coloniale de 1931 et du Saint-Esprit, Valentine Reyre doit se soumettre aux consignes données aux artistes. Dans la première, comme Pauline Peugniez elle participe aux vitraux du chœur et aux peintures de la nef. Elles sont les seules femmes à recevoir chacune la commande d'un des douze panneaux évoquant *L'Expansion du christianisme à travers les siècles*. Sur une toile marouflée, Valentine Reyre représente sur un fond imposé de carte géographique saint Augustin de Cantorbéry baptisant le roi de Kent Ethelbert à côté de la reine au VI^e siècle⁵⁰.

Face à la crise économique des années 1930 qui frappe les artistes, Paul Tournon, à la demande du cardinal Verdier, propose aux différents groupes de collaborer aux peintures murales de l'église du Saint-Esprit retraçant *La Diffusion de l'Esprit saint à travers l'histoire de l'Église*. La chapelle de la charité chrétienne de l'Église des XIX^e et XX^e siècles est confiée à L'Arche. Valentine Reyre et le sculpteur et peintre Henri Charlier sont chefs d'équipe. Curieusement alors que sa correspondance semble indiquer que l'Église du XIX^e siècle lui incombe⁵¹, cette fresque est exécutée par Charlier et Annie Storez fille de l'architecte. Suivant les recommandations générales, elle contribue à l'Église du XX^e siècle. Le rouge couleur de l'Esprit saint domine, les tons sont peu nombreux et l'échelle des personnages sobrement modelés est respectée⁵².

48 *Ibid.*, p. 182.

49 Maurice Denis, *Journal*, t. 3, 1921-1943, Paris, La Colombe, 1959, p. 156.

50 George Desvallières, « La chapelle des Missions, quelques-uns de ses enseignements », *L'Artisan liturgique*, n° 24, janvier-mars 1932, p. 498.

51 Lettres d'Henri Lemaître à Valentine Reyre, 21 juin 1932 et d'Eugène Chapleau à Valentine Reyre, 3 juillet 1932, archives privées OVR, III A331-28.

52 Deux pages d'indications techniques complémentaires de Paul Tournon, [1932], archives privées OVR, III A331-28.

Esthétique et religion

Valentine Reyre qui connaît les attentes du clergé, est apte à répondre à ses commanditaires. Face aux récriminations du directeur de la coopérative du diocèse de Cambrai⁵³ alors qu'elle soumet l'esquisse de l'abside de l'église de Fontaine-Notre-Dame d'Ernest Gaillard, elle convainc la commission d'art sacré de juger l'œuvre : « Par son sens profond sans se laisser arrêter par ce qui [...] ressort du domaine esthétique et non point de la religion » et défend la « décoration [...] faite dans le beau et le solide métier de la fresque, qui fait corps avec l'édifice, conçue spécialement pour cette église [...] et non pas décor passe partout, plaqué comme au hasard »⁵⁴. Reprenant les préceptes de Severini ne voit-elle pas, elle aussi, dans la peinture à fresque l'augmentation de l'esprit religieux? En quête d'absolu et de soumission, Valentine Reyre a « l'esprit de sacrifice⁵⁵ » que demande l'Italien au peintre décorateur. Le Calvaire du Christ, l'ultime sacrifice, est le thème majeur de ses projets de décoration conservés dans ses archives.

La guerre interrompt sa carrière artistique qu'elle abandonne au profit d'activités sociales et municipales. Malade, elle s'éteint le 22 février 1943. Grâce à son énergie et à son talent, Valentine Reyre s'est imposée aussi bien dans le monde de la peinture murale que dans celui du vitrail. Elle a mené seule des chantiers transposant la vie qui l'animait dans ses compositions. À travers son art, c'est sa foi « la raison d'être de toute sa vie⁵⁶ » qu'elle a souhaité partager. Aujourd'hui certaines de ses œuvres laissées à l'abandon dans des églises désaffectées ou peu ouvertes sont à protéger au risque de les voir disparaître.

Ayant accès aux formations artistiques dans les académies libres et les écoles publiques, les femmes artistes trouvent naturellement leur place dans les chantiers d'églises de la Reconstruction et de l'Urbanisation. Mais vingt ans plus tard, leur légitimité commence à s'effriter. En 1936, l'Office général d'art

53 Lettre d'Ernest Gaillard à Valentine Reyre, 14 février 1928, Archives privées OVR, III A361-21.

54 Comme pourrait l'être un tableau qui selon Gino Severini est un « objet d'art autonome et sans destination pratique », dans « 1927, La peinture murale », art. cité, p. 182 et 190. Brouillon de lettre de Valentine Reyre au président de la commission d'histoire et d'art sacré du diocèse de Cambrai, 23 février 1928, Archives privées OVR, III A361-21. Repris dans la photocopie de la Lettre de Valentine Reyre au président de la commission d'histoire et d'art sacré du diocèse de Cambrai, 23 février 1928, conservée à l'archevêché de Cambrai, localisation du document original inconnue.

55 Gino Severini, « 1927, La peinture murale », art. cité, p. 182.

56 [Valentine Reyre], « La peinture religieuse », *La Vie et les arts liturgiques*, op. cit., p. 522.

religieux (OGAR) leur consacre une exposition *Les femmes peintres et sculpteurs dans l'art religieux*. À cette occasion, Henri Héraut se félicite « maintenant que [leur] règne est arrivé » de bientôt « voir les églises ornées de quelques grandes œuvres qui porteront [leur] signature »⁵⁷; tout en soulignant que « par tempérament [les femmes sont] moins créatrices que les hommes⁵⁸ ».

Au même moment, le père Marie-Alain Couturier, élève des Ateliers d'art sacré de la première heure, soutenu par d'anciens compagnons, constate l'essoufflement de l'esprit créateur au sein de ces groupes religieux. Soucieux de trouver un nouvel élan, il choisit de « prier pour le génie⁵⁹ » en invitant des peintres modernes sans la foi à venir travailler pour l'Église et sonne ainsi le glas de cette parenthèse *enchantée*. Henri Matisse, Fernand Léger, Georges Braque et bien d'autres apporteront leurs concours, refermant derrière eux la porte de l'Église aux femmes et à de nombreux artistes de l'entre-deux-guerres.

57 « Les femmes et l'art religieux », *L'Art sacré*, n° 9, mars 1936, p. 90.

58 Henri Héraut, « Les femmes et l'art religieux », art. cité, p. 90.

59 Marie-Alain Couturier, « La leçon d'Assy », *L'Art sacré*, 1950/1-2, p. 17.

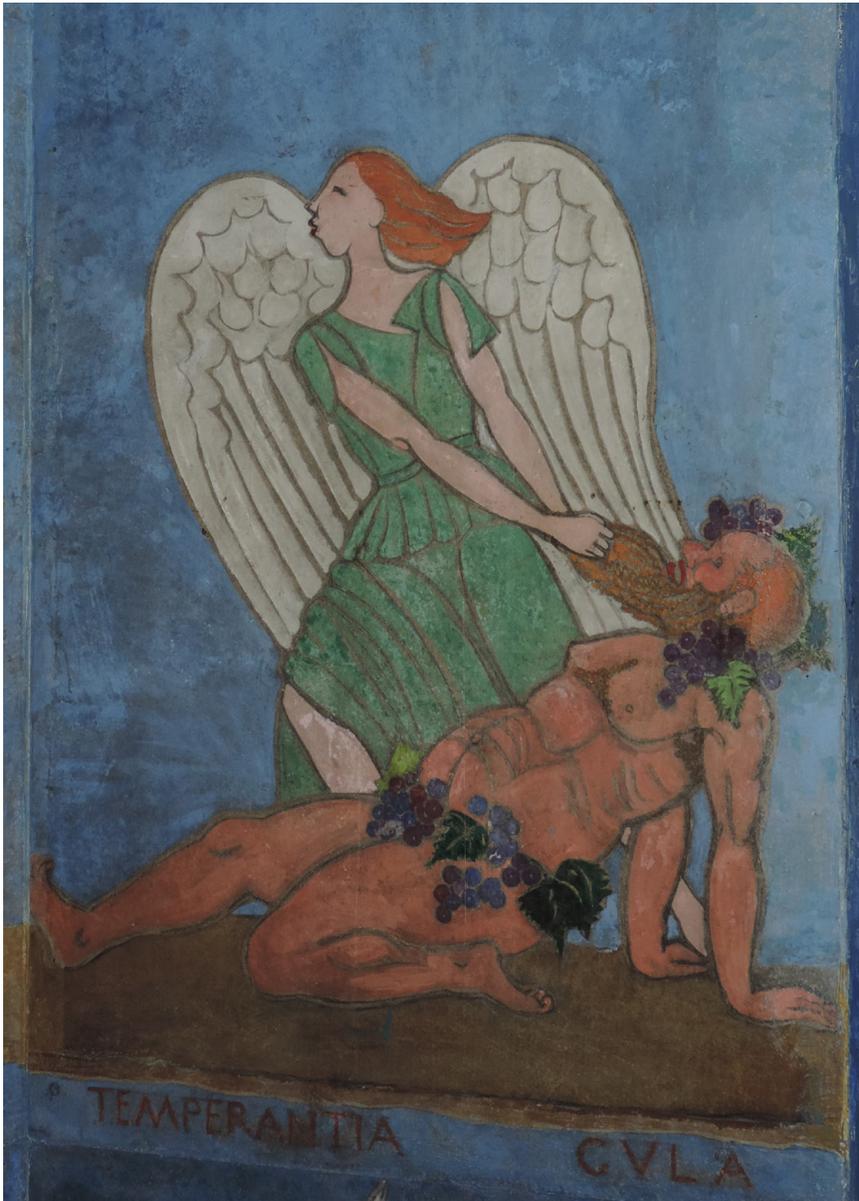


Fig. 1. Élisabeth Branly, *La Tempérance et la Gourmandise*, 1931, détail du baptistère de l'église Notre-Dame-des-Missions d'Épinay-sur-Seine. Cliché : Marion Stef, juillet 2021.



Fig. 2. Élisabeth Branly, *Les Vertus théologiques*, 1933, détail du baptistère de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus d'Élisabethville. Cliché : Marion Stef, juillet 2021.



Fig. 3. Anonyme, *Élisabeth Branly travaillant au décor du baptistère de l'église du Saint-Esprit, 1935*, photographie, fonds d'archives Élisabeth Branly. Cliché : musées de la Ville de Boulogne-Billancourt



Fig. 4. Valentine Reyre, *Mur intérieur du clocher de l'église du Village français de l'Exposition internationale des arts décoratifs et techniques de 1925*, 1925, esquisse, gouache, fusain sur calque conservée par l'Œuvre de Valentine Reyre [OVR]. Cliché : Martine Sautory.



Fig. 5. Valentine Reyre, *La crucifixion, la Trinité et Sainte Thérèse*, 1926, peinture murale sur mortier frais, mur d'autel de la chapelle Sainte-Thérèse de Montmagny. Cliché : Martine Sautory, juillet 2019.



Fig. 6. Valentine Reyre, *Crucifixion*, 1929, peinture murale sur mortier frais, abside de l'église Saint-Martin à Fontaine-Notre-Dame. Cliché : Martine Sautory, juillet 2019.

SCULPTER LES MURS : LE RELIEF MONUMENTAL. 1930-1970

CLAIRE MAINGON

En dépit d'un corpus non négligeable de réalisations monumentales, le décor sculpté demeure un impensé de l'histoire de l'architecture du XIX^e siècle. D'une part, l'historiographie moderniste, qui glorifia l'importance du fonctionnalisme (Bauhaus, style international, brutalisme), tendit tout à la fois à invisibiliser quantité d'architectes plus traditionalistes et l'intérêt global des architectes pour le décor sculpté¹. D'autre part, les travaux sur l'architecture traditionaliste accordent également peu de place aux rapports entre les sculpteurs et architectes, hormis quelques monographies qui soulignent ces liens². La place de l'image sculptée, figurée comme abstraite, reste encore un angle mort de l'historiographie de la sculpture comme de l'architecture du siècle de la modernité et du prétendu renoncement au décoratif³.

Pourtant, il existe bien une histoire du relief monumental sculpté dans le contexte d'une architecture tournant résolument le dos aux usages décoratifs et ornementaux du XIX^e siècle. Tout au long du XX^e siècle, de nombreux architectes ont fait appel à des sculpteurs pour concevoir des bas-reliefs, plus ou moins imposants, à destination de façades de monuments publics, mais aussi dans

- 1 En premier lieu, nous pourrions citer les travaux de Samuel Giedion, notamment *Space, Time and Architecture*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941. Le rejet du décor au sein du discours moderniste a longtemps occulté l'intérêt des architectes dits modernistes pour la sculpture. Si nous prenons l'exemple de Tony Garnier, il fallut attendre les années 1990-2000 pour que des chercheurs s'intéressent à la place de la sculpture au sein de ses projets d'architecture. De la même manière, l'usage de la sculpture par Le-sCorbusier n'est que peu abordé dans l'historiographie pléthorique consacrée à l'architecte.
- 2 Par exemple, Bruno Foucart insiste sur l'importance de l'appel à la sculpture dans son texte consacré à Roger-Henri-Expert, « Expert et sa bande », dans *Roger-Henri Expert : 1882-1955*, cat. expo., Bordeaux (1983), Paris, Éditions du Moniteur, 1983, p. 97. Citons également les travaux de Philippe Dufieux, notamment l'ouvrage *Sculpteurs et architectes à Lyon, 1910-1960, de Tony Garnier à Louis Bertola*, Lyon, Mémoire active, 2011. Récemment, un ouvrage consacré à Alfred Janniot a mis en exergue son travail avec les architectes : Emmanuel Bréon, Claire Maingon et Victorien Georges, *Alfred Janniot. Monumental*, Paris, Norma, 2022.
- 3 Jacques Soullou, *Le décoratif*, Paris, Klincksieck, 2016.

le cadre de commandes privées. Il est certain que les liens entre sculpteurs et architectes doivent beaucoup au contexte d'une formation commune à l'École des beaux-arts, institution qui par ailleurs encouragea depuis le milieu du XIX^e siècle le travail en commun des trois arts (peinture, sculpture, architecture), puis à l'instauration du 1 % décoratif à partir de 1951⁴. Toutefois, le désir d'union des arts n'est pas réservé aux académiques. L'architecte que l'on s'attendrait le moins à apparaître ici, Le-sCorbusier, généralement considéré comme le fossoyeur du décor sculpté attaché au bâti, consacra des pans de murs de ses unités d'habitation à des décors relevant du domaine de la sculpture au cours des années 1950-1960.

Il ne s'agira pas ici de développer une réflexion sur l'histoire du bas-relief sculpté au XX^e siècle, et ses ambiguïtés de genre, car la place nous manquerait⁵. Nous avons choisi de nous concentrer sur un type particulier de réalisation sculpturale, relevant de la monumentalité, du grandiose. Il n'est pas si rare que des architectes, sensibles au décor, choisissent de confier un mur entier à un sculpteur. Plusieurs raisons peuvent les y conduire, mais rien généralement ne les y oblige. Au travers de la présence d'un décor sculpté manifeste, se révèle en creux le plaidoyer de nombreux architectes et architectes en faveur de l'art et de l'image, qu'ils soient figuratifs ou abstraits, à connotation politique ou sociale. S'agit-il, pour autant, d'une contre-histoire du moderne? Nous ne le pensons pas, car ces architectes ont généralement pleinement fait usage des techniques modernes, ont été fidèles aux principes du rationalisme. Simplement, l'histoire de la modernité architecturale du XX^e siècle est encore plus riche que nous le savions, car elle intègre aussi la question honnie du décor⁶. Nous proposons de dévoiler ici quelques réalisations explicites de cette volonté d'associer la sculpture à l'architecture, d'habiller si on le veut l'architecture d'un grand décor sculpté.

4 Cette procédure, mise en place par l'État *via* une loi de 1951, contraint les maîtres d'ouvrages publics à réserver 1 % du montant de la construction au financement d'une œuvre d'art attachée au site (reliefs, ronde-bosses, peinture, mosaïque...). L'esthétique de ces œuvres de commande a souvent fait l'objet de critiques, notamment celle d'être un « art de fonctionnaire » (Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'État*, Nîmes, Chambon, 1998). Toutefois, les commandes du 1 % ont aussi concerné par la suite de grands noms de l'art moderne et conceptuel (Henri Matisse, Louise Bourgeois, Sol Lewitt, Daniel Buren).

5 Dans la lignée des travaux de Claire Barbillon, *Le relief, au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014.

6 Sur la complexité, voire l'artificialité, de la classification des architectes français entre modernisme et traditionalisme, voir Giorgio Pigafetta et Ilaria Abbondandolo, *Architecture traditionaliste. Les théories et les œuvres*, Paris, Mardaga, 1999.

C'est à dessein que nous nous référons au champ lexical du vêtement, sachant que le goût pour l'ornement de l'architecture fut rapproché du besoin primitif de se vêtir et de revêtir, de se tatouer, par différents architectes-théoriciens, soit pour le justifier (Gottlieb Semper, Louis Sullivan) soit pour le critiquer (Adolf Loos). Mais dédier un mur entier à la sculpture relève-t-il réellement du paradigme de l'ornement? Ne s'agit-il pas d'autre chose? Le recours au décor témoigne toujours d'un besoin de théâtraliser l'architecture, de la donner à voir davantage que de la masquer.

Tapisseries de pierre des 1930

Plusieurs artistes du début du xx^e siècle incarnent le retour de la sculpture vers la muralité. Antoine Bourdelle, tout d'abord, qui s'est imposé comme le restaurateur du dialogue entre sculpture et architecture dans les années 1910, au travers du chantier de la façade du Théâtre des Champs-Élysées (il fait aussi œuvre de fresquiste à l'intérieur du théâtre). Les reliefs n'occupent pas l'entièreté de la façade mais ont durablement marqué les esprits par leur qualité d'unité avec l'architecture. « Je pars d'une époque de honte où toute œuvre sculptée n'est pas cohérente avec ses supports, murs ou piédestaux, aussi mon travail pour créer l'unité des figures dans le tout du mur est malaisé⁷ », écrit Bourdelle en 1912. L'artiste s'est donc employé à restituer cette harmonie, telle qu'elle put exister durant l'antiquité grecque. Si Auguste Perret, qui signe la façade (non sans l'aide de Bourdelle), défend une ligne anti-ornementale⁸, il n'a jamais renié l'intérêt de faire appel aux artistes, sculpteurs comme peintres, dès l'instant où leurs interventions demeurent subordonnées aux lois de l'architecture et à l'autorité de l'architecte. Ce point nous invite à bien distinguer ce qui relève, dans l'architecture, de la sculpture ornementale et de la sculpture décorative. Perret refuse le camouflage ornemental, mais admet l'intervention des artistes. Toutefois, leur apport n'est pas central. Le décor ne doit jamais intervenir pour masquer les faiblesses de l'architecture, mais peut contribuer, dans les parties creuses, à illustrer le monument, à préciser sa destination.

7 Antoine Bourdelle, Leçon du 15 mars 1912, Les lois du bas-relief. Apollon pensif et les Muses, p. 1-2, cité dans Laure Dalon « La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois » : Bourdelle, un sculpteur architecte », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 12, 2^e semestre 2006, p. 17.

8 Auguste Perret et Sébastien Voirol, « Le style sans ornements », 3 cahiers, 4 notes manuscrites et 2 feuillets, non datés [1914], fonds Perret; Sébastien Voirol; « Où en sont les architectes? », *Montjoie!* n° 4-5-6, avril-mai-juin 1914, p. 12-13.

Paul Landowski fait partie de ces artistes qui, comme Joseph Bernard, Raymond Delamarre, Alfred Janniot, Jacques Lipchitz ou les frères Martel (des indépendants comme des académiques), s'est intéressé à l'art du bas-relief en lien avec l'architecture. Favorable au dialogue entre les arts – qu'il défend durant son action à la tête de l'École des beaux-arts⁹ – Landowski a conçu plusieurs monuments et projets en lien avec la muralité. En 1923, il utilise le mot de « tapisserie » dans son journal pour qualifier l'esthétique de son projet de *Mur des héros*, évoquant même une « grande tapisserie sculptée¹⁰ ». Comme le remarque Antoinette Le Normand Romain, « dessin en relief, tapisserie, broderie sont des termes employés par Landowski¹¹ », en particulier lorsqu'il évoque ses travaux décoratifs pour les fontaines de Saint Cloud. Que remarque-t-on? Les surfaces sont entièrement couvertes de motifs en méplat. L'historienne remarque que l'effet rappelle celui des tapisserie mille-fleurs et leur représentation irréaliste de l'espace. Les saillies sont très faibles et les motifs traités sur un même plan.

Déjà, David d'Angers avait rappelé combien l'art du bas-relief est proche du dessin car il prend naissance non dans la troisième dimension à partir d'une surface plane, qui peut être celle du mur¹². Comme l'ont bien mis en exergue Claire Barbillon et Antoinette Le Normand-Romain le bas-relief est « une forme de sculpture particulière car définie par un point de vue frontal obligatoire¹³ ». Deux attitudes sont possibles : soit nier le mur, soit affirmer l'existence de la paroi. Les sculpteurs appelés à travailler pour une architecture de plus en plus sobre ont définitivement choisi la seconde option, en ayant souvent en tête pour modèle les grands exemples du passé, en particulièrement les décors monumentaux de l'Égypte antique. En faisant peu saillir le relief, la sculpture semble fusionner avec le mur, se fondre avec la structure. L'effet de tapisserie

9 Dans la lignée d'une politique mise en place à la fin du XIX^e siècle, un dialogue entre les arts est encouragé par Paul Landowski, directeur de l'École des beaux-arts de 1939 à 1942, puis par son successeur l'architecte Paul Tournon, directeur de l'École jusqu'en 1948, puis par Nicolas Untersteller, successeur de Tournon, jusqu'en 1967.

10 Paul Landowski, *Journal*, 23 juillet 1923, cité dans Antoinette Le Normand-Romain, « Des tapisseries sculptées. Paul Landowski et le bas-relief », dans Dominique Boudou, Michèle Lefrançois (dir.) *Landowski : le temple de l'homme*, cat. expo., Paris, Petit Palais (1^{er} décembre 1999-5 mars 2000), Paris, Paris-Musées, 1999.

11 Antoinette Le Normand-Romain, « Des tapisseries sculptées. Paul Landowski et le bas-relief », dans *ibid.*, p. 36.

12 André Bruel (dir.), *Les cahiers de David d'Angers*, Paris, Plon, 1958 [1828], t. II, p. 18.

13 Antoinette Le Normand-Romain, « Des tapisseries sculptées. Paul Landowski et le bas-relief », dans *Landowski : le temple de l'homme*, *op. cit.*, p. 33.

est renforcé par l'abondance des motifs qui semblent habiller l'architecture d'une grande enveloppe décorative.

Le plus grand décor sculpté des années 1930 est un *unicum*. Il s'agit de la fresque en pierre (apposé sur une structure en béton) sculptée par Alfred Janniot pour la façade du Musée permanent des colonies. Le bâtiment, élevé pour l'Exposition coloniale de 1931, est l'œuvre de l'architecte Albert Laprade, l'un de ces architectes si difficiles à catégoriser, tout à la fois l'auteur du garage Marbeuf, très moderne et fonctionnaliste, mais aussi celui du musée des Colonies. C'est bien Laprade qui a voulu ce décor, et l'a imposé au maréchal Lyautey qui souhaitait une architecture totalement blanche. Pourquoi Laprade désirait-il tant habiller la façade d'une « grande tapisserie de pierre abritée par une sorte de dais léger [qui] évoquerait les pays du soleil dans une note neutre et moderne¹⁴ »? Sans aucun doute, il s'agissait pour l'architecte de manifester sa détestation du « nudisme », soit cette propension de l'architecture de son temps à fonctionner à l'économie et à renoncer à l'intégration des arts majeurs. Faire appel aux artistes, dit-il, oblige les architectes à se montrer courageux, audacieux. En effet, rien de pire peut-être qu'une œuvre sans unité esthétique, et de cela Laprade avait pris soin de se prémunir en imposant un seul artiste et en refusant le morcellement de la commande, comme c'était usuellement le cas dans les grands chantiers décoratifs et ornementaux du XIX^e siècle. Laprade tint bon et imposa Alfred Janniot, Prix de Rome en 1919 et connu pour son intérêt pour la sculpture d'architecture, de surcroît recommandé par Bourdelle. Selon Bourdelle, le seul « capable de travailler avec précision, de bien composer et de donner l'unité à une grande surface, c'est Janniot, vierge de pompiérisme bien que Prix de Rome¹⁵ ».

Janniot avait en effet un immense défi à relever : couvrir d'une immense fresque sculptée le 1200 m² de la façade. Il mena à bien ce chantier, dans les délais impartis, avec l'aide de deux sculpteurs (Charles Barberis et Gabriel Forestier) et une dizaine d'ouvriers. Comment Janniot procède-t-il? Le sculpteur se documente sur la faune et la flore, recrute des modèles pour poser les figures, débute par des études dessinées sur calque, élabore une maquette lui permettant

14 Albert Laprade, Rapport au maréchal Lyautey relatif au musée permanent, AN 403 AP 12, cité dans Catherine Hodeir, « Un musée permanent pour une exposition éphémère », dans Germain Viatte [dir.], *Le Palais des Colonies. Histoire du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002, p. 30.

15 Propos de Bourdelle rapportés par Albert Laprade, Souvenirs dactylographiés, p. 128 (Archives nationales, Fonds Laprade, Don Barré-Laprade).

de visualiser l'ensemble de sa composition. Cette première phase dure une année. Sur une grande planche à clous, l'artiste et ses assistants construisent par morceaux l'immense relief en terre glaise, modelé à demi-grandeur. L'ensemble est ensuite moulé, ce qui permet d'obtenir des modèles en plâtre qui seront utiles pour la taille de la pierre à une échelle supérieure. Ce travail de taille sur la pierre est réalisé sur le site, par Janniot et ses praticiens, à l'aide de ciseaux plats ou à dents, de gradines, de bouchardes, de râpes.

