



HAL
open science

Les peintures murales de Raoul Dufy (1911-1947)

Julie Vincent-Carrefour

► **To cite this version:**

Julie Vincent-Carrefour. Les peintures murales de Raoul Dufy (1911-1947). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04729746

HAL Id: dumas-04729746

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04729746v1>

Submitted on 10 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Julie VINCENT-CARREFOUR

Les peintures murales de Raoul Dufy (1911-1947)

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Sophie KREBS

Membre du jury : M. Stéphane LAURENT

Volume 1
Septembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Sommaire

Sommaire	1
Remerciements	2
Avant-Propos	3
Introduction	4
I. Le renouveau français de l'art mural dans les années 1920 et 1930	9
A. La peinture murale, « unique remède » à un contexte de crises multiples en France	9
B. Les acteurs (politisés) du renouveau de l'art mural français	25
C. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne de 1937 : Paroxysme technique et idéologique de l'art mural	37
L'Art mural (peint) de Raoul Dufy	49
II. Les Commandes privées décoratives (1911-1935)	50
A. Les arts décoratifs comme porte d'entrée vers l'art mural	50
B. Les premières peintures murales de Raoul Dufy	64
C. Trois commandes privées et décoratives	78
III. Les Commandes à « la proportion de l'allégorie » (1936-1940)	101
A. Du décoratif au politique ?	101
B. La Fée Électricité (1936-1937)	115
C. Les grandes commandes publiques	134
Conclusion : Dufy, « le peintre des fresques »	157
État des Sources	160
Bibliographie sélective	161
Table des Matières	165

Remerciements

Avant toute chose, je souhaite remercier ma directrice de mémoire, Madame Sophie Krebs, conservatrice en chef au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ses conseils et sa connaissance de Raoul Dufy m'ont été d'une grande aide. Je suis également très reconnaissante envers Monsieur Stéphane Laurent, qui a bien voulu faire partie du membre du jury.

J'adresse de chaleureux remerciements aux personnes qui m'ont assistée dans ce travail de recherche : Madame Fanny Guillon-Laffaille pour son expertise sur l'œuvre de l'artiste, Madame Véronique Van de Ponsele du Service Conservation Restauration Numérisation du Muséum National d'Histoire Naturelle, Monsieur Didier Schulmann et Madame Saskia Ooms pour la visite et le catalogue de l'exposition *Le Paris de Dufy* au Musée de Montmartre, et Madame Géraldine Heinis de la Bibliothèque des Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Enfin je remercie le Musée des Beaux-Arts Jules Chéret à Nice et Emmanuelle Terrel, chargée de collection de l'institution, pour les renseignements qu'elle a pu me fournir.

Avant-Propos

Il y a dix ans, je découvrais la *Fée Électricité* de Raoul Dufy au hasard d'une visite du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cette œuvre, qui m'avait alors fascinée, a suscité un intérêt plus large pour son auteur. À l'automne 2020, au moment de choisir un thème de recherche, j'ai donc eu l'idée d'explorer davantage ce penchant pour cet artiste, et c'est avec Madame Sophie Krebs que nous avons fixé le sujet. J'ai ainsi pu découvrir tout un pan de la production du peintre et décorateur que j'ignorais.

Il a, tout d'abord, été assez difficile de trouver des références exhaustives sur le renouveau de l'art mural de l'entre-deux-guerres. La synthèse proposée dans le corps de ce mémoire se propose de pallier ce manque, ou plutôt d'ouvrir la voie à une étude comparée des artistes muraux de la période, qui ont chacun proposé leur version de la muralité.

La bibliographie s'est révélée, au fur et à mesure de mes lectures, assez conséquente. L'historiographie a, en effet, été prolixes sur Raoul Dufy. La difficulté principale a donc résidé dans la sélection la plus pertinente possible des informations et des sources, parfois difficilement accessible dans le contexte sanitaire. Plusieurs peintures murales sont par ailleurs inaccessibles car à l'étranger ou dans des collections privées non identifiées. Certaines zones d'ombre demeurent dans le corpus d'art mural de l'artiste havrais. Les réalisations les plus anciennes de 1911 à 1925 et la dernière peinture murale de 1946 sont très peu documentées, certaines ont même été détruites ou ne sont plus localisées. Cette étude nous a tout de même permis d'identifier une étude préparatoire pour la peinture de cheminée de 1925 et de préciser le contexte de création des *Assurances privées* de 1937, assez peu étudiées. Le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste mériterait toute de même d'être étudié avec plus d'attention pour recenser les études préparatoires qui s'y cachent sûrement. Par ailleurs, les décors de théâtre et les tapisseries, qui sont d'autres formes murales auxquelles Dufy s'est intéressé, n'ont pas pu être abordés en détail pour des raisons de temps. L'art des murs de l'artiste havrais laisse donc de la place pour de futures recherches.

Introduction

« Actuellement les murs appellent les artistes [...]. Cela veut dire plus clairement qu'on en a assez des murs muets » (1935)¹

Ces propos d'Amédée Ozenfant sont tout à fait révélateurs d'une tendance : à partir des années 1920 et jusqu'au début de la Seconde Guerre Mondiale, la sphère artistique européenne montre un nouvel intérêt pour le médium mur. Dans le contexte de crise, ce mouvement de renouveau devient un véritable enjeu national et politique. Peintres, architectes, et sculpteurs s'attellent à mettre au point des techniques et des œuvres dites murales en phase avec la société dans laquelle ils vivent. Parmi ces nombreux artistes, quoique plus discret et moins vocal que la plupart de ses contemporains, se trouve Raoul Dufy. Et pourtant, il « accorda tous ses soins à la décoration murale »². Plusieurs techniques murales ont attiré son attention : la peinture, la tapisserie et les décors de théâtre. C'est du premier médium dont il sera ici question, même si les deux autres seront ponctuellement mobilisés comme élément de comparaison, mais mériteraient de faire l'objet d'une étude propre. Nos recherches nous ont permis d'identifier douze projets de peinture murale. Les deux premiers, bien en amont du renouveau de l'entre-deux-guerres, sont le fruit d'une collaboration avec le couturier, Paul Poiret, en 1911-1912 : un décor pour la fête la Mille et Deuxième nuit et une décoration de porte pour le Pavillon du Butard loué par Poiret. Vient ensuite une série de cinq projets entre 1925 et 1935 pour lesquels l'artiste expérimente plusieurs techniques inspirées des arts décoratifs. L'Exposition internationale de 1925 donne lieu à la série de peintures sur tissus pour la péniche *Orgues* de Poiret et à un décor de cheminée pour Blanche J. Klotz. Les trois autres projets sont bien connus de l'historiographie : la salle à manger du docteur Viard en 1927-1933, le salon de la villa *L'Altana* en 1928-1929, et le projet avorté pour le paquebot *Normandie* en 1935. Le style mural de Raoul Dufy, tout comme les autres artistes de la muralité, explose au moment de l'Exposition Internationale de 1937, pour laquelle il est chargé d'exécuter une commande privée, la *Fée Électricité*, et deux commandes publiques, *Les Assurances privées* et *La*

¹ Amédée OZENFANT, « Mur d'abord », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 1.

² Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 17-18.

Seine de Paris à la mer. À la même période, l'artiste réalise, à la demande de l'État, une décoration murale pour la Nouvelle Singerie du Muséum National d'Histoire Naturelle. Ces quatre œuvres appartiennent à une seule et même période qui va de 1936 à 1940. Enfin, en 1946-1947, après la guerre et donc après le renouveau mural de l'entre-deux-guerres, Dufy signe une dernière décoration peinte pour un hôtel particulier à Paris.

Si la vie et l'œuvre de l'artiste (Annexe 1.1) sont bien évidemment à prendre en compte pour étudier ces projets, ils s'inscrivent par ailleurs dans le contexte plus général de renouveau de la muralité, que nous évoquions. Dans les années 1920 et 1930, la quasi-totalité des artistes contemporains en vogue s'essaie à l'art des murs, quelle que soit sa forme (architecture, sculpture, peinture, tapisserie, etc.). Parmi les peintres muraux, on recense Dufy, mais aussi Henri Matisse, les époux Delaunay, Fernand Léger, Pablo Picasso et André Lhôte. Cette tendance est alors profondément liée au contexte de crise sociale, économique et politique de la société, et, en France, à l'avènement du Front Populaire en 1936. Les grands défenseurs du renouveau de l'art mural avaient bien conscience de cette dimension politisée et la revendiquaient. Mettre de l'art sur les murs était une manière d'agir sur la société. L'Exposition Internationale de 1937, avec le vaste programme de commandes murales, représente l'acmé du renouveau, y compris à l'échelle individuelle de Raoul Dufy, qui reçoit ses plus grandes commandes à ce moment-là.

L'art mural peint de l'artiste n'aurait pas représenté numériquement qu'une infime partie de sa production, éclipsée par la peinture de chevalet qu'il ne cesse de pratiquer et les différents médiums dits décoratifs avec lesquels il expérimente. Ce corpus est toutefois un réel sujet d'actualité : en 2020-2021, la *Fée Électricité* du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a fait l'objet d'un grand chantier de restauration, et le Musée de Montmartre a présenté, au sein de l'exposition *Le Paris de Dufy*³, deux salles sur la *Fée Électricité* et la commande pour le Palais de Chaillot. Malgré une littérature plutôt fournie, les décorations murales peintes de l'artiste n'ont jamais fait l'objet d'une analyse spécifique et contextualisée. Car les analyser pose souvent quelques difficultés : ce corpus de douze œuvres a un statut plutôt ambigu, à mi-chemin entre peinture et arts décoratifs. Les termes utilisés pour les désigner sont par ailleurs multiples : peinture décorative, grande décoration, décoration

³ Didier SCHULMANN, Saskia OOMS (dir.), *Le Paris de Dufy*, Paris : In Fine éditions d'art, 2021.

monumentale, décoration ou peinture murale, grand décor, fresque, peinture pariétale⁴, etc. Le souci de la terminologie souligne le problème technique que pose la décoration de grandes surfaces murales pour l'artiste. Dufy, entre 1925 et 1940, a cherché à mettre au point, à tâtons, le processus technique et créatif le plus adéquat. Certaines sont des toiles peintes marouflées sur le mur, d'autres des panneaux de bois peints assemblés, d'autres encore des toiles de coton assemblées et peintes, plus rarement une peinture faite directement sur le mur. On ne peut en tout cas pas parler de fresque, car le Havrais n'emploie pas cette technique spécifique. La variété de techniques rend toutefois difficile le choix d'un terme commun à toutes ces réalisations. Peut-on réellement parler de peintures ou décorations murales si le support n'est pas le mur lui-même ? Par ailleurs les décorations peintes ne sont aujourd'hui plus conservées à l'emplacement pour lequel elles ont été conçues : ces peintures murales se font paradoxalement nomades⁵. L'expression la plus couramment employée dans la littérature est vraisemblablement peintures décoratives ou grandes décorations.

Pour répertorier et analyser les peintures murales de Raoul Dufy, cette étude s'appuie sur les catalogues raisonnés, mais aussi sur les références bibliographiques (travaux universitaires, ouvrages monographiques et thématiques, catalogues d'exposition) qui abordent au moins en partie les douze projets d'art mural peint. Deux travaux universitaires relativement anciens ont été essentiels : la thèse d'Antoinette Rézé-Huré en 1978, dont la moitié est consacrée à la genèse de la *Fée Électricité*, et celle de Dora Perez-Tibi sur *L'œuvre décoratif de Raoul Dufy*, en 1985, dans laquelle elle a recensé la plupart des autres décorations murales peintes⁶. À ces deux études clé s'ajoutent, en premier lieu, le catalogue de la dernière rétrospective monographique, en 2008-2009, *Raoul Dufy Le plaisir*, puis les publications dont certains chapitres abordent le corpus. La référence la plus ancienne est sans doute l'ouvrage de Raymond Cogniat intitulé *Dufy décorateur*⁷,

⁴ Stéphane LAURENT, « Le peintre et le décoratif : une moderne unité des arts », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 173.

⁵ Cette contradiction est analysée dans : Romy GOLAN, *Muralnomad. Le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, traduit par Sophie YERSIN LEGRAND, Paris : Éditions Macula, 2018.

⁶ Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978.

Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985.

⁷ Raymond COGNAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957.

publié en 1957. Elle permet de souligner à quel point l'axe du décoratif l'emporte dans les analyses de ces douze projets. Plusieurs catalogues d'exposition, sur la production d'arts dits décoratifs de Dufy, abordent d'ailleurs une partie ou l'intégralité des œuvres murales peintes. Le dernier en date a été publié en 2017, à l'occasion de l'exposition *Dufy le bonheur de vivre*, au Palais Lumière d'Évian⁸. Deux chapitres sont consacrés aux peintures murales de l'artiste. Il s'agit vraisemblablement de la source la plus récente et la plus exhaustive sur la question. Parmi les douze projets de peinture murale, tous n'ont pas été autant étudiés les uns que les autres et les sources d'informations sont inégalement réparties. Il est souvent particulièrement difficile de retracer l'historique des commandes privées de 1911 à 1935 et de celle de 1946-1947. Très peu d'archives les concernent, sans doute parce qu'elles n'ont pas été conservées ou localisées. Il en est de même pour la commande privée des *Assurances privées*, dont les sources d'information principales sont les publications de l'époque. En revanche, la *Fée Électricité*, le bar du Palais de Chaillot et la Singerie du Muséum d'Histoire Naturelle sont assez bien documentées, par des archives et des publications. La *Fée Électricité* a donné lieu à de nombreux ouvrages écrits par les contemporains de Dufy et par les générations postérieures, mais c'est sans doute la seule décoration murale de Dufy qui connaît une bibliographie conséquente. Les références monographiques ont été complétées par une littérature plus générale concernant le renouveau de l'art mural dans les années 1920 et 1930. Peu d'ouvrages y sont entièrement dédiés, mais on y trouve de nombreuses références dans la littérature qui aborde cette période artistique et historique, par exemple le catalogue de l'exposition *Les réalismes 1919-1939 Entre révolution et réaction*, de 1980, l'ouvrage de Serge Fauchereau, *La querelle du réalisme*⁹. Pour l'angle politique, la thèse de Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, dans laquelle il consacre une section à l'art mural, et le catalogue de 1995 publié à l'occasion de l'exposition *Le Front Populaire et l'art moderne Hommage à Jean Zay* se sont révélés être des ressources précieuses¹⁰.