L'œuvre monumentale fut immédiatement comparée à une tapisserie de pierre par les journalistes et critiques d'art. Cette commande fut très bénéfique à la carrière de Janniot, qui obtint par la suite de nombreuses commandes pour l'architecture et notamment le double bas-relief ornant les ailes du parvis du palais de Tokyo (1937, arch. Jean-Claude Dondel et André Aubert) sur des thèmes mythologiques. Hormis la question du traitement iconographique qui se pose légitimement, la façade du musée des Colonies interroge sur l'effet de colonisation de la sculpture sur l'architecture. Le décor sert-il l'architecture de Laprade ou l'invisibilise-t-il? Le sculpteur, en tout cas, a pensé son décor dans l'esprit du respect de la muralité. Selon Jean Charbonneaux, Janniot se serait des modes de composition des tapisseries anciennes, faisant « pivoter le plan horizontal réel sur lequel se meuvent les personnages, de manière qui se confonde avec le plan vertical du mur. Cette convention supprime la perspective et impose la même échelle à toutes les figures. On remarquera que, d'après une règle appliquée dans les tapisseries pour éviter de fâcheuses invraisemblances, les pieds des personnages n'apparaissent presque jamais¹⁶ ». Janniot, quant à lui, cite d'autres sources d'inspiration, en particulier le relief oriental, en particulier hindou-khmer ou javanais qui exclut les vides¹⁷. Si le thème général du relief est attaché à la colonisation, force est de constater que le sculpteur a surtout développé une iconographie animalière et végétale, et traité la diversité des corps dans un esprit d'idéalisation. En raison de son abondance, le relief retient majoritairement l'attention, mais grâce à sa planéité et aux jeux de lumière subtils qu'il produit, n'invisibilise pas l'architecture de Laprade. Toutefois, le sculpteur se montra déçu par les piliers qui scandent la façade, comme si elles faisaient concurrence à son décor. Manière pour l'architecte de réaffirmer la structure du bâtiment. Ce décor, par son ampleur, demeure isolé, notamment

16 Jean Charbonneaux (préf.), *Le Bas-relief du musée des Colonies, Janniot, sculpteur*, Paris, Librairie d'art Louis Reynaud, 1931, n. p.

17 Propos de Janniot rapportés dans Armand Dayot, « Voyage à travers nos colonies », *L'Art et les artistes*, n° 117, mai 1931, p. 264.

car la pierre est un matériau coûteux... à la différence du béton, qui donne lieu à partir des années 1930 à un renouveau très intéressant en matière de décor d'architecture (on peut notamment penser au grand décor d'Henri Bouchard pour la façade de Saint-Pierre de Chaillot, à Paris), voire de tentative de fusion entre les deux arts majeurs.

Les possibilités sculpturales du béton

L'usage du béton a donné lieu à un véritable renouveau du dialogue entre sculpture et architecture. Un exemple intéressant, qui demeure singulier, est la façade de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus d'Élisabethville confiée par l'architecture Paul Tournon à Carlo Sarrabezolles en 1927. En six semaines, il sculpte trente-cinq statues directement dans le béton frais, travaillant de concert avec l'entrepreneur. Le geste sculptural intervient peu de temps après le travail des ouvriers, alors que le béton a été coulé dans un coffrage et qu'il vient d'être décoffré. Cette technique, très efficace pour concevoir rapidement un décor sculpté, qui plus est économique, rendit Sarrabezolles célèbre auprès des architectes de l'entre-deux-guerres, principalement dans le domaine religieux. Jean-Louis Sourdeau lui confia notamment la façade de l'église Saint-Louis de Marseille en 1935, ornée d'un Christ monumental et de bas-reliefs¹⁸.

On sera surpris d'observer la quantité de décors monumentaux en bas-reliefs présents sur les façades de bâtiments considérés comme fonctionnalistes. Ils sont méconnus, et Marcel Joray, dans un ouvrage déjà ancien – *Le béton dans l'art contemporain*, publié en 1977 – est l'un des rares à faire valoir le travail de ces sculpteurs pour l'architecture¹⁹. Les exemples que l'auteur présente témoignent de l'ampleur internationale de ces pratiques. Citons notamment le mur-relief de Constantino Nivola à Hartford (1951), La *Communauté* de Harris Barron à Boston (1964-1965), Le *Grand Hommage à la civilisation technologique* d'Arnaldo Pomodoro à Cologne (1962-1964) ou encore les murs gravés par Carl Nesjar d'après des dessins de Picasso grâce à la technique de la bétogravure. Un exemple plus étonnant, et relativement passé sous silence, est l'intérêt que porta Le-sCorbusier lui-même pour l'empreinte dans le béton décorant certaines parois de ses unités d'habitation, celle de Marseille (1952) tout d'abord, puis celles Nantes, Briey, Firminy et Berlin entre 1955 et 1965. Seuls Roberto Gargiani

18 Laurent Noet, « Le décor sculpté, joyau de l'église Saint-Louis », dans Hugo Stahl, *L'église Saint-Louis de Marseille. Une mémoire en devenir*, Hyères, MALTAÉ éditeur, 2020, p. 84-95.

19 Marcel Joray, *Le béton dans l'art contemporain*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1977.

et Anna Rossellini ont, jusqu'à présent, accordé à ces décors sculptés l'attention qu'ils méritent²⁰. À cette époque, Le-sCorbusier réalise des sculptures, avec la collaboration pratique de Joseph Savina. Sur les unités d'habitation, il fait valoir l'importance du décor sculpté en béton associé à son architecture, mais l'architecte ne fait pas appel à un sculpteur. Il réalise lui-même le motif principal de ce que l'architecte nomme ses « sculptures moulées », motif autoréférentiel à sa théorie qui apparaît comme une signature : les bonshommes et fantômes du Modulor. Pour imprimer ces silhouettes dans le béton, Le-sCorbusier fait réaliser une série de formes en bois, déposées une à une dans un coffrage de bois et recouvert de béton. Au démoulage, la forme est retirée et son empreinte conservée dans le béton, en négatif. Ces décors d'architecture, réservés aux « murailles » que sont les murs aveugles, est un moyen parlant de donner « la mesure de l'homme », de replacer l'image du vivant au cœur du minéral. Roberto Gargiani et Anna Rossellini estiment que Le-sCorbusier les conçoit comme des graffitis modernes, en hommage aux grands décors sculptés des civilisations anciennes, comme l'Égypte²¹.

Certains sculpteurs des années 1950-1980 se sont fait une spécialité du relief monumental en béton pour le décor intérieur comme extérieur de l'architecture. Nous pouvons songer à Denis Morog [Jean-Paul Delhumeau], qui travailla notamment avec l'architecte Jacques Perrin-Fayolle à Lyon. Leur collaboration se noue autour de la mise en valeur de l'esthétique du béton dans la nouvelle architecture publique²². Morog intervient ainsi dans le hall d'accueil de la bibliothèque municipale de la part-Dieu (1969-1972), créant un immense décor comparé par le sculpteur à une « féerie de soleils abstraits et de satellites²³ ». En 1977, Morog élabore un autre grand ensemble mural pour l'intérieur du nouveau siège de la région Bourgogne, sur la demande des architectes Roger-Martin Barade et François Ruault²⁴. Les motifs abstraits et géométriques sont répétitifs, avec la

20 Roberto Gargiani et Anna Rossellini, *Le-sCorbusier, Beton Brut and the Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, 2011.

21 *Ibid.*, p. 36.

22 Philippe Dufieux, *Jacques Perrin-Fayolle, architecte de l'enseignement supérieur dans la métropole de Lyon*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020.

23 Propos du sculpteur rapportés par Irène Michela, « Future attraction touristique du Lyon moderne. La cage d'escalier de la bibliothèque municipale de la Part-Dieu qui sera ouverte en 1972 », *Le Progrès*, 22 juillet 1971, cité dans Philippe Dufieux, *Jacques Perrin-Fayolle...*, *op. cit.*, p. 98.

24 Julien Defillon, « La région Bourgogne : un hôtel de région construit en secteur sauvegardé dans le goût des années 1970 », *In Situ*, 34, 2018 (<http://journals.openedition.org/insitu/15993>, consulté le 15 novembre 2023).

prédominance du cercle; des effets de reliefs et de creux animent le mur. L'artiste s'est exprimé sur son choix de travailler le béton : « Il sait prendre toutes les formes et participer aux réalisations les plus hardies. Des progrès considérables ont été réalisés quant à son aspect. Matériau d'innovations, il s'adapte à tous les problèmes; on peut penser béton et couleurs, on peut penser béton léger, béton lourd, béton œuvre d'art, béton poli, béton rugueux²⁵ », écrit-il. Morog pense d'abord les modèles sous forme de dessins (très proches, d'ailleurs, de dessins d'architectes). Il conçoit ensuite lui-même des coffrages en polystyrène. Appartenant à la famille des plastiques, le polystyrène est peu résistant, notamment à la chaleur, mais son intérêt réside dans sa malléabilité et son moindre coût. Grâce à lui, il est plus facile de réaliser des moulages de motifs complexes (courbes ou moulures) que dans du bois. Pour le découper, Morog utilise le fil chaud, et pour imprimer des motifs, des fers chauds. Ensuite, ce moule travaillé de motifs en creux et en saillie est envoyé auprès d'un entrepreneur qui y coule le béton. Les tirages peuvent conserver par endroits la trace des billes de polystyrène. Cette technique est également utilisée à la même époque pour composer de grands décors pariétaux abstraits par la sculptrice Paule Pascale, qui collabora notamment avec l'architecte nîmois Joseph Massota, récemment remise en lumière par la Région Occitanie²⁶.

Animer les murs

Dans le contexte d'une commande architecturale de plus en plus contrôlée par des promoteurs, assistés par des cabinets de conseils, et dépendante des matériaux de l'industrie, un groupement d'architectes et de sculpteurs se forme au cours des années 1960 pour défendre l'importance du décor architectural. Cette association, Le Mur vivant, est créée en 1966 et lance une revue éponyme (publiée jusque dans les années 1990). L'architecte Maurice Novarina, connu pour l'église d'Assy (Haute-Savoie), est un partisan du travail collectif entre architectes, peintres et sculpteurs. À ses débuts, il préside l'association et affirme le « droit qu'ont tous les hommes de ne pas habiter des machines qui ne satisfont, au

²⁵ Denis Morog, *Le Beau béton*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981.

²⁶ Paule Pascale, *femme sculpteur dans les années 1960-1985, la rencontre de la matière et de l'espace*, Monuments historiques et objets d'art d'Occitanie, Direction régionale des affaires culturelles, 2017, collection Duo Patrimoine du xx^e siècle. Voir également l'article de Josette Clier et Michèle François, « Paule Pascale, sculpteur au service de l'architecture dans les années 1960-1980 dans le Gard », *In Situ*, 32, 2017 (<http://journals.openedition.org/insitu/14899>, consulté le 15 novembre 2023).

mieux, que leurs besoins les plus matériels²⁷ ». L'association propose de réagir contre une esthétique architecturale industrielle devenue trop standardisée et impersonnelle. Elle entend proposer aux promoteurs et commanditaires « une possibilité de doter de mouvement une surface architecturale illimitée dans des conditions qui tiennent compte simultanément des formules esthétiques de notre époque et des impératifs de standardisation industrielle inhérente au domaine de la construction²⁸ ».

L'un de ses membres actifs est le sculpteur Robert Juvin. Ce sculpteur avait entrepris cette réflexion sur la muralité à l'occasion d'une première commande pour le tympan de l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal en 1962. Dans le cadre de ses réalisations ultérieures pour l'architecture, parfois dans le cadre du 1 % décoratif (Loi de 1951), Juvin (comme Morog ou Pierre Sabatier, deux artistes qui participent aux expositions organisées par Le Mur Vivant dans les années 1960) développe un langage non-figuratif, principalement basé sur des compositions géométriques. L'une des réalisations majeures de Juvin est la façade du musée de la Poste, à Paris (1969), construit par André Chatelin, Grand Prix de Rome d'architecture en 1943, architecte des bâtiments civils et des palais nationaux et architecte en chef des Postes²⁹. Une nouvelle fois, l'architecte est l'instigateur du décor, et découvre Juvin après un premier contact avorté avec un autre artiste. « J'ai l'intention de recourir à un sculpteur spécialiste dont les honoraires doivent être pris en charge par le lot gros œuvre. Il ne faut sans doute pas parler d'ouvriers mais de "frais de sculpteurs et metteurs au point"³⁰ », écrit-il à l'un de ses collaborateurs. Chatelin souhaite animer le mur de la façade et valide les croquis, dessins, et la maquette en plâtre de Juvin. Ce dernier propose trois compositions abstraites en ciment blanc avec agrégat « dont l'élément de base est un prisme équilatéral. Les extrémités sont traitées en coupe droite ou en coupe biaise et ce sont ces surfaces qui permettent d'obtenir des dessins extrêmement variés³¹ ».

Ce type de décor est ce que l'association Le Mur Vivant qualifie d'« animations » murales, ce qui peut aussi recouvrir la mosaïque par exemple. Cette volonté de défendre la personnalisation de l'architecture par le décor, en

27 Maurice Novarina, « Au pied du mur », *Le Mur vivant*, n° 8, 2^e trimestre 1968, p. 13.

28 Robert Juvin citant Maurice Novarina « Expositions 1967 », *Le Mur vivant*, n° 6, octobre 1967, p. 15.

29 Simon Texier, *Le musée de la Poste, chronique d'une transformation*, Paris, Archibooks, 2020.

30 Lettre d'André Chatelin à France, 5 mars 1969 (49 IFA 08).

31 Lettre de Juvin à Chatelin, 28 avril 1969 (49 IFA 08).

intérieur comme en extérieur, est partagée par un certain nombre d'artistes dont le sculpteur Pierre Sabatier, formé à l'origine comme fresquiste. Ce dernier affirme avoir « choisi de travailler avec les architectes depuis longtemps, depuis toujours³² ». Sabatier milite pour les collaborations entre architectes et artistes. « Retrouver le sens du décor est [...] le seul moyen d'échapper à l'uniformité et la répétition. Il apporte la preuve que "l'ornement n'est pas un crime" quoi qu'en ait dit autrefois le vieil Adolf Loos³³ », écrit-il. Pierre Sabatier, dont le travail sculptural et mural fut remis en lumière par une monographie parue en 2011, n'est généralement connu qu'à travers la façade controversée du siège social de la maison Rochas (rue François I^{er} à Paris), symbole des années 1970 (et détruite en 1987). Sabatier a cependant réalisé de nombreux autres grands décors muraux, des céramiques et des mosaïques abstraites pour des façades d'immeubles à la demande d'architectes tels que Novarina, Henry Pottier, Louis-Georges Noviant ou François Davy, mais aussi de grandes compositions en métal pour des bâtiments administratifs ou des immeubles d'affaire dans le quartier neuf de la Défense. Selon Domitille d'Orgeval, Sabatier « rêvait depuis l'enfance aux réalisations grandioses des Égyptiens et des Assyriens³⁴ ». Parmi ses réalisations, l'« immense fresque abstraite³⁵ » de 600 m² en cuivre martelé et oxydé à l'intérieur de la tour CB15 Aquitaine construite par les frères Luc et Xavier Arsène-Henry que Sabatier avait rencontré grâce à l'association Le Mur Vivant. Denis Voisin rappelle que « les frères cherchaient à établir des liens avec des artistes, ils intégraient très bien leur travail à l'architecture³⁶ ».

Si Pierre Sabatier comme Robert Juvin sont aujourd'hui décédés, un témoin demeure. Il s'agit de Jo Rome, un artiste nonagénaire, qui se souvient très bien du travail qu'il effectua pour l'architecte Jaminon, en charge de la construction d'immeubles pour vacanciers dans une cité balnéaire à De Haan (Le Coq-sur-mer), en Flandre occidentale, au début des années 1970. Formé à l'Académie des beaux-arts de Liège et ayant déjà à son actif plusieurs peintures monumentales, Jo Rome se souvient de ce chantier auquel il fut étroitement associé, l'architecte lui ayant confié le décor de plusieurs murs pour une surface totale de 1500 m². L'artiste fut entièrement libre de ses motifs. Partant d'un dessin, il employa plusieurs techniques, s'inspirant du collage, mêlant motifs figuratifs et

32 Domitille d'Orgeval, *Pierre Sabatier, sculpteur*, Paris, Norma, 2011, p. 6.

33 *Ibid.*, p. 88.

34 *Ibid.*, p. 6.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 Propos de Denis Voisin recueillis dans : *Ibid.*, p. 58.

abstrait. Il conçut ses motifs à partir de moulages de sculpture dans du silicone, ou encore à partir d'empreintes creusées dans le sable, puis moulées dans le plâtre et traduites dans le béton frais. Au sujet du rendu, Jo Rome est réceptif à l'image de la tapisserie en relief.

L'héroïsation d'un modernisme radical a tendu à faire du rejet du décor l'un des points centraux de la doxa moderniste, quitte à passer sous silence la présence de la sculpture associée à l'architecture, qu'il s'agisse de reliefs ou de ronde-bosses. Certes, dans son célèbre pamphlet *Ornement et crime* (1908), Adolf Loos appelait-il à bannir l'ornement architectural. Toutefois, Tony Garnier, Auguste Perret, Robert Mallet-Stevens ou encore Le-sCorbusier n'ont pas obligatoirement renoncé à la sculpture, et plus particulièrement au grand décor sculpté (réalisé ou non). Ceci a été passé sous silence, dans la lignée des travaux d'Emil Kaufman. En 1933, désireux de livrer une histoire de l'architecture moderne assimilée à un purisme formel et de construire une généalogie directe entre Nicolas Ledoux et Le-sCorbusier, Kaufman se montra très gêné à chaque fois qu'il fit face à des décors intégrés dans les architectures ou projets ledolciens. Aussi, proposait-il, tout simplement, de « faire abstraction de l'enveloppe décorative » comme il s'agissait d'un élément polluant la pureté des formes de l'architecture. Daniel Rabreau, en 1993, a démontré combien la lecture de Kaufman était arbitraire³⁷. Selon l'historien, « la sculpture contribue [...] clairement à formuler la théorie de l'architecture parlante de Ledoux³⁸ ». Ainsi, l'apport de la sculpture est parfois oublié, en particulier lorsqu'elle s'attache à l'architecture. Elle joue toutefois un rôle important au xx^e siècle, que ce soit à des fins politiques, symboliques ou décoratives, notamment dans l'histoire de l'architecture classique moderne, ou moderne traditionaliste, notamment dans le cadre des architectures de la seconde Reconstruction.

37 Daniel Rabreau, « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon Claude-Nicolas Ledoux », dans Guilhem Scherf (dir.), *Clodion et la sculpture française de la fin du xviii^e siècle*, actes du colloque (Paris, 20-21 mars 1992), Paris, La Documentation française, 1993, p. 450-484.

38 Daniel Rabreau, « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon Claude-Nicolas Ledoux », dans *ibid.*, p. 462. Cette réflexion est aussi vraie pour Boullée, Legrand, Molinos et Lequeux, selon l'auteur qui traite spécifiquement de l'architecture du xviii^e siècle.

DÉPENDANCES
ET INTERDÉPENDANCES
DE LA DÉCORATION MURALE

LE MUR TEXTILE : CONCEPTION ET DÉCOR CHEZ LES TAPISSIERS-DÉCORATEURS

JUSTINE LÉCUYER

Le rôle du textile est central dans l'aménagement de l'intérieur. Il se pare d'un double usage à la fois utilitaire et symbolique. Il sert d'isolation thermique contre le froid, l'humidité et les courants d'air, mais aussi d'élément de décor. Ainsi, il sépare la vie extérieure de celle de l'intérieur et peut être à la fois protection, cloison et ornement. À la fin du XIX^e siècle, il incarne le *home* ou le nid comme il est parfois appelé. Le textile participe à la définition de l'espace domestique et de l'identité bourgeoise. En effet, le décor mural des appartements contribue pour une grande part à donner leur caractère aux intérieurs. Il embellit selon les principes d'harmonie et d'ensemble et contribue aux recherches de confort et à l'évolution des modes décoratives. La présence du textile répond à l'impossible nudité des murs considérée comme froide et austère. Avec l'essor de l'industrie textile, il n'est plus réservé à une élite et participe même aux intérieurs les plus modestes. Le recours aux tapissiers permet de décorer son intérieur et de se meubler selon la dernière mode. Ce métier se divise en plusieurs spécialités : les coupeurs, les garnisseurs en siège, les tapissières-couturières et les villiers. Le tapissier est un expert du textile. Son art repose sur sa maîtrise technique de la coupe, son geste pour le mettre en forme et son goût pour en assortir les couleurs. Ainsi, le tapissier est à la fois un homme de métier et un décorateur qui conçoit, fabrique et pose l'ensemble du décor intérieur. Il devient « l'ordonnateur » de la demeure, le conseiller incontournable pour naviguer entre les règles de la convenance. Les entreprises de tapisserie ont laissé peu d'archives et les décors conservés sont rares. Les sources qui permettent d'analyser les créations des tapissiers sont majoritairement des fonds de dessins d'atelier, des inventaires de marchandises ainsi que des registres de commandes chez leurs fournisseurs comme les fabricants d'étoffe.

L'art du tapissier convoque encore aujourd'hui des *a priori* et le décor textile est souvent absent lorsqu'il est question d'art mural. Le caractère mobile et éphémère de ces décors ainsi que le renouvellement des modes n'est pas étranger à cet oubli. Toutefois, le contexte scientifique montre un intérêt renouvelé

pour la décoration et le textile. L'exposition *Folie textile* organisée en 2013 au palais de Compiègne, constitue une première relecture des réalisations des tapissiers, notamment l'essai de la conservatrice Laure Chabanne « Luxe, mode et fantaisie. Le textile dans le décor intérieur¹ ». En 2016, l'historienne Estelle Thibault interroge les analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX siècles dans un article paru dans la revue *Perspective* consacré au textile. Ainsi, cette étude s'inscrit dans le sillage de ces travaux qui mènent une réflexion sur la place du textile d'ameublement et son rapport au bâti. La question de l'affirmation ou de la négation du mur et de son décor est centrale au tournant du siècle. Comment les tapissiers conçoivent-ils les décors qu'ils réalisent? Quel usage font-ils du textile d'ameublement entre unité décorative et recherche de fantaisie? La spécificité de leur métier repose sur la préparation et la mise en forme d'un matériau souple, le textile. Ce dernier est un élément structurant des décors qu'ils réalisent, à la fois mise en scène d'une certaine ostentation financière, mais aussi organisation de l'espace.

Le tapissier : un expert du textile de la conception à la pose du décor

L'aménagement intérieur demande soin et réflexion. Il doit répondre aux règles de bon goût tout en puisant dans des déclinaisons de styles appliquées aux meubles et aux étoffes. Le tapissier adapte ses propositions aux attentes de son client et à son budget, mais aussi à la destination, à la disposition et aux proportions de la pièce à décorer. Le tapissier construit le projet de décoration intérieure depuis la levée des plans de la pièce jusqu'à la pose des menus objets. La prise des mesures est une étape essentielle, notamment pour le métrage des étoffes. Il réalise plan de terre, élévation et coupe afin d'avoir une vision d'ensemble du décor à créer. D'après le tapissier Jules Verdellet, « un plan rigoureusement fait à l'échelle de proportion facilite énormément les différentes opérations du travail; car ce n'est qu'avec cette précaution qu'on peut mettre en pratique cette maxime. *Avant de mettre le premier clou il faut savoir comment on mettra le dernier*² ». Ainsi, le plan indique la place des fenêtres, des portes avec leur sens

- 1 Isabelle Dubois-Brinkmann, Emmanuel Starcky (dir.), *Folie textile : mode et décoration sous le Second Empire*, cat. expo., Compiègne, palais de Compiègne (7 juin-14 octobre 2013), Mulhouse, musée de l'Impression sur étoffes (8 novembre 2013-12 octobre 2014), Paris, RMN, 2013.
- 2 En italique dans le texte. Jules Verdellet, *L'Art pratique du tapissier*, 2^e série, Paris, chez l'auteur, 1874, p. 36.

d'ouverture, l'emplacement de la cheminée et celui du marbre du foyer. À partir de ces éléments qui constituent le « squelette du décor³ », le tapissier exécute des dessins préparatoires dont certains laissent entrevoir les échanges au sein de l'atelier. Le tapissier Henry Penon travaille de concert avec ses ouvriers : « Je leur indique chaque détail et la manière dont j'en comprends l'exécution, faisant défaire et refaire ce qui n'est pas réussi [...]. Je travaille avec eux, je pénètre avec eux dans les détails, je laisse peu à leur initiative; cependant je les stimule, je les pousse dans une voie artistique et pratique⁴. » Cette remarque de Penon s'apprécie à la lumière des dessins issus de son fonds d'atelier qui montrent l'évolution de la conception du projet. Le tapissier annote les dessins de ses employés de commentaires parfois abrupts comme « à adapter », « nul » ou « supprimer les glands »⁵. Certains dessins portent également les mentions détaillées des tissus et de leur couleur que doivent suivre l'atelier : velours de Gênes bleu, satin vermillon et même la référence de la frange à utiliser⁶. Penon demande en marge d'un dessin : « Peut-on couper le molleton pour étudier ce projet?⁷ ». On devine les échanges entre le tapissier à la tête de sa maison et les différents ateliers tels que ceux des dessinateurs ou des coupeurs. Ces derniers sont la « cheville ouvrière » dont dépend la réussite du décor textile. Ils doivent savoir tirer parti de tous les genres d'étoffes et des doublures afin de donner la forme souhaitée au drapé puisque, par exemple, le poids du textile détermine l'ampleur et le tombé des plis. Les manuels de tapissier insistent sur l'importance de bien connaître les différentes matières employées dans la décoration. Dans le *Manuel du tapissier, décorateur et marchand de meubles*, Athanase Garnier donne des conseils pour vérifier la qualité d'une étoffe : « Toute étoffe doit être examinée en l'étendant contre le jour; c'est ainsi seulement que l'on peut reconnaître beaucoup de défauts qui échappent au toucher et au simple examen de la surface du tissu⁸. » Pour sa part, dans son *Manuel géométrique du tapissier*,

3 Jules Verdelle, *Manuel géométrique du tapissier*, Paris, chez l'auteur, 1851, p. 102.

4 Antonin Proust, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, Paris, Imprimerie A. Quantin, 1881, p. 207.

5 Henry Penon, [Croisée], [1870-1897], Paris, INHA, collections Jacques-Doucet, Fonds Henry Penon, Fol Est 16.

6 Henry Penon, [Lit], [1870-1897], Paris, INHA, collections Jacques-Doucet, Fonds Henry Penon, Fol Est 16.

7 Henry Penon, [Draperie pour une baie], [1870-1897], Paris, INHA, collections Jacques-Doucet, Fonds Henry Penon, Fol Est 16.

8 Athanase Garnier, *Manuel du tapissier, décorateur et marchand de meubles*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1830, p. 15.

Jules Verdellet revendique le sérieux de son art par la complexité des découpes. Il rédige une méthode de coupe à partir de la science de la géométrie appliquée au développement des étoffes qui doit permettre une économie de temps et de matière (fig. 1). L'architecte Eugène Viollet-le-Duc juge d'ailleurs le mérite du tapissier à la qualité de sa coupe : « On reconnaît de suite, en voyant les plis d'un rideau, si le tapissier est géomètre ou s'il n'est qu'un artisan ignorant⁹. » La maîtrise du dessin et de la couleur légitime la dimension artistique de leur pratique comme le rappelle le tapissier Constant Legriël : « Notre métier ne se base-t-il pas, en effet, sur ces deux grands points qui resteront éternellement les grandes lignes de l'art? le dessin et la couleur¹⁰. »

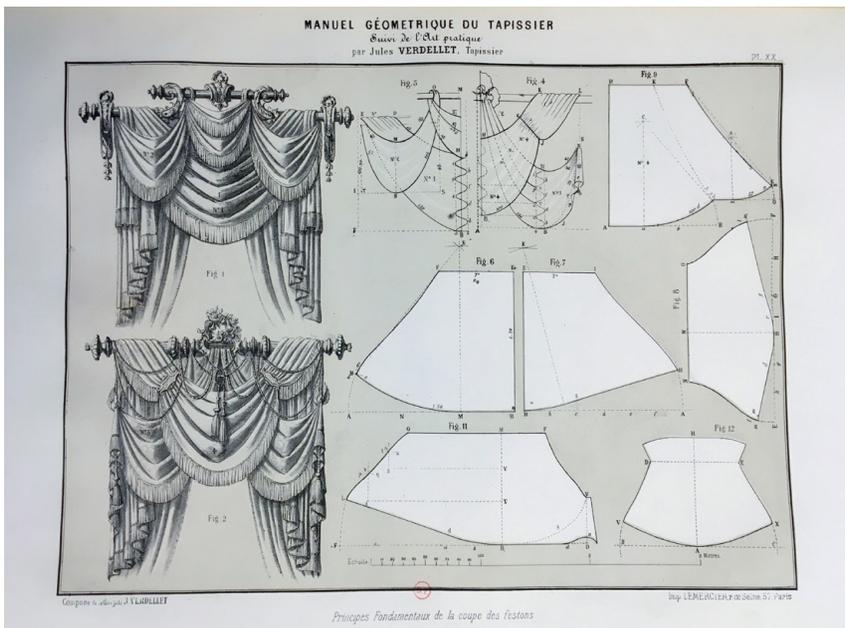


Fig. 1. Verdellet, Jules, « Principes fondamentaux de la coupe des festons », dans *Manuel géométrique du tapissier*, Paris, l'auteur, 1851, pl. 20.

Ce travail sur la couleur est perceptible dans les aquarelles que le tapissier réalise pour ses clients. Ces dernières reprennent les nuances et motifs exacts des étoffes qui seront installées. Elles permettent aux clients de se rendre compte

⁹ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, Librairie Gründ et Maguet, 1858, t. 1, p. 278.

¹⁰ *Distribution des prix du Comité de patronage aux apprentis de la corporation, le 5 août 1883*, Paris, imprimerie Chaix, 1883, p. 12.



Fig. 2. Deville, Jules, [Maquette de salon], [1850-1880], Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Jules Deville, Hd-110k.

de la composition et de l'effet du décor. Le tapissier représente quelquefois des personnages pour aider sa clientèle à se projeter dans son futur intérieur. Ces aquarelles sont signées par le tapissier et peuvent être considérées comme des œuvres en soi et s'apparenter à des vues d'intérieurs. Le tapissier peut également fabriquer des maquettes d'architecture à l'échelle de proportion. Toutefois, leur présence dans les fonds est assez rare au regard du nombre de dessins conservés et laisse supposer leur utilisation pour des commandes prestigieuses. Il s'agit d'une boîte articulée qui présente, parfois, une superposition d'options proposées par le tapissier. La BnF conserve la maquette d'un salon, réalisée par le tapissier Jules Deville (fig. 2). Il exerce son art non seulement pour les tentures, mais également pour les boiseries, la cheminée et le trumeau. L'ensemble du décor est de style Louis XIV et le textile dans les tons cramoisis et verts est en harmonie avec ce choix. Il comprend un tapis au centre qui couvre l'intégralité du sol, des rideaux de fenêtres agrémentés de lambrequins, des portières et des sièges coordonnés qui rythment la symétrie de la pièce.

de la composition et de l'effet du décor. Le tapissier représente quelquefois des personnages pour aider sa clientèle à se projeter dans son futur intérieur. Ces aquarelles sont signées par le tapissier et peuvent être considérées comme des œuvres en soi et s'apparenter à des vues d'intérieurs. Le tapissier peut également fabriquer des maquettes d'architecture à l'échelle de proportion. Toutefois, leur présence dans les fonds est assez rare au regard du nombre de dessins conservés et laisse supposer leur utilisation pour des commandes prestigieuses.

L'ajustement et la pose des tentures murales, croisées et de façon plus générale tout ce qui constitue la décoration sont effectués par le villier¹¹, ouvrier expérimenté et habile décorateur. Verdellet précise : « Il lui faut du goût et un certain tour de main pour le chiffonnage des draperies, même parfaitement préparées, et plus encore pour celles négligemment disposées qui se terminent sur place, afin qu'il sache leur donner ce cachet de finisseur qui ne laisse rien à désirer¹². » Il apporte la touche finale très étudiée comme montrent les dessins cotés conservés. Il doit maîtriser la coupe des étoffes pour comprendre la pose du décor. En effet, comme le rappelle Félix Lenoir : « Quelle communauté d'idées ne doit-il pas exister entre le coupeur et le villier, pour que celui-ci complète, par une pose intelligente, l'ensemble de l'effet cherché¹³. » Une bonne coupe n'est rien sans une bonne pose. Le villier représente la maison et le rendu final du décor repose sur lui. Pour l'installation chez le client, il doit également posséder des connaissances générales dans d'autres domaines comme la menuiserie, la peinture, la serrurerie ou l'électricité, car il coordonne ces différents corps d'état :

Le tapissier est le centralisateur de la décoration intérieure. Vers lui viennent converger tous les corps d'états qui contribuent à l'ornement. Il ne peut être étranger à l'ébéniste qui supporte ses garnitures, à la serrurerie qui attache ses tentures, aux dorures, aux bronzes, aux cristaux, aux gravures dont la pose correspond à la mise en scène d'un ameublement¹⁴.

Ainsi, le terme de « tapissier-décorateur » comprend plusieurs spécialités assurées par différentes personnes au sein d'une maison de décoration. Le chef de maison est un décorateur d'intérieur qui s'appuie sur différentes documentations afin de réaliser ses ameublements. La recherche se fait à partir d'ouvrages ou de dessins conservés de chantiers précédents qui servent alors de modèles. Les inventaires des bibliothèques de quelques tapissiers, réalisés lors de faillites ou après décès, permettent de mettre en lumière les ouvrages auxquels ils se réfèrent. Par exemple en 1884, le tapissier Louis Valette possède 1000 francs d'ouvrages comprenant un recueil d'Eugène Prignot, la *Grammaire de l'ornement* d'Owen

11 Le villier travaille en ville, c'est-à-dire chez le client.

12 Jules Verdellet, *Manuel géométrique du tapissier*, préface de la 3^e édition, Paris, Claesen, 1882-1883, p. 5.

13 Félix Lenoir, *Traité théorique et pratique du tapissier, principes de la décoration*, Paris, Ch. Juliot, 1885, p. 7.

14 Ernest Nusse, « Les tapissiers de Paris et leur patronage industriel », *Bulletin de la Société de protection des apprentis et des enfants employés dans les manufactures*, 1885, p. 368.

Jones ou *Le Palais de Fontainebleau* de Rodolphe Pfnor¹⁵. Dans l'ensemble des inventaires dépouillés, deux types de documents se dégagent : des recueils de modèles et des ouvrages sur l'histoire des styles et des monuments historiques. Toutefois, ils contiennent peu d'ouvrages théoriques sur la décoration ou la place du textile dans le décor intérieur.

L'usage du textile comme élément structurant du décor intérieur

L'intérieur est le cadre de la vie intime et familiale, mais il sert également à recevoir et doit être aménagé de façon à le rendre agréable et surtout à inspirer le goût d'y rester. Le textile masque la nudité des murs et contribue à une nouvelle définition du bien-être. Constant Legriël indique à ce propos dans son rapport de la classe 18 « Ouvrages du tapissier et du décorateur » de l'Exposition universelle de 1889 que :

Le confort de l'habitation est devenu une des premières nécessités de notre civilisation, et donner la vie et la couleur à ces intérieurs témoins de toute notre existence [...] cette facilité de transformer en une chambre élégante, en un boudoir délicieux, les quatre murs d'une pièce froide et inhabitée est l'une de nos plus heureuses applications industrielles¹⁶.

Le textile s'impose aussi bien sur les murs, le sol et le plafond que sur les meubles. Il offre un espace clos et rassurant conçu comme un emboîtement. Il participe au système de représentation sociale par sa qualité et sa quantité dans les intérieurs. Se dessine alors un art de vivre au sein duquel la décoration est un instrument. Le décor intérieur d'une demeure se doit d'être le reflet du statut social de son propriétaire. Dans sa *Grammaire des arts décoratifs*, publié en 1882, Charles Blanc, théoricien et historien de l'art, indique même que « la première idée que l'on prend de ceux que l'on va voir, se forme sur le seuil même de leur maison¹⁷ ». L'impression de l'intérieur informe sur la condition, la fortune, mais aussi sur le caractère de l'habitant des lieux. En particulier, le

15 Archives de Paris, D11U3 1143, dossier de faillite de L. Valette et C^e, tapissier-marchand de meubles, juin 1884.

16 Constant Legriël, « Rapport sur les ouvrages du tapissier et du décorateur », dans *Rapports du jury international, Groupe III, Mobilier et accessoires, classes 17 à 30*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 54.

17 Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs, décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1882, p. 2.

textile est en harmonie avec la maîtresse de maison par un dialogue entre sa carnation, sa tenue et son décor. Le tapissier propose une vision esthétique d'ensemble où le décor met en valeur l'hôtesse. Tel est le cas dans *Une page d'amour* d'Émile Zola : « le flamboiement du salon était un cadre heureusement choisi. Mme Deberle avait des cheveux d'un noir d'encre et une peau d'une blancheur de lait. Dans tout cet or, sous l'épaisse coiffure sombre qu'elle portait, son teint pâle se dorait d'un reflet vermeil¹⁸ ».

Dans *l'Art dans la Maison*, Henri Havard consulte les tapissiers Constant Legriell et Jules Deville afin de rédiger la partie de son ouvrage concernant les étoffes d'ameublement. Elles sont séparées en deux catégories : étoffe de fond et étoffe transparente. La première sert de repoussoir aux meubles et aux personnes et ne doit pas lutter avec ces derniers. Il s'agit généralement d'un tissu qui intercepte la lumière comme les velours, brochés, lampas, gourgouran ou cretonne. La seconde est légère, principalement utilisée pour les doubles rideaux afin de tempérer le jour et apporter une atmosphère colorée à l'intérieur. Le tapissier emploie plutôt de la mousseline, du taffetas ou de la faille. Verdellet propose dans son *Art pratique* publié en 1874, sa vision d'un décor de tapissier réussi :

Incontestablement, le bon goût ne consiste pas à compliquer un décor; à tous les degrés de dépense, on peut faire de jolies choses. Les principales conditions de réussite sont : de bien saisir le but des couleurs, savoir se rendre compte par avance des effets du décor que l'on propose et qui doit toujours être en rapport avec les étoffes soit légères, sérieuses ou somptueuses, mais surtout les proportions qui doivent, dans chaque détail, s'harmoniser avec les dimensions et l'architecture de l'appartement. – Le choix des étoffes également est un des points les plus importants, car il caractérise souvent le genre du décor¹⁹.

Ainsi, le souci constant des tapissiers est l'harmonie des combinaisons colorées et la proportion des tentures. Ils traitent l'ensemble d'un appartement comme un tableau en termes de composition et de distribution de la couleur. En effet, cette dernière a une importance particulière puisque le tissu occupe la première place. Ce point est évoqué dans les manuels destinés aux tapissiers et renvoie aux travaux de Michel-Eugène Chevreul sur le contraste simultané des couleurs. Dans *L'art dans la parure*, Charles Blanc indique que le tapissier ménage un écho entre la couleur dominante d'un meuble et les autres couleurs

18 Émile Zola, *Une page d'amour*, Paris, Librairie générale française, 1985, p. 27. Il s'agit du huitième volume des Rougon-Marquart publié en 1878.

19 Jules Verdellet, *L'Art pratique*, op. cit., p. 19.

qui tranchent de manière à contraster. En effet, ce contraste se retrouve entre les rideaux et leur doublure par exemple en apportant une touche de fantaisie (fig. 3). À l'inverse, le textile peut participer à l'unité de la pièce. Le tapissier utilise alors le textile en all-over sur les murs, les rideaux et les sièges (fig. 4). L'harmonisation des tissus dans les pièces contribue à l'unité décorative.



Fig. 3. Penon, Henri, [Rideaux], [1870-1897], Paris, INHA, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Fonds Henry Penon, OA 811.



Fig. 4. Deville, Jules, [Salon], [1850-1880], Paris, BnF, Hd-110k.

Les tapissiers multiplient rideaux et portières qui viennent clôturer l'espace intérieur de façon partielle ou totale. Ils apportent ainsi un sentiment d'intimité et de protection tout en devenant des décors à part entière. Les rideaux se multiplient pour devenir doubles, voire triples, et se composent d'un rideau blanc en dentelle, d'un second rideau en étoffe doublé d'une ouate, auquel s'ajoutent parfois des stores ou brise-bise. La galerie peut également être entièrement recouverte d'étoffe drapée et agrémentée de lambrequins ou de festons. Pour leur part, les portières ménagent des surprises, des dégagements et permettent des jeux de mise en scène de l'intérieur afin de cacher ou révéler certains espaces (fig. 5). Le textile est alors un ressort théâtral et la portière devient un objet extravagant et décoratif qui peut se transformer en monument textile complexe. L'ensemble formé par la tenture, les rideaux et les portières occupe la quasi-totalité du mur et c'est le textile qui fait mur. La confusion règne pour situer où commence l'un et où s'arrête l'autre. Ainsi, le mur textile contribue au flou de l'espace intérieur. Le travail du tapissier interroge la matérialité et la fonction cloisonnante du mur puisque la portière ferme le mur de façon immatérielle. À ce titre, les rideaux de lits créent un espace dans l'espace et exposent leurs propres murs textiles qui structurent l'architecture. Ils permettent aussi de ménager des séparations comme isoler un lit ou une niche. Toutefois, ces

décors doivent respecter des principes de proportion pour garder l'harmonie de la décoration.



Fig. 5. Penon, Henri, [Portière], [1870-1897], Paris, INHA, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Fonds Henry Penon, OA 811.

Derrière ces murs textiles se cache toute une mécanique qui fait l'objet de brevets déposés par les tapissiers afin de faciliter la manipulation et la préservation de leurs décors. Concernant les tentures, l'objectif est de les transporter facilement et de ne pas altérer le mur par la pose des clous dans un contexte de déménagements fréquents. Les tapissiers ont recouru à des châssis amovibles comme le système dit Carbonnier du nom de son inventeur, déposé en 1864²⁰.

²⁰ Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, 1BB61542, Brevet d'invention de quinze ans déposé le 25 janvier 1864, par Carbonnier-Vassal, tapissier à Blois, « système mécanique pour tenture, dit système carbonnier ».

Les tapissiers cherchent également à éviter les déchirures des étoffes lors de l'ouverture et de la fermeture quotidienne des fenêtres et des portes. Par exemple en 1880, le tapissier Théophile Collin revendique une invention pour un genre de bâton de rideaux à fermeture automatique²¹.

Lorsque l'appartement est principalement garni avec de l'étoffe, le tapissier devient le maître des lieux. Son activité ne se limite pas à la décoration mobile, mais comprend également la décoration fixe telle que boiseries, plafonds et cheminées. Cette activité est vivement critiquée, notamment par les architectes, qui voient les tapissiers comme des « envahisseurs » qui couvrent tout d'étoffe et cachent leur travail²². Mais cet excès est parfois condamné par les tapissiers eux-mêmes, comme Verdellet qui met en garde contre « ce qu'on appelle l'amour du métier²³ ». Son avis sur les ciels de lit et les panneaux entièrement capitonnés est sans appel : « Le comble du mauvais goût, [qui] ressemblent en cela à une boîte d'emballage pour des objets fragiles²⁴. » La présence de plus en plus importante du textile dans l'intérieur trouverait sa justification dans le fait de masquer la pauvreté de la pièce, des meubles ou des objets. D'après Emmeline Raymond, rédactrice en chef de *La Mode illustrée*, l'une des premières revues féminines à intégrer une rubrique consacrée à l'ameublement : « On ne peut se dissimuler, en effet, que les tentures actuelles sont moins une preuve d'opulence qu'un aveu de dénuement; on couvre, on habille pour les cacher, tout ce qui n'est pas bon à voir; l'ébéniste médiocre, les portes sans *style*, les murs sans ornements²⁵. » Ainsi, le textile permet de cacher ce qui est laid pour faire illusion.

Pour conclure, les tapissiers créent une architecture textile au service de l'unité entre décor mural et décor intérieur dont la ligne est floue et les angles atténués dans un jeu permanent de cache-cache. Comme le dit Jules Deville : « Il ne suffit pas de faire des lignes pour décorer un salon, il faut aussi étoffer

21 Courbevoine, INPI, 1BB138723, Brevet d'invention de quinze ans déposé le 15 septembre 1880, par Collin, tapissier à Paris, « bâton de rideaux à fermeture automatique ».

22 Voir à ce sujet Justine Lécuyer, « Les tapissiers-décorateurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle : figures dans l'ombre des architectes? », dans *À l'ombre des maîtres : les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e au XIX^e siècle*. À paraître aux Presses universitaires de Rennes.

23 Jules Verdellet, *Manuel géométrique du tapissier*, op. cit., p. 228.

24 Jules Verdellet, *L'Art pratique du tapissier*, 5^e série, Paris, Ch. Claesen, 1883, p. 11.

25 Emmeline Raymond, « Le centenaire de l'ameublement », *La Mode illustrée*, n° 24, 15 juin 1890, p. 191.

le salon à décorer²⁶. » Ainsi, ce qui fait l'intérieur, ce n'est pas tant le mur que son décor et son organisation formelle. Les tapissiers ne cherchent pas à trouser le mur, mais à créer un cadre qui prend la forme d'un écrin textile pour les habitants et leur mobilier. Le textile contribue pour une grande part à lui donner son caractère propre, reflet de l'habitant des lieux. Son usage s'impose avec l'essor d'étoffes bon marché qui favorise une mode décorative qui n'est plus réservée à une élite. Le décor textile est rythmé par le renouvellement des coloris et des motifs. Les tapissiers peuvent être assimilés à des couturiers de l'intérieur. Ils répondent aux attentes de leur clientèle tout en la guidant dans ses choix. Pour cela, ils regroupent une triple compétence de conception, de fabrication et de commercialisation.

Il est important de préciser que les tapissiers n'ont pas théorisé un « goût » ou un « style » tapissier à proprement parler. L'expression « goût tapissier » est souvent connotée négativement, déjà pour les contemporains, et évoque les textiles d'ameublement utilisés en surabondance allant parfois jusqu'à la surcharge décorative. Cependant, plusieurs écrits de praticiens sont parvenus jusqu'à nous, en particulier le *Manuel géométrique du tapissier* de Jules Verdelle publié pour la première fois en 1851 et réédité à plusieurs reprises, le *Dictionnaire du tapissier* de Jules Deville publié en 1878 et le rapport de Constant Legriél lors de l'Exposition universelle de 1889. Ces trois écrits aux visées bien différentes nous offrent une large vision de l'industrie de la tapisserie. Bien qu'ils laissent parfois apparaître un jugement personnel de l'auteur sur la production de leurs contemporains, ils n'ont pas vocation à être une proposition de théorie esthétique de l'art du tapissier. Cet art de la conception et de la mise en œuvre du textile repose sur les connaissances techniques du dessin pour le tracé des projets, de la coupe pour la préparation des tissus, de la couture, généralement réalisée par des femmes, pour l'assemblage des lés et de la ville pour l'installation. Toutefois, le décor textile des tapissiers n'est pas sans dérives ni contestations : décor trop chargé qui ne ménage pas de repos pour l'œil, coût de l'entretien élevé ou encore manque d'hygiène. Pourtant l'usage du textile par les tapissiers, comme élément structurant de la décoration intérieure et comme expression de la fantaisie du goût de l'époque ne serait-il pas l'apport « moderne » tant recherché au XIX^e siècle?

26 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et histoire de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, C. Claesen, 1878-1880, p. 173.

MARIE CUTTOLI, JEAN LURÇAT ET LES SAISONS ET LES ARTS (1935-1936) : DIALECTIQUE ENTRE TAPISSERIE-PEINTURE ET TAPISSERIE-DÉCOR

LAURA PIRKELBAUER

À la fin des années 1920, le milieu de la tapisserie creusoise subit de plein fouet la crise économique, qui se conjugue alors à une « crise des modèles ». Par son statut, l'industrie privée aubussonnaise est nécessairement soumise aux lois de l'offre et de la demande, aux goûts d'une clientèle qui, jusqu'au début des années 1960, affectionne particulièrement les reproductions de tableaux et les copies d'ancien, telles que les scènes de *La Dame à la Licorne*. Cependant, depuis le milieu du XIX^e siècle, théoriciens puis artistes s'interrogent sur le devenir de la tapisserie : fallait-il, pour la réinscrire dans les dynamiques de la création contemporaine, l'éloigner du modèle pictural afin de privilégier une approche architecturale? Ou, *a contrario*, valoriser le dialogue entre tapisserie et peinture? À une époque où l'art mural accompagne le renouvellement de la scène artistique, quel modèle pour habiller le mur?

C'est dans ce contexte qu'au début des années 1930, Marie Cuttoli investit le domaine de la lice pour constituer ce qu'elle nomme elle-même une « école moderne de tapisserie¹ ». Pour ce faire, elle sollicite des artistes qu'elle affectionne, collectionne et expose afin qu'ils proposent des modèles. Jean Lurçat, alors proche de la mécène, réalise ainsi ses premiers cartons à destination d'un tissage sur métier². La dernière tapisserie éditée par Cuttoli d'après l'artiste, le diptyque *Les Saisons et les Arts*, initie un changement de paradigme qui conduit ce dernier à rejeter en partie cette production pour défendre, notamment à la Libération, une perspective architecturale et matérialiste de la tapisserie.

1 Marie Cuttoli, « La tapisserie », dans *Les artistes à Paris en 1937*, avec une préface de Jean de Bosschère, Paris, Éditions Arts Sciences Lettres, 1937, p. LXIX.

2 Depuis 1917, il fait tisser par sa mère et sa future épouse Marthe Hennebert des canevases, qu'on appelle également « tapisserie à l'aiguille » mais qui sont en réalité des broderies sur canevases.

« Reçu un mot de Jean Lurçat, encore quelqu'un qui vous bénit!³ »

C'est ce que partage Henri Laugier à son amante Marie Cuttoli en avril 1924. Lurçat et la mécène se rencontrent au début des années 1920 lors d'un déjeuner mondain, par l'intermédiaire d'Henri Laugier⁴. Ce dernier, physiologiste et collectionneur, est bien intégré aux milieux artistiques et politiques⁵. La riche collaboration entre Cuttoli et Lurçat s'établit à plusieurs niveaux. En tant que collectionneuse, elle acquiert ses peintures ainsi que ses premiers canevas. Comme galeriste, elle expose son travail au sein de sa boutique Myrbor⁶ dès 1927, d'abord au sein d'une exposition collective, avant de l'intégrer à « l'équipe » de sa galerie au même titre que Pablo Picasso, Georges Braque, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Raoul Dufy, Christian Bérard, Louis Marcoussis ou encore Giorgio de Chirico⁷. Parallèlement, elle lui commande plusieurs modèles de tapis au point noué qu'elle fait tisser à Sétif en Algérie⁸. Ainsi, plus qu'un rapport professionnel, c'est une véritable amitié qui se noue entre ces deux protagonistes : en 1924, Marie Cuttoli le convie en Algérie⁹ où réside son mari, le sénateur-maire Paul Cuttoli. Cinq ans plus tard, il réalise un portrait de chacun de ses mécènes, Marie Cuttoli et Henri Laugier, qui constituent un diptyque¹⁰.