⁸ Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017.

⁹ Jean CLAIR, Wieland SCHMIED, Zeno BIROLI, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

Serge FAUCHEREAU (éd.), *La Querelle du réalisme*, Paris : Éditions Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1987.

¹⁰ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

Jusqu'à présent, les grandes décorations de Raoul Dufy ont surtout été analysées sous l'angle du décoratif. S'il est effectivement nécessaire de prendre en compte cette vision, particulièrement pour les peintures murales privées de 1911-1935 et de 1946-1947, c'est un propos qui est à nuancer pour les œuvres de 1936-1940. Commandées par l'État, elles s'inscrivent dans un contexte croissant de politisation et de militantisme artistiques et muraux. Le positionnement politique et idéologique de l'artiste havrais a longtemps fait débat, ou a même été entièrement nié. Toutefois, les peintures murales qu'il a réalisées pendant la période du Front Populaire, témoignent, par leur classicisme moderne, de son engagement, certes nuancé par rapport à ses contemporains. Pour l'artiste, l'aventure murale représente d'abord une quête technique et plastique. Elle se double ensuite d'une dimension idéologique : sa technique et son style muraux, une fois mis au point, mettent en image un idéal humaniste et universel. L'alliance du décoratif et du politique est ce qui fait l'originalité et la modernité de Raoul Dufy.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le contexte du renouveau de l'art mural des années 1920 et 1930, dans lequel le Havrais s'inscrit. Il s'agira d'aborder les enjeux artistiques, techniques, idéologiques et sociaux qui se trouvent au cœur du mouvement. À cette période, les artistes veulent servir un idéal politique, qui s'incarne à leurs yeux parfaitement dans la muralité. Les deuxième et troisième parties analyseront la version de l'art mural peint chez Dufy, d'abord les projets décoratifs de 1911 à 1935, puis les commandes plus engagées de 1936 à 1940. Les sept premières réalisations, des commandes privées, sont la continuité des expérimentations techniques de l'artiste dans l'univers des arts dits décoratifs. L'enjeu mural, tel qu'il est défini par ses défenseurs, apparaît plus discret voire secondaire. Il sera aussi question de la dernière peinture murale du Havrais, réalisée en 1946-1947, qui convient davantage au style de cette période. C'est à partir de 1936 que s'ouvre un second type de production murale chez Raoul Dufy : l'Exposition Internationale de 1937 et l'acquisition du soutien public donnent lieu au développement d'une technique murale peinte systématisée et de programmes davantage politisés. C'est l'apogée de la muralité, pour les artistes contemporains et pour Dufy, juste avant que la guerre et les problèmes de santé de l'artiste y mettent fin.

I. Le renouveau français de l'art mural dans les années 1920 et 1930

Dans un premier temps, nous analyserons la tendance murale des années 1920 et 1930 dans laquelle Raoul Dufy s'inscrit. Étant donné la nationalité et le lieu d'exercice de ce dernier, nous avons choisi de nous concentrer sur la version française de ce vaste mouvement, qui ne s'arrête en réalité pas aux frontières de la France. Certains exemples extra-français seront toutefois mobilisés comme point de comparaison, car les concepts de nation et de nationalisme sont des enjeux profondément liés à la muralité. Cette dernière a connu, en France, plusieurs résurgences ponctuelles et régulières : la fresque romane, l'art mural des cathédrales, le grand décor du XVIII^e et les commandes publiques de la fin du XIX^e siècle. Le *revival* dont il est ici question a lieu pendant l'entre-deux-guerres, et s'intensifie entre 1935 et 1940. L'art mural y est doté d'une dimension théorique et politique nouvelle, car, en raison du contexte historique charnière dans lequel il intervient, ses promoteurs lui attribuent un rôle central et salvateur.

A. La peinture murale, « unique remède »¹¹ à un contexte de crises multiples en France

Le contexte français (et européen) entre 1918 et 1939 est très mouvementé. Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, la décennie des années folles installe une atmosphère optimiste et joyeuse. Toutefois, le répit n'est que de courte durée : à partir de 1929-1931, émerge une crise généralisée. L'art mural est alors présenté, par ses défenseurs, comme un remède face aux problèmes économiques, politiques, sociaux et artistiques dont souffre la société.

1. La crise économique, sociale et politique : une société à renouveler

Si le renouveau de l'art mural pendant le règne de l'optimisme, de la prospérité et du luxe des Années Folles, il prend véritablement de l'ampleur dans les

¹¹ Joëlle BOCCHINO, « Le ministère de l'éducation nationale promoteur du pluralisme pictural dans l'art mural à l'exposition de 1937 », in Éric MOINET (éd.), *Le Front Populaire et l'art moderne (1936-1939) Hommage à Jean Zay*, Orléans : Musée des Beaux-Arts, 1995, p. 41.

années 1930, pendant une période beaucoup plus tourmentée. Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a consacré, en 1997, une exposition à cette décennie, *Années 30 en Europe Le temps menaçant 1929-1939*. Le catalogue évoque successivement une décennie fatale et dramatique, des années noires, une période maudite, et « une marche à la catastrophe d'apparence inéluctable »¹². À la suite du krach boursier de Wall Street en 1929, une crise économique sans précédent se répand en Europe. La France est atteinte à la fin de l'année 1931, peu de temps après l'Exposition coloniale. En France, le Front Populaire, avec son programme de réformes, apparaît comme une réponse politique à la crise. Mais malgré les initiatives du gouvernement Blum, la situation reste difficile. La crise, financière à l'origine, se généralise, et au chômage chronique, il faut ajouter les fascismes européens émergents, les tensions croissantes et la guerre civile espagnole.

Cette crise économique, politique et sociale a un impact durable sur la sphère artistique. De nombreux marchands d'art font faillite, leurs achats se font plus rares et plus prudents. On assiste à un « marasme généralisé sur le marché de l'art, [et à] la cessation du mécénat privé »¹³. Les dénonciations de la dépendance économique dont les artistes prennent conscience se multiplient. La communauté artistique se sent abandonnée et délaissée par les pouvoirs publics. Jean Lasne, dans la revue *Beaux-Arts*, en 1935, décrit le malaise ambiant : « Angoisse du lendemain, du pain [...] Partout des visages fermés, des amateurs de photographies colorées – et le chômage »¹⁴. En fait, « l'artiste isolé, inquiet était le reflet de son époque »¹⁵, il cherche à rendre compte de l'angoisse de toute une génération, et plus généralement, de la société de l'époque. C'est d'ailleurs un sujet régulièrement traité dans les œuvres contemporaines. Au milieu de ce chaos, les artistes cherchent une certaine stabilité financière. Robert Delaunay déclare : « Nous autres, les artistes, [...], dans l'époque actuelle nous avons à faire nos revendications. Tous les fonctionnaires, les ouvriers, les artisans, etc... ont obtenu des vacances payées, des semaines de quarante heures, etc... *Nous, nous demandons du travail* »¹⁶. Il

¹² Michel WINOCK, « Années Trente », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 19.

¹³ Pierre GAUDIBERT, « Les années 30 et le style Front Populaire », in Jean CLAIR, Wieland SCHMIED, Zeno BIROLI, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 418

¹⁴ Jean LASNE, *Beaux-Arts*, 28 juin 1935, cité dans Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Robert DELAUNAY, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, Paris : Sevpen, 1957, in Patrick WEISER, *1937 Exposition internationale des Arts et Techniques*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1979, p. 15.

propose par exemple d'utiliser les revenus des musées pour financer le travail d'art. En fait, pour obtenir des revenus supplémentaires, les artistes en viennent à changer de manière, et même de métier. Trois options se sont généralement offertes à eux : produire des œuvres dans un style qui plaît pour s'assurer des achats (les amis de Raoul Dufy lui ont conseillé de revenir à l'impressionnisme), se tourner vers les arts appliqués et « se faire artisans »¹⁷ comme le dit Marie Laurencin, ou se reposer sur les pouvoirs publics et la vie collective (Robert Mallet-Stevens abandonne les décors de théâtre et de films pour des productions officielles). Par ailleurs, des allocations pour artistes au chômage sont mises en place jusqu'en 1938 avec le Fonds spécial de chômage. Les bénéficiaires peuvent plus facilement bénéficier de commandes. Le 20 janvier 1938, lors du Congrès des chômeurs de la région parisienne organisé par l'Union CGT, un « cahier de douze mesures concrètes destinées, pour la plupart, à renforcer la protection sociale du créateur »¹⁸ est rédigé. C'est le début d'un soutien officiel de la communauté artistique.

À la croisée des trois chemins, se trouve l'art mural. Pour une enquête dans la revue *Excelsior*, en décembre 1932, l'artiste Angel Zarraga avance d'ores et déjà que « les peintures murales pourraient servir de palliatif à la dépression économique »¹⁹. Nombreux se déclarent alors prêts à se faire ouvrier d'art, à travailleur à l'heure et au mètre, dans le cadre du travail mural. Le contexte de crise invite à avoir une approche économique de l'art. Ce n'est plus du travail que l'on demande, mais des murs, des supports pour les artistes dans le besoin. Les mesures pour promouvoir l'art mural visent en fait surtout à lutter contre le chômage artistique. Car contrairement aux commanditaires privés, les murs ne manquent pas, ils sont partout au quotidien. L'art mural public permet en plus d'échapper à la spéculation des prix. « La question murale [...] constitue [...] l'une des solutions cruciales proposées pour répondre à la situation critique des artistes »²⁰, à tel point que la Ville de Paris développe certaines aides liées au développement de l'art mural. Un projet de crédit des 10 millions à consacré à des commandes (trois millions de francs aux artistes, et

¹⁷ Marie Laurencin, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op.cit.*, p. 227.

¹⁸ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 239.

¹⁹ Angel ZARRAGA, *Excelsior*, 28-30 décembre 1932, cité dans Romy GOLAN, *Muralnomad. Le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, traduit par Sophie YERSIN LEGRAND, Paris : Éditions Macula, 2018, p. 89.

²⁰ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *Saint-Maur et l'Art mural, 1935-1949 : l'historique et le 1 %*, Louveciennes : les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999, p. 15.

sept millions aux artisans) est lancé en faveur des créateurs résidant à Paris ou dans le département de Seine. Le Conseil municipal vote en 1932, mais le montant est largement revu à la baisse. En parallèle, la ville initie de grands chantiers pour des bâtiments publics et leur décoration (écoles, églises, logements Habitation à Bon Marché, hôtel(s) de ville, etc.). En 1937, c'est l'Exposition Internationale des arts et techniques modernes qui a également pour but de lutter contre le chômage : pour les Palais des Chemins de fer et de l'air (Figure 5, Annexe 1.3), Robert Delaunay et l'architecte Félix Aublet ont employé une quarantaine d'artistes victimes de la crise. Toutefois, ces mesures, parviennent davantage à renouveler l'art mural qu'à pallier le chômage endémique des peintres, sculpteurs, décorateurs, etc. La résurgence de la muralité prend ainsi sa source dans le contexte de crise qui frappe notamment les intellectuels et les artistes. Les murs apparaissent comme une source intarissable de travail, complètement indépendant du marché de l'art en pleine déroute.

2. La crise artistique

Si la France est effectivement en proie à de troubles politiques, économiques et sociaux, la sphère artistique est également déclarée en crise. Deux éléments sont source de clivages : la peinture de chevalet et les arts dits décoratifs, aussi appelés arts appliqués. L'art mural, tombé en désuétude depuis plusieurs décennies, est alors présenté non seulement comme le remède pour les maux sociaux, mais aussi pour ceux du domaine des arts. Car la peinture murale se trouve en quelque sorte à mi-chemin entre tableau de chevalet et art décoratif.

a) Une remise en question de la peinture de chevalet ?

L'art mural est systématiquement comparé à la peinture de chevalet, comme en témoigne l'enquête « Tableau de chevalet ou peinture décorative ? » publiée dans le *Bulletin de la vie artistique* les 15 février et 1^{er} mars 1922, ainsi que le discours sur l'art mural et l'art de chevalet, tenu par Jean Cassou, le 23 juin 1938, lors d'un Salon de L'Art Mural à Paris. Dans les années 1920 et 1930, le tableau de chevalet fait l'objet d'une certaine remise en question.

Tout commence par un constat économique : à cause de la crise financière, le contexte n'est plus favorable à l'achat de tableaux. Les commandes privées sont rares et les œuvres perdent de leur valeur, au point que Louis Aragon en vient à les comparer à des « cartes de baccara »²¹. La crise de la peinture de chevalet est ainsi une conséquence directe de la crise économique. La constatation d'une réelle dépendance économique de l'artiste vis-à-vis du marché et des commanditaires mène à une critique assez virulente de la clientèle principale des tableaux, à savoir la bourgeoisie, ces « patrons [qui] ont laissé choir [les artistes], comme des propriétaires d'écuries, des chevaux harassés »²². Peinture de chevalet et bourgeoisie ne font qu'un et c'est la mort des deux qui est souhaitée : « Il semble que la bourgeoisie ait son compte, et avec elle, à cause d'elle, la peinture de chevalet. Ne nous acharnons pas, mais ne refusons ni à l'une ni à l'autre leur permis d'inhumer »²³. Cette élite qui est vue comme coupable d'une marchandisation à outrance du tableau. L'œuvre a été réduite à un objet de luxe participant au régime capitaliste en crise. Face à cette valeur basse, mercantile et bourgeoise de la peinture de chevalet, la noblesse de la peinture murale est proclamée. Il s'agit de lutter contre l'aliénation de l'art et de l'artiste, de dépasser l'exploitation spéculative qui n'intervient pas dans l'art mural, selon ses défenseurs. Toutefois, rien n'est moins évident, car l'art mural peut tout à faire intervenir dans le cadre bourgeois et privé des appartements parisiens, comme le montre la production de Dufy. C'est pourtant le versant public qui est promu par les artistes, car il permet de sortir de la dépendance bourgeoise ou aristocrate. Dans le contexte de crise, la sphère artistique veut « pénétr[er] la foule »²⁴, ce que la peinture de chevalet, monopolisée par une minorité fortunée, n'a pas su faire. On refuse en fait l'individualisme du tableau, au profit de la dimension publique et collective de la muralité. Cet autre argument de condamnation prend sa source dans le contexte des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle. Les œuvres abstraites et cubistes sont vues comme des circuits fermés qui ne renvoient qu'à eux-mêmes au détriment du collectif. La crise du tableau de chevalet va de pair avec « un reflux général des avant-gardes »²⁵ dont on dénonce l'« égotisme cultivé »²⁶. Les artistes trouvent dans

²¹ Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 4.