3 Archives privées du professeur J. Bogousslavsky, Lettre de Henri Laugier à Marie Cuttoli, avril 1924.

4 Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Fonds Galerie L'Effort Moderne - Léonce Rosenberg, Correspondance échangée avec les artistes. Jean Lurçat. LROS 16. Lettre de Jean Lurçat à Léonce Rosenberg, octobre 1925.

5 Chantal Morelle et Pierre Jakob, *Henri Laugier : un esprit sans frontières*, préface de Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Bruxelles/Paris, Bruylant/L.G.D.J, 1997, p. 414.

6 La contraction de son nom arabisé – Myriem – et de son nom de jeune fille « Bordes ».

7 [Anon.], « Les expositions à Paris et ailleurs [Galerie Vignon], *Cahiers d'Art*, 8-9, 1929, p. 422.

8 Laura Pirkelbauer, « The Algerian Experience of Marie Cuttoli, 1920–1935 », dans Cindy Kang (dir.), *Marie Cuttoli: The Modern Thread from Miró to Man Ray*, cat. expo., Philadelphie, The Barnes Foundation (23 février-10 mai 2020), Philadelphie, Barnes Foundation, 2020, p. 44-55.

9 Fonds privé du professeur J. Bogousslavsky, Lettre de Henri Laugier à Marie Cuttoli, 6 avril 1928.

10 Jean Lurçat, *Portrait de Marie Cuttoli*, 1929; huile sur toile, 116 × 73 cm, signé et daté en bas à droite : « J. Lurçat, 1929 », collection privée; Jean Lurçat, *Portrait du docteur Laugier*, ca 1929, huile sur toile, 116 × 73 cm, collection privée.

Les tapis Myrbor : du sol au mur

Profitant de la situation coloniale de l'Algérie, considérée alors comme une province française¹¹, elle fait éditer des tapis sous le nom de sa boutique « Myrbor » d'après des modèles d'artistes contemporains. Parmi ces peintres, qu'elle collectionne et expose, Louis Marcoussis et Fernand Léger fournissent des modèles aux côtés de Lurçat qui demeure le plus prolifique avec une quinzaine de maquettes. L'éditrice décline ces derniers sous plusieurs formats et coloris. À l'instar du tapis *Le Jardin*, d'après un carton de l'artiste vosgien, dont le premier exemplaire est tissé un peu avant 1925. Il présente sur un fond uni, un motif central composé d'éléments géométriques enchevêtrés jouant sur les pleins et les vides. La version conservée par le Museum of Modern Art¹² présente un fond bleu roi, alors que l'une des versions de l'Art Institute of Chicago¹³, qui reprend le motif central en le simplifiant, se détache d'un fond jaune et dispose d'un bord frangé. Ce tapis est l'un des plus populaires de l'artiste.

Mécène et artistes participent au mouvement de rénovation du tapis et au fleurissement du tapis d'artiste qui se développe entre le début des années 1920 et les années 1930. Photographiés par Thérèse Bonney, les murs de la boutique-galerie conjuguent, indistinctement, mode, tapis et tableaux, le tout dans un environnement volontairement domestique qui atteste d'une conception dévorante du décoratif. L'intégration de ces objets au sein de l'intérieur dit « moderne » rend compte de la résonance de champs artistiques aussi divers que la mode, les arts décoratifs ou la peinture contemporaine.

Du tapis à la tapisserie

Comme le souligne de manière hagiographique la revue *Réalités Fémina-Illustration* en 1959 « le tapis ne sera qu'un banc d'essai pour cette femme dynamique que la vie mondaine et les cocktails politiques ennui¹⁴ », inscrivant ainsi l'édition

11 Arrêté du Président du Conseil des 9 décembre 1848 et 16 mars 1849, article 1 : « La division actuelle de l'Algérie en trois provinces est maintenue. Chaque province sera divisée en territoire civil et en territoire militaire. Le territoire civil de chaque province formera un département ».

12 Jean Lurçat, *Le Jardin*, 1925, tapis, laine et chaîne en coton, nœud symétrique, 121,9 × 209,6 cm, édité par Myrbor, New York, Museum of Modern Art, 323.1969.

13 Jean Lurçat, *Le Jardin*, 1925-1926, tapis, laine, frange nouée, 180,5 × 125,4 cm, édité par Myrbor, Art Institute of Chicago, 1927.1612.

14 [Anon.], « Notre Dame d'Aubusson, patronne de l'art moderne », *Réalités Fémina-Illustration*, n° 162, juillet 1959, p. 43.

de tapisseries dans la continuité des tapis Myrbor. Ces deux médiums partagent une histoire commune qui s'explique également par la tardive distinction entre « tapis de pied » et « tapisserie ». Tous deux relevaient, avant la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France, de l'architecture. Cependant, lorsque la peinture obtient le statut d'art libéral, la tapisserie, située à hauteur de regard et développant un régime iconographique historié, passe sous le joug de la peinture, tandis que le tapis, considéré comme un élément auxiliaire au décor principal, continue de relever de l'architecture¹⁵. Or, au cours du xxe siècle, un renversement de valeurs semble s'opérer : la tapisserie s'« architecturalise » à la fois dans les discours et dans le développement d'une esthétique propre, alors que le tapis, adoptant comme c'est le cas avec certains tapis Myrbor une plastique cubisante, se « pictorialise »¹⁶. C'est dans ce sens que s'exprime Thérèse Bonney dans *A shopping guide to Paris* (1929) :

« Il n'y a que cinq tapis fabriqués à partir d'un même dessin, de sorte que les collectionneurs achètent un Leger comme ils achèteraient un tableau de Leger. [...] Si vous vivez dans un appartement new-yorkais, vous pouvez très bien les utiliser comme tentures murales, ce pour quoi ils conviennent admirablement, car les artistes, tous des peintres, leur ont donné la qualité d'un tableau¹⁷. »

Les tapis quittent le sol pour habiller les murs, au même titre que la tapisserie et relèvent, pour Marie Cuttoli, d'une logique de production similaire. Dès la fin des années 1920, elle sollicite des peintres tels que Lucien Coutaud, Georges Rouault, Raoul Dufy, et notamment Jean Lurçat afin de faire tisser des tapisseries d'après des cartons ou des œuvres originales.

15 Wolf Buchard, « Les décors tissés de Charles Le Brun : Les Gobelins et la Savonnerie. » dans Catherine Cardinal et Laurence Riviale (dir.), *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, xv^e-xx^e siècles*, actes de colloque (Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26-28 novembre 2013), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2016, p. 180.

16 L'exemple le plus éloquent sont les tapis de Fernand Léger inspirés directement d'une série de peintures intitulée *Peinture murale*, présentée pour la première fois lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925, au sein du pavillon de l'ambassade française.

17 « There are only five rugs made from a single design, so that collectors buy a Leger as they would a Leger picture. [...] If you live in a New York apartment you can very well use them as wall hangings for which they are admirably suited, as the artists, all painters, have given them the painting quality », dans Thérèse Bonney et Louise Bonney, *A Shopping Guide to Paris*, New York, Robert M. Mc Bride, 1929, p. 197.

Un diptyque pour le 55 rue de Babylone

Alors que Marie Cuttoli déménage au 55 rue de Babylone, un duplex situé dans le 7^e arrondissement de Paris, elle commande à Jean Lurçat un diptyque intitulé *Les Saisons et les Arts*, tissé à Aubusson par l'atelier Delarbre¹⁸. Il succède à deux autres tapisseries éditées sous sa direction à Aubusson, *Le Ruisseau* et *L'Orage*¹⁹, qui s'inscrivent dans le même esprit que ses canevas. Au contraire, *Les Saisons et les Arts*, dernière collaboration entre la mécène et l'artiste, initient un changement de paradigme esthétique. D'un côté, l'*Architecture*²⁰ est figurée sous les traits féminins de la déesse *Pomone* qui présente, en lieu et place de l'abdomen, des constructions aux accents rationalistes²¹. De l'autre, l'homme, dit également *Saturne* ou *L'Âge d'or*, symbolise la *Peinture*²². L'allégorie est soulignée par la représentation d'une nature morte dans sa main droite, et ce qui pourrait s'apparenter à un tableau, voire une tapisserie en raison des bordures colorées, dans sa main gauche. Comme pour les précédents projets, Lurçat fournit deux huiles sur toile qui constituent les cartons des motifs centraux, tandis que les bordures²³ sont réalisées sur quatre morceaux indépendants mélangeant gouache et aquarelle ainsi qu'une technique éminemment contemporaine : le papier collé. Ici, Jean Lurçat opère encore en peintre en utilisant de la gouache et papiers collés. Il n'a pas encore développé ni de compétences techniques ni de savoir théorique sur la tapisserie, car dans le projet « Cuttoli », l'artiste-créateur

18 Dirigé par André et Marcelle Delarbre, il fait partie des principaux ateliers avec lesquels Marie Cuttoli a travaillé. D'abord associé avec Pierre Simon, André Delarbre ouvre son propre atelier en 1929 au 18 rue Vaveix à Aubusson. L'atelier fonctionne jusqu'à la disparition de Marcelle Delarbre en 1974.

19 Jean Lurçat, *Le Vent* ou *L'Orage*, 1931, tapisserie de basse-lice, laine, coton, 3,5 fils au cm, 232 × 170 cm, signée en b. à d., donation Jaeger, Angers, musée d'Angers, 1996.11.1

20 Jean Lurçat, *Les Saisons et les Arts. L'Architecture ou Pomone*, 1936, tapisserie de basse lisse, laine, chaîne en coton, 10 fils au cm, 366 × 191 cm, Aubusson, Atelier André et Marcelle Delarbre, Aubusson, Cité internationale de la tapisserie, 1994.4.1.

21 Ces architectures ne sont pas sans rappeler les productions du frère de Jean Lurçat, André Lurçat, architecte, avec lequel Marie Cuttoli collabore dans le cadre de la rénovation de sa boutique Myrbor en 1926. Voir Jean Gallotti, « Les Salons d'une Maison de Couture [Myrbor] », *Art et Décoration*, vol. LI, n° 303, mars 1927, p. 9196.

22 Jean Lurçat, *Les Saisons et les Arts. La peinture ou Saturne*, 1936, tapisserie de basse lisse, laine, chaîne en coton, 10 fils au cm, 366 × 191 cm, Aubusson, Atelier Delarbre, Aubusson, Cité internationale de la tapisserie, 1997.11.1.

23 *Bordures* pour les deux cartons de tapisserie *Les Saisons et les Arts*, aquarelle, gouache et collages sur canson, 40,5 cm × 185,5 cm (bordure supérieure et inférieure), 307 × 35,5 cm (bordure droite et gauche), Aubusson, Cité internationale de la tapisserie, 86.8.1, 86.8.2, 86.8.3, 86.8.4

n'est pas sollicité sur les questions techniques de tissage. Ces figures massives partagent également une gamme chromatique similaire – un ciel lunaire pour elle, étoilé pour lui –, ainsi qu'une végétation foisonnante. Si les visages renvoient à sa production picturale des années 1935-1936²⁴, les motifs de l'étoile, la lune ou la végétation constituent les germes du futur répertoire des tapisseries qu'il fait éditer à Aubusson, de manière indépendante, à partir de 1938.

En tissant deux portraits allégoriques figurant la peinture et l'architecture, l'artiste représente les deux modèles plébiscités ou réprouvés de la tapisserie, évoluant selon les époques, les goûts et les appréciations. Le programme iconographique des *Saisons et les Arts*, dont on ne sait si le choix relève de la collectionneuse, de l'artiste ou d'une concertation commune, est éloquent. Il s'inscrit dans une double tradition, celle de la peinture et de la tapisserie, deux domaines propices au développement de l'allégorie. Ces pendants, par la technique, le motif et le contexte de production, constituent un épisode charnière entre ce qu'il convient d'appeler la « tapisserie-peinture » et la « tapisserie décoration », deux paradigmes de l'art des lices.

« Tapisserie-peinture » ou « tapisserie-décor » ?

Depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, un débat se joue tant sur les modalités de tissage que sur l'esthétique même de l'art des lices. Pendant l'entre-deux-guerres, le rapport peinture et tapisserie ne constitue pas une problématique centrale et dogmatique, mais apparaît de manière épisodique au sein d'articles. En 1923, l'exposition *Cartons modernes de tapisserie de basse lisse*²⁵ organisée au musée Galliéra [*sic*] et présentant les premières recherches de l'École nationale des arts décoratifs d'Aubusson et de son directeur, Antoine-Marius Martin sur l'écriture technique du carton moderne, relance le débat. Conservateur de cette institution et critique d'art, Henri Clouzot souligne dans son compte rendu de l'exposition l'intérêt que suscite l'art des lices auprès des artistes de sa génération, et rappelle que « toutes les époques de la haute et la basse lisse ont suivi l'évolution de la peinture contemporaine²⁶. » Ce lien, ténu, existant entre peinture et tapisserie,

24 Gérard Denizeau et Simon Lurçat, *L'œuvre peint de Jean Lurçat, catalogue raisonné*, Lausanne, Édition Acatos, 1998, p. 404-418. Par la suite, la figure humaine s'éclipse presque complètement de la production tant picturale que textile.

25 *Exposition de cartons modernes pour la tapisserie de basse lisse. Section d'encouragement*, cat. expo., Paris, Palais Galliéra, (avril-mai 1923), Paris, 1923.

26 Henri Clouzot, « Une orientation nouvelle de la tapisserie de basse lisse », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 7, juillet 1923, p. 421.

apparaît ici comme un corollaire de la « modernisation » de l'art de la tapisserie. Toutefois, l'auteur nuance le poids du paradigme pictural, précisant « qu'un bon tableau n'est pas nécessairement un bon carton de tapisserie », et que si « tout est possible à l'ouvrier, grâce aux innombrables nuances de laines mises à sa disposition par la chimie. [...] la tapisserie en fac-similé de peinture a fait ses preuves »²⁷. C'est moins un appel aux peintres à proprement dit qu'aux artistes qui, moyennant une étude de la technique, pourraient proposer de nouveaux modèles, en accord avec les goûts contemporains. Deux ans plus tard, l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes et industriels, organisée à Paris en 1925, permet de faire si ce n'est un bilan, du moins une synthèse des principales aspirations. Les commentateurs sont presque unanimes : si le tapis a réussi sa « modernisation », la tapisserie cherche encore sa voie tant du point de vue esthétique, que des débouchés commerciaux²⁸. La question des modèles apparaît donc comme centrale.

Au sein de ces débats, la posture de Marie Cuttoli est celle d'une collectionneuse. Pour renouveler l'esthétique et réinscrire la tapisserie dans l'art de son temps, elle demande des cartons à des artistes appréciés des amateurs, mécènes ou galeristes, afin d'en diriger la reproduction dans un médium luxueux : la tapisserie. Ces cartons peuvent être soit des œuvres originales, comme c'est le cas pour André Derain²⁹, soit des reprises d'œuvres à l'instar de la *Nature morte* de Braque³⁰ ou des œuvres destinées au tissage telles *Les Saisons et les Arts* de Lurçat. Ces pièces sont tissées principalement par deux ateliers aubussonnais, celui d'André et Marcelle Delarbre déjà évoqué, et celui de Pierre Legoueix³¹ avec lesquels la mécène entretient une riche correspondance. Marie Cuttoli recherche une reproduction exacte des modèles qu'elle confie aux lissiers, comme lui rappelle Marcelle Delarbre dans une lettre de 1957, au sujet d'une

27 *Ibid.*, p. 425.

28 « Si le tapis a été l'une des premières conquêtes de l'art moderne, la tapisserie souffre cruellement de la désaffection de la clientèle », dans *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925, Rapport général. Section artistique et technique*, vol. VI, *Tissu et papier (classe 13 et 14)*, Paris, Librairie Larousse, 1928, p. 29-30.

29 André Derain, *La Chasse ou La Chasse au Cerf*, 1938, tapisserie de basse-lice, laine, coton, 216,6 × 185,1 cm, atelier Legoueix (Aubusson), Troyes, musée d'Art moderne de la ville de Troyes, MAM.MAMT.2012.12.1

30 Georges Braque, *Le guéridon ou Nature morte à la guitare*, 1935, tapisserie de basse-lice, laine, coton, 209 × 110 cm, Paris, CNAP en dépôt au musée de Grenoble.

31 Il s'installe comme « fabricant de tapisserie » en 1923 au 60, rue Assolant à Aubusson. En 1936, il reçoit le statut de meilleur ouvrier de France lors de la IV^e Exposition nationale du travail. L'atelier fonctionne jusqu'à sa disparition en 1966.

tapisserie de Cocteau³² : « Je me souviens : si la tapisserie n'est pas conforme à la peinture l'on brûle et l'on n'en parle plus³³ », adage que la lissière date de 1932. C'est sans doute sur le critère de la copie que ces ateliers ont été choisis par la collectionneuse, pratique dont ils étaient habitués, car la copie d'ancien avait toujours sa clientèle, comme en témoignent leurs entêtes respectifs.

Ce faisant, Marie Cuttoli semble s'inscrire dans la tradition de la copie tissée, également appelée « tapisserie-peinture ». Dès la seconde partie du XIX^e siècle, cette pratique est vivement critiquée et considérée comme une erreur esthétique et financière³⁴. Pourtant, comme le rappelle Pascal-François Bertrand dans *La peinture tissée*, cette conception de la tapisserie a été une pratique en vogue aux XVII^e et XVIII^e, assurant à la fois la préservation de l'original, mais aussi l'exposition des règles artistiques³⁵. En choisissant des artistes contemporains dont le nom est déjà connu par un certain milieu, appartenant à la modernité dans son sens le plus large, Marie Cuttoli participe à la diffusion d'une esthétique, celle de l'entre-deux-guerres, tout en focalisant l'attention sur les capacités tant techniques qu'esthétiques d'un médium réputé traditionnel³⁶.

Dans *l'Architecture d'aujourd'hui*, Jean Lurçat développe une doxa opposée³⁷ à celle de la mécène qui fut, pourtant, la première à lui offrir l'opportunité d'être tissé sur métier. Au sein d'un article au titre éloquent – « La tapisserie : art mural » – il paraphrase un certain nombre d'arguments développés dès le

32 D'après Jean Cocteau, *Mère et fille au jardin*, 1954-1957, 123 × 117 cm, tapisserie de basse-lice, atelier Marcelle Delarbre (Aubusson), collection Carole Weisweiler.

33 Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson, Fonds Delarbre, lettre de Marcelle Delarbre à Marie Cuttoli, 5 octobre 1957.

34 Pierre Vaisse, « La querelle de la tapisserie au début de la Troisième République », *Revue de l'art*, 22, 1973, p. 66.

35 Bertrand Pascal-François, *La peinture tissée : théorie de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 9.

36 L'exposition organisée en 1936 à la Galerie Bignou à New York présente la première génération des tapisseries éditées par Marie Cuttoli. Des noms comme Georges Braque, Raoul Dufy, Fernand Léger, Jean Lurçat, Henri Matisse, Pablo Picasso et Georges Rouault attirent à la fois les critiques et les collectionneurs. Parmi les acheteurs, le docteur Barnes et Helena Rubinstein.

37 Concernant la doxa développée par Jean Lurçat, voir : Pierre Vaisse, « Sur la tapisserie contemporaine », *L'Information d'histoire de l'art*, 2, 1965, p. 61-73; Id., « La place de la tapisserie dans la révolution esthétique du XIX^e siècle », dans Pascal-François Bertrand (dir.), *Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs*, Le Kremlin-Bicêtre, Édition Esthétique du Divers, 2016, p. 199-233.

dernier tiers du XIX^e siècle par des théoriciens³⁸. À l'instar de Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs* (1882) qui appelait à une émancipation de la tapisserie vis-à-vis de la peinture et un retour au paradigme architectural dans une perspective matérialiste et formaliste. Reprenant une partie du raisonnement de l'historien, soulignant la spécificité du médium textile – opacité de la laine, caractère décoratif et monumental des compositions –, Lurçat énonce la destination profondément architecturale de la tapisserie :

« La tapisserie s'accrole et ne vit qu'en fonction du mur; ou, divisant un volume d'architecture, fait alors fonction de mur (portières-cloisons mobiles). Ses lois de composition sont donc spécifiquement architecturales et ne peuvent, en aucun cas, s'accommoder de lois propres au tableau de chevalet³⁹. »

Par ce discours, l'artiste rejette la théorie classique développée par Félibien, qui faisait de la tapisserie un double de la peinture. Il ajoute :

« C'est donc vouloir mutiler, nier même cet art particulier, ayant ses richesses propres, que de l'installer dans une pure et paresseuse copie d'un tableau choisi parmi cent autres; fut-il choisi, dans le meilleur des cas, pour son APPARENCE murale⁴⁰. »

Si Lurçat ne récuse pas l'influence des peintres sur la tapisserie, il condamne l'imitation et la copie servile et rejette les tableaux qui auraient pu constituer un « bon » modèle tant par la planéité que la monumentalité de leur composition. En cela, il paraît attaquer directement le processus de sélection de Cuttoli. Pourtant cette dernière, qui s'était exprimée un an plus tôt, semble partager une partie des opinions du peintre, comme l'illustre un des rares témoignages de l'éditrice sur son activité :

« [...] d'abord, peu de grands peintres depuis Boucher se sont résignés à établir des compositions qui puissent être immédiatement, fidèlement et docilement traduites par les artisans tapisseries, de sorte que l'art de la tapisserie s'est borné

38 Sur cette question bien étudiée par l'historiographie, voir Pierre Vaisse, « La querelle de la tapisserie... », *op. cit.*; Rossella Froissart, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », dans Pascal-François Bertrand (dir.), *Arachné...*, *op. cit.*, p. 243-266; Purmale Zané, « De la tapisserie-peinture à la tapisserie-décoration : le rapprochement entre tapisserie et l'architecture au début de la Troisième République », dans Pascal-François Bertrand et Audrey Nassieu-Maupas (dir.), *Arachné. Un regard critique sur l'histoire de la tapisserie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 251-260.

39 Jean Lurçat, « La tapisserie : art mural », *Architecture d'aujourd'hui*, 9-02, 1938, p. 7.

40 *Ibid.*, p. 8.

à une reproduction, avec des moyens insuffisants, de tableaux de chevalet de grandes dimensions sans que la préoccupation murale, qui doit être au centre de la conception du carton, comme de l'exécution artisanale, ait été présente à l'esprit du peintre et de l'exécutant⁴¹. »

Dans son discours Marie Cuttoli n'oppose pas la tapisserie-peinture à la tapisserie-décor, et plébiscite, elle aussi, une approche murale. Bien que les moyens soient divergents, la mécène et l'artiste semblent partager la même finalité : subordonner la tapisserie à l'architecture et la réinscrire dans le giron de la création contemporaine; elle par la pratique de la copie tissée à partir de modèles qu'elle juge « muraux »; lui en s'appuyant sur l'observation des tapisseries médiévales et l'étude de leur principe esthétique. Cet article marque un tournant dans la pratique de la tapisserie chez Lurçat qui vient de se former auprès d'Élie Maingonnat et de son élève Denise Duplessis à l'École nationale des arts décoratifs d'Aubusson. C'est le début de ce que Pierre Vaisse nomme en 1965 « le récit mythologique à la sauce Lurçat⁴² ».

À la lumière de ces discours, *Les Saisons et les Arts* apparaissent à la jonction entre deux traditions tissées, celle de la tapisserie-peinture et celle de la tapisserie-décor. En effet, le recours aux tons fondus amenant à une multiplicité de couleurs ainsi que l'utilisation d'une huile sur toile comme carton rapprochent ces œuvres de la tapisserie-peinture. Toutefois, elles s'en distinguent par leurs dimensions monumentales - plus de trois mètres cinquante sur deux mètres qui font d'elles une des plus grandes tapisseries éditées par Marie Cuttoli -, mais aussi par leur format qui n'est pas sans rappeler celui des « portières », genre typique de l'art des lices. À cela s'ajoute la destination de ces productions qui avaient pour but d'orner l'un des salons de l'appartement de Marie Cuttoli. Elle les dispose devant un très large miroir, leur donnant une fonction de cloison, habillant et réchauffant l'espace. Enfin, ces deux tapisseries murales devaient faire partie d'un ensemble décoratif comprenant également deux fauteuils⁴³.

À la Libération, la rupture entre l'artiste et la mécène est définitivement opérée. Lurçat continue d'éditionner des tapisseries et diffuser ses principes par de multiples conférences, articles, expositions tandis que la collectionneuse poursuit son œuvre d'éditrice, mais comme elle l'écrit à Pierre Legoueix en 1938 :

41 Marie Cuttoli, « La tapisserie », dans *Les artistes à Paris en 1937*, op. cit., p. LXVIII-LXIX.

42 Pierre Vaisse, « Sur la tapisserie contemporaine », art. cité, p. 61.

43 Cependant, l'état actuel des sources ne permet pas de savoir si cette commande a été effectivement réalisé.

« [...] je renonce quant à présent à exécuter la tapisserie de Lurçat, car lui-même en fait exécuter à Aubusson. Je juge inutile de lui faire concurrence⁴⁴. » Trente ans plus tard, dans une lettre adressée à Léon Gischia, Michel Tourlière, alors directeur de l'ENAD d'Aubusson, rappelle que « “l'expérience Cuttoli” » a été « le point de départ » du renouveau de la tapisserie, et que « Lurçat dont nous connaissons tous l'importance de son action [...] compris avec l'expérience Cuttoli, tant par l'échec de certains que par le succès d'autres, qu'il avait là un moyen d'expression lui convenant particulièrement »⁴⁵. L'« expérience » menée par Marie Cuttoli, dès 1930, loin d'être le dernier avatar de la tapisserie-peinture amène de nombreux collectionneurs ou mécènes à se lancer dans la copie d'œuvres contemporaines à l'instar d'Antoine Behna et l'ART⁴⁶, les galeristes Denise Majorel et Denise Renée, l'éditrice Gloria Ross, ou encore les ateliers de tapisserie tels que celui d'Yvette Cauquil-Prince ou celui de Pierre Tartas au Moulin de Vauboyen. Autant d'initiatives attestant que la tapisserie-peinture ne s'arrête pas à Marie Cuttoli, et continue d'exister dans la seconde moitié du xx^e siècle.

44 Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson, Fonds Legoueix, Lettre de Marie Cuttoli à Pierre Legoueix, 28 janvier 1938.

45 Cité internationale de la tapisserie, fonds La Demeure (classement en cours), Michel Tourlière, lettre à Léon Gischia [1969], 2 f.

46 L'Atelier des rénovateurs de la tapisserie (ART) est un projet dirigé par Antoine Behna, soutenu par Guillaume Janneau.

LE DÉCOR DE LA RUE LA DEVANTURE DE MAGASIN ET L'ART MURAL PUBLICITAIRE

CAMILLE NAPOLITANO

Si, au XVIII^e siècle, une esthétique de la boutique apparaît notamment grâce à l'emploi de miroirs apposés sur les devantures, la plupart des magasins adopte encore la forme des étalages médiévaux qui attirent le client par l'amoncèlement des produits. Au début du siècle suivant, l'étroitesse des rues ne se prête encore pas toujours à la visibilité des vitrines : les trottoirs sont peu nombreux, étroits et parfois dangereux – l'architecte Nicolas Goulet en propose même la suppression¹ – et les rendent, *de facto*, inutiles². Ceux-ci se systématisent néanmoins grâce à l'arrêt préfectoral du 15 avril 1846, complété le 5 juin 1856, qui en régleme la construction et les dimensions³. Dès lors, et en quelques années, le développement des courants de pensée hygiénistes, des industries verrière et sidérurgique et de l'éclairage urbain, ainsi que le percement de voies nouvelles et la réglementation plus stricte de l'occupation des trottoirs, encouragent les commerçants à installer de larges glaces au-devant des étals afin de créer un espace approprié à l'exposition des marchandises. Au passage du siècle, des recherches sont également menées par les architectes et les décorateurs des mouvements Art nouveau européens⁴, sans qu'ils n'appliquent toutefois la théorie de l'étalage qui attribue une valeur ornementale – et ainsi, publicitaire – intrinsèque aux objets et denrées à vendre. Après le premier conflit mondial, ces tentatives se systématisent à la faveur des premiers préceptes de l'étalagisme

1 Nicolas Goulet, *Observations sur les embellissements de Paris et sur les monumens qui s'y construisent*, Paris, Leblanc, 1808, p. 169.

2 Henri Clouzot, « La naissance de l'étalage », dans *Présentation 1927. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, Parade, 1927, p. 14.

3 Bernard Landou, « La fabrication des rues de Paris au XIX^e siècle : un territoire d'innovation technique et politique », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, 1992, p. 27.

4 L'architecte-décorateur René Herbst attribue d'ailleurs la paternité des recherches décoratives publicitaires à Louis Majorelle pour ses magasins nancéens et cite la bijouterie de Georges Fouquet, située autrefois 6, rue Royale dans le 8^e arrondissement de Paris et conçue par Alfons Mucha, comme un modèle du genre.

moderne alors véritablement définis et diffusés⁵ : l'attention plastique particulière portée aux marchandises et à leurs dispositifs de présentation se traduit désormais structurellement, scénographiquement et décorativement. Le décor de la rue, incarné par les devantures⁶, intéresse alors des créateurs renommés et s'expose parmi les manifestations les plus importantes de la capitale. Ainsi les murs des villes se font-ils tant les supports de réflexions théoriques que le terrain d'expérimentations techniques, matérielles et esthétiques pour lesquelles plusieurs professions (architecte, décorateur, étalagiste, sculpteur, peintre, verrier, céramiste, menuisier, ou encore éclairagiste) travaillent en collaboration pour en faire de véritables œuvres d'art, et ce dans le but de mieux vendre.

Le présent texte se propose, en cela, d'interroger la place de la devanture commerciale dans la définition sémantique, conceptuelle et pratique de l'art mural depuis les dernières décennies du XIX^e siècle à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en insistant particulièrement sur la période de l'entre-deux-guerres durant laquelle sa valeur ornementale est d'autant plus revendiquée pour servir ses impératifs marchands. Il réfléchit, à ce titre, à la manière dont elle s'est faite le support de mutations techniques, formelles et théoriques propres, en analysant l'insertion dans la surface murale des immeubles, la bordure des vitrines, la composition des étalages et les typographies d'enseignes. Il explique également comment elle a investi et décoré l'espace mural de la rue en empruntant notamment – mais pas uniquement – aux codes de la décoration murale picturale académique. Il tâche, corollairement, d'interroger la mise en œuvre collaborative de la devanture de magasin considérée comme un art mural urbain populaire tant publicitaire qu'ornemental, ainsi que la matérialité même du mur, remise en question par la devanture et l'étalage placés à l'intermédiaire de la rue et de la boutique, et composés d'objets à la valeur plastique autonome.

Le décor commercial de la rue, un terrain expérimental architectural et décoratif fécond

Dès la fin du XIX^e siècle, les rez-de-chaussée commerciaux abandonnent en effet progressivement la présentation accumulée de marchandises sur les trottoirs au profit de devantures structurées, vitrées et alignées aux façades des immeubles,

5 Jérémie Cerman, « De la rue au décor des boutiques : les enseignes, objets publicitaires », dans Anne-Sophie Aguilar et Éléonore Challine (dir.), *L'enseigne. Une histoire visuelle et matérielle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2020, p. 112.

6 La devanture désigne à la fois l'agencement général de la façade d'une boutique, son enseigne, sa vitrine et son étalage.

créant ainsi des espaces appropriés de présentation des produits désormais séparés de la rue.

La devanture vitrifiée : le décor mural à l'épreuve de l'hygiène et de la réclame

Celles-ci sont fréquemment revêtues de carreaux de céramique, de mosaïque ou d'un décor fixé sous verre⁷ qui, vitrifiés par essence, bordent élégamment les vitrines et répondent aux impératifs d'hygiène et d'attractivité d'un magasin. Facilement lavables, ces matériaux garantissent en effet la propreté des façades et la fraîcheur des denrées présentées, tout en étant des supports privilégiés de décors et d'éléments signalétiques publicitaires qui attirent le regard et informent le passant dans la rue. L'architecte et théoricien Eugène Viollet-le-Duc insiste d'ailleurs sur les propriétés tant architectoniques qu'ornementales de la terre cuite émaillée, et illustre son dix-huitième entretien sur l'architecture privée par une planche présentant une maison à pans de fer et à remplissage de briques couverte de faïence dont le rez-de-chaussée est occupé par une boutique d'étoffes⁸. Il précise à son propos qu'il n'a « point la prétention de donner ce fragment comme [...] l'architecture de l'avenir, mais comme une étude sans réminiscences des moyens que nous fournissent les industries modernes touchant l'art de bâtir » et ajoute que « ces revêtements de terre cuite émaillée [...] peuvent être entretenus un temps indéfini par un simple lavage à l'éponge⁹ » sans préjudice pour les passants et les boutiquiers.

Aussi l'usage du revêtement émaillé est-il particulièrement répandu dans les commerces de bouche de la fin du XIX^e siècle, si bien que certaines manufactures – comme Sarreguemines, Boulenger, Fourmaintraux ou Gien – proposent des modèles standards préconçus pour chaque type de commerce¹⁰. Jusqu'au développement de l'alphabétisation, les carreaux figuratifs attirent en effet les passants à l'aide d'un décor parlant qui indique la spécialité du lieu et fige certaines images d'Épinal de ces professions dans la culture visuelle¹¹. À cet

7 Coll., *Paris boutiques d'hier*, cat. expo., Paris, musée des Arts et Traditions populaires, 16 mai-17 octobre 1977, Paris, Musées nationaux, 1977, p. 41 et 48.

8 Voir Eugène Viollet-le-Duc, *Maison à pans de fer et revêtement de faïence*, 1871, mine de plomb, plume et aquarelle, 31,1 × 21,3 cm, Paris, musée d'Orsay.

9 Eugène Viollet-le-Duc, « Dix-huitième entretien sur l'architecture privée (suite) », *Entretiens sur l'architecture*, vol. 2, Paris, Imprimerie de E. Martinet, 1863-1872, p. 336.

10 Laurence Chaudun et Nicolas Chaudun, *Paris céramique, les couleurs de la rue*, Paris, Somogy, p. 31.

11 On peut songer, par exemple, aux poissons, coquillages et algues de la devanture de ce qui était autrefois la poissonnerie du 24, rue du Faubourg-Montmartre, dans le 9^e arrondissement de Paris.

égard, Laurence et Nicolas Chaudun notent, dans l'ouvrage qu'ils consacrent à la céramique architecturale à Paris, que :

Mieux que l'espace d'accueil, la devanture tient lieu de signal. Les trumeaux s'ornent de compositions parlantes, repérables à distance : scènes de moissons pour les boulangeries, effigie d'une Perrette portant son pot de lait ou verts pâturages parsemés de vaches bonnes à traire pour les crémeries, etc. Cette imagerie allusive se substitue à l'enseigne, plus directement explicite¹².

Le phénomène ne se limite toutefois pas aux commerces de bouche et peut également faire, dans la rue, la publicité directe d'un savoir-faire vendu à l'intérieur de la boutique. Ainsi la « Fayencerie » conçue par l'architecte Georges-Théodore Renaud en 1905 au 43, avenue Charles-de-Gaulle à Nevers est-elle revêtue d'un décor élaboré par le céramiste Alexandre Bigot¹³. En outre, le revêtement émaillé perdure au xx^e siècle pour s'étendre définitivement à tous les types de commerce et évoluer vers moins de figuration. En témoignent les nombreux projets de devantures de mosaïque que conçoit Odorico frères pendant l'entre-deux-guerres. En 1929, le projet du salon de coiffure d'E. Helbert à Rennes présente ainsi une devanture revêtue d'une mosaïque émaillée aux tons gris et roses, dont l'enseigne indique en toutes lettres les spécialités (« Coiffeur » et « Salon pour dames ») sans élément figuratif (fig. 1).



Fig. 1. [Projet de devanture du salon de coiffure d'E. Helbert à Rennes], Odorico Frères (mosaïstes), 1928-1929, gouache et crayon sur papier cartonné, 16,3 × 29,4 cm, Rennes, musée de Bretagne.

12 Laurence Chaudun et Nicolas Chaudun, *Paris céramique, les couleurs de la rue*, op. cit., p. 31.

13 Cet édifice est visible en ligne sur la base Mérimée : <https://monumentum.fr/magasin-pa58000039.html>.

Pour une structure ornementale standardisée : la devanture de bois

Le bois apparaît également comme un matériau privilégié pour ses possibilités architectoniques et décoratives. Pendant les dernières décennies du XIX^e siècle et autour de 1900, de nombreux traités de menuiseries et recueils de boiseries proposent des modèles standardisés de devantures commerciales. Le quatorzième chapitre du *Traité de menuiserie* de Caillard et Poussard est ainsi consacré aux devantures de boutiques. Le texte débute par la présentation des fonctions protectrices et signalétiques de celles-ci pour exposer, ensuite, les modèles de boiseries qui permettent de les remplir avec application :

Une devanture de boutique doit remplir plusieurs conditions pour être utile. Son but essentiel est de mettre l'intérieur du magasin complètement à l'abri de tout inconvénient du temps. Mais aussi elle doit laisser pénétrer le plus de jour possible et laisser voir l'intérieur. En conséquence, la construction d'une devanture est facile à définir [...] ¹⁴.

L'ébéniste Louis Bertin publie également plusieurs recueils de boiseries au tournant du XX^e siècle (*Devantures de magasins et agencements d'intérieurs*¹⁵ et *La menuiserie nouvelle Modern'style* vers 1902¹⁶, et *La menuiserie nouvelle* en 1903¹⁷) qui tous présentent des modèles de devantures commerciales en bois. Ainsi la façade du magasin « Arts modernes », dont les solides menuiseries enserrent de larges glaces qui préserveront les objets exposés en vitrine, adopte la dynamique des lignes en coup de fouet ornementales caractéristiques de la période¹⁸. Le bois présente, en outre, l'avantage d'être facilement décoré. Aussi plusieurs autres recueils de peinture de devantures sont-ils publiés par des peintres-décorateurs parallèlement aux ouvrages susmentionnés. C'est le cas, par exemple, du portfolio *Décors intérieurs et extérieurs* publié par Ernest David en 1890¹⁹ ou des recueils d'Étienne Mulier, intitulés *Enseignes en tableaux pour*

¹⁴ Caillard et Poussard, *Traité de menuiserie*, Paris, Garnier frères, s. d. [1870-1914], p. 151.

¹⁵ Louis Bertin, *Devantures de magasins et agencements d'intérieurs*, Le Mans, R. Bilard, vers 1902.

¹⁶ Louis Bertin, *La menuiserie nouvelle Modern'style*, Dourdan, Leroux-Thézard, vers 1902, 39 pl.

¹⁷ Louis Bertin, *La menuiserie nouvelle*, Dourdan, Leroux-Thézard, 1903, 78 pl.

¹⁸ *Ibid.*, pl. 74.

¹⁹ Ernest David, *Décors intérieurs et extérieurs*, Dourdan, E. Thézard fils, 1890, 36 pl.

*devantures*²⁰ et *Peinture d'art nouveau, décoration intérieure et extérieure*²¹, parus autour de 1900. Ce dernier présente notamment la devanture d'un herboriste constituée d'un encadrement de bois foncé imitant l'ébène, rehaussé de liserés et de fleurs jaunes ainsi que de feuilles vertes qui signalent, depuis l'extérieur, la spécialité du magasin de plantes médicinales (fig. 2).



Fig. 2. [Modèle de peinture de devanture], dans Étienne Mulier, *Peinture d'art nouveau, décoration intérieure et extérieure*, 1^{re} série, Dourdan, Ch. Juliot, 1900, pl. 22.

Il apparaît que des recherches en matière de décoration murale urbaine – incarnée par l'objet-devanture – émergent au tournant du xx^e siècle, et ce, notamment, à la faveur des ambitions d'art total de certains décorateurs qui investissent la rue. Dès 1912, l'architecte Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, fait ainsi remarquer que l'art de présenter des vitrines « est un art

20 Étienne Mulier, *Enseignes en tableaux pour devantures*, Dourdan, Ch. Juliot, vers 1900, 28 pl.

21 Étienne Mulier, *Peinture d'art nouveau, décoration intérieure et extérieure*, 1^{re} série, Dourdan, Ch. Juliot, 1900, 32 pl.

tout nouveau, jeune de quelques années » qui « se développe avec une rapidité foudroyante²² » en prenant pour exemples des magasins berlinois.

Faire art pour faire vendre. La devanture, un art mural publicitaire urbain

Toutefois, et comme le regrette René Herbst en 1929, les architectes et décorateurs responsables de ces quelques précédents isolés font alors encore tout « pour le décor, et rien pour la mise en valeur de la marchandise qui, de ce fait se trouv[e] absorbée²³ » par celui-ci. Or, c'est précisément dans l'attention portée aux marchandises elles-mêmes, considérées comme des objets artistiques dont vont désormais découler la structure, l'aménagement et l'ornement des devantures pour les mettre en valeur dans un but commercial, que réside la rupture de l'étalagisme au début des années 1920.

Repenser l'art mural urbain : l'émergence d'une théorie de la devanture moderne

Le décor de la rue, et par extension la construction commerciale, intéresse désormais des architectes et décorateurs renommés (tels que Robert Mallet-Stevens, René Herbst ou Francis Jourdain) qui travaillent en collaboration avec des professionnels étalagistes, élargissant ainsi leurs champs techniques et matériels. En cela, ils participent ensemble à la reconnaissance d'un véritable art mural urbain de la devanture de magasin en présentant leurs créations communes à l'occasion des expositions artistiques les plus éminentes.

Le Salon d'automne de 1922 accueille ainsi, et pour la première fois, une section d'Art urbain organisée par l'architecte-décorateur Marcel Temporal, qui sera renouvelée les années suivantes, et dans laquelle sont d'abord exposées trois devantures de boutiques conçues respectivement par les architectes Éric Bagge, Fernand Fenzy et Adrienne Górska²⁴. En 1923, le « premier essai²⁵ » du Salon d'automne est transformé par la présentation de deux magasins des

22 Charles-Édouard Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaix-de-Fonds, Imprimerie Haefeli, 1912, p. 45.

23 René Herbst, « Le magasin de 1900 à nos jours », dans *Présentation deuxième série. Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'exposition, les éclairages*, Paris, Parade, 1929, p. 16.

24 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, Paris, Société française d'imprimerie, 1922, p. 327 et 332.

25 Adolphe Cadot, « Préface », dans *ibid.*, p. 70.

architectes-décorateurs René Prou et René Herbst au Salon des artistes décorateurs²⁶. Puis, en 1924, un projet de plus grande envergure est lancé par Robert Mallet-Stevens qui chapeaute l'installation d'*Une place publique* entourée par dix boutiques dans la rotonde du Grand Palais²⁷. Enfin, à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, une section est entièrement consacrée aux arts de la rue et une soixantaine de magasins est présentée sur le pont Alexandre III, dont l'aménagement général revient au décorateur Maurice Dufrene, et sous la galerie de Constantine imaginée par l'architecte Henri Sauvage²⁸.

Ces événements médiatiques et populaires permettent ainsi aux commerçants de constater l'intérêt qui « pourrait résulter d'une présentation aussi artistique de leurs produits²⁹ », présentation qui mérite *in fine* les mêmes considérations techniques, formelles et théoriques que n'importe quel autre art³⁰. Dès lors, ils encouragent la publication de nombreux portfolios, manuels et revues³¹ qui, pendant l'entre-deux-guerres, s'attachent à définir et à diffuser les principes théoriques et formels de ce nouvel art urbain architectural, décoratif et commercial.

26 Société des artistes décorateurs, *Catalogue du XIV^e Salon des artistes décorateurs*, 4 mai-1er juillet 1923, Paris, René Gabriel, 1923, p. 82 et 103.

27 Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 14 décembre 1924*, Paris, Société française d'imprimerie, 1924, p. 363 et 369.

28 Jackie Hye-jung Son, *La Rue des boutiques et la Galerie des boutiques à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : le fondement de l'art de la boutique*, mémoire de master 1, sous la direction de Jérémie Cerman, Paris, Sorbonne-Université, 2017, vol. 1.

29 Henri-Marcel Magne, « Décoration extérieure des bâtiments. Rues et jardins », *La Construction moderne*, n° 34, 20 mai 1928, p. 400.

30 Adolphe Cadot, « Préface », dans Société du Salon d'automne, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 17 décembre 1922*, op. cit., p. 69 : « Elle [la rue] demande à être traitée avec les mêmes égards, avec une même attention à tant de petits détails généralement négligés [que l'habitation]. »

31 On peut penser, entre autres, à ces portfolios : Louis-Pierre Sézille, *Devantures de boutiques*, Paris, Albert Lévy, 1927, 48 pl.; Jean Carlu et René Chavance, *Nouvelles boutiques, façades et intérieurs*, Paris, Albert Lévy, 1929, 48 pl.; au manuel d'Henri Glévéo, *Les méthodes commerciales modernes. Vitrines et étalages modernes*, Paris, G. et M. Ravisse, 1922 et à la revue *Parade*.

De la peinture à la devanture : dialogues théoriques et formels entre deux arts

Afin d'argumenter et de légitimer la valeur artistique de l'étalagisme, les auteurs de ces publications en soulignent régulièrement les analogies avec le travail académique des peintres muralistes et des peintres de chevalet, arguant qu'à l'instar de ces derniers, les étalagistes composent des scènes en fonction de plans, de lignes de force, en répartissant les masses, en réfléchissant à la perspective ou à l'harmonie des coloris de tableaux qui, cette fois, mettent en scène de véritables objets en trois dimensions et s'exposent verticalement en s'insérant dans un cadre architectural.

Ces similitudes entre les deux professions sont, à ce titre, mentionnées par l'étalagiste Henri Glévéo dans le premier manuel d'étalagisme intitulé *Les méthodes commerciales modernes. Vitrines et étalages modernes* qu'il publie en 1922. Dans le chapitre qu'il consacre à la composition des étalages, il écrit notamment que « l'étalagiste qui opérerait de cette façon pourrait être comparé à un peintre³² ». L'architecte Louis-Pierre Sézille, dans l'introduction du portfolio *Devantures de boutiques* qu'il fait paraître en 1927, présente quant à lui l'étalagisme comme l'art d'une composition « des objets les plus hétéroclites, en volume et en couleur, aux fins d'une présentation sous forme d'une symphonie expressive qui est souvent un tour de force dont pourraient s'enorgueillir bien des peintres³³ ». À cet égard, les lignes de la composition de la vitrine d'ombrelles et de voiles des Grands Magasins du Printemps publiée dans les pages de la revue *Parade* en mai 1927 (fig. 3) ne sont pas sans évoquer celles des toiles de certains courants picturaux contemporains, comme l'orphisme ou le purisme, et particulièrement celles des *Rythmes* que Robert Delaunay peint dans les années 1930³⁴. Aussi, à propos de la composition des étalages de son temps, le peintre Amédée Ozenfant note, en 1928, qu'elle est guidée par « une saine géométrie issue du Purisme de Fernand Léger³⁵ ».

32 Henri Glévéo, *Les méthodes commerciales modernes. Vitrines et étalages modernes*, *ibid.*, p. 9.

33 Louis-Pierre Sézille, *Devantures de boutiques*, *op. cit.*, p. 2.

34 Voir Robert Delaunay, *Rythme*, huile sur papier, 62,5 × 7,5 cm, 1934, Lyon, musée des Beaux-Arts.

35 Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 160.

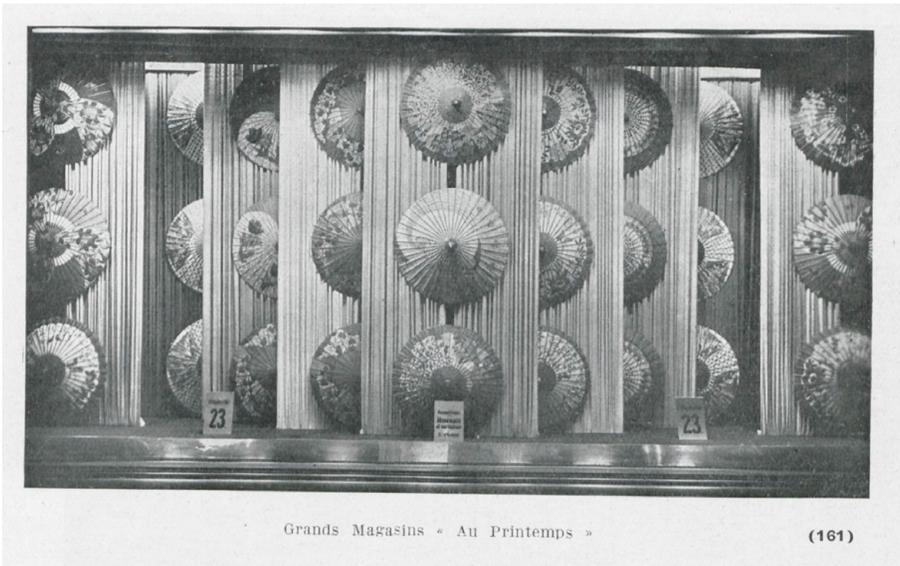


Fig. 3. [Étalage de voiles et d'ombrelles, Grands Magasins du Printemps], *Parade*, n° 5, mai 1927, p. 8.

Or, à l'inverse, ce dernier écrit dans ses « Notes sur la vie plastique actuelle » en 1923 qu'il considère précisément la rue comme la « matière première³⁶ » à son travail, et accorde une place fondamentale à l'art de l'étalage, qui lui-même serait issu du tableau de chevalet³⁷, dans l'archéologie de l'art mural de l'entre-deux-guerres. Ainsi expose-t-il dans « Couleur dans le monde » en 1937 que l'art de l'étalage précéderait, en réalité, la renaissance de l'art mural pictural, et ce parce qu'il serait à l'origine de la résurrection de la collaboration des trois arts (architecture, peinture et sculpture) et aurait ainsi créé un ordre plastique nouveau redonnant vie aux surfaces mortes de la ville :

Une vie plastique nouvelle est née de ce chaos. Un ordre nouveau essaie d'en sortir. D'un certain côté, la rue s'organise; je veux dire par la rue les vitrines, les étalages qui deviennent spectaculaires. Là une volonté d'ordre s'établit. Au lieu de mille objets entassés les uns contre les autres, on en expose dix bien présentés, valorisés, et qui sont aussi attractifs, plus même que l'ancien dispositif. La qualité remplace la quantité. Le commerçant a compris que l'objet qu'il vend a une

36 Fernand Léger, « Notes sur la vie plastique actuelle » (1923), dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004 [1965], p. 65.

37 Fernand Léger, « Couleur dans le monde » (1937), dans *ibid.*, p. 218 : « Le tableau de chevalet domine toujours son époque. Tous les arts mineurs, décoration, art d'étalage, publicité, mode, sont entièrement sous sa dépendance. »

valeur artistique en lui-même s'il sait la faire valoir. Il y a là le commencement d'un ordre plastique nouveau, d'un nouvel art populaire. C'est un événement très important. Le développement de cet art de l'étalage précède la renaissance de l'art mural³⁸.