²² *Ibid.*

²³ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ Albert GLEIZES, « Art Mural », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 4.

²⁵ Pascal ORY, « Front Populaire et Arts Plastiques », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 20.

l'art mural une nouvelle liberté : « nous étouffions dans nos petits cadres dorés [...] Notre petit tableau contenait surtout nos états d'âme et son cadre était le coffret précieux destiné à séduire le dilettante »²⁷.

La remise en question de la peinture de chevalet reste cependant à nuancer. Dans l'entre-deux-guerres, cela reste un des principaux médiums artistiques. Par ailleurs, si pour certains, tableaux et murs sont des « modes de pensée inconciliables »²⁸, d'autres invitent à dépasser l'apparente opposition. Il y a en fait une complémentarité, si ce n'est une continuité entre les deux. L'art mural est présenté comme une conséquence directe de certaines tendances dans la peinture de chevalet. Selon Gino Severini, une œuvre murale « continu[e] à adhérer à la planéité du plan pictural, comme le faisait le cubisme »²⁹. Le Corbusier souligne lui aussi la dette de l'art mural envers ce même « mouvement de peinture le plus libérateur qui ait existé de longtemps [...] qui apporte des possibilités d'avenir inégalées »³⁰. En fait, tableau de chevalet et art mural peuvent et doivent coexister, bien que pour le moment, les artistes donnent une certaine primauté aux murs, en raison du contexte économique, social, politique et artistique. C'est le peintre Roger Bissière qui nous semble le mieux résumer la situation en écrivant : « Le tableau et le mur, deux frères ennemis ? Seulement deux jumeaux. Ils sont nés le mm jour, mais le mur est l'aîné »³¹. La sphère artistique connaît ainsi une relative remise en question de la peinture de chevalet qui part du constat de la dépendance économique et de l'aliénation de l'artiste vis-à-vis d'une classe dominante. « Le renoncement partiel, ou total, au tableau de chevalet » et l'adoption d'« une orientation résolue vers la création à but collectif, l'art mural »³² sont présentés comme la solution. D'une certaine manière, cependant, c'est non seulement le tableau de chevalet qui est décrié, mais aussi l'art (mural) privé et décoratif, qui connaît pourtant un certain renouveau à la même période, quoique plus discret.

²⁶ Pascal ROUSSEAU, « L'Art Mural Le Monumental au service de la collectivité (1934-1938) », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 59.

²⁷ SAINT-MAUR, « Pourquoi l'Art Mural ? », *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 123.

²⁸ Albert GLEIZES, « Art Mural », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 4.

²⁹ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 33.

³⁰ Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 115.

³¹ Roger BISSIERE, « Défense d'afficher », *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 80.

³² Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 4.

b) La réévaluation du décoratif

L'art mural est généralement classé dans la catégorie des arts appliqués plutôt que dans celle des beaux-arts. On parle souvent de peinture murale, de peinture décorative ou de grande décoration, sans faire de distinction. On pourrait cependant considérer que la peinture décorative désigne un ensemble à l'intérieur de la catégorie plus globale de la peinture murale. Les défenseurs de la muralité ne cherchent pas la dimension purement décorative des intérieurs privés (bourgeois), mais un enjeu collectif et politique qui ne peut intervenir que dans les grandes commandes publiques visibles de tous. Ou plutôt, le décoratif devrait toujours pour eux servir un but social. Pour Le Corbusier, le décoratif, c'est-à-dire l'art dans les demeures privées, n'est pas la priorité : « Le logis réclame une foule d'autres choses plus urgentes »³³. L'art mural décoratif n'est que peu pris en compte et théorisé. L'artiste Samuel Guyot dit Saint-Maur, un des acteurs les plus importants pour l'art mural de l'époque, distingue art mural intérieur et art mural extérieur. Le premier « sera l'un de ces objets usuels. [Il] devra voisiner avec la table, le piano, le bouquet de fleurs [...] [il] sera humble », quant au second, « de plus grandes dimensions, [il] sera vue de plus loin ; [il] devra se plier davantage encore aux conditions architecturales » et aura « une fonction constructive par ses couleurs »³⁴. Une certaine hiérarchie se met en place entre les deux types. On peut également voir un certain rapport chronologique entre art mural privé, décoratif et art mural public, collectif, comme c'est le cas avec la production de Raoul Dufy : le premier commence dès le milieu des années 1920, particulièrement avec l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, alors que le second émerge véritablement quand les troubles économiques, politiques et sociaux font leur apparition, au début des années 1930.

Malgré cela, pour certaines figures artistiques comme André Lhote, la principale différence entre art mural et peinture chevalet, c'est précisément le style décoratif : c'est « le caractère décoratif, qui convertit le tableau de chevalet en un

³³ Le Corbusier, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 118.

³⁴ SAINT-MAUR, « Pourquoi l'Art Mural ? », *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 123.

vêtement du mur »³⁵. Selon André Lhote, l'approche décorative n'a pas sa place dans un tableau, mais est spécifique à l'art mural, privé comme public. Or le renouvellement de la muralité intervient dans un contexte de renouveau des arts dits décoratifs. Dans la lignée du mouvement britannique *Arts and Crafts*, de la fin du XIX^e siècle, de nombreux artistes remettent en question la hiérarchie académique entre les arts dits majeurs et mineurs, c'est-à-dire les beaux-arts et les arts appliqués. Si à première vue, ce type d'art mural peut être vu comme détaché du contexte de crise, il n'en est rien : après la Première Guerre Mondiale, la population cherche à oublier ses traumatismes dans le faste et le luxe. Ce sont les Années Folles. Par ailleurs, la revalorisation des arts décoratifs permet aux artistes d'avoir des revenus supplémentaires, comme le souligne, et le déplore, Guillaume Apollinaire : « C'est malheureusement vers l'art décoratif que vont dévier les énergies françaises. C'est décidé. Des artistes qui, dans les arts plastiques majeurs, régnaient par tout l'univers, veulent exécuter ou diriger le travail de l'artisan »³⁶. L'émergence progressive de l'art mural, d'abord sous sa forme privée, est ainsi facilitée par le renouveau des arts décoratifs. Ce phénomène est rendu indubitable lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925, avec les pavillons de la Société des artistes décorateurs, du Mobilier, de l'Architecture privée et de la Maison d'une famille française. Les paquebots sont un autre exemple de ce renouveau de l'art mural décoratif : de grandes commandes sont passées aux artistes pour décorer le *Normandie*, le *Queen Mary*, le *Bremen*, ou l'*Europa*, et notamment des peintures murales. Fernand Léger, sans doute l'artiste le plus mural de la période, s'est par ailleurs exclusivement consacré aux décorations murales privées, à l'exception des commandes de l'Exposition internationale de 1937.

La reconquête des murs apparaît comme une réponse au contexte crise, économique, sociale, politique morale et artistique. L'art mural est une source d'espoir qui permet de redonner vie à une époque et une société malades, comme l'évoque Le Corbusier : « [il] apportera les moyens d'une vie nouvelle où les grands

³⁵ Jean-Roch BOUILLER, « De la « fresque primitive » au mur « où tout est ornement » : les contributions d'André Lhote à une théorie de l'art mural (1920-1940) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 14-1, 2007, p. 118.

³⁶ Anthony CARDOSO, « Dufy le plaisir et Poiret le Magnifique », in Éric BLANCHEGORGE, Marie-Noëlle MAYNARD, *Raoul Dufy Tissus et créations*, Gand : Snoeck, 2015, p. 71.

facteurs en jeu seront le soleil, la nature, la culture du corps, la culture de l'esprit »³⁷. C'est dans ce contexte de création que s'inscrit Raoul Dufy, en particulier dans la revalorisation du décoratif. Ce lien entre crise de la société et art mural souligne la dimension sociale de ce type de production. C'est en fait « le retour des peintres à un art plus authentiquement social »³⁸, à un sentiment collectif et l'élargissement des responsabilités publiques de la communauté artistique qui se préparent.

3. Quitter sa « tour d'ivoire », chercher un art pour et par tous

Face à la crise, l'artiste est en proie à un malaise certain. Il constate à la fois sa dépendance économique vis-à-vis des classes socio-économiques supérieures, mais aussi celle du peuple, du grand public, souvent le grand oublié. En choisissant l'œuvre murale et décorative, plutôt que la peinture de chevalet, il s'agit en fait de réévaluer la fonction de l'œuvre. Les artistes ne se satisfont plus des œuvres purement esthétiques appartenant à une élite. Ils ne veulent plus être « des pitres et des singes pour amuser une certaine classe »³⁹ mais veulent que l'art parvienne au peuple. Renouveler l'art mural, c'est donner une dimension collective à l'œuvre. C'est une véritable quête d'un art pour tous et par tous qui s'engage.

a) Un art du peuple

Le peuple est le point focal de la période, autant dans le domaine politique qu'artistique. Il est un étendard brandi à tout-va, « chacun s'en réclame »⁴⁰. L'art mural vise en effet un nouveau public, plus large, comme l'indique Le Corbusier : « Qui est le spectateur ? [...] C'est un peu tout le monde »⁴¹. À l'appropriation privée des beaux-arts traditionnels, s'oppose la destination publique et collective de l'art des murs. Les défenseurs de l'art mural veulent faire des œuvres qui sont la propriété de tous et non « la propriété d'une caste, à l'abri, dans une nécropole obscure, en

³⁷ Le Corbusier, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 114.

³⁸ Jean-François Laglène, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 243.

³⁹ Robert DELAUNAY, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, Paris : Sevpen, 1957, in WEISER, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Suzanne PAGE, « Préface », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 14.

⁴¹ Le Corbusier, cité dans Patrick WEISER, *op. cit.*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1979, p. 12.

dehors de la vie »⁴². Avec la crise économique et le chômage endémique, c'est le peuple qui a besoin de l'artiste. Ce dernier répond en apportant « le seul art vraiment social. Social par essence et social par destination »⁴³, l'art mural. Le contexte est d'autant plus favorable que le Parti Communiste Français prend de l'ampleur et participe à la valorisation des forces ouvrières, longtemps délaissées.

Trois arguments principaux soulignent la nature et la destination sociale de l'art mural.

Il permet, tout d'abord, la réconciliation tant attendue de la communauté artistique avec les masses. La relation entre ces deux groupes aurait beaucoup souffert, on parle même de divorce, de fossé ou d'abîme. Selon Jacques Lassaing, « le public n'a pas été dupe ; depuis longtemps, il a reconnu que cet art [des avant-gardes] ne lui apportait rien et il s'en est détourné »⁴⁴. La peinture de chevalet avant-gardiste représente un art élitiste, difficilement accessible au commun des mortels. Les artistes avaient ainsi adopté une position de retrait, s'étaient enfermés dans leur tour d'ivoire, métaphore mobilisée par Joan Miró, qui peut aussi désigner l'atelier physique dans lequel le plasticien s'enferme pour réaliser ses œuvres. C'est précisément ce que les promoteurs de l'art mural veulent changer. Ils veulent sortir de la tour d'ivoire pour renouer avec le peuple dont ils se sont longtemps coupés. À l'atelier qui isole, s'opposent les rues et les murs. L'artiste doit s'efforcer de s'incorporer directement au groupe, pour en devenir un membre. Fernand Léger va même jusqu'à louer l'action créatrice des masses : « Il y a là un drame profond qui sépare l'artiste moderne du peuple pourtant si instinctif et créateur »⁴⁵. L'art mural serait en ce sens le fruit d'une collaboration retrouvée entre le peuple et l'artiste.

Une œuvre murale est ensuite sociale, car il valorise une classe sociale généralement oubliée et parce qu'il s'insinue dans l'existence journalière, dans le quotidien des membres de la société. L'art, « quelle que soit sa condition sociale, [peut procurer] une vie plus douce »⁴⁶, il suffit de trouver la forme et la technique artistique adaptées à son public. Ici, la muralité est la seule qui convienne au peuple et au travailleur. Pour Léger, l'art mural est même un droit du travailleur. Dans le

⁴² Jean GORIN, « Vers un art social et collectif universel », *Abstraction Création*, n°4, 1935, cité dans Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 58.

⁴³ Réginald SCHOEDELIN, *Europe*, 15 octobre 1936, p. 293, cité dans René DAUTHY, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Fernand Léger in Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ Amédée OZENFANT, « Divorce de l'architecture et de la peinture », *Encyclopédie française*, tome XVI, octobre 1935, p. 70-76, cité dans Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.*, p. 122.

logis de « l'homme actif, l'homme captif d'une vie presque mécanique »⁴⁷, il est un lénifiant. Il suscite un certain repos et dépaysement visuel. C'est un « tremplin pour s'évader dans une autre vie »⁴⁸. L'art mural n'est donc pas forcément public. L'exemple de sa présence dans l'habitation du travailleur démontre la possibilité d'une forme privée. C'est l'art mural privé bourgeois, purement esthétique, qui est en fait refusé. Dans ces circonstances, l'art mural est presque de l'ordre du loisir et permet doucement de guider le travailleur vers l'appréciation esthétique. Car en fait, tous les hommes ont en eux « ce sentiment de beauté », « une possibilité d'aller vers le beau »⁴⁹. Cela s'inscrit dans le double contexte de popularisation de la culture et d'amélioration des logements ouvriers.

La troisième manière pour l'art mural d'être social est d'envahir les murs, extérieurs et intérieurs, des bâtiments publics : gares, églises, hôpitaux, salles de spectacles ou réunion, etc. Selon la formule de l'argentin Antonio Berni, « la peinture doit se placer aux points stratégiques des grandes cités »⁵⁰. C'est une autre façon de s'insinuer dans le quotidien de la population. Les œuvres murales dans l'espace public n'ont toutefois pas la même fonction que celles dans le logis du travailleur. Elles ne sont plus un lénifiant, mais « un excitateur, un provocateur de haut sentiment collectif »⁵¹. Là où l'art mural privé agissait davantage sur la sensibilité, suscitait une certaine fascination magique, l'art mural public en appelle davantage à l'intellect du spectateur. L'objectif est aussi didactique et pédagogique : il faut agir pour le progrès social et donner au peuple la « possibilité de penser, de voir, de se cultiver »⁵². En apportant connaissance et réflexion, l'art mural joue un rôle libérateur pour la société. Les iconographies ont ainsi une grande importance. L'art mural rejoint alors l'autre thème qui fait débat dans la sphère artistique, à la même période, le réalisme ou retour au sujet.