De la typographie. La devanture comme art de l'affiche et de la lumière

Mais les muralistes et les étalagistes ne fréquentent pas toujours les mêmes réseaux, ne répondent pas aux mêmes types de commandes et ne placent pas les mêmes enjeux dans leurs productions. Professionnels de la vente avant tout, ces derniers ne perdent jamais de vue le rôle principal d'une devanture de magasin qui consiste à « appeler, plaire [et] convaincre³⁹ » le passant pour l'inciter à l'achat, ce qu'ils traduisent particulièrement dans l'usage différent qu'ils font de la typographie. Quand bien même les artistes des avant-gardes laissent place à la lettre dans leurs compositions, les étalagistes l'emploient à des fins essentiellement commerciales, rédigeant des slogans en vitrine et signalant la raison sociale d'une boutique dans la rue tout en en décorant les murs. Ainsi la devanture fonctionne-t-elle plutôt à la « manière d'affiche qui se plaque sur un mur » dont elle possède d'ailleurs les « caractères essentiels : elle fait tache, se remarque de loin et se lit aisément »⁴⁰. Le phénomène n'échappe d'ailleurs pas au regard de la critique. Guillaume Janneau écrit ainsi dans *Le Bulletin de la vie artistique* en 1923 que « la boutique est une enseigne, elle est une manière d'affiche, elle veut accrocher l'attention du passant, elle est impérative, indiscreète à l'occasion, mais persuasive⁴¹ », et Louis Chéronnet qualifie, quelques années plus tard, la devanture commerciale d'« affiche architecturale⁴² » dans *Art et décoration*.

Au-delà de sa visée mercantile, le traitement de la lettre commerciale autorise donc une réflexion sur sa valeur ornementale en milieu urbain. Aussi pourrait-on la considérer comme un élément décoratif à part entière, et ce d'autant plus lorsque celle-ci s'illumine à la tombée de la nuit, proposant dès lors deux ornements en un qui évoluent au fil du jour. À cet égard, l'éclairage nocturne

38 *Ibid.*, p. 208-209.

39 André Manéra, *Étalages parisiens*, Paris, Lang, Blanchong, 1949, p. 7.

40 Jean Carlu et René Chavance, *Nouvelles boutiques, façades et intérieurs*, op. cit., p. 4.

41 Guillaume Janneau, « Boutiques modernes », *Bulletin de la vie artistique*, n° 22, 15 novembre 1923, p. 471.

42 Louis Chéronnet, « En-têtes de boutiques », *Art et décoration*, t. 57, juin 1930, p. 161.

de la boutique « À Chanteclair » composée en 1931 par les architectes A.-L. et Paul Solvet modifie considérablement sa présence visuelle dans la rue : les lettres de l'enseigne sont affinées par le faisceau lumineux qui en dessine les contours, et les mentions « Auditions », « Phonos » et « Disques » apparaissent distinctement le soir par le jeu du rétroéclairage (fig. 4).



Fig. 4. [Devanture de nuit du magasin « À Chanteclair », A.-L. et Paul Solvet (architectes)], dans Roger Poulain, *Boutiques 1931*, Paris, Vincent Fréal, 1931, 67 pl., n. p.

Ainsi, à la faveur des collaborations mises en place entre les professionnels de la devanture commerciale et les milieux artistiques traditionnels, et des analogies conceptuelles et formelles qu'elle partage avec le muralisme de l'entre-deux-guerres, la devanture commerciale apparaît comme un véritable art mural urbain légitime mis au service d'ambitions tant ornementales que publicitaires.

Par-delà le verre, par-delà le mur. L'étalage, un tableau mural fixé sous verre

Mais au-delà de la surface qui borde la vitrine et qui reçoit l'enseigne, l'étalage en lui-même fait aussi, à partir de l'entre-deux-guerres, l'objet de recherches pour devenir le second support d'art mural de la devanture, à la manière d'une composition décorative d'objets fixés sous verre.

L'autonomie plastique de l'objet d'étalage



Fig. 5. [Tête-présentoir à chapeaux des établissements Siégel], Gennevilliers, archives Siégel & Stockman, catalogue commercial, références n° 13545, « masque moderne » pour la présentation de chapeaux, février 1928.

Pour le peintre et théoricien Fernand Léger, l'étalage semble en effet outrepasser le tableau de chevalet en tant qu'il révèle la valeur plastique autonome de l'objet moderne dans la rue par-delà sa représentation. Il écrit ainsi dans l'article « La rue, objets, spectacles » en 1928 que « l'avènement direct de l'objet comme valeur décorative, [...], n'a rien à attendre des peintres » mais qu'il « appartient au domaine du plastique pur »⁴³ et s'est véritablement révélé grâce au travail du vendeur qui, « mis à genoux devant sa marchandise » sous la pression économique, « s'est aperçu que ses objets ont une beauté » propre et « un beau jour, prenant du recul [...] a exposé chaussure ou gigot dans sa vitrine »⁴⁴. Il ajoute que « si la rue moderne a un style, c'est bien grâce à ce goût nouveau pour l'objet lui-même, pour la forme » et étaye son propos en évoquant la tête de mannequin comme un objet de vitrine exemplaire ayant été

exposé pour sa forme pure dès lors qu'elle fut « considérée comme un objet ovale à mettre en valeur »⁴⁵ et vit ainsi les traits de son visage s'effacer au profit

43 Fernand Léger, « La rue, objets, spectacles » (1928), dans *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 141.

44 *Ibid.*, p. 142.

45 *Ibid.*

de sa silhouette. À cet égard, l'artiste Sophie Taeuber-Arp la réinvestit pour ses *Têtes dada*⁴⁶ qui s'apparentent notamment au présentoir à chapeaux que les établissements Siégel qualifient, d'ailleurs, de « masque moderne⁴⁷ » dans leur catalogue (fig. 5).

Il semble que l'autonomie plastique des objets et la valeur ornementale des surfaces murales des étalages dans la rue qui en découle naissent, en outre, du nombre d'objets exposés et de la manière de les ordonner dans la vitrine. Ainsi l'étalagiste fait-il parader la marchandise amoureusement en la présentant isolée pour mieux la valoriser d'une part, ou militairement et en quantité d'autre part, en une scénographie raisonnée de produits composant collectivement un tableau mural dans la rue. À ce titre, Fernand Léger évoque comment la présentation rationnelle contemporaine évince du paysage commercial les dispositifs d'antan :

Les belles pharmacies du boulevard Sébastopol, les boucheries chevalines de la rue de la Roquette – et bloqué dans tout cela – réduit – absorbé – le bon vieux magasin 1880 émouvant à pleurer, caché dans l'ombre des cent gigots alignés militairement par ordre de taille, comme à la parade⁴⁸.

La métaphore militaire, qui semble particulièrement éclairante en matière d'étalages de boucheries (fig. 6), est d'ailleurs à nouveau défendue par Henri Glévéo en 1936 :

Rien, ne « parle » mieux au public que l'objet lui-même, lorsqu'il est habilement présenté, c'est-à-dire non pas comme un modèle, un exemplaire unique, car il s'agit de produits d'usage courant, mais dix fois, vingt fois, cent fois répétés, si les dimensions de la vitrine l'exigent et alignés sur des plans différents, comme des soldats à la parade⁴⁹.

46 Voir Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), *Tête dada*, bois tourné et peint, H : 29,43 cm, 1920, Paris, Centre national d'art moderne.

47 Gennevilliers, archives Siégel & Stockman, catalogue commercial, références n° 13545, « masque moderne » pour la présentation de chapeaux, février 1928.

48 Fernand Léger, « La rue, objets, spectacles » (1928), dans *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 144.

49 Henri Glévéo, « La parole est à M. Glévéo. L'étalage publicitaire », *Parade*, n° 118, octobre 1936, p. 8.



Fig. 6. [Étalage de la boucherie Leclercq, moutons en parade, vers 1935], dans Achille Bonneville et Georges Chaudieu, *Boucher de Paris*, t. 2, « Le veau, le mouton, les étalages », Paris, J. Peyronnet, 1953, p. 51.

Dans la rue, le spectacle des étalages et de leur exécution

Au-delà de la valeur ornementale accordée ainsi à l'étalage commercial, Fernand Léger souligne, en outre, son caractère théâtral en évoquant tant le spectacle qui y est mis en scène que la chorégraphie de son exécution. À cet égard, il raconte une anecdote rapportée par le critique d'art Maurice Raynal à propos de l'installation d'un étalage de dix-sept gilets et chemisiers par un commerçant qui, dans un ballet incessant orchestré entre l'intérieur et l'extérieur de sa vitrine, aurait consacré « avec un doigté d'ajusteur, de metteur au point » près de onze minutes au positionnement millimétré de chacun des vêtements pour organiser « son spectacle »⁵⁰. Ainsi l'étalage se fait-il le lieu d'un véritable art

50 Fernand Léger, « L'esthétique de la machine, l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste » (1923-1924), dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 94.

mural vivant et éphémère qui transforme « la rue en un spectacle permanent et variable à l'infini⁵¹ ».

Le paradoxe de l'étalage : un *lieu mural décoratif*

En tant qu'objet artistique faisant corps avec le bâti⁵², la devanture de magasin est tout autant soumise aux contraintes architectoniques que les beaux-arts muraux avec lesquels elle partage nombre d'analogies conceptuelles et formelles. Aussi l'étalage, qui en fait partie intégrante, apparaît comme un espace particulièrement éclairant pour interroger la matérialité et la fonction cloisonnante et ornementale du mur.

Les deux cloisons qui en déterminent l'espace peuvent en effet être mises au service de sa valeur plastique et de son attractivité visuelle puisque la première, qui sépare physiquement l'étalage de la rue, est paradoxalement transparente et garantit sa visibilité pour répondre aux impératifs publicitaires et ornementaux de la vitrine. En outre, la seconde, qui sépare le fond de l'étalage du reste de la boutique, est fréquemment constituée d'un paravent, d'un tissu tendu ou de revêtement qui, tous trois, compartimentent l'espace autant qu'ils sont eux-mêmes des supports plats, verticaux et potentiellement décoratifs.

Ainsi l'étalage pourrait-il finalement correspondre à une sorte de *lieu mural* paradoxal, de mur à la fois plat et tridimensionnel dans l'épaisseur duquel une autre composition murale plastique se joue par-delà un premier mur de verre, et au-devant d'une seconde cloison de séparation, elle-même décorative.

Il apparaît, pour conclure, que la devanture moderne, en investissant les murs de la ville, s'est faite le support de mutations techniques, formelles et théoriques autant que le reflet de préoccupations urbanistiques et hygiénistes. À partir des années 1920, elle a officiellement été reconnue comme un objet artistique tant architectural et décoratif que publicitaire, et a définitivement été associée à un art mural à la faveur, notamment, des dialogues qu'elle a noués avec les codes de la décoration murale picturale académique et avec ceux de l'affiche. Elle s'est, enfin, faite le support privilégié de la réévaluation de la matérialité du mur dans lequel elle prend place pour former le décor urbain, puisque placée

51 *Ibid.*, p. 94-95.

52 René Herbst, *Nouvelles devantures et agencements de magasins*, 5^e série, Paris, Charles Moreau, 1931, 50 pl., p. 1 : « Il est, en effet, préférable de voir un magasin faire corps avec l'architecture totale, et non une installation parasite aussi laide et disgracieuse qu'un champignon sur un arbre. »

à l'intermédiaire de la surface de la rue et du reste de la boutique, ouverte visuellement et à la fois cloisonnée, et composée de marchandises à la valeur plastique autonome qui offrent à voir un véritable spectacle mural dans la rue.

Ainsi ce caractère spectaculaire est-il révélateur de la dichotomie même de la devanture moderne qui vise d'abord à vendre, mais qui agit tout autant comme un tableau décoratif fixé sous verre *dans* les murs de la rue, rue qui est d'ailleurs encouragée par René Herbst à être visitée comme on visiterait un musée populaire dans lequel « le passant viendrait compléter son éducation » en découvrant « la diversité [...] des produits de toutes les branches de l'activité humaine »⁵³ qui y sont exposées.

53 René Herbst, *Nouvelles devantures et agencements de magasins*, 4^e série, Paris, Charles Moreau, 1930, 54 pl., p. 1.

DÉPASSER LE MUR
DES FRONTIÈRES GÉOGRAPHIQUES

ANDRÉ LHOTE AU CONGRÈS VOLTA SUR LES RELATIONS ENTRE L'ARCHITECTURE ET LES ARTS FIGURATIFS : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ART MURAL EN ITALIE ET EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1930

MARIA STELLA DI TRAPANI

Le débat sur la question des relations entre architecture et arts en Italie

« Peut-on aborder efficacement le problème des relations de l'architecture avec les arts plastiques dans ses grandes lignes? Ne serait-il pas plus opportun d'essayer de définir quels devraient être les rapports de la peinture et de la sculpture avec les différentes formes de l'architecture?¹ », comme le suggère l'incipit de l'enquête lancée par la revue italienne *Rassegna di Architettura* suite au 6^e congrès Volta. Cet événement organisé par la classe des arts de l'Académie royale d'Italie a marqué le débat théorique sur les relations entre l'architecture et les arts figuratifs pendant toute la décennie. Il a été anticipé par une autre manifestation qui, trois ans auparavant, avait impliqué concrètement les artistes : la 5^e édition de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes et de l'architecture moderne appelée la Triennale de Milan de 1933². À l'occasion de cette édition, l'artiste Mario Sironi avait impliqué les plus grands protagonistes de la scène artistique italienne pour décorer les murs du nouveau siège, le Palais de l'Art conçu par Giovanni Muzio, parmi lesquels on peut citer : Giorgio de Chirico avec une œuvre célébrant la culture italienne (*Cultura italiana*), Massimo Campigli avec une autre destinée à célébrer les mères, les paysannes et les travailleuses (*Le madri, le contadine, le lavoratrici*), Achille Funi avec une réalisation dédiée au sport (*Giochi atletici italiani*), Mario Sironi lui-même engagé à glorifier le travail (*Il Lavoro*) ou Gino Severini avec la mosaïque dédiée aux arts (*Le Arti*).

- 1 [Anon.], « I rapporti dell'architettura con le arti figurative al VI Convegno Volta », *Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e decorazione*, novembre 1936, p. 377, traduction par l'auteur.
- 2 Pour approfondir l'histoire de la Triennale, voir : Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milan, Edizioni del Milione, 1957.

La revue *Rassegna di Architettura* s'était intéressée à plusieurs reprises à la question posée dans l'enquête de novembre 1936 : les deux mois suivants dans la rubrique « Les résultats de notre enquête » les opinions des artistes, architectes, critiques et intellectuels qui avaient répondu avaient été rapportées. Selon les rédacteurs, l'initiative avait été élaborée au cours de la manifestation romaine parce que le débat s'était trop étendu et la question principale avait été scindée en plusieurs questions mineures : par conséquent, à travers le référendum lancé sur les thèmes mêmes du congrès, on espérait arriver à un résultat positif sur lequel fonder un programme fécond d'activités. Bien qu'ils n'aient pas résolu la question ni donné de résultat univoque, ces réponses constituent d'autres points de vue et un témoignage dont on peut déduire la volonté, ressentie largement dans le milieu culturel du pays, d'aborder le problème non seulement de manière théorique, mais concrètement, sur la base de différents besoins de conception et artistiques. Comme preuve supplémentaire de l'importance du thème, il convient également de mentionner le « Manifeste de la peinture murale », et le dernier épisode qui clôt idéalement le débat, c'est-à-dire la loi 11 mai 1942 n° 839 dite Loi des 2 %. Le Manifeste a été publié en décembre 1933 par Mario Sironi, Carlo Carrà, Massimo Campigli et Achille Funi dans la revue *La Colonna*, même si en mai Corrado Cagli avait déjà publié un article similaire, significativement intitulé *Muri ai Pittori!* (Murs aux Peintres). Le groupe d'artistes affirmait le rôle social de l'art et de la peinture murale, sa force sur l'imagination populaire, son lien intime avec l'architecture et la nécessité de subordonner l'individualité des artistes à l'œuvre collective³. Enfin, la loi promulguée en 1942, mais déjà répandue comme pratique depuis la décennie précédente, imposait la destination d'au moins 2 % du budget total des dépenses aux décorations artistiques des bâtiments publics et, par conséquent, mentionnait explicitement l'intervention de l'État à travers le recours aux artistes et leur encadrement systématique pour la production des œuvres publiques : cette pratique a survécu à la chute du régime, parce qu'elle a été reprise par la loi n° 717 de 1949, théoriquement toujours en vigueur⁴.

3 Pour approfondir l'histoire du Manifeste de la peinture murale, voir : V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (dir.), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, cat. expo., Milan, Mazzotta, 1999.

4 Sur la loi des 2 %, voir : Direzione generale arte e architettura contemporanea e periferie urbane (dir.), *2%/717/1949: la legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Rome, 2017.

Le congrès Volta de 1936

L'Académie royale d'Italie avait été fondée en 1926 à Rome, à la villa Farnesina, pour représenter toutes les activités intellectuelles de la nation italienne et comprenait quatre classes – sciences morales et historiques, sciences physiques, mathématiques et naturelles, lettres et arts – ainsi que la Fondation Volta, qui organisait des conférences internationales sur des thèmes d'actualité, parmi lesquels on peut citer la physique nucléaire, l'immunologie, le théâtre ou l'aviation à grande vitesse. En 1936, le congrès a été organisé par la classe des arts sous la direction de son secrétaire Marcello Piacentini, l'un des architectes les plus influents de ces années, qui avait choisi le thème en raison de sa place centrale dans le débat en cours concernant les bureaux institutionnels, les salons culturels et les pages de journaux et revues spécialisés.

Le congrès, qui a eu lieu du 25 au 31 octobre 1936, ainsi que les autres épisodes mentionnés, constitue donc un nœud fondamental du débat autour de cette question. Il convient de noter que, malgré les événements politiques récents au niveau international, tels que la guerre en Éthiopie, le soutien apporté à la guerre civile espagnole et son rapprochement avec l'Allemagne nazie qui ont rendu l'Italie suspecte, la manifestation a vu la participation de nombreux protagonistes de la culture architecturale et artistique au niveau national et international. La photographie publiée en ouverture du volume des Actes, paru en 1937, renvoie une image, quoique partielle, de ces riches présences : entre autres, il y avait Filippo Tommaso Marinetti (le fondateur du futurisme), Gustavo Giovannoni (promoteur de la naissance de la première École d'architecture italienne à Rome en 1919), les critiques Ugo Ojetti et Giovanni Papini, les peintres Carlo Carrà, Ferruccio Ferrazzi, Felice Casorati, Gino Severini et Cipriano Efisio Oppo (promoteur de l'exposition *Quadriennale* de Rome), les architectes Francesco Fichera, Enrico Del Debbio, Giovanni Muzio, Gio Ponti et Alberto Calza Bini (secrétaire du Syndicat national fasciste des architectes) et, parmi les étrangers, le conservateur du musée du Luxembourg Louis Hautecoeur, le critique Paul Fierens, Cart de Lafontaine, Le Corbusier et André Lhote.

Le congrès s'est déroulé en sessions, chacune d'entre elles étant consacrée à un thème spécifique et composée de deux rapports et de débats ultérieurs, qui donnaient lieu à une riche alternance d'opinions. Les sujets abordés étaient les suivants : 1. *L'Architecture et les Arts décoratifs dans les styles des différentes époques*; 2. *Comment le retour de la peinture à des tâches monumentales peut également bénéficier à la peinture de chevalet*; 3. *Retour des Arts figuratifs aux tâches monumentales*; 4. *Les tendances de l'Architecture rationaliste par rapport à l'aide des Arts*

figuratifs; 5. *Nouveaux développements des différentes techniques décoratives dans le cadre de l'architecture*; 6. *L'enseignement comme préparation aux tendances de l'art décoratif moderne*; 7. *Protection et encadrement des artistes par l'État*; 8. *Évolution des Expositions d'art et des Galeries*⁵.

André Lhote, dont la pensée fait l'objet du présent article, n'a pas présenté de rapport lors d'une session spécifique, mais il a participé activement à la manifestation, en intervenant lors des 1^{re}, 3^e, 5^e et 6^e séances.

Avant d'analyser sa pensée au congrès, il semble utile de signaler la présence, à la fin du volume des Actes – qui constitue la principale source de cet écrit, d'où il est possible de déduire le contenu des séances et de reconstruire, ainsi, idéalement un tableau des sujets traités et la valeur de la manifestation par rapport à la question énoncée – de courtes fiches relatives aux participants offrant un bon résumé de leur activité. Celle relative à Lhote présente l'artiste de manière synthétique et efficace, en fournissant des informations telles que sa naissance à Bordeaux en 1885, sa première exposition personnelle en 1910 à la Galerie Druet, la participation au Salon d'automne et au Salon des indépendants en 1907, la collaboration à la découverte du cubisme et la profession d'enseignant auprès de son Académie. On y trouve également les villes qui accueillait ses œuvres (en plus de Paris et d'autres Françaises, y il avait Helsinki, Stockholm, Budapest, Le Caire, Chicago, Philadelphie, Detroit et Brooklyn) et aussi les titres des principaux écrits publiés jusqu'à ce moment, comme les monographies consacrées à Corot et à Seurat et les textes théoriques *La peinture, le cœur et l'esprit* de 1933 et *Parlons peinture* de 1936. En outre elle fait état de son activité de critique dans la *Nouvelle Revue française* (de 1919 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale) et les années d'enseignement à l'Atelier d'études du boulevard Raspail, à l'Académie moderne de la rue Notre-Dame des champs et à l'Académie Montparnasse entre 1918 et 1921, jusqu'à l'ouverture de sa propre Académie rue d'Odessa en 1925, où son enseignement attira de nombreux peintres parmi lesquels Tarsila do Amaral, Tamara de Lempicka et Hans Hartung. Il existe diverses publications sur Lhote et plusieurs études qui ont tracé une sorte de théorie de l'art mural de l'artiste à partir de ses écrits et en particulier ceux de Jean-Roch Bouiller⁶. Nous y faisons

5 Traductions par l'auteur.

6 Voir : Jean-Roch Bouiller, « Pour une étude des écrits sur l'art d'André Lhote », *Histoire de l'art*, 44, 1999, p. 87-91; Id., « De la "fresque primitive" au mur "où tout est ornement" : les contributions d'André Lhôte à une théorie de l'art mural (1920-1940) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 14, 2007. Pour les principaux ouvrages sur Lhote, se référer à la bibliographie.

donc référence pour approfondir les aspects de sa figure multiforme, déjà mis en évidence dans la monographie d'Anatole Jakovsky, *André Lhote*, publiée en 1947 qui le louait pour ses dons d'animateurs auprès des jeunes peintres et pour sa maîtrise comme écrivain d'art, le définissant comme « un des peintres qui ont contribué le plus puissamment à cette grande révolution plastique du xx^e siècle, et qui compte parmi les plus grands⁷ ». Cependant, jusqu'à présent, personne ne s'est arrêté sur les positions qu'il a exprimées au congrès italien.

Première séance : L'Architecture et les Arts décoratifs dans les styles des différentes époques

Lors de la première séance du congrès Volta, André Lhote répondit aux interventions de l'architecte Giovannoni et du fondateur du futurisme Marinetti. Le premier avait mis en évidence la complémentarité entre les arts, déclarant que dans toutes les époques qui ont eu un véritable contenu stylistique, les œuvres de peinture et de sculpture ont été conçues en rapport direct avec l'architecture ou en complément de celle-ci. Marinetti, quant à lui, avait parlé de la plastique murale futuriste, capable de créer son propre monde polymatériel, remplaçant la peinture et la sculpture, et avait par la suite cité les hypothèses fondamentales du futurisme. En réponse à leurs interventions, Lhote opposait la voix des principes artistiques aux machines exaltées par les futuristes, considérées par lui seulement comme des créations transitoires, et réaffirmait le rôle et l'antériorité de l'école cubiste, née en 1908 et capable, à son avis, d'exercer « l'influence la plus féconde, sur toutes les esthétiques et techniques en cours⁸ ». En outre, l'artiste soulignait l'inspiration à la tendance classique du cubisme, alors que le futurisme représentait la tendance baroque et romantique, et son rôle de rappel à l'ordre inspiré par des artistes déjà nommés par Giovannoni tels que Mantegna, Giotto, Paolo Uccello et Piero della Francesca, définit comme « les plus grands, les plus incontestables architectes de l'émotion pure⁹ ». La position de Lhote était donc similaire à celle de l'architecte italien au sujet des liens avec l'art du passé et de la conception de l'union entre les arts. Plus généralement, il semble intéressant de noter combien cette vision rejoint celle de la plupart des participants au congrès, tel qu'elle ressort de l'analyse globale des Actes.

7 Anatole Jakovsky, *André Lhote*, Paris, librairie Floury, 1947, p. 8.

8 *Convegno di arti: 25-31 ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*. Rome, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 49.

9 *Ibid.*

Selon l'artiste français, le tableau était composé par un système unique de lignes et de tons, gouverné par « la divine géométrie, reine des ateliers de la Renaissance » et capable d'opérer le miracle « de faire fraterniser des éléments aussi dissemblables que les nuages et les eaux, les rochers et les figures ». À propos de l'union entre les arts, il soulignait que « si la peinture est réalisée sur le mur, à la fresque ou à la cire, en communion étroite avec l'architecte, cette peinture ne pourra disparaître sans que l'architecture en paraisse atteinte et désolée, et souffrante comme un corps errant dépouillé de ses habits¹⁰ ». Pour lui, les fresques et les tableaux étaient tellement liés à l'architecture qu'il les définissait comme « les vêtements du mur¹¹ ». Ces idées forment la base de la pensée de Lhote et se retrouvent dans de nombreux écrits antérieurs et ultérieurs, comme dans l'article « Art mural » de 1938, où il expliquait :

Le caractère décoratif, qui convertit le tableau de chevalet en un vêtement du mur, provient d'une opération quasi magique qui consiste à faire chavirer sur la surface de la toile le spectacle (vu ou imaginé) de façon que les parties les plus éloignées de l'œil remontent et viennent s'installer au sommet de la composition, sous un ciel devenu aussi solide que le premier plan¹².

Troisième séance : *Retour des arts figuratifs aux tâches monumentales*

Si dans la première intervention Lhote s'est concentré sur la nécessité de se référer à la tradition, reconnue comme l'une des principales qualités du cubisme, dans la seconde, l'artiste répondait au secrétaire général de la Biennale internationale de Venise Antonio Maraini. L'influent artiste italien était parti du postulat que la nécessité d'envisager le retour à une fonction architecturale de la peinture et de la sculpture découlait du profond changement politique et social qui avait eu lieu dans le monde, et par conséquent le congrès, selon lui, aurait dû répondre aux conditions nouvelles créées par la vie contemporaine. En outre, il proposait une analyse historique visant à mettre en évidence les particularités des différents langages artistiques et leur comparaison avec l'architecture, en considérant aussi la relation entre artiste et public et entre artiste et État. La réponse de Lhote était plutôt polémique, car il soulignait le caractère trop

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*

¹² André Lhote, « Art mural », *NRF*, 299, 1^{er} août 1938, p. 341.

théorique de la discussion, davantage basée sur des idées générales que sur des problèmes précis, d'un caractère « strictement ouvrier ». Pour cela il s'adressa aux architectes présents, au nom de la catégorie des artistes, en leur posant des questions concrètes, par exemple à propos de la valeur de la géométrie ou du pouvoir des lignes verticales, obliques, horizontales et des ornements. De plus, il proclama la nécessité d'une confrontation réelle pour une possible collaboration future entre les deux catégories et l'urgence de « redescendre au niveau des préoccupations familières » après la « vue à deux mille mètres de hauteur¹³ » adoptée par beaucoup des intervenants.

Cinquième séance : Nouveaux développements des diverses techniques décoratives dans le cadre de l'architecture

La tendance à considérer des problèmes pratiques, concrets et techniques a également caractérisé la troisième intervention de l'artiste, lors de la cinquième séance. Pendant cette dernière, le critique Papini avait abordé le thème de la renaissance des arts qui, à son avis, avait eu lieu surtout en Italie, terre classique de l'unité des arts. En outre il soutenait que si la décoration devait être l'expression libre de tout tempérament, elle devait être subordonnée à l'architecture afin de ne pas détruire son harmonie. Lhote s'adressa également aux artistes, leur reprochant comment dans le passé le peintre s'était « un peu trop coupablement confiné dans le tableau de chevalet, en apparence plus facile à exécuter qu'un ensemble, et surtout, plus facile à caser¹⁴ ». La suite de son intervention est comparable aux idées exprimées dans le *Manifeste de la peinture murale* citées ci-dessus, en raison de l'importance commune accordée à l'aspect social de l'art. En effet, il reconnaissait la difficulté inhérente à devoir « plier ses rêveries personnelles aux exigences du mur et des matières un peu rebutantes qu'il implique, pour recevoir des ordres de l'architecte, et surtout pour mettre au service du commun les libres et délirantes images que l'inspiration fait éclore¹⁵ ». Mais tout cela était nécessaire parce que, à son avis, le mécène était mort, la spéculation était bien malade et donc à partir de ce moment-là on aurait dû s'adresser à la collectivité. Enfin, il réaffirmait sa théorie générale sur les différentes expressions artistiques : au-delà de la technique et des supports possibles à choisir, toute bonne œuvre devait répondre aux mêmes exigences,

13 *Convegno di arti...*, op. cit., p. 91.

14 *Ibid.*, p. 174.

15 *Ibid.*, p. 174-175.

étant donné que « du livre au mur, en passant par le tableau de chevalet ou la fresque et le mobilier, une *tenue correcte est de rigueur*¹⁶ ». En outre, répondant à une affirmation d'Ojetti, il déclarait qu'il n'y a pas de duel entre la couleur et la géométrie ou entre le sentiment et la raison, car il s'agit « des forces fraternelles, complémentaires », réaffirmant ainsi la primauté des cubistes sur cette ligne d'arrivée, qui avaient commencé à parler de géométrie et de raison, car ils avaient compris « qu'avant de répandre la couleur il faut en prévoir les contours, et qu'avant de s'abandonner aux effusions du sentiment, il faut connaître les limites que la pudeur leur assigne¹⁷ ».

Sixième séance : *Enseignement des tendances actuelles de l'art décoratif moderne*

La dernière intervention de Lhote a eu lieu lors de la sixième session, ouverte par l'architecte sicilien Francesco Fichera. Ce dernier indiqua les règles à suivre pour un bon enseignement (imitation de la nature, étude de la tradition, redécouverte des maîtres anciens et combinaisons de doctrine et d'expérience pratique) et réaffirma la nécessité du « retour des arts à l'unité traditionnelle ». Pour lui, la tâche de l'architecte était de redonner « une grâce décorative et expressive à l'objet et au bâtiment », puisqu'il considérait l'architecture comme « l'art construit, c'est-à-dire l'art armé de chiffres, de mécanique et de poésie, d'utilité et de beauté, inséparablement unis »¹⁸.

À partir de ce sujet, Lhote avançait d'intéressantes suggestions pour la rénovation de l'enseignement d'État, qui nous permettent de faire la lumière sur la rigueur méthodologique à la base de son activité pratique d'enseignant. La première indication consistait à « faire comprendre aux artistes qu'on ne commence pas par l'étude de la nature pour arriver à l'art, mais qu'on commence par l'étude de l'art pour arriver à la vérité de la nature ». Partant de ce principe, selon lui, il fallait « établir des schémas de construction d'après des œuvres exemplaires. Schémas géométriques à deux dimensions, d'après les Primitifs, et à trois dimensions, d'après les Renaissants ». La deuxième indication concernait une question de composition, « c'est-à-dire *d'organisation des vides entre les objets* », qui pouvait être résolue par « l'emploi simultané des trois perspectives » : chinoise, reprise « par les modernes depuis Cézanne » ; italienne,

¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

définie comme classique; cavalière, « chère aux architectes », mais réalisable aussi par les peintres. La dernière indication était relative aux « schémas colorés, abstraction faite des figures¹⁹ », réalisables en considérant le rythme du clair-obscur et de la couleur et l'absolu plastique.

Ces principes constituent la poétique de Lhote et sont aussi perceptibles en considérant sa production, dans laquelle coexiste différentes perspectives, schémas géométriques et coloris, héritages tirés de l'histoire de l'art et une tendance à l'abstraction sans jamais abandonner complètement la ressemblance à la nature, « récompense du septième jour²⁰ ».

Avant d'envisager la production murale de l'artiste, il convient de noter que les dynamiques présentes au sein du congrès sont le miroir du débat culturel de ces années. La communauté d'intention entre artistes et architectes italiens et étrangers, le constat que même Lhote s'est inspiré de ces références d'un point de vue technique et stylistique et sans implications politiques ou idéologiques, témoigne de l'orientation générale des participants. Ces derniers n'étaient pas nécessairement forgés par l'idéologie fasciste ou impliqués dans un programme de propagande, bien qu'étant dans le pays sous régime fasciste certains éléments et orientations – tels que l'utilisation d'un répertoire formel à empreinte classique, retravaillé dans une tonalité moderne et simplifiée par le renouveau de techniques artistiques anciennes (fresque, peinture à l'encaustique, mosaïque) et certains choix stylistiques et iconographiques, inspirés par le passé grec et romain ou avec des accents primitivistes – ont été poursuivis avant tout en vertu d'un choix idéologique.

La production murale de Lhote

Comme prévu, les idées exprimées par Lhote lors du congrès trouvent un écho concret dans ses œuvres murales, qui seront donc brièvement examinées. Si l'artiste s'était déjà consacré au grand format dans les années 1910, avec des œuvres comme *La Partie de plaisir* et *Dimanche avec Alain Fournier*, on devait attendre une vingtaine d'années pour qu'une première décoration murale lui soit commandée. En 1935, Louis Moynat, l'architecte de Thonon-les-Bains, lui propose l'exécution d'une composition en frise pour le séjour de sa demeure dont il avait lui-même tracé les plans, les *Demoiselles à Thonon*, titre constituant

¹⁹ *Ibid.*, p. 236-237.

²⁰ *Ibid.*, p. 237.

une nouvelle référence ou un hommage aux *Demoiselle d'Avignon* de Picasso. Mais l'occasion pour de riches commandes de décorations murales a eu lieu en 1937, avec l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris, quand Lhote a reçu la commission de deux grands panneaux illustrant *La houille-les fours à coke* et *Le Gaz* pour les salles de chimie organique du palais de la Découverte, provisoirement installés dans le Grand Palais. Ces œuvres aux dimensions imposantes (5 × 6 mètres chacune) complétées par des études préparatoires, donnent un bon aperçu de l'approche didactique adoptée par l'artiste pour cette célébration de la science et de ses bienfaits. Dans son texte « Lhote et le décor monumental », Philippe Dufieux mettait en lumière les accents dramatiques de réalisme, évident dans la représentation des fours et des ponts roulants par rapport à la modernité de l'usine à gaz²¹. Les principales caractéristiques de ces œuvres murales sont la simplification formelle et le remaniement du réel, célébrant le progrès scientifique, mais pas la société des machines comme les futuristes. Les couleurs sont douces et lumineuses et, dans la représentation d'usines ou d'outils de travail, il est possible de trouver des références au style et à de nombreuses œuvres de Mario Sironi, même si dans ce cas les nuances sont bien plus riches, chaudes et joyeuses. Dans *André Lhote*, paru en 1947, l'artiste a donné des descriptions de ces œuvres qui permettent de mieux les comprendre. Au sujet du panneau de gauche, il fit un discours plus général renvoyant à des idées précédemment exposées, bien que pour décrire l'autre panneau, il a préféré se concentrer sur les phases d'étude et de réalisation. Évoquant l'idée commune, à l'époque, du divorce entre l'art et l'État, entre l'art et le public, il soutenait qu'il fallut l'Exposition de 1937 pour s'apercevoir que les artistes n'étaient pas insensibles aux manifestations de l'activité humaine et que « les artisans du tableau de chevalet, si ce tableau est conçu comme une fresque en miniature, n'éprouvent aucune difficulté à transporter leurs combinaisons plastiques sur de grandes surfaces²² ». En conséquence, il déclarait que « peindre grand ou petit, sur le mur ou sur la toile, c'est la même chose au point de vue de la conception qui, de toute façon, doit être monumentale ». Enfin il rappelait comme le Front populaire fut bien inspiré en 1937 en confiant des murs aux peintres d'avant-garde et que la plupart des décorations furent « fort goûtées par le public » : à son avis, tout cela prouvait « que le divorce

21 Philippe Dufieux, « Lhote et le décor monumental », dans H. Moulin, F. Fossier (dir.), *André Lhote, 1885-1962*, cat. expo., Valence, musée de Valence (15 juin-28 septembre 2003), Paris, RMN, 2003, p. 8093.

22 A. Lhote, fiche n. 34, dans Anatole Jakovsky, *André Lhote, op. cit.*, s. p.

en question ne durerait pas longtemps si chacun voulait y mettre de la bonne volonté, c'est-à-dire l'artiste, l'État et le public²³ ». C'est pourquoi, même des années après le congrès italien, il continuait d'exhorter à cette collaboration et d'avoir une vision optimiste du rôle de l'artiste, son emploi dans la société et de l'importance de l'art bien fait. Concernant le panneau de droite, la description faite par Lhote permet de comprendre sa façon de travailler, à la fois du point de vue opérationnel et de la composition :

Lorsque je travaillais dans les diverses usines à gaz de la région parisienne, il m'arriva d'expliquer à des ouvriers l'organisation de ma composition dont maints détails ne se présentaient pas normalement à leurs yeux : je n'en vis aucun trouver ces libertés ridicules. Ils comprirent avec une aisance qui m'étonna que je désirais faire une synthèse des trois usines de Paris qui diffèrent considérablement de structure²⁴.

En 1938, Lhote reçut la commande d'un important décor pour l'amphithéâtre Painlevé au Conservatoire national des arts et métiers sur le thème de la science et ses applications industrielles, où il poursuivit ses réflexions sur le paysage industriel. Soulignons qu'ils qu'existent plusieurs projets à ce sujet, comme l'esquisse grandeur nature conservée au musée de Lundt en Suède et l'huile sur papier marouflé sur toile exécutée en 1938, provenant de la famille de l'artiste, vendu par Sotheby's à Paris en mars 2022. La décoration définitive, jamais installée, a été conservée au Mobilier national et exposée en 1956 à Mexico.

Enfin il faut mentionner le carton de tapisserie *L'Amérique*, conçu en 1942 suite à la commande de quatre panneaux représentant les traditionnelles parties du monde pour orner un bureau du ministère des Affaires étrangères, et la toile commandée en 1955 pour l'institut dentaire de la faculté de médecine de Bordeaux, qui célèbre la gloire de sa ville natale. Dans le dessin pour *L'Amérique*, les formes sont plus stylisées tandis que dans la *Gloire de Bordeaux*, qui représente le port de la ville couronné de deux allégories féminines, Lhote atteint un équilibre entre abstraction colorée et réalisme grâce à l'utilisation du concept d'absolu décoratif qu'il avait découvert chez les Égyptiens. La perspective est renversée, la troisième dimension déformée ou absente et certaines zones sont aplaties et donnent l'impression que le dessin a été gravé directement sur la surface : cette dernière œuvre englobe, donc, toutes les théories de Lhote, devenant une synthèse et l'extrême de sa carrière artistique.

23 *Ibid.*

24 A. Lhote, fiche n. 35, dans Anatole Jakovsky, *André Lhote, op. cit.*, s. p.

Au terme de ces réflexions sur la pensée exprimée par l'artiste au congrès Volta et à travers les écrits et les œuvres murales, on peut en conclure qu'il n'y a pas de véritable théorie murale de Lhote, car ce qui le guide est surtout la référence à la tradition – en particulier, aux primitifs et à la Renaissance – et à la technique. Il a mis en valeur la géométrie et la perspective sans pour autant rester enfermé dans la dichotomie dessin *versus* couleur. De plus, grâce au passé cubiste et à l'inévitable référence à Cézanne, il tendait à une simplification progressive des formes et à un aplatissement des surfaces et des plans. Mais il s'opposait à l'abstraction totale et théorisait qu'en combinant tous ces éléments on pourrait arriver à dépeindre la réalité et la nature, qui ne devait donc pas être imitée dès le début, mais qui devait devenir le but final. En parcourant ses œuvres, on peut donc entrevoir ce chemin et les références à la tradition, qu'il s'agisse des primitifs ou du baroque, que les lignes deviennent plus géométriques et anguleuses ou qu'elles soient plus douces et aux formes généreuses.



Fig. 1. Photo d'ensemble des participants au congrès à la Salle des Perspectives de villa Farnesina à Rome, publiée en ouverture du volume des Actes du congrès. *Convegno di arti: 25-31 ottobre 1936. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Rome, Reale Accademia d'Italia, 1937.



Fig. 2. André Lhote peignant *La Houille et ses dérivés*. © Archives André Lhote.



Fig. 3. André Lhote, ébauche pour *La houille-les fours à coke*, emplacement de l'œuvre inconnu. Image tirée du cours d'histoire de l'art contemporain 2020, Università degli Studi di Trieste, avec l'autorisation du Professeur Massimo Degrassi.



Fig. 4. André Lhote, ébauche pour *Le gaz*, musée de Sceaux. Image tirée du cours d'histoire de l'art contemporain 2020, Università degli Studi di Trieste, avec l'autorisation du professeur Massimo Degrossi.



Fig. 5. André Lhote, *La Gloire de Bourdeaux*, amphithéâtres Benoît, Institut d'odontologie, Bourdeaux, 1955. Cliché : Archives André Lhote.

DU PROJET À LA MISE EN ŒUVRE : GINO SEVERINI ET LA PEINTURE MURALE RELIGIEUSE EN SUISSE ROMANDE

CAMILLE NOVERRAZ, NICOLA GAMMALDI,
MARIA ROSA LANFRANCHI, FRANCESCA PIQUÉ

Fonds national suisse de la recherche scientifique, projet « Gino Severini in Switzerland : mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc »

Artiste de renommée internationale, le nom de Gino Severini est bien connu dans le monde de l'histoire de l'art, notamment pour son implication dans les mouvements futuristes et cubistes à Paris, où le jeune peintre autodidacte, originaire de Cortone en Italie, est arrivé en 1906¹. Sa présence en Suisse, où il œuvre pendant plus de trente ans à la décoration de pas moins de six lieux de cultes catholiques répartis sur l'ensemble de la Suisse romande², bien que bien moins connue, n'est plus ignorée depuis les premières recherches qui s'y sont intéressées dès les années 1980. Il a fallu attendre les travaux de Daniela Fonti, Emanuela Garrone, Fabio Benzi et Piero Pacini, ainsi, en Suisse, que ceux menés sous l'égide du Service des biens culturels du canton de Fribourg sur le thème du Groupe de Saint-Luc³ pour que cette phase soit reconnue pour sa valeur intrinsèque et non comme une simple parenthèse dans sa carrière de peintre de chevalet.

- 1 Voir notamment : Gino Severini, *La vie d'un peintre*, trad. de l'ital. par Alain Madeleine-Perdrillat, Paris, Hazan, 2011.
- 2 Les églises Saint-Nicolas de Semsales (1924-1926), Notre-Dame-de l'Assomption de La Roche (1927-1928), Saint-Pierre de Fribourg (1932-1957), le Christ-Roi de Tavannes (1930), Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (1933-1934), l'église du couvent des Capucins de Sion (1947).
- 3 En particulier : Fabio Benzi, *Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*, cat. expo., Rome, Galleria Arco Farnese (12 mai-30 juin 1992), Rome, De Luca, 1992; Daniela Fonti, « Quando il Cubismo divenne sacro: gli affreschi di Gino Severini nelle chiese svizzere », *Art e dossier*, 68, 1992, p. 26-32; Emanuela Garrone, « Gino Severini muralista sacro », dans *Passione di Cristo e la guerra: sesta Biennale d'arte sacra*, San Gabriele, E. Crispolti, 1994, p. 368-403; Piero Pacini, « Gino Severini a Semsales. Un rinnovatore dell'arte sacra colto ed "eretico" », *Critica d'Arte*, LXXIV, 49-50, 2012, p. 47-66; Service des biens culturels, *Patrimoine fribourgeois*, 5, octobre 1995, *Le Groupe de St-Luc*.

Le projet duquel la présente contribution est issue s'inscrit dans la droite ligne de ces travaux, même s'il s'en différencie par le fort apport qu'il propose dans le domaine des sciences des matériaux, et par son ancrage dans l'observation visuelle rapprochée des œuvres monumentales.

Cette recherche porte sur l'analyse de cinq cycles de peintures murales réalisés entre 1924 et 1947 par Gino Severini en Suisse romande (en plus de ses premières peintures murales au château de Montegufoni en Toscane), et s'est déployée entre 2019 et 2023⁴. Elle repose sur le travail d'une équipe multidisciplinaire, composée de conservateurs-restaurateurs, de scientifiques et d'historiens de l'art⁵. À travers ce croisement des compétences, nous avons cherché à obtenir une connaissance fine et approfondie du travail de Severini en tant que peintre monumental, par la réunion des données obtenues par le biais des analyses visuelles et scientifiques de ses œuvres et par les sources primaires que constituent les notes, travaux préparatoires et archives entourant chacune de ses réalisations⁶.

Cet article présente une partie des résultats issus des travaux menés sur trois des chantiers parmi les plus représentatifs de notre étude (Semsales, Lausanne et Sion). À travers eux, nous questionnerons le processus créatif à l'origine des peintures murales de Severini et la confrontation entre le projet imaginé par l'artiste et sa concrétisation technique, *in situ*, dans la perspective du colloque « Face au mur ».

- 4 Intitulée « Gino Severini in Switzerland: mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc », elle est financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique et coordonnée par la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI).
- 5 L'équipe de recherche est composée de : Ottaviano Caruso, Margherita d'Ayala Valva, Olivier Feihl, Nicola Gammaldi, Paola Iazurlo, Maria Rosa Lanfranchi, Stefania Luppichini, Camille Noverraz, Patrizia Moretti, Francesca Piqué, Jacopo Russo, Chiara Stefani et Stefan Zumbühl. Les résultats présentés ici sont le fruit du travail de l'ensemble de l'équipe.
- 6 Romana Severini, la fille du peintre, a également fourni certains des documents les plus importants et partagé sa mémoire et son témoignage. Nous la remercions vivement, de même que toutes les personnes ayant collaboré à cette recherche : Franco Bocchino, Simona De Crescenzo (Biblioteca Apostolica Vaticana), Luc-François Dumas, Alessandra Franchina (Archivio Severini Franchina), Michel Haselwander, Piero Pacini, Marisa Paderni (Collezione Paolo VI, Brescia), Paola Pettenella (MART Archives), Giulia Radin, Patrick Rudaz; la Fondation Charles Journet, les archives de l'évêché (AEvF) et du Service des biens culturels (SBC) de Fribourg, les Archives de la construction moderne (ACM-EPFL) à Lausanne, les archives de la Province des Capucins à Lucerne; les archives du musée de Charmey, Gruyères; les représentants des paroisses de Semsales, Notre-Dame de Lausanne, La Roche, Saint-Pierre de Fribourg et la communauté du Couvent des Capucins de Sion.

Semsaes : une première expérience de décorateur d'église

Après la Première Guerre mondiale, Severini connaît une période de remise en question, qui s'exprime dans sa peinture par un retour au classicisme, tandis que sur le plan spirituel, il renoue peu à peu avec la « foi de son enfance ». En 1923, il célèbre son mariage religieux à Nanterre avec Jeanne Fort⁷ et fait la même année la connaissance du philosophe français Jacques Maritain, qui devient un ami et un mentor. C'est par son intermédiaire qu'il est amené à participer, en 1924, au concours pour la décoration de la nouvelle église de Semsales dans le canton de Fribourg, dont le gros-œuvre vient d'être achevé par l'architecte fribourgeois Fernand Dumas⁸. Le chantier de Semsales marque la première étape d'une période de trente ans d'activité dans le champ de l'art religieux moderne sur le territoire suisse, en collaboration avec les artistes du Groupe de Saint-Luc, Société artistique catholique très active durant toute la période de l'entre-deux-guerres, à laquelle Severini adhère dès son arrivée en Suisse romande⁹. Par l'importante mainmise de Dumas sur les chantiers religieux de l'époque, la collaboration avec ce dernier offre à l'Italien une réelle opportunité de travail, d'autant que l'architecte accorde une importance majeure à la décoration et rêve de s'associer avec un peintre qui serait un « collaborateur éclairé¹⁰ ». En Suisse, Severini va ainsi pouvoir pousser plus loin la quête spirituelle engagée depuis quelques années en se confrontant à l'art religieux moderne, domaine possédant ses enjeux propres, très différents de la peinture de chevalet. Outre l'aspect religieux, cette période s'inscrit dans un mouvement général de revalorisation des arts muraux qui s'accompagne pour Severini par un « retour aux sources » de l'italianité, par le réinvestissement de plusieurs savoir-faire fortement liés à des traditions artistiques italiennes, dont la peinture murale « à fresque » et la

7 Qu'il avait déjà épousée civilement en 1911. Gabriel Sarraute, « Témoignage sur Severini et Maritain », *Nova et Vetera*, 2, 1987, p. 148-159.

8 Giulia Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain (1923-1966)*. Florence, Leo S. Olschki Editore, 2011, p. XIX. Voir aussi : Zoë Marie Jones, « Gino Severini, a classicist futurist », dans Rajesh Heynicks et Jan de Maeyer (dir.), *The Maritain factor: Taking religion into interwar Modernism*, Louvain, Leuven University Press, 2010, p. 112-125.

9 Voir à ce sujet : Camille Noverraz, *Le Groupe de Saint-Luc (1919-1945) : expression et quête d'identité d'une Société artistique catholique dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat dirigée par Dave Lüthi, Lausanne, université de Lausanne, soutenue le 28 juin 2022, 2022.

10 Lettre de Fernand Dumas à Mgr Besson, 26 mars 1924, Archives de l'évêché de Fribourg (AEvF), Paroisses II, boîte 99, « Semsales 1901- ».

mosaïque¹¹. Severini s'intéresse très tôt à la première, dont il étudie la théorie dès le début des années 1920¹². Il a l'occasion de la pratiquer pour la première fois au château de Montegufoni entre 1921 et 1922, peu avant son arrivée en Suisse.

L'église de Semsales constitue sa première expérience en tant que décorateur d'église. En plus des grandes compositions de peinture murale qu'il est amené à réaliser, il doit diriger l'ensemble de la décoration de l'édifice, sa polychromie générale, les peintures ornementales secondaires qui assurent la cohérence entre les différentes parties de l'église, et doit également orchestrer l'intervention des autres artistes et entrepreneurs qui collaborent au chantier. Le défi est énorme et ne va pas sans difficultés. L'artiste doit s'adapter à un nouveau milieu social et culturel qui lui est au départ plutôt hostile, tandis que de nombreuses divergences de vues l'opposent à Dumas, et à certains collaborateurs qui lui sont imposés¹³.