Enfin, la muralité publique acquiert aussi une dimension sociale, car les commandes officielles permettent de fournir plus facilement du travail aux artistes au chômage. C'est une mesure sociale.

⁴⁷ Pierre COURTHION, « Vers un renouveau de la peinture murale », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 1.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Fernand Léger, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 243.

⁵¹ Amédée OZENFANT, *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, cité dans René DAUTHY, *op. cit.*, p. 32.

⁵² Fernand Léger, cité dans Pascal ROUSSEAU, « L'Art Mural Le monumental au service de la collectivité (1934-1938) », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 62.

Si au début dans les années 1920, « rares sont les artistes qui croient encore à leur pouvoir sur le grand public »⁵³, la situation change progressivement. Grâce au support mur, l'art vise à envahir le quotidien privé et public de l'homme. Les artistes cherchent à renouer avec la vie collective et à mettre au point un art pour tous, qui a un effet sur les sens et l'intellect de son spectateur. Ils visent ainsi une valeur performative : il faut agir sur le quotidien et la société.

b) « Une époque de bâtisseurs »⁵⁴ : l'architecture polychrome

Pour parler quotidiennement au peuple, l'artiste mural doit se reposer sur l'architecture, sans laquelle il n'y aurait pas de murs. Le contexte pour le renouveau de la muralité est d'ailleurs d'autant plus favorable que l'urbanisme connaît une période de dynamisme important. Dès avril 1920, dans un article « Vers un époque de bâtisseurs », publié dans la revue *Clarté*, Albert Gleizes constate cette dépendance qui s'oppose à l'autonomie du tableau de chevalet : « la peinture n'est pas une chose absolument indépendante. C'est un organe dans un organisme précis. L'armature de cet organisme, c'est « l'architecture » »⁵⁵. Œuvre murale et architecture sont intrinsèquement liés. Ce sont les édifices dans leur ensemble, construits par l'architecte et décorés par l'artiste mural, qui agissent sur la société.

Or, dans les années 1920, la décoration est encore bannie de l'architecture, au profit d'un hygiénisme et nudisme. Ce phénomène est très présent dans l'architecture moderniste et chez les réalisations des membres de l'Union des artistes modernes (UAM). L'architecte montre une certaine hostilité à l'idée d'inclure la décoration murale dans ses édifices et préfère un style très épuré et utilitaire. Le renouveau de l'art mural est une réaction contre ce dépouillement des murs. À partir du milieu des années 1920 et surtout de 1930, la tendance hygiéniste, décrite comme « *un nouvel académisme [...] de la surface et du plan nus* »⁵⁶ est très

⁵³ Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ Pascal ROUSSEAU, « L'Art Mural Le monumental au service de la collectivité (1934-1938) », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 58.

⁵⁶ Léon WERTH, « Le premier salon de l'Union des Artistes Modernes », in *Art et Décoration*, 2^e semestre, 1930, tome LVII, p. 36, cité dans Yvonne BRUNHAMMER, « Les années 1920-1930 : entre deux guerres mondiales, entre deux expositions internationales », in Jean CLAIR, Wieland SCHMIED, Zeno BIROLI, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 350.

critiquée. Amédée Ozenfant constate : « Être propre n'est pas un art »⁵⁷. André Lhote caractérise cette architecture d'« inhumaine »⁵⁸. Ce sont des murs muets. La communauté artistique se révolte contre le nudisme outrancier de l'architecture, particulièrement les promoteurs de l'art mural, qui souhaitent qu'on leur donne ces murs vierges. Car les pans dégagés de béton armé se prêtent très bien à la décoration. Choisir de les laisser vierges, c'est donc priver les artistes de potentiels travaux, dans un contexte de crise et de chômage. Au début du renouveau de l'art mural, il existe donc un abîme entre architecture et arts muraux décoratifs. Ozenfant a d'ailleurs écrit un article intitulé « Divorce de l'architecture et de la peinture », en octobre 1935⁵⁹. L'art mural est une tentative de réhabilitation du grand décor d'architecture. Tout en constatant leur dépendance vis-à-vis de l'architecte, les artistes muraux sont toute de même très critique vis-à-vis de cette figure aux tendances iconoclastes, comme en témoigne la conclusion d'Ozenfant : « Actuellement les murs appellent les artistes et tant pis pour les architectes qui n'auront pas entendu leur appel »⁶⁰.

Si l'art mural veut forcer l'entrée des architectures, c'est surtout pour introduire la couleur dans la ville et dans la maison. La peinture murale est donc une des techniques les plus abordées. La couleur a un pouvoir constructif, semblable à celui de l'architecture, comme l'explique Fernand Léger : « des possibilités considérables s'offrent immédiatement. Le poids au sol par exemple d'un immeuble s'allège, si la couleur s'en occupe son volume est attaqué. Des banlieues noirâtres et sinistres peuvent se transformer en secteurs gais et lumineux »⁶¹. L'inclusion de la couleur dans l'espace public a en fait déjà été entamée grâce à la publicité. Mais avec l'art mural, les pans colorés émanent directement des murs. La couleur aurait un rôle social : elle permet de fédérer lors des fêtes, elle égaye les endroits publics, apporte de la joie et de la vie. Il faut donc la répandre. L'utilisation de la couleur permet aussi soit de « détruire visuellement un mur »⁶², soit de respecter sa planéité et sa bidimensionnalité, essentielles à la muralité selon André Lhote.

⁵⁷ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸ André LHOTE, « L'exposition des arts décoratifs », *NRF*, n°142, 1^{er} juillet 1925, p. 124, cité dans Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁹ Amédée OZENFANT, « Divorce de l'archi et de la peinture », *Encyclopédie française*, tome XVI, octobre 1935, p. 70-76.

⁶⁰ Amédée OZENFANT, « Mur d'abord », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 1.

⁶¹ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 113.

⁶² Fernand Léger in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 106.

Parmi les promoteurs de l'art mural, plusieurs défendent donc ardemment la polychromie architecturale : les époux Delaunay avec leurs couleurs vives et les formes géométriques, ou même d'une certaine manière Raoul Dufy avec ses grands aplats colorés. Mais les deux grandes figures qui se font les chantres de la polychromie sont Fernand Léger et Le Corbusier. Le premier rêve d'« une rue rouge, une rue jaune, une place bleue, un boulevard blanc, quelques monuments polychromes »⁶³. C'est la ville toute entière qu'il souhaiterait voir revêtue de couleurs murales. Léger donne même ses conseils concernant l'art mural et la polychromie aux architectes lors d'une conférence à Athènes, le 9 août 1933, dans le cadre du IV^e Congrès international d'architecture moderne. Le Corbusier rêve lui aussi d'une architecture colorée, mais un peu différemment. C'est que, malgré sa pratique picturale, il parle surtout en tant qu'architecte et non comme artistes plasticiens. Pour lui, l'art doit effectivement profiter au plus grand nombre et par conséquent un rôle central est réservé aux architectes, qui ont quand même « besoin des peintres, des sculpteurs »⁶⁴. Il est toutefois très méfiant de la manière dont l'art mural et la polychromie sont inclus dans l'architecture, au point qu'il a parfois pu être qualifié d'iconoclaste. Il souhaite « une habile disposition polychrome. [...] pour qu'une maison soit blanche [...], il faut qu'en des endroits judicieux, éclate la fanfare des couleurs du prisme »⁶⁵. En fait, Le Corbusier ne s'oppose qu'à une certaine démarche de peinture murale. Il refuse l'artiste-peintre qui « disqualifie plutôt le mur, le fait éclater, exploser, lui enlevant son existence même »⁶⁶. Ce que Le Corbusier envisage d'incorporer, ce sont bien des pans de couleurs relativement unis, donc pas n'importe quel art mural, surtout pas celui figuratif. On pourrait même considérer que, dans sa conception, polychromie et art mural sont à distinguer. L'artiste n'est pas nécessaire dans le premier, un ouvrier du bâtiment suffit amplement et les couleurs peuvent même d'ailleurs être incluses dans l'enduit des murs. Cette éviction de la décoration artistique des murs au profit d'une polychromie industrielle est rendue encore plus manifeste par la participation du Corbusier à la mise au point de claviers de couleurs pour une entreprise de papiers peints⁶⁷.

⁶³ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 244.

⁶⁴ Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 34.

⁶⁵ Le Corbusier in Patrick WEISER, *op. cit.*, p.12.

⁶⁶ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁷ *Ibid.*

Dans l'entre-deux-guerres, le monde de l'art s'attaque au nudisme de l'architecture. On assiste alors à la promotion de la polychromie architecturale, qui selon les artistes et théoriciens, désigne soit un type d'art mural, soit une forme plus industrielle d'introduction des couleurs. La muralité artistique profite en tout cas de ce développement de la polychromie pour s'insérer elle aussi dans l'architecture. Art mural et architecture sont si liés qu'une progressive collaboration est mise en place.

c) Le chantier mural : un travail d'équipe

Face au repli de l'individualisme et de « l'égotisme avant-gardiste »⁶⁸, l'art mural est présenté comme une alternative mettant en avant le collectif, non seulement parce qu'il s'adresse au peuple, mais aussi parce qu'il est pensé comme le fruit d'une collaboration artistique. C'est le modèle médiéval des corporations et l'idéal du chantier du Moyen-Âge qui inspirent. Le renouveau de l'art mural marque la renaissance du travail artistique en équipe. Les acteurs de ce moment se sont d'ailleurs souvent regroupés en des associations pour former des équipes murales déjà prêtes. Cela passe tout d'abord par la volonté de s'associer à nouveau à l'architecte, car les artistes avaient « cessé de se considérer comme des collaborateurs de l'architecte, [avaient] perdu tout sens artisanal, [s'étaient] fait des mentalités de vedette »⁶⁹. Pour chaque chantier mural, ce sont en fait un architecte, un peintre, un sculpteur et un peintre de bâtiment qui doivent s'associer⁷⁰. L'annonce du Salon de L'Art Mural en mars 1935 encourage la création de telles équipes : « Groupez-vous donc de suite par affinités d'esthétique en petites corporations comprenant : un architecte, un sculpteur, un peintre, un artisan »⁷¹. Tout cela prépare en fait l'union des arts, en particulier de l'architecture, la peinture et la sculpture, qui représentent presque une trilogie sacrée. Certains réclament même une « collaboration intime entre ingénieurs, urbanistes, architectes et plasticiens »⁷². L'équipe idéale ne regroupe plus uniquement les beaux-arts et les arts décoratifs, mais aussi l'industrie.

⁶⁸ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹ Amédée ONZENFANT, « L'Art Mural », *Cahiers d'art*, n°9-10, 1935, p. 274, cité dans Pascal Rousseau, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ Précisons aussi que c'est surtout l'artiste mural qui souhaite s'impliquer dans l'architecture, rarement l'inverse, mis à part quelques exceptions, notamment Le Corbusier.

⁷¹ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 38.

⁷² Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 104.

La théorie murale ne se contente pas d'une collaboration puisqu'elle met en place une hiérarchie entre l'architecte et l'artiste des murs. Le premier est le maître d'œuvre, le chef de chantier qui donne gracieusement des supports au second. Saint-Maur, un des grands défenseurs et théoriciens de l'art mural, écrit un article publié dans *La construction moderne* en février 1952, dont le titre révélateur est le suivant : « Au service de l'architecture ». L'entre-deux-guerres est en effet une période de grande valorisation de la figure de l'architecte. En attestent la création des deux magazines français *L'architecture vivante* et *L'architecte aujourd'hui*, ainsi que l'organisation d'une exposition sur l'architecture moderne au *Museum of Modern Art* de New York en 1932 et d'un Congrès international d'architecture en 1933. En France, outre le projet avorté d'un musée de l'Urbanisme, l'État constitue une collection sur l'architecture en achetant des œuvres du Corbusier et de Robert Mallet-Stevens. Un statut de la profession d'architecte et sa réglementation sont établis en septembre 1936, et en 1938, un projet de loi pour créer des Facultés d'architecture est rédigé. En fait, on pose « pour la première fois une définition officielle de l'architecte, expressément qualifié d'« artiste » »⁷³. Si l'architecte acquiert le statut d'artiste, l'artiste mural devient quant à lui « un ouvrier de plus dans la corporation du bâtiment »⁷⁴ qui « travaille à l'heure et au mètre carré sous la direction d'un maître d'œuvre, d'un chef d'orchestre : l'architecte »⁷⁵. Malgré la tentative d'union des arts, une hiérarchie demeure, bien qu'il ne s'agisse pas de celle traditionnelle, puisque c'est l'architecture qui est déclarée comme « le plus grand et le plus utile des arts »⁷⁶. En ce sens, l'artiste mural en réalisant son œuvre, doit en tout premier lieu s'adapter à la structure architecturale et en respecter les contraintes. L'architecte Auguste Perret cite par exemple un élément dans les édifices qui ne doit absolument pas faire l'objet de décoration murale : « Le point d'appui est la seule chose à laquelle il n'est pas permis de toucher »⁷⁷. En fait, c'est l'architecte lui-même qui est chargé décider des commandes murales à faire et des emplacements les plus stratégiques. « C'est à lui de donner l'esquisse que l'artiste –

⁷³ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 271.

⁷⁴ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁵ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁶ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 272.

⁷⁷ Auguste PERRET, *Sud Magazine*, mars 1936, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 34.

peintre ou sculpteur – va développer »⁷⁸. Il y a une réelle volonté de subordination de l'art mural à l'architecture. Le Corbusier est sans doute celui qui est le plus radical à ce sujet. Il proclame l'indépendance et l'autonomie totale de l'architecture. C'est elle qui organise tout, elle est la chair et le squelette. L'art mural n'est quant à lui qu'un « hôte »⁷⁹.

Le renouveau de l'art mural donne ainsi lieu à une collectivisation de la création artistique. Jean Zay remarque lui-même ce « passage d'une époque de création individuelle à une époque de création collective »⁸⁰. La recherche d'un travail mural collectif semble toutefois assez ambivalent, entre critique de l'architecte nudiste et valorisation à outrance de cette même figure, qui peut mener à la domination de l'architecte et de l'architecture sur l'art mural et ses créateurs. Cela démontre en tout cas, dans le contexte de crise, d'une aspiration à une approche collective. C'est un art pour tous et par tous que ses défenseurs recherchent : pour tous, car le public visé est le peuple, et par tous, car l'artiste mural veut créer en équipe. La muralité apparaît ainsi non seulement comme une solution à la crise économique, sociale, politique et artistique, mais aussi comme un outil pour faire renaître le sens collectif.

B. Les acteurs (politisés) du renouveau de l'art mural français

Dans le cadre du renouvellement de la muralité, une multitude d'acteurs émergent progressivement à partir du milieu des années 1920 et explosent à partir de 1935-1936. Au début de la période, ce sont surtout des initiatives privées qui voient le jour, mais à partir de 1936, acteurs privés et publics tendent à travailler ensemble. Les artistes sont les premiers à s'intéresser à la question murale. Ils créent des associations, dont L'Art Mural. Le dernier acteur à entrer en jeu est le Front Populaire. Une des spécificités de ce renouveau de l'art mural est en effet l'investissement accru des pouvoirs publics et la politisation des acteurs privés. Trois ensembles principaux sont particulièrement actifs.

⁷⁸ Pierre VAGO, « Architecture », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 3.

⁷⁹ Le Corbusier, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 120.

⁸⁰ Jean ZAY, *Rapport Général de l'Exposition*, tome IV, p. 170, cité dans Joëlle BOCCHINO, « Le ministère de l'éducation nationale promoteur du pluralisme pictural dans l'art mural à l'exposition de 1937 », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 54.

1. L'artiste engagé : une conception renouvelée

Les premières allusions à l'art mural apparaissent dès la Première Guerre mondiale, bien que cela reste très minoritaire. Paul Baudouin publie, en 1914, un ouvrage intitulé *La fresque : sa technique, ses applications*. Selon l'historien d'art Pascal Rousseau, « en 1917-1918 ; les principaux arguments qui motiveront une vingtaine d'années plus tard la création de L'Art Mural sont déjà formulés »⁸¹. Entre 1925 et 1930, de nombreuses décorations sont réalisées pour les appartements et les artistes chrétiens dont Maurice, autour des Ateliers d'art sacré et de l'Église de Saint-Esprit à Paris, mettent aussi en place des projets muraux. Mais c'est surtout à partir de 1930 que la tendance se renforce : Gustave Jaulmes et Pierre-Henri Ducos de la Haille exécutent des fresques pour le musée du Palais de la Porte Dorée, inauguré à l'Exposition coloniale de 1931, Constantin Petresco publie *L'art de la fresque* en 1932, en 1935 la galerie Bernheim organise une exposition murale et Robert Delaunay expose, dans la galerie de la revue *Art et Décoration*, un ensemble de revêtements muraux en relief et en couleurs. Le renouveau de l'art des murs traverse ainsi plusieurs générations, de Bonnard à Delaunay. Cet intérêt mural est indissociable d'un engagement et d'une politisation croissants : « L'heure est, plus modestement mais plus profondément aussi, à l'union et au témoignage, bref à l'engagement »⁸². Avec le contexte de crise, la communauté des artistes prend en fait conscience de son devoir civique et citoyen.

a) La responsabilité de l'artiste

Le contexte économique, social, politique et artistique provoque une crise morale et une remise en question du mythe de l'artiste hors de la société hérité de l'époque romantique. On reproche aux artistes de se taire, c'est dans ce contexte que Miró prononce cette célèbre phrase : « Il n'y a plus de tour d'ivoire. La retraite et l'éloignement ne sont plus permis »⁸³. La nécessité extérieure qui s'impose à l'artiste provoque la prise de conscience suivante : « Notre temps nous habitait tout à

⁸¹ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 17.

⁸² Pascal ORY, « Front Populaire et Arts Plastiques », in Éric Moinet (éd.), *op. cit.*, p. 20-21.

⁸³ Cité dans Gladys FABRE « La dernière utopie : le réel », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 38.

coup »⁸⁴. La communauté artistique se rend compte de son existence historique et décide de la revendiquer. C'est en fait le constat de la responsabilité sociale de l'artiste, au sujet de laquelle l'artiste britannique Schoedelin donne une conférence, le 10 juin 1936, à la Maison de la Culture. Les paroles d'Aragon résument très bien cette prise de conscience : « C'est un grand rôle, Messieurs les peintres, qui vous est dévolu [...] vous allez bâtir le monde nouveau, peintres. Cela vaut assurément de réviser vos idées »⁸⁵. La conception de l'artiste change ainsi complètement, on lui demande de s'exprimer, de s'engager par rapport à l'actualité. Au printemps 1939, la revue *Cahiers d'art*, dans une enquête, pose les questions suivantes : « Y a-t-il une influence des événements politique sur l'acte créateur et l'œuvre d'art peut-elle exister en dehors du temps historique [...] ? ». Pour une grande majorité, la réponse est évidente : il n'est plus acceptable de rester en marge du groupe, du peuple, surtout aux vues des circonstances. « La violence des luttes sommat chacun de prendre, même négativement, position dans les conflits sociaux, politiques et militaires »⁸⁶. Les artistes se mettent alors à chercher, chacun à leur manière, un art engagé capable de refléter la nouvelle responsabilité dont ils sont chargés puisqu'ils sont « les phares, ou les relais indispensables, de la lutte pour la nouvelle culturelle »⁸⁷. Dans le contexte de crise, l'artiste veut en fait se faire le porte-parole de la population, veut relayer les idées politiques parfois révolutionnaires qui s'immiscent dans la société. Deux voies s'offrent globalement à lui : d'abord le réalisme ou retour au sujet, ou bien l'art mural. L'art mural est donc présenté comme un art engagé, il « est le seul art vraiment social »⁸⁸. Le mur devient la tribune. La question de l'engagement est d'autant plus visible lorsque l'on considère l'expression « à la conquête des murs », régulièrement utilisée, qui souligne une dimension offensive, belliqueuse et militante. Cela prend tout son sens dans le contexte conflictuel avec la mobilisation contre les fascismes, la guerre civile espagnole et les luttes nationales. L'artiste se fait soldat et son arme est le mur.

⁸⁴ SAINT-MAUR, « Pourquoi l'Art Mural ? », *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁵ Louis ARAGON, *La Querelle du Réalisme*, Paris : Editions Sociales Internationales, 1936, in Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ Éric MICHAUD, « Nationalisme et Internationalisme », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 23.

⁸⁷ Gladys FABRE, « La dernière utopie : le réel », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 39.

⁸⁸ Reginald Schoedelin, cité dans Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 16.

Il existe toutefois plusieurs degrés d'engagement. Une grande majorité s'aligne bien derrière la conception d'une responsabilité artistique et sociale accrue, mais certains vont plus loin. Pour les uns, l'engagement prend une tournure nationale. L'art sert à la renaissance du pays. « L'artiste-citoyen »⁸⁹ a le « devoir sacré »⁹⁰ de « transmettre l'esprit national dont il était l'héritier naturel »⁹¹. Cette tendance nationaliste de l'art mural est particulièrement présente dans les pays aux régimes totalitaires émergents et arrive à son paroxysme à l'Exposition Internationale de 1937. Pour les autres, l'engagement se politise. Certains défenseurs de l'art mural sont liés à des partis politiques de gauche, bien souvent le Parti Communiste Français, dans lequel ils retrouvent la valorisation du travailleur universel. Pour cette tendance, on trouve surtout des intellectuels écrivains, comme Louis Aragon, les artistes se font plus rares, à l'exception de Jean Lurçat, Fernand Léger et André Lhote. Pour un autre petit groupe d'artiste, l'engagement devient signe de révolution, révolution⁹² qui selon Robert Delaunay se fait dans les murs. Car les artistes sont « les éternels révolutionnaires »⁹³. L'engagement et la responsabilité de chaque artiste s'expriment ainsi de manières très diverses, il est d'ailleurs assez difficile de donner une image univoque de la situation. L'art mural est, en tout cas, vu, par tous, comme une manière de réaliser plastiquement son engagement.

b) Les artistes se regroupent : l'émergence d'associations

Dans le cadre de leur engagement et pour mener à bien leur mission collective, les artistes se mettent à se regrouper. Avec la crise, un sentiment d'entraide et une tendance à l'association émergent : le groupe prime sur l'individu. Plusieurs associations culturelles sont alors créées pour soutenir l'art mural.

La principale organisation est la Maison de la Culture à Paris, fondée à la fin de l'année 1933. Très politisée, elle est en fait contrôlée par le Part Communiste

⁸⁹ René DAUTHY, *Saint-Maur et l'Art mural, 1935-1949 : l'historique et le 1 %*, Louveciennes : les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999, p. 105.

⁹⁰ SAINT-MAUR, *Le Provençal*, cité dans René DAUTHY, *op. cit.*, p. 92.

⁹¹ Eric MICHAUD, « Nationalisme et Internationalisme », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 24.

⁹² Pour les artistes plus radicaux qui proclament la révolution dans les murs, le terme de révolution peut aussi être pris au sens astronomique, soit le déplacement régulier et répétitif d'une planète. L'art mural, à la tradition ancienne, est une révolution parce qu'il connaît un renouveau, un regain d'intérêt presque cyclique.

⁹³ Robert DELAUNAY, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, Paris : Sevpen, 1957, in Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 16.

Français à travers la figure de Louis Aragon. Sa position de gauche se renforce après l'élection du Front Populaire en mai 1936. L'organisation ressemble par ailleurs à une école artistique puisque des ateliers professionnels de décoration sont organisés et qu'une Association des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de la Maison de la Culture favorise la circulation des idées ou pratiques. Mais c'est surtout un lieu de débats théoriques et plastiques. L'événement le plus connu de cette organisation est le colloque des 16 et 21 mai, intitulé La querelle du réalisme. Des intellectuels et artistes divers se sont alors exprimés, dans la continuité d'une enquête de *Commune*, « Où va la peinture ? », publié au printemps 1935⁹⁴. Malgré l'apparence trompeuse du thème, la question de la muralité est régulièrement évoquée dans les interventions d'artistes, qui font ainsi émerger les prémices d'une théorie de l'art mural.

La seconde association qui a un véritable impact pour l'engagement mural est le Groupement syndical des artisans d'art. Il procure des moyens d'existence aux artistes, les aide à perfectionner leur métier, forme des équipes pour les travaux publics et obtient des commandes. C'est sous la pression de Jean Cruzillard, président du Groupement, que la municipalité de Paris ouvre un fonds de solidarité en faveur des artistes au chômage. Enfin, il est aussi à l'origine des négociations avec la ville de Paris en 1932 pour le vote d'un budget de quarante millions de francs, réduit à dix par le Conseil d'État, en faveur de commandes.

Le troisième groupe notable pour le renouveau de l'art mural est l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), créée en 1932 par Aragon et affiliée au PCF. Parmi ses revendications, on trouve le droit à un soutien juridique dans le cas de rupture des contrats par les marchands en faillite, la défense de la propriété littéraire et artistique face aux éditeurs et l'obtention d'allocation au chômage. L'AEAR est parfois, par erreur, citée comme l'initiatrice du Salon de L'Art Mural⁹⁵. Certains grands défenseurs de la muralité y sont cependant investis tels que Fernand Léger, André Lhote et Jean Lurçat.

D'autres associations ont eu un rôle plus indirect avec la promotion de la muralité : le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes, créé après le 6 février

⁹⁴ Les actes du colloque de 1936 avaient été publiés à l'époque sous la direction d'Aragon. Depuis, l'ensemble des prises de parole à la Maison de la Culture et des réponses à l'enquête journalistique ont été regroupées dans Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*

⁹⁵ Gladys FABRE, « La dernière utopie : le réel », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 40.

1934, l'Union des intellectuels et écrivains révolutionnaires (UIER), Cercle et Carré et Abstraction-Création.

Sur la question de la responsabilité et de l'engagement de l'artiste dans l'entre-deux-guerres, l'historiographie a principalement retenu l'enjeu du réalisme. Cependant, l'art mural mérite d'être cité au même titre. Pour certains, il est même un thème supérieur, car il permet d'englober plusieurs esthétiques, y compris celle du retour au sujet. Il y a une véritable complémentarité, entre enjeux techniques et esthétiques. Tous deux ont par ailleurs le même projet d'investissement dans l'actualité et la société. Réalisme et art mural sont en fait les deux faces d'une même pièce, l'art engagé des années 1920 et 1930. Toutefois, tous les artistes muraux ne s'impliquent pas autant : Matisse, Bonnard et Dufy sont cités comme en-dehors de la tendance à l'engagement social, à tort, comme nous le verrons pour ce dernier.

2. L'Association et le Salon de L'Art Mural (1935-1949)

Dans le cadre de la tendance au regroupement, Samuel Guyot dit Saint-Maur (1906-1979), peintre et plasticien français, fonde, en janvier 1935, l'association L'Art Mural⁹⁶, le principal acteur du renouveau de l'art mural. Au départ, elle regroupe surtout des amis artistes de Saint-Maur dont Reginald Schoedelin, peintre britannique. René Dauthy, proche de l'association et de son fondateur, en a rapporté toute l'histoire⁹⁸.

Le premier article des statuts de l'association en définit les objectifs : « [...] encourager par des expositions annuelles les manifestations d'esthétiques et de techniques murales et de plein air ; [...] favoriser par l'octroi de bourses de voyage dans les villes artistiques le développement des connaissances techniques des artistes [...] ; [...] prêter aide et assistance à ses membres par les moyens en sa possession »⁹⁹. Nombre des textes et conférences issus de l'activité de L'Art Mural forment une théorie de l'art mural. Toutefois, le but principal n'est pas théorique mais

⁹⁶ Un premier nom avait été envisagé, La Murale, en référence au surnom La Nationale, de la Société Nationale des Beaux-Arts, mais aussi au muralisme mexicain à la même période.

⁹⁷ On trouve parfois 1934 comme date de création notamment parce qu'un manifeste est publié dans *Cahiers d'Art*, cette année-là.

⁹⁸ René DAUTHY, *Saint-Maur et l'Art mural, 1935-1949 : l'historique et le 1 %*, Louveciennes : les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999.

⁹⁹ Document d'archives reproduit dans René DAUTHY, *op. cit.*, p. 30.

bien l'accompagnement professionnel et économique, comme le montrent les initiatives suivantes. Des équipes sont mises en place et soumises directement aux potentiels commanditaires et à l'État. Les Amis de L'Art Mural sont créés, fin 1938, pour favoriser le contact entre les artistes et les promoteurs de travaux. Enfin, l'association établit des contrats-types avec des barèmes mobiles selon les matériaux employés, afin d'assurer une standardisation des tarifs.

Le succès de l'association a été assuré par la participation et le soutien public de grandes figures artistiques contemporaines. Dans le *Journal du Salon de L'Art Mural*, en 1935, la liste des grands noms, réunis dans un comité d'honneur, est publiée. Sont notamment cités André Lhote, Auguste Perret, Pierre Bonnard, Marc Chagall, André Derain, Wassily Kandinsky, Albert Marquet, Robert Delaunay, Paul Signac, Ossip Zadkine, Amédée Ozenfant et bien sûr, Raoul Dufy¹⁰⁰. L'Art Mural bénéficie également d'un soutien critique et journalistique avec Louis Chéronnet, Jean-Marc Champagne, Louis Vaxcelles et André Salmon. Enfin, quelques hommes politiques, contemporains ou en devenir, ont entériné le projet comme Jean Cassou et André Malraux. La diversité des figures qui s'investissent dans l'association met en avant sa volonté d'ouverture : tous les styles, toutes les techniques, toutes les nationalités¹⁰¹ sont les bienvenues. L'Art Mural détient en quelque sorte le monopole de la question murale, à tel point qu'une autre association similaire, sous le nom d'Union pour l'art, échoue à se créer en juillet 1936¹⁰².

Pour mener à bien ses objectifs, L'Art Mural organise des Salons. Quatre expositions ont lieu entre 1935 et 1949. Ce type d'événement peut toutefois surprendre : « paradoxe et anomalie : une œuvre destinée à décorer un mur devant être jugée sur place, non dans une exposition »¹⁰³. Si l'œuvre murale est en théorie une œuvre en contexte et fixe, dans les faits, une certaine flexibilité intervient, comme le souligne Romy Golan dans son ouvrage *Muralnomad*¹⁰⁴.

¹⁰⁰ L'absence initiale de Fernand Léger peut surprendre, puisqu'il est lui-même un ardent défenseur de l'art mural en France, peut-être même le plus grand. Il intervient toutefois dans la vie de l'association, plus tardivement, au moment du dernier salon de 1949.

¹⁰¹ Dans le *Journal du Salon de L'Art Mural* pour le salon de 1935, des intervenants belges et italiens ont écrits des articles.

¹⁰² Parmi les initiateurs de la tentative avortée, l'on trouvait Le Corbusier, Aristide Maillol, Henri Matisse, Fernand Léger, Auguste Perret, André Lhote et Ossip Zadkine. Les trois derniers étaient, comme nous venons de le voir, déjà investis dans L'Art Mural.

¹⁰³ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁴ Romy GOLAN, *Muralnomad. Le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, traduit par Sophie YERSIN LEGRAND, Paris : Éditions Macula, 2018.

Le premier Salon est organisé l'année de la fondation de l'association artistique, en juin, à Paris. Entre 220 et 250 projets auraient été proposés. La sélection finale regroupe des tapisseries appartenant à la mécène et galeriste Marie Cuttoli, sur les modèles de Raoul Dufy (Figure 16, Annexe 1.3), Fernand Léger, Rouault et Jean Lurçat, mais aussi des participations de Robert Delaunay, André Lhote, Gromaire, et Survage. Un journal est publié et des réunions ou conférences ont lieu en même temps que l'exposition. Ce premier Salon de L'Art Mural est plutôt bien accueilli par la presse et la sphère artistique, et c'est sans doute ce qui a motivé d'en organiser un autre dès l'année suivante.

La deuxième exposition de l'association a lieu en juin, après l'élection du Front Populaire, qui suscite une nouvelle vague d'intérêt pour la muralité. La Maison de la Culture met à disposition ses locaux parisiens dans le cadre d'une courte collaboration de quelques mois. Le local, beaucoup plus petit, ne permet d'accueillir qu'une soixantaine de maquettes, dont une de Dufy, sûrement celles réalisées en vue de l'Exposition Internationale, l'année suivante. Comme l'année passée, l'association organise pendant l'exposition une série de conférences à la Maison de la Culture, dont une sur la responsabilité de l'artiste par Schoedelin et une autre sur le débat entre chevalet et mur, par Jean Cassou.

Le questionnement sur le mur commence à porter ses fruits, l'association souhaitait donc organiser un salon officiel dans l'enceinte de l'Exposition internationale de 1937, mais cela ne peut finalement avoir lieu. L'Art Mural n'est toutefois pas complètement absente de l'Exposition Internationale, car la décoration de la rue marchande lui est confiée et les participants du salon se voient confier d'importantes commandes. Il s'agirait presque d'une exposition officieuse distillée à travers les différents pavillons.

Pour le troisième Salon de L'Art Mural, dont le thème, en juin 1938, dans deux appartements en duplex, place de l'Opéra à Paris, Jean Cassou, conseiller artistique du gouvernement, est chargé de choisir les œuvres. Parmi la centaine d'exposants, se trouvent Matisse, Picasso, Léger, Lurçat, Derain, Delaunay, Gleizes, Miro, Survage et Freundlich. Raoul Dufy quant à lui n'y participe pas. À la suite de l'Exposition internationale, le renouveau de l'art mural fait grand bruit, mais cela n'est que de courte durée : le début de la Seconde Guerre Mondiale en 1939 marque un hiatus dans l'activité de L'Art Mural et dans l'organisation de ses salons, malgré un projet d'exposition en octobre.

Ce n'est que huit ans plus tard que l'association refait surface avec un quatrième et dernier salon à la chapelle Clémentine dans le Palais des Papes, au moment du III^e Festival d'Art Dramatique en juillet 1949. 52 exposants y sont représentés : la plupart sont des artistes qui ont déjà participé aux expositions de L'Art Mural, mais Raoul Dufy n'en fait pas partie. Plusieurs des œuvres présentes sont en fait des réalisations d'avant-guerre. Deux ont particulièrement marqué, d'une part *Le Transport des Forces* (Figure 4, Annexe 1.3) exécuté par Fernand Léger pour le Palais de la Découverte lors de l'Exposition internationale de 1937, et d'autre part la version de Paris¹⁰⁵ de *La Danse* (Figure 1, Annexe 1.3) de Matisse, de 1931-1933. Une grande partie des projets sélectionnés sont des prêts accordés par le Petit Palais, le Palais de la Découverte, le musée de Lyon et le *Stedelijk Museum*. L'Art Mural en 1949 brasse en fait du déjà vu, du connu. Elle donne davantage à voir des œuvres produites pendant le renouveau mural des années 1930, qu'elle ne promeut la création murale contemporaine. Le quatrième salon s'apparente plus à un hommage, car comme le constate Saint-Maur, « L'Art Mural, c'est fort loin »¹⁰⁶. Le salon connaît par ailleurs un accueil très mitigé voire négatif. La guerre a mis fin au renouveau de la muralité en France et ce sont les derniers moments de l'association, dissoute juste après.

Si au moment de sa fondation l'association était prévue pour une durée illimitée, elle a en fait une assez courte existence. Entre 1935 et 1949, elle n'est active que pendant huit ans. Seuls quatre salons officiels ont lieu, et le dernier semble plutôt être une tentative de résurrection qu'un renouveau de l'art mural. Si le contexte difficile des années 1930 facilite la ré-émergence de l'art mural, l'irruption de la guerre met très vite un terme à cette aventure, malgré les bonnes volontés de L'Art Mural. L'association a régulièrement bénéficié d'un soutien officiel car son projet est intimement lié au Front Populaire, et au gouvernement Blum qui en découle.

3. Le Front Populaire (1934-1938)

¹⁰⁵ Il existe trois versions de *La Danse*. La version finale dite de Mériion appartient à la Fondation Barnes aux Etats-Unis. Les deux premières versions sont aujourd'hui toutes les deux à Paris, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mais en 1949, seule la deuxième version, dite de Paris, faisait partie des collections publiques nationales, plus précisément celles du Petit Palais.

¹⁰⁶ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 104.

À partir du milieu des années 1930, l'État et les pouvoirs publics se mettent eux aussi à promouvoir l'art mural, à tel point que l'on parle parfois de style Front populaire ou style 36¹⁰⁷. S'il n'existe en fait pas d'esthétique propre à la coalition politique, on peut considérer qu'il existe une technique Front populaire, l'art mural. Car le gouvernement Blum, qui récupère en quelque sorte le projet déjà existant des artistes, est à l'origine d'un grand programme de commandes murales. La question de la muralité devient alors liée aux enjeux politiques et sociaux contemporains.

a) La « politique culturelle » murale de Jean Zay (1936-1939)

Au sein du gouvernement Blum, c'est Jean Zay¹⁰⁸ qui est chargé du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts jusqu'en 1939. Pour la première fois dans l'histoire de la France républicaine, l'État mène une politique culturelle avant l'heure. Le temps du Front Populaire et de Jean Zay est en fait « celui de la naissance, théorique et pratique, des « politiques culturelles » »¹⁰⁹. Le ministre s'entoure de deux hommes et tous trois se révèlent être de vrais alliés pour l'art mural. Le premier, Georges Huisman, est le directeur des Beaux-Arts. Le second, Jean Cassou, proche du Parti Communiste, est successivement conseiller pour les arts plastiques, médiateur franco-espagnol et adjoint du conservateur du Musée National d'Art Moderne créé pour 1937. C'est lui formule clairement, dans *Le musée vivant*, l'objectif culturel du Front Populaire : « il faut prendre conscience de toute cette part de beauté et de génie que l'on a déjà expropriée pour la donner à tous »¹¹⁰. Comme pour le renouveau de l'art mural, c'est le peuple et la démocratisation culturelle qui sont ciblés. Par son implication croissante dans le domaine des arts, l'État renoue en quelque sorte avec la tradition du mécénat public. Deux types d'actions se présentent à lui : l'acquisition et la commande. Pour l'art mural, c'est par la

¹⁰⁷ Pierre GAUDIBERT, « Les années 30 et le style Front Populaire », in Jean CLAIR, Wieland SCHMIED, Zeno BIROLI, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 418 et 422.

¹⁰⁸ Jean Zay (1904-1944) est un candidat radical à la carrière politique exemplaire. Il est élu député en 1932 et 1936, conseiller général en 1937. Nommé à la tête du ministère de l'Éducation publique et des Beaux-Arts le 4 juin 1936, il est le plus jeune ministre de la III^e République. Il reste en place jusqu'à la guerre malgré la chute du Front Populaire et du premier gouvernement Blum en avril 1938. En septembre 1939 il démissionne pour s'engager dans les forces militaires.

¹⁰⁹ Pascal ORY, « Front Populaire et Arts Plastiques », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 19.

¹¹⁰ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 241.

commande que les pouvoirs publics ont montré leur soutien. Si le gouvernement Blum, Jean Zay et ses collaborateurs se sont autant intéressés à la question de la muralité, c'est parce qu'ils y voyaient, comme la plupart de ses défenseurs, une manière de communiquer avec le grand public, et de ce fait, de mener à bien leur programme. C'est un « cri de ralliement »¹¹¹. Plusieurs initiatives sont lancées.

Le ministère des Beaux-Arts met tout d'abord en place des mesures pour le renouveau de la tapisserie murale moderne. Un décret du 11 février 1937 rattache, à compter du 1^{er} janvier de l'année suivante, les manufactures de Beauvais et des Gobelins à l'administration des Musées Nationaux. Marcel Gromaire et Pierre Dubreuil de la Maison de la Culture sont aussi chargés d'une mission officielle en 1938 en faveur de la tapisserie murale. Mais c'est surtout par l'organisation de l'Exposition internationale des arts et techniques modernes de 1937 et par un grand programme de commandes publiques, que le Front Populaire a surtout soutenu le renouveau de l'art mural. Cet enthousiasme pour le mur se poursuit après l'exposition : entre 1937 et 1939, plusieurs artistes bénéficient une fois de plus de commandes officielles, parmi lesquels Raoul Dufy, André Lhote, et même Fernand Léger¹¹². Concluons avec un projet spécifique, en partenariat avec L'Art Mural.

b) Le projet de loi du 1%

L'association de Saint-Maur a perpétuellement tenté de garder un lien avec l'État et l'administration des Beaux-Arts, mais c'est avec le projet du 1% que le lien entre ces deux acteurs est le plus évident. Une brochure de l'époque en donne la définition : « Le 1% est une mesure qui consiste à réserver obligatoirement, à l'occasion de la construction ou de l'extension de certains bâtiments publics, une somme permettant la réalisation d'une ou plusieurs œuvres d'art contemporain spécialement conçues pour ce lieu »¹¹³. Cela permet de donner systématiquement une place à l'art mural dans les nouveaux programmes urbanistiques. Il s'agit en fait du prolongement d'un projet antérieur : le député Valière présent, en janvier 1935, propose une loi qui « réserve [...] « aux coopératives d'artisans d'art et d'artistes une

¹¹¹ *Ibid.*, p. 242.

¹¹² Parmi les commandes d'œuvres murales entre 1937 et 1939, une concerne l'amphithéâtre de l'École de Pharmacie. Selon les sources, elle est attribuée soit à Dufresne, soit à Dufy. Nous n'avons cependant pas pu trancher.

¹¹³ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 115

partie des travaux faisant l'objet d'adjudications et marchés de gré à gré passés au nom de l'État, des départements, des communes et des établissements publics de bienfaisance et d'assistance »¹¹⁴. Votée à l'unanimité à la Chambre le 17 janvier, le décret d'application n'est fixé que bien plus tard, en août 1936. Par la suite, Saint-Maur, Schoedelin et René Dauthy de L'Art Mural mettent au point le projet du 1%¹¹⁵. Lors du second semestre de 1936, une rencontre aurait eu lieu entre les membres de L'Art Mural et Jean Cassou pour soumettre l'idée. Le ministère de Jean Zay, qui tente de mener à bien ce projet, se heurte à l'opposition du Sénat et du Ministère des Finances et est contraint de se replier en faveur de mesures plus circonscrites. Une tentative est menée avec un pourcentage fixé à 1,5% pour les projets de constructions neuves de la direction des Beaux-Arts et de l'Enseignement supérieur et technique (établissements scolaires et ministères). Les artistes sont choisis sur une liste établie par une commission. Cela a représenté une vingtaine de programmes : neuf établissements scolaires du Ministère de l'agriculture, quatre de la marine, deux de l'enseignement technique, un des travaux publics, et bâtiments divers. Les résultats ne sont pas jugés à la hauteur et l'expérience s'arrête là. Le projet du 1%, qui visait en quelque sorte à donner un cadre institutionnel à la muralité, n'aboutit donc pas sous le Front Populaire. Il est toutefois réalisé par des gouvernements postérieurs, en 1951, 1971 et 1981.

Les mesures culturelles de Jean Zay et du Front Populaire montrent une tentative d'institutionnalisation du recours à l'art mural. À cela s'ajoute le soutien public de la Ville de Paris¹¹⁶. Le renouveau de la muralité n'est pas nouveau, mais il trouve un contexte très favorable dans la deuxième moitié des années 1930, non seulement avec les associations d'artistes, mais aussi grâce à l'intervention des pouvoirs publics (nationaux et municipaux). Cette convergence d'acteurs est à l'origine d'une théorie murale et fait monter progressivement en puissance le projet, qui arrive à son apogée en 1937, en grande partie grâce au Front Populaires.

¹¹⁴ Pascal ROUSSEAU, « L'Art Mural Le monumental au service de la collectivité (1934-1938) », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁵ Plusieurs pourcentages ont été envisagés, d'abord 3% par les membres de l'association, 2% par Jean Zay, mais c'est finalement 1% qui est retenu, pour plus de pragmatisme.

¹¹⁶ Car la volonté de promouvoir l'art des murs est restée très circonscrite à la région parisienne.

C. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne de 1937 : Paroxysme technique et idéologique de l'art mural

Le point d'acmé du renouveau de l'art mural, déjà présent sous une forme décorative à l'Exposition internationale de 1925, intervient en 1937, avec l'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne. Envisagée dès 1932, mais remise à l'ordre du jour par le Front Populaire, elle a lieu du 4 mai au 25 novembre. Le programme de commandes et les pavillons y sont le fruit de tous les efforts menés par les artistes, L'Art Mural, et le gouvernement. À cette occasion, la muralité confirme ses enjeux technique et idéologique.

1. Un programme mural sans égal mais éclectique

L'Exposition de 1937 est un événement artistique majeur grâce aux organisations d'exposition, à l'ouverture de musées, et surtout aux nombreuses commandes murales. Selon le bilan du gouvernement, ont été employés 464 peintres, 577 sculpteurs et 336 artistes-décorateurs¹¹⁷. Cela témoigne d'un objectif double : lutter contre le chômage artistique et promouvoir une muralité renouvelée.

De grands programmes de décoration sont déployés pour les pavillons temporaires. Pour le Palais de l'Air, Léon Blum intervient personnellement et impose le choix des époux Delaunay. Robert Delaunay est également chargé de peindre la face principale des piliers du grand escalier intérieur pour la Pavillon des Chemins de Fer (Figure 3, Annexe 1.3). Il est accompagné de toute une équipe de peintres dont Bissière, Estève, Herbin, Manessier et Metzinger. Pour le Pavillon de la Manufacture de Sèvres, un large programme mural sur l'iconographie des arts de la terre et du feu est mis en place. On commande à Marcel Gromaire un décor reflétant la vision d'un monde moderne et idéalisé. Dans la maquette (Figure 8, Annexe 1.3) qui existe toujours, l'artiste a associé le travail à la joie, aux loisirs et aux congés. Le Kremlin a même été figuré : c'est une des œuvres murales les plus politisées. Deux œuvres murales sont visibles au Pavillon de l'Union des Artistes Modernes : un panneau en façade, par des affichistes et Jean Lurçat, et une fresque murale dans le hall d'entrée, fruit du travail de Gleizes, Léger et Survage. Nous nous contenterons de

¹¹⁷ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 282.

citer les autres pavillons où les enjeux muraux sont abordés : celui de l'Enseignement, celui du Ministère de l'agriculture, celui de la Paix, celui de l'Espagne avec le *Guernica* de Picasso, et enfin, deux pavillons dont il sera question plus en détail par la suite, ceux de l'Électricité et de la Solidarité. Ces édifices temporaires, autant privés que publics, appliquent presque à la lettre la théorie murale qui s'est mise en place : les œuvres sont pensées dès la conception architecturale des bâtiments dans lesquelles elles s'incluent, un travail d'équipe avec l'architecte et d'autres artistes est mis en place, et les enjeux d'actualité sont représentés dans les sujets choisis.

Deux des trois édifices permanents témoignent également du soutien officiel pour l'art mural. Le premier est le Palais de la Découverte, issu d'un réaménagement dans l'aile occidentale du Grand Palais. Pour décorer les salles abordant les grandes découvertes scientifiques à l'origine de la civilisation moderne, un vaste programme d'œuvres monumentales est commandé. Vingt-neuf toiles sont exécutées par dix-neuf artistes. Certains grands défenseurs de l'art mural sont présents : Fernand Léger avec *Le transport des forces* (Figure 4, Annexe 1.3), dans la salle de physique, Marcel Gromaire avec quatre panneaux et André Lhote avec *La houille – le four à coke* et *Le gaz* pour la salle de chimie organique. Pour certains, il s'agit d'une première confrontation au mur. C'est le cas de Charles Lapicque qui exécute quatre toiles. La peinture n'est pas la seule technique représentée dans le Palais de la Découverte : Henri Laurens réalise un bas-relief à l'entrée. Le second pavillon, dont nous parlerons plus en détails par la suite, est le Palais de Chaillot construit à la place du précédent Palais du Trocadéro, par les architectes Carlu, Boileau et Azéma. La partie du chantier qui prend le plus en compte l'art mural contemporain est le nouveau théâtre placé en sous-sol : vingt-et-un peintres, dont Raoul Dufy, obtiennent des commandes, mais aussi des sculpteurs et des décorateurs.

Avec toutes ces programmes muraux, temporaires ou permanents, aux techniques très diverses, l'Exposition Internationale des arts et techniques de la vie moderne s'apparente à un événement mural monumental. C'est le point d'acmé d'un renouveau commencé dans les années 1920.

Se pose ensuite la question suivante : « Mais que poser sur tous ces murs ? »¹¹⁸, ou plutôt quels sont les iconographies styles de l'art mural de 1937 ? Si le sujet était fixé lors des commandes, l'artiste bénéficiait d'une grande liberté dans la manière de le représenter. Le mouvement de renouveau de l'art mural s'est en fait surtout concentré sur des conseils pratiques, techniques et sociaux. Très peu de considérations esthétiques et stylistiques sont évoquées, ou plutôt, chaque défenseur de l'art mural a sa propre conception. En découle une grande diversité de styles, entre modernité et passéisme, qui se révèle pleinement lors de l'Exposition. L'hétérogénéité stylistique des œuvres murales de 1937 est aussi une des conséquences de l'organisation de l'événement, à cheval sur plusieurs gouvernements : son programme commence à être défini en 1934, par le ministre du commerce et de l'industrie, Paul Marchandeu et par le commissaire général-adjoint de l'Exposition, Paul Léon, au goût plus traditionnel, puis est achevé sous le Front Populaire. Début 1936, les artistes à qui l'on a déjà passé des commandes ont un style plutôt classique. En fait, ni Delaunay, ni Léger, ni Picasso, ni Laurens, n'ont encore été chargés d'exécuter quoi que ce soit. C'est l'arrivée du Front Populaire qui permet d'ouvrir le programme à l'innovation, à la modernité et surtout à la muralité. Pour la majorité des pavillons, les projets de décorations sont en fait fixés après mai 1936 : cela profite aux artistes plus modernes, mais explique aussi le manque de temps et le retard de la livraison de certaines œuvres. À l'époque, ce sont en fait surtout les initiatives murales privées qui paraissent les plus innovantes comme le Pavillon de l'Électricité. Les œuvres murales de 1937 sont ainsi profondément éclectiques. On trouve autant l'art abstrait des Delaunay, le nouveau réalisme de Léger, le cubisme tardif de Lhote, l'académisme et la relecture de l'art français anciens, le style tardif des anciens Nabis, sans parler du style à l'antique dans les pavillons des régimes fascistes. Le Palais de Chaillot et ses peintures murales décoratives du nouveau théâtre en sont le meilleur exemple. L'hétérogénéité stylistique est à l'époque très critiquée. Toutefois, c'est cette diversité qui, à notre sens, fait la spécificité de l'art mural de l'entre-deux-guerres. L'objectif n'est pas de créer une école ou un style, mais de promouvoir un art social dans lequel tous les artistes et toute la population ont leur place.

¹¹⁸ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 247.

2. Le « problème mural » : un défi technique

L'éclectisme à la fois moderne et passéiste de l'art mural de l'Exposition internationale concerne non seulement le style, mais aussi la technique. Car ce mouvement de renouveau a comme principal objectif de « favoriser la diffusion des pratiques murales »¹¹⁹. Plusieurs médiums peuvent aborder la muralité : peinture, sculpture, tapisserie, mosaïque, céramique, vitrail, décors de théâtre, affiches, etc. Nous nous concentrerons ici sur les peintures murales, majoritaires dans les commandes de l'Exposition, pour lesquelles les artistes font preuve d'une grande inventivité.

a) Retrouver la source originelle de l'art

Dans l'entre-deux-guerres, le terme qui est largement employé pour désigner une œuvre murale est « fresque ». Toutefois, cela désigne une technique murale et picturale bien spécifique, employée par les artistes primitifs et renaissants italiens. Dérivé de l'italien *a fresco*, il s'agit de peindre les murs préalablement recouverts d'un enduit humide qui en séchant fixe les pigments. Ce terme réapparaît en masse dans l'entre-deux-guerres, et pourtant, la méthode en elle-même n'est pas utilisée, car la chimie et l'industrie moderne a mis au point d'autres manières de peindre. Si le renouveau de l'art mural des années 1920 et 1930 invite à mettre au point des techniques innovantes, la fresque ancienne et primitive n'en reste pas moins une référence. Les artistes utilisent parfois même de la cire pour créer un effet mat similaire qui donne l'impression « d'émaner du mur lui-même »¹²⁰. La référence au passé est aussi mobilisée par Saint-Maur quand il déclare vouloir « renouer la tradition antique de l'ornementation des murs de l'habitat »¹²¹. La fresque historique et technique est la source d'inspiration des artistes muraux qui cherchent à en reproduire les effets. La technique murale est ainsi vue comme l'origine de l'art. André Lhote, grand commentateur de la muralité, fait d'ailleurs référence au mythe de Dibutadès relatant la naissance de la peinture, dont le support était bien le mur¹²².

¹¹⁹ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », p. 15.

¹²⁰ Robert REY, *L'Architecture*, n°25, oct 1922, in Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 7.

¹²¹ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 92.

¹²² Lettre à Jacques Rivière, 13 fév 1909, cité dans Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.*, p. 114.

La fresque primitive est la source originelle de l'art, elle est donc prise comme modèle par les artistes qui adoptent en ce sens une démarche passéiste.

C'est un travail de longue haleine que les artistes de l'entre-deux-guerres entament, pour retrouver la technique murale, pour rendre dans leurs œuvres le même effet que la fresque. Le renouveau de l'art mural est profondément un mouvement de techniciens réunis autour d'« un problème commun : le Mur »¹²³. Il ne s'agit pas tant de trouver une solution, mais d'emprunter ce chemin difficile, de trouver « la dose d'énergie [nécessaire] à dépenser pour passer du chevalet à l'échafaudage »¹²⁴. Car il est nécessaire d'adapter sa technique, la grande dimension n'est pas seulement ce qui fait le mural. Les contemporains sont très critiques des œuvres qui sont en fait de simples peintures de chevalet collées au mur, qui trouent le mur¹²⁵, alors qu'une réalisation pleinement murale souligne la planéité de son support. Une technique murale picturale doit ainsi trouver sa spécificité en prenant les contraintes qui lui sont spécifiques : formes environnantes, éclairage, forme et nature de la surface, architecture, etc. C'est un véritable travail de discipline qui met en avant l'apprentissage, et même la mise au point du métier, car les défenseurs de la muralité déplorent l'absence d'un enseignement technique spécifique. C'est donc seuls, en expérimentant, que les artistes vont mettre au point les règles du métier.

b) Expériences et innovations techniques

La théorie de l'art mural comporte aussi un ensemble de conseils pratiques. Choisir les bons matériaux et la technique adéquate est une question de bonne conservation, mais aussi un enjeu social. Car selon Schoedelin, « c'est précisément par le métier qu'on sera compris et c'est sur le métier qu'on sera jugé par le peuple. Car le peuple comprend le métier bien fait – même il l'exige tel »¹²⁶. L'artiste, sur le modèle du peintre de bâtiment, se fait artisan, ouvrier et parfois même ingénieur en mettant au point des techniques modernes et innovantes. Le processus de création

¹²³ Amédée OZENFANT, « Mur d'abord », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 1.

¹²⁴ René DAUTHY, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁵ Cette expression n'est que très peu explicitée, toutefois on peut y voir une référence à la tradition du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, depuis Alberti. La peinture de chevalet fait illusion, elle reproduit le réel.

¹²⁶ Pascal ROUSSEAU, « Préface Une époque de bâtisseurs », in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 19.

s'industrialise avec la mise en place d'équipes et la délégation de certaines étapes de la réalisation. C'est ce qui fait la modernité de l'approche des artistes muraux.

Les innovations techniques sont nombreuses, chaque artiste a presque la sienne, mise au point au terme de longues années d'expérimentation et de réflexion sur la pratique du mur. Elles sont largement présentées lors de l'Exposition de 1937. « Chaque artiste [défend] son pt de vue »¹²⁷ et nous en donnerons quelques exemples ici.

Le projet de *La Danse* (Figure 1, Annexe 1.3) de Matisse¹²⁸, intervenu plusieurs années avant l'Exposition Internationale, permet de refléter la grande diversité des méthodes mises au point. *La Danse de Paris* est par ailleurs acquise par le directeur du Petit Palais, Raymond Escholier, en janvier 1937 sur les fonds de l'Exposition pour décorer le musée d'art moderne de la ville de Paris, dans le Palais de Tokyo. En décembre 1930, Matisse est officiellement chargé par le mécène et collectionneur américain, le Docteur Barnes, de réaliser une œuvre murale décorative pour sa fondation. À cette occasion, il invente sa technique murale. Dès le début de la commande, l'artiste se heurte à des difficultés inattendues. Le travail préparatoire de Matisse est très long et méticuleux, entre photographies et études au crayon ou en couleurs. Les contraintes murales sont telles qu'il décide d'abandonner la peinture à l'huile pour « le procédé révolutionnaire du papier coloré découpé »¹²⁹, qui permet une grande souplesse et une intégration parfaite au mur, souligne la planéité de la surface et couvre rapidement la surface. C'est une des techniques innovantes mises au point dans le cadre du problème mural.

Le second exemple porte sur le projet de Robert Delaunay pour le Palais de l'air (Figure 5, Annexe 1.3), en 1937, considéré comme l'« une des réalisations les plus importantes dans le domaine de l'art mural et de l'abstraction, de l'exposition »¹³⁰. Il se divise en deux parties, d'abord un mobile pour le hall du pavillon, et des panneaux peints. Pour sa toile, réalisée en 8 à 9 jours, l'artiste a en

¹²⁷ SAINT-MAUR, « Pourquoi l'Art Mural », *Art d'Aujourd'hui*, n°2, juillet-août 1949, in René DAUTHY, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁸ Henri Matisse ne participe pas à l'Exposition internationale de 1937, car il n'obtient pas de commande. Toutefois cette confrontation au mur dans les années 1930, les difficultés auxquels il est confronté et le travail préparatoire complexe le rendent très similaire à Raoul Dufy. La salle à manger du Docteur Viard, qui est considéré comme la première vraie confrontation au mur pour Dufy, est exécutée entre 1927 et 1933, à la même période que *La Danse* de Matisse.

¹²⁹ Suzanne PAGE, « Préface », in Suzanne PAGE (dir.), *Autour d'un chef d'œuvre de Matisse : les trois versions de la Danse de Barnes 1930-1933*, Paris : Paris Musées : Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 13.

¹³⁰ Éric MOINET, « Entre tradition et modernité », in Éric MOINET (éd.), *op. cit.*, p. 34.

fait poussé très loin l'approche industrielle du métier et entièrement délégué la réalisation à son assistant Callewaert : « Je n'y ai pas mis un coup de pinceau ni pour le peindre, ni pour le préparer, ni pour le maroufler »¹³¹. Toute son équipe, comprenant Callewaert, un certain Sico, des dessinateurs industriels et des ouvriers spécialisés pour le marouflage, était logée au garage près de la porte de Champerret dans lequel l'œuvre a été réalisée. Pour la pose des pigments, selon les dires de Delaunay, son assistant aurait utilisé une espèce de balai pour distribuer la préparation avec la colle. Si vers 1930 l'artiste s'était déjà confronté aux murs du salon du Docteur Paul Viard, il déclare toute de même : « C'était un problème très nouveau pour moi [en 1937]. Je n'avais jamais fait cela. [...] je n'avais jamais eu une occasion aussi extraordinaire de concevoir une chose en fonction de la monumentalité, avec un architecte »¹³². Bien que les artistes ne soient généralement pas étrangers à la question murale en 1937, l'échelle de leurs projets antérieurs n'avaient en effet rien à voir avec celle des commandes publiques pour l'Exposition Internationale.

Pour un troisième exemple, nous nous intéresserons à Fernand Léger, sans doute le plus engagé dans l'art mural, et le seul pour lequel on peut d'ailleurs parler de muralisme, comme l'indique la thèse qui lui a été consacrée¹³³. L'artiste expérimente beaucoup avec les techniques murales, comme celle du photomontage avec Charlotte Perriand pour le pavillon du ministère de l'Agriculture. Ce médium très moderne fait écho aux *photomurals* de El Lissitzky, visibles à Cologne en 1928. Par ailleurs, pour la Pavillon de l'Union des Artistes Modernes en 1937, il participe avec Surville et Gleizes à l'exécution d'une fresque murale de 25 mètres carrés pour le hall d'entrée. La technique est là aussi assez innovante puisqu'il s'agit de peinture sur panneaux de fibro-ciment. L'ensemble final ne permettait pas de distinguer la part de chaque artiste. C'est le travail d'équipe qui a primé.

L'Exposition de 1937 est le fruit des efforts que les artistes ont fournis tout au long des années 1930 dans le domaine de la technique murale. Certains, après plusieurs années de théorie, se sont pour la première fois confrontés au mur monumental. La plupart des contemporains, y compris les défenseurs de l'art mural,

¹³¹ Robert DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris : Sevpen, 1957, in Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 15.

¹³² *Ibid.*

¹³³ POUGET-GRENIER Martine, « Le muralisme de Fernand léger », Thèse de doctorat, Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 1987.

jugent qu'il y a encore beaucoup de perfectionnement et de travail à fournir. Cependant, l'art mural nous semble davantage être un domaine de recherche et d'expérimentation, un problème donc, qu'une solution à trouver. Cela souligne un désir croissant d'union avec l'industrie dont le papier peint représenterait l'aboutissement.

3. Nationalisme(s) et Humanisme

Ce que l'Exposition de 1937 montre également, c'est que l'art mural est surtout un enjeu politique et idéologique qui arrive à son paroxysme à la veille du conflit mondial. Selon les cas, la muralité reflète soit un nationalisme, soit un humanisme. Les idéologies qui sous-tendent l'art mural révèlent en fait les variations géographiques de la conception de l'art mural. Cette étude s'est concentrée sur l'art mural français, puisqu'il s'agit du contexte dans lequel s'inscrit Raoul Dufy. Cependant, on ne peut prétendre avoir une vision exhaustive de cette tendance sans considérer la dimension européenne et internationale qu'elle prend.

a) L'Exposition et le mur, un lieu d'affrontement pour les pays européens

L'entre-deux-guerres est une période majeure pour « les entreprises de « nationalisation » des masses »¹³⁴ en Europe. Chaque État s'intéresse au peuple, à leur peuple et l'art mural devient un véritable outil de mise en valeur des nationalismes. Au début du XX^e siècle, les pays européens s'intéressent, chacun leur tour, à la muralité : la Tchécoslovaquie avec Mucha, la Norvège avec Munch, la Suisse avec Hodler, et l'Allemagne aussi, avec l'atelier de peinture murale tenu par Oskar Schlemmer et Vassily Kandinsky en 1922. À cette période, le parangon de l'art mural comme art national ne se trouve pas en Europe, mais au Mexique. À la fin de la guerre civile en 1920, le nouveau président et le nouveau ministre de l'Instruction publique revalorisent l'activité intellectuelle et artistique du pays. L'art mural, appelée muralisme, devient l'art national mexicain, avec des figures comme

¹³⁴ Eric MICHAUD, « Nationalisme et Internationalisme », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 23.

Diego Rivera, Alfaro Siquieros et Orozoco. Ce cas de nationalisme mural est assez exceptionnel, mais l'on retrouve des enjeux similaires en Europe.

Romy Golan, dans son ouvrage *Muralnomad*, remet en cause la tendance historiographique à voir l'art mural français comme un phénomène isolé. Trop d'études « omettent[ent] le désir qu'avaient les muralistes français de rivaliser avec leurs homologues italiens »¹³⁵. L'art mural français et l'art mural italien, dans une dichotomie Nord-Sud, ont chacun leur représentant, Fernand Léger d'une part et Mario Sironi d'autre part. Si les revendications nationales sont bien présentes dans presque tous les arts muraux européens, ils ne deviennent souvent pas un art officiel de propagande, à l'exception de l'Italie. Ce ne sont plus les artistes, mais les régimes politiques qui s'expriment à travers les murs, particulièrement dans les pays fascistes. Ils y inscrivent l'histoire et la légitimité de leur pouvoir. Les murs sont ainsi le lieu d'affrontement des pays européens, car ils sont un support d'expression nationale. L'appel au nationalisme est notamment rendu visible par la publication d'un discours du II^{ème} Congrès international des écrivains, dans la revue *Commune*, en août 1937 : « Plongez dans la réalité nationale pour en renaître ruisselant de la plus réelle humanité. Cherchez aux sources vivres de votre nation l'inspiration profonde qui vous traduira, en l'exprimant [...] dressez la réalité nationale, dressez la nation, faite d'hommes et de femmes qui travaillent, qui s'aiment et donnent naissance à des enfants rieurs, pour lesquels vous préparez un avenir pacifique, où le pain sera blond pour tous, et où les nationalistes à la Franco ne jetteront pas les bombes à croix gammées sur l'innocence, le travail et l'amour »¹³⁶. Dans cet extrait, il s'agit en fait d'encourager un nationalisme, anti-fasciste, contre d'autres nationalismes, ceux de Franco et des autres régimes totalitaires.

Au fur et à mesure de la croissance des tensions, la dimension idéologique nationaliste de l'art mural grandit. Le paroxysme est atteint lors de l'Exposition Internationale de 1937, qui compte 52 pays exposants. Les pavillons et leurs œuvres murales font l'objet d'une véritable compétition internationale, d'un face-à-face entre les différents nationalismes, d'un « banquet de vanités nationales »¹³⁷. Pour l'Italie, l'art mural est profondément lié au fascisme et au régime de Mussolini qui cherche à légitimer son pouvoir. Les deux mouvements se mettent en place simultanément, en

¹³⁵ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁶ Cité dans Éric MICHAUD, « Nationalisme et Internationalisme », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 24.

¹³⁷ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 13.

atteste le « *Manifesto della pittura murale* », publié dans le journal *Colonna*, en décembre 1933. Ce nationalisme italien est donc présent à l'exposition à travers le pavillon du pays, surmontée d'une tour carrée impressionnante et aux nombreuses œuvres murales, dont la grande mosaïque *Fascist Work* de Mario Sironi. Le pavillon italien tente de rivaliser avec les pavillons allemands et soviétiques, respectivement surmontés d'un aigle nazi et d'un couple brandissant faucille et marteau. À cela s'ajoute, un autre pavillon national qui fait beaucoup parler de lui en 1937, celui de l'Espagne. Cet exemple est d'autant plus notable que c'est l'œuvre murale, *Guernica* (Figure 7, Annexe 1.3), de Picasso qui y est le centre de l'attention. L'artiste espagnol qui, par le passé, n'avait pas montré d'engagement particulier, fait une exception lorsqu'il apprend la nouvelle de la guerre civile espagnole. Sa fibre nationale vient alors s'exprimer dans les murs. Enfin, si le nationalisme de l'art mural français se fait plus discret, il ne faut pas oublier que l'Exposition internationale permet à la France de s'affirmer comme l'une des plus grandes puissances mondiales et au Front Populaire d'entériner son arrivée au pouvoir. Les nombreuses commandes murales représenteraient alors précisément une campagne de promotion nationale, qui devient nécessaire dans le contexte européen conflictuel. Avant que la guerre n'éclate, l'Exposition internationale de 1937 est déjà, en quelque sorte, le champ d'une bataille artistique et murale.

b) La volonté d'un message universel et international

Toutefois, le nationalisme n'est pas la seule position idéologique possible dans l'art mural européen de l'entre-deux-guerres. Éric Michaud oppose au nationalisme, une autre vision qui se répand à l'époque, celle d'un internationalisme¹³⁸. Dans cette conception inspirée du marxisme, le peuple n'est plus seulement compris comme la population d'une nation, mais comme une classe sociale qui ne connaît pas de frontières. En fait, dans les années 1920 et 1930, trois concepts sont régulièrement mobilisés par les contemporains, y compris par les défenseurs de l'art mural : internationalisme, universalisme et humanisme. Ces termes nous paraissent recouper différents degrés d'un même désir de dépasser les luttes nationales et nationalistes face à l'angoisse grandissante d'un conflit.

¹³⁸ Éric MICHAUD, « Nationalisme et Internationalisme », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 23-35.

L'internationalisme, dans l'art, est en fait la recherche d'un style international, notamment en architecture, avec l'Union des artistes modernes. Ce phénomène, directement contradictoire aux efforts nationalistes de certains artistes, nous paraît cependant davantage concerner l'architecture, plutôt que l'art mural.

En revanche, ce qui est omniprésent dans le discours idéologique des défenseurs de l'art mural, c'est la mise en avant d'un universalisme et d'un humanisme. La société toute entière, suite aux difficultés économiques, sociales et politiques, est en proie à une crise morale et s'interroge sur l'homme. Cela s'inscrit dans un contexte plus large de retour au sujet, de redécouverte du sens de l'homme, contre l'individualisme, dont les avant-gardes sont le parfait exemple, et le nationalisme. Il s'agit de revaloriser la personne humaine, y compris le peuple, souvent déshumanisé car symbolisant le travail. L'époque et ses artistes aspirent à « l'homme retrouvé [...] l'homme religieux, l'homme complet, l'homme des sens à la base, l'homme intellectuel par sa mémoire, au milieu et en haut l'homme esprit »¹³⁹. C'est précisément au nom de ce nouvel humanisme que l'on cherche à réhumaniser la peinture murale : privée et décorative au début des années 1920, elle devient publique et collective, donc humaine. Le discours social des défenseurs de l'art mural, valorisant le peuple dans son intégralité, est en fait profondément humaniste. Ainsi, la révolution que Delaunay souhaite mener dans les murs est moins politique qu'humaniste. La muralité prend alors une dimension idéologique universelle. C'est un art universel parce que c'est un art collectif et parce que l'artiste décide lui aussi de se fondre dans les masses. Il veut être comme les autres, « parler comme des hommes »¹⁴⁰. C'est là une autre manière de s'opposer aux nationalismes fascistes. Dans ce contexte, la *Fée Électricité* (Figure 78, Annexe 1.3) de Raoul Dufy est « le symbole de la foi inaltérable de l'homme »¹⁴¹. L'art mural n'est plus alors une technique ou une discipline mais « une espérance »¹⁴², la même qui est suscitée par l'arrivée du Front Populaire en France. L'art mural est un art du futur, une utopie qui donne à voir un homme en devenir et qui atteint son paroxysme avec l'Exposition internationale. Cet événement représente une fuite « dans le mythe universaliste,

¹³⁹ Albert GLEIZES, « Art Mural », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 4.

¹⁴⁰ Louis Aragon, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 97.

¹⁴¹ Marcel BOITEUX, texte d'ouverture, in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, n.p.

¹⁴² Cité dans René DAUTHY, *op. cit.*, p. 50.

humaniste et hédoniste de la France, le plus déconnecté du réel historique »¹⁴³. Selon Amédée Ozenfant, dans le contexte des années 1920 et 1930, le peintre (mural) a deux impératifs : « Peindre pour tous, donc penser au prolétariat universel » et s'« exprimer aussi universellement que possible »¹⁴⁴. Il cherche à participer à la construction d'un nouvel humanisme. L'Exposition internationale de 1937, marque ainsi l'apogée de l'art mural et de sa dimension idéologique, nationaliste ou humaniste, plus discrète et moins nécessaire au début du renouveau.

L'Exposition Internationale des Arts et Techniques de la vie