Sa première grande peinture murale dans l'édifice, la Trinité du chœur (fig. 1), est particulièrement représentative de l'écart qui sépare l'idée de la réalité de la mise en œuvre. Alors qu'il avait projeté, selon l'idée de Dumas¹⁴, une disposition verticale pour la représentation de la Trinité, suivant le schéma traditionnel du

11 Dans le langage courant, une fresque désigne une grande peinture réalisée sur un mur. Cette définition est cependant imprécise puisqu'il s'agit d'une technique picturale spécifique. La peinture à la fresque résulte de l'application de pigments dilués dans l'eau sur un enduit de chaux aérienne frais et humide. Lorsque l'enduit sèche, commence alors le processus de carbonatation. L'hydroxyde de calcium ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) contenu dans le mortier se combine avec l'anhydride carbonique (CO_2) présent dans l'air. Une fine couche de carbonate de calcium (CaCO_3), insoluble, se forme à la surface de l'enduit emprisonnant ainsi les pigments. Par opposition, la peinture murale à sec est un terme générique qui englobe toutes les techniques picturales dont les pigments sont appliqués sur un enduit sec. Le liant peut être de différents types; par exemple colle, caséine, gomme, œuf, chaux, huile ou encore acrylique. L'adoption du terme générique « peinture murale » englobe toutes ces techniques et permet donc d'éviter toute confusion. Il permet également de prévenir des restaurations non adaptées lorsque les peintures murales sont faussement identifiées comme des fresques. Lorsque la distinction s'avère nécessaire dans un contexte précis, nous utiliserons parfois dans cet article le terme de « peintures murales peintes "à fresque" ». Sur la mosaïque, voir : Massimo Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra d'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Naples, Liguori Editore, 2003, en particulier le sous-chapitre : « Severini, il muralismo ed i mosaici bizantini », p. 156-162.

12 Margherita d'Ayala Valva, *Dal frammento al trattato*, Pise, Scuola normale superiore, 2018, p. 80-91.

13 Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain*, op. cit., p. 14-32.

14 Disposition que l'on retrouve sur un plan de Dumas pour la décoration daté de mars 1924, ACM-EPFL, fonds Fernand Dumas 0018.04.344.

Trône de Grâce¹⁵, la forme de l'architecture lui dicte de changer son projet pour une disposition horizontale en trois personnages identiques sur un trône, inspirée d'une enluminure de Jean Fouquet¹⁶. Découvrant que l'abside est construite en rabitz¹⁷, Severini estime qu'il ne peut pas travailler « à fresque », et que sur cet enduit « seules des couleurs à la détrempe pouvaient être appliquées »¹⁸. La Trinité est l'unique peinture murale du cycle de Semsales à avoir été peinte entièrement à sec, ce qui signifie qu'elle n'est pas exécutée sur un enduit de chaux aérienne encore frais et ne comporte pas de *giornate*. L'artiste réalise quelques finitions à sec sur la plupart de ses autres peintures murales peintes « à fresque », et concevra d'autres compositions entièrement à sec à La Roche, Lausanne et Fribourg, plutôt pour des parties secondaires du décor.



Fig. 1. Gino Severini, *Trinité*, peinture murale, chœur de l'église Saint-Nicolas de Semsales, 1925, 6,4 × 7,6 m © SUPSI

- 15 François Boespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses universitaires, 2006, p. 20.
- 16 Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain*, op. cit., p. 25. L'originalité de ce choix iconographique est d'ailleurs à l'origine d'une polémique ayant bien failli mettre en jeu l'existence de cette œuvre. Voir à ce sujet : Marie-Thérèse Torche-Julmy, « Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande », *Pro Fribourg*, 117, 1997, p. 73-77.
- 17 Technique constructive consistant à projeter un enduit sur une structure métallique porteuse, particulièrement utilisée pour les voûtes et les culs-de-four.
- 18 Gino Severini, « Lavori di decorazione in Svizzera » (document inédit), 1947, p. 222. Archives Pacini, Florence.

L'exécution de la Trinité démarre au début du mois de juillet 1925 et ne s'achève qu'en septembre, malgré la pression que Dumas exerce sur l'artiste pour qu'il termine l'ensemble du vaste programme décoratif. Très méticuleux, Severini indique dans sa correspondance à Maritain avoir médité cette peinture « pendant des mois et des mois dans le moindre détail »¹⁹. Les notes qui accompagnent son travail indiquent qu'il procède de manière très expérimentale, en testant ses recettes sur le mur et en les adaptant progressivement en fonction des réactions, ce qui aurait été impossible s'il avait travaillé sur un enduit frais²⁰.

La seconde œuvre à laquelle il s'attelle à Semsales est l'Institution de l'Eucharistie, qui sera réalisée d'octobre 1925 à mai 1926 avec une longue interruption en raison d'une maladie²¹ et d'un changement dans l'ordre d'exécution des peintures. Il travaille cette fois-ci « à fresque », pour la première fois depuis Montegufoni. Pour cette composition de 6 m de large et 2,2 m de haut, il réalise au total 41 *giornate*, toutes de tailles relativement petites (fig. 2). Ces zones de travail ne suivent pas forcément la forme du sujet représenté, comme l'encadrement qui n'a pas été réalisé en une unique *giornata*, mais a été sectionné en plusieurs parties lors de l'exécution de chaque apôtre, ce qui rend les raccords plus visibles et complique l'exécution. S'étant interrompu dans son travail pour l'Eucharistie entre octobre et mai, il conçoit dans l'intervalle d'autres compositions, dont celle de la Sainte Famille et de la Vierge à l'Enfant. La Sainte Famille, œuvre de 2,6 × 2 m, n'a exigé que 15 *giornate*, contre 41 pour l'Eucharistie.

En ce qui concerne les matériaux, tant les analyses visuelles et scientifiques que les factures indiquent l'utilisation de pigments traditionnels comme les ocres (ocre jaune et rouge, terre de sienne naturelle et brûlée, terre d'Ombre naturelle et brûlée, terre verte), et des pigments qui ont été synthétisés plus récemment, comme le jaune et l'orange de cadmium, le bleu outremer, le blanc de zinc, ou le vert oxyde de chrome. À Semsales, nous avons eu la chance de découvrir dans les archives la plupart des factures passées par Severini ou ses aides auprès des fournisseurs de couleurs. Au total, 49 factures ont été retrouvées, la majorité d'entre elles provenant de la Drogheria & Colorificio Beretta à Locarno, et de la

19 Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain*, op. cit., p. 28.

20 Gino Severini, « Notes au sujet de la peinture sur ciment, [1924-1925] », carnet de croquis (Taccuino II), Archives Romana Severini, Rome.

21 Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain*, op. cit., p. 35-42.

fabrique Merz & Cie de Bâle²². Sur le chantier, Severini était assisté probablement par plusieurs maçons, le principal se nommant Xavier Vuichard²³.

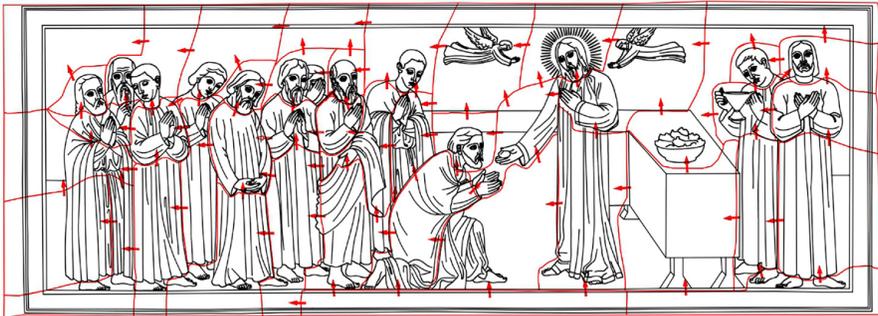


Fig. 2. Gino Severini, *Institution de l'Eucharistie*, peinture murale, chœur de l'église Saint-Nicolas de Semsales, 1925-1926, 6 x 2,2 m et relevé des giornate © SUPSI

L'expérience de Semsales se clôt en 1926 non sans difficultés et sans avoir nécessité d'importantes concessions à l'ambitieux programme décoratif prévu originellement²⁴. Elle contribue pourtant à asseoir tant la réputation de l'artiste

22 Archives paroissiales de Semsales, boîte II a 1.1., « Factures 1 à 50 » et « Factures 50 à 114 ». Voir la Table S1 dans les annexes de l'article : Patricia Moretti, Stefan Zumbühl *et al.*, « The Characterization of the Materials Used by Gino Severini in His 20th C Wall Paintings at Semsales in Switzerland », *Applied Sciences*, 19, 2021, p. 1-18.

23 « Pour faire l'enduit de la fresque à l'église ». Notes de Xavier Vuichard, janvier à août 1926, Archives paroissiales de Semsales, boîte II a 1.1. « Construction de la nouvelle église : Factures 50 à 114 ».

24 Un chemin de croix en frise continue était notamment prévu dans la nef, ainsi qu'un décor pour la chapelle de la Vierge. Patrick Rudaz, « Une décoration ambitieuse dans une ambiance explosive », *Pro Fribourg*, 117, novembre 1997, p. 79-84.

dans le domaine de la peinture monumentale religieuse que celle de Dumas en tant qu'architecte d'églises²⁵.

Lausanne : une composition monumentale dans un écrin coloré

En 1933, Severini est à nouveau choisi pour la décoration de l'église catholique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne. Il s'agit de sa quatrième expérience de grande ampleur en tant que peintre religieux après Semsales, La Roche et Saint-Pierre de Fribourg, dont il vient d'achever une partie du programme décoratif au moment où il est appelé dans le chef-lieu vaudois²⁶. Contrairement à Semsales, Severini n'a pas affaire à Lausanne à une construction nouvelle, sa contribution s'intégrant à la rénovation, entre 1931 et 1933, de l'édifice déjà presque centenaire par l'architecte Dumas²⁷. La candidature de l'artiste a été retenue suite à l'organisation d'un petit concours non officiel réunissant des membres du Groupe romand de Saint-Luc. Son projet, « *Mater Divinae gratiae* », a été considéré comme celui dont les tons s'adaptaient le mieux à la sobriété néo-classique de l'édifice originel²⁸.

La pierre angulaire de son travail est la peinture murale de l'abside, déployant une riche iconographie mariale. D'une surface de près de 200 m² (160 m² pour la peinture et 35 m² pour le cul-de-four doré à la feuille), il s'agit de sa plus grande peinture murale jamais réalisée, sur laquelle nous avons pu recenser 114 *giornate*. Il s'agit d'une peinture murale principalement « à fresque » avec de nombreux aplats picturaux à la chaux (pigments mélangés à du blanc de chaux appliqués sur un enduit déjà sec ou en phase de séchage). Le cul-de-four est doré à la feuille

25 L'évêque du diocèse Mgr Marius Besson considère ainsi l'édifice comme « l'un des plus parfaits monuments sortis du sol suisse en nos temps modernes » lors de sa consécration en octobre 1926. Quant à l'œuvre de Severini, elle est saluée dans un article de la revue française *La Vie catholique*, estimant que celle-ci fera de Semsales l'un des « hauts-lieux de l'histoire de l'art ». Anonyme, « La consécration de la nouvelle église de Semsales », *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4; article de Gabriel Sarraute dans *La Vie catholique*, cité par : Anonyme, « Les fresques de Gino Severini à Semsales », *La Liberté*, 17 août 1926.

26 Voir à ce sujet : Service des bien culturels, « L'église Saint-Pierre de Fribourg », *Patrimoine fribourgeois*, 18, octobre 2008.

27 Il a été construit par Henri Perregaux entre 1831 et 1835. Paul Bissegger, *D'ivoire et de marbre. Alexandre et Henri Perregaux ou l'Âge d'or de l'architecture vaudoise (1770-1850)*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2007.

28 A. A., « Chez les catholiques lausannois », *La Liberté*, 23 juin 1933, p. 2.

à l'aide de mixtion, c'est-à-dire un adhésif organique à base d'huile siccativante que les analyses ont permis d'identifier. Un journal tenu vraisemblablement par le curé de la paroisse, Joseph Mauvais, apporte des indications précises sur la chronologie du chantier et indique que Severini a travaillé du 24 janvier au 3 juillet 1934²⁹.

Avec cette peinture, l'artiste est confronté à des problématiques autres que celles de Semsales, où les parties à peindre, bien que nombreuses, étaient de dimensions plus modestes. Comme il le relate dans sa correspondance à Maritain, la difficulté de ce travail repose dans l'aspect continu de la composition qui nécessite un effort de longue haleine, accentué par des problèmes techniques :

Les dimensions et l'importance de cette fresque étaient peut-être supérieures à mes forces; ce qui est terrible ici c'est qu'il n'y a pas d'interruption dans le sujet : à Semsales je faisais une Ste Cène, après je faisais un St-Sébastien, etc. [...] Ici, une fois remonté et chargé, il n'y a plus de repos. Ajoutez à cela des difficultés techniques assez nombreuses, dues à un crépissage médiocre du mur, à la qualité médiocre du sable, au chauffage de l'église qui me faisait sécher trop vite mon enduit (Radin, *Correspondance Gino Severini – Jacques Maritain*, *op. cit.*, p. 121).

Malgré ces problèmes de crépissage dénoncés par Severini, la peinture murale de l'abside comporte un hommage au maçon qui l'a assisté. Le nom de ce dernier, un certain Baghi, nous est en effet connu par la présence de sa signature incisée dans l'enduit frais. Une telle signature est rare et souligne son statut de collaborateur à part entière dans la création de l'œuvre. Il se retrouve directement associé à l'artiste dont la signature figure à côté, chacun ayant signé sur la partie qui le concerne : l'enduit pour le maçon et la couche picturale pour l'artiste.

Outre sa peinture murale de l'abside, notre recherche a également permis de mettre en évidence l'importance du programme décoratif établi par Severini à Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, dont une grande part a disparu ou a été masquée lors de la rénovation de l'édifice en 1975-1976. Des maquettes colorées conservées dans les archives de sa fille Romana rendent compte de la réflexion de Severini pour délimiter différents espaces et parvenir à un équilibre des coloris dans l'ensemble de l'église, ainsi que pour mettre en valeur sans les concurrencer les lignes de son architecture. Il accompagne sa peinture murale du chœur de deux compositions décoratives sur les parois au-dessus des autels

29 [Joseph Mauvais], « Transformation à la Cité paroissiale du Valentin 1931-1934, Notre-Dame Lausanne », Archives de la paroisse Notre-Dame, Lausanne.

latéraux, ressortant sur un fond vert oxyde de chrome (une couleur que l'on retrouve régulièrement dans son œuvre), et qui est présente également sur la tribune de l'autre côté de l'espace de la nef. Pour le reste de la nef, il opte pour de sobres camaïeux de gris et de beiges, ainsi que pour de discrètes frises végétales le long des intrados des arcs des bas-côtés (fig. 3)³⁰. Il imagine également un motif en damier noir et blanc pour le pavement des allées de la nef, damier que l'on retrouve autour de la crucifixion inscrite dans un triangle dans sa peinture murale de l'abside³¹, créant ainsi un cheminement symbolique de l'entrée de la nef jusqu'au chœur (fig. 4). De même, il se base sur les lignes de l'architecture existante pour établir la construction en différents registres de sa peinture murale, dont les trois niveaux (cul-de-four, espace intermédiaire et bandeau inférieur) s'inscrivent dans le prolongement des corniches des pilastres jouxtant l'abside. De manière encore plus poussée qu'à Semsales, Severini parvient ainsi à Notre-Dame à une véritable intégration du décor avec l'architecture.

30 Pour les décors du vestibule et du baptistère, l'artiste propose des harmonies de tons plus vifs et chauds, dont seules quelques maquettes témoignent encore, puisque l'espace de l'entrée a été fortement remanié et le baptistère entièrement détruit lors de la rénovation de 1975-1976.

31 Qui lui a été inspiré par une peinture murale du xv^e siècle de l'église de Romainmôtier, comme l'a découvert notre collègue, Margherita d'Ayala Valva. Voir : Margherita d'Ayala Valva, Silvia Kimmeier et Camille Noverraz, « Gino Severini à Lausanne, une "peinture qui réveille le mur" », *À Suivre... Bulletin de la Section vaudoise de Patrimoine Suisse*, 83, 2021, p. 3-7.

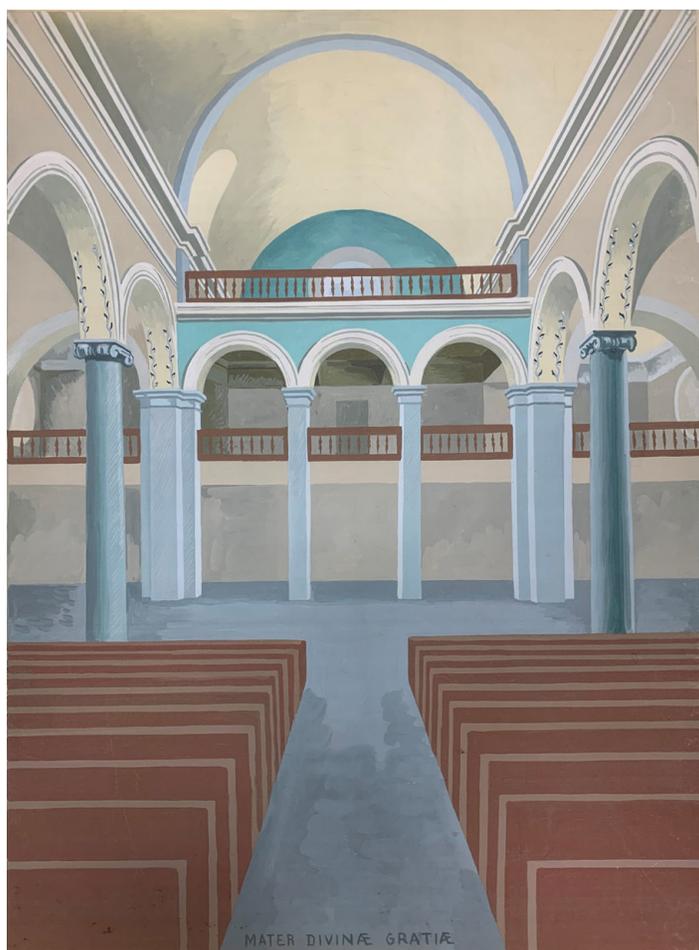


Fig. 3. Gino Severini, maquette de la nef de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (vers la tribune), avec projection de la future polychromie, [1933], Archives de la paroisse Notre-Dame, Lausanne (copie de l'original conservé chez Mme Romana Severini).



Fig. 4. Intérieur de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (vue sur le chœur) avant la rénovation de 1975-1976, archives de la Paroisse Notre-Dame, Lausanne. Marcel Imsand © Photo Élysée, Lausanne

Sion : une dernière expérience de la peinture murale en Suisse

Les peintures murales de l'église du couvent des Capucins de Sion, son dernier grand travail dans le domaine de la peinture murale monumentale, témoignent de l'expérience acquise par l'artiste. Severini est alors âgé de 64 ans et poursuit intensément ses recherches artistiques tant dans le domaine de la peinture de chevalet que de l'art monumental, notamment en ce qui concerne la technique de la mosaïque qui l'occupe particulièrement à cette période. Il a gagné

en célébrité, surtout en Italie, notamment grâce à ses contributions lors de la Biennale de Venise (1942) et à la Quadriennale de Rome (1943)³².

Probablement déjà sur place au début du mois d'août 1947, où il prépare son projet, il commence à peindre le 27 septembre. Il conçoit dans le chœur de l'édifice quatre compositions peintes (saint François d'Assise recevant les stigmates sur la paroi en arc de cercle au-dessus de l'autel et deux représentations des saints Antoine de Padoue et Félix de Cantalice sur les parois latérales du chœur, en plus de l'emblème franciscain au-dessus de l'arc triomphal). Comme l'indiquent les notes de l'artiste, il achève son travail le 5 octobre avant de retourner à Paris³³. La réalisation est donc beaucoup plus rapide que ses travaux précédents en peinture murale, même si, à son âge, ce type de travail s'avère particulièrement éprouvant³⁴.

L'artiste a démarré par la partie en arc de cercle consacrée à saint François au-dessus de l'autel majeur. Les analyses visuelles indiquent que l'artiste a travaillé de haut en bas et de droite à gauche. On recense au total 28 *giornate* pour 35 m² de surface peinte. Elles sont un peu plus grandes que par le passé³⁵, bien calibrées par rapport à l'élément représenté, et proprement appondues les unes aux autres. Il met une seule journée pour réaliser la main gauche du Saint, une pour le tronc de l'arbre, une pour une courte portion d'aile sous le bras de l'apparition christique, une pour la signature. L'enduit est de bonne qualité, posé de manière fluide par un maçon qui devait être très qualifié³⁶.

À Sion comme à La Roche, nous avons eu la chance de retrouver les poncifs, dessins à l'échelle 1:1 percés de petits trous, que l'on tamponne avec un petit sac de pigment noir afin de reporter le dessin sur le mur, technique ancestrale que Severini a utilisée pour la plupart des peintures murales que nous avons étudiées. Comme il le relate dans une lettre, il était aidé chaque matin par les

32 Gabriella Belli, « Après-guerre. Éthique et esthétique de la peinture », dans Gabriella Belli et Daniela Fonti (dir.), *Gino Severini, futuriste et néoclassique*, cat. expo., Paris, musée de l'Orangerie (27 avril-25 juillet 2011) et Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (17 septembre 2011-8 janvier 2012), Milan, Silvana, 2011, pp. 202-203.

33 [Notes de Gino Severini sur le chantier de Sion], septembre-octobre 1947, Archives privées Romana Severini, Rome.

34 [Lettre de Gino Severini à Giovanni Fallani], 15 août 1947, Archives privées Romana Severini, Rome.

35 Elles restent toutefois dans l'absolu relativement petites, l'artiste préférant toujours travailler assez lentement et consciencieusement.

36 En raison du peu d'archives qui ont pu être retrouvées concernant le chantier de Sion, le nom de ses collaborateurs est inconnu.

frères du couvent pour appliquer le poncif sur la portion d'enduit frais³⁷. La peinture suit fidèlement le dessin reporté sur le mur, à quelques exceptions près, comme le bras droit du Christ qui a été allongé par rapport au poncif. Ce genre de changements est la conséquence de la confrontation avec le mur, Severini ne pouvant prévoir qu'ils seraient nécessaires au stade des cartons (fig. 5).



Fig. 5. Gino Severini, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, peinture murale, chœur de l'église du Couvent des Capucins de Sion, et superposition du poncif à gauche, 1947 © SUPSI

De l'importance d'une approche multidisciplinaire

Cette recherche reposant sur l'étude directe de l'œuvre *in situ*, face au mur, permet donc d'éclairer de manière nouvelle le travail de l'artiste. Grâce à

37 [Lettre de Severini à Don Giovanni Fallani], 15 août 1947, Archives privées Romana Severini, Rome.

L'entrecroisement du savoir acquis par le matériel d'archives et l'analyse des techniques et des matériaux, il est possible non seulement d'affiner nos connaissances sur la réalité et les problématiques auxquelles un artiste comme Severini a pu être confronté dans le cadre de ces chantiers, mais également de suivre de manière plus précise le processus créatif à l'origine de ses œuvres, depuis ses premiers projets jusqu'à leur exécution. Ces résultats soulignent l'importance de son travail de peintre muraliste mais aussi de décorateur, dans sa tentative de parvenir à une intégration du décor à l'architecture, au choix très précis des coloris et à leur cohérence par rapport à l'ensemble du programme décoratif. La vitesse d'exécution de ses peintures murales et l'analyse comparative des *giornate* révèlent une familiarisation progressive avec la peinture murale depuis son premier travail à Semsales jusqu'à Sion.

Nous sommes néanmoins toujours confrontés à des limites et il demeure encore très difficile de reconstruire sa manière de peindre. Certaines hypothèses de recherche, comme l'utilisation de peinture au silicate, n'ont pas pu être affirmées par les analyses sur le terrain, tandis que d'importantes lacunes dans certaines archives paroissiales nous privent de connaissances précieuses. À ces difficultés se rajoutent les problématiques inhérentes aux restaurations, parfois très lourdes, qui ont été menées sur les peintures (notamment à Notre-Dame de Lausanne et à Saint-Pierre de Fribourg), où elles ont complètement pollué le film pictural, compliquant fortement l'étude de la technique.

LISTE DES AUTEURS ET AUTRICES

Louis Deltour est docteur en histoire de l'art contemporain, université de Genève.

Claire Dupin est chercheuse postdoctorante à l'École des chartes et au Centre national des arts plastiques.

Nicolas, Gammaldi Fonds national suisse de la recherche scientifique, projet « Gino Severini in Switzerland : mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc ».

Kaori Harada est chercheuse postdoctorale à la JSPS, Société japonaise pour la promotion de la science.

Maria Rosa Lanfranchi, Fonds national suisse de la recherche scientifique, projet « Gino Severini in Switzerland : mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc ».

Justine Lécuyer est docteure en histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université.

Claire Maingon est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, Normandie Université, Rouen.

Camille Napolitano est docteure en histoire de l'art contemporain, EPHE, Histara, et ATER à l'université de Bourgogne.

Camille, Noverraz Fonds national suisse de la recherche scientifique, projet « Gino Severini in Switzerland : mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc ».

Francesca Piqué Fonds national suisse de la recherche scientifique, projet « Gino Severini in Switzerland : mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc ».

Laura Pirkelbauer est doctorante en histoire de l'art contemporain, EPHE, Saprat, EA 4116, Cité internationale de la tapisserie.

Gwenn Riou est chercheur postdoctorant aux Archives de la critique d'art, université Rennes 2 et au Centre national des arts plastiques.

Elena Maria Rita Rizzi est docteure en histoire et civilisation, Institut universitaire européen, Florence, chercheuse indépendante.

Isabelle Saint-Martin est directrice d'études, EPHE, PSL, Histara, EA 4116.

Martine Sautory est historienne de l'art, codirectrice de la galerie Saint Séverin, Paris.

Marion Stef est doctorante en histoire de l'art contemporain, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441, École du Louvre ; directrice, musée de la Prinerie, Verdun.

Estelle Thibault est professeure ENSA Paris-Belleville, IPRAUS/UMR AUSSER 3329.

Maria Stella di Trapani est docteure en histoire de l'art, université de Palerme, chercheuse indépendante.

Pierre Vaisse est professeur honoraire d'histoire de l'art contemporain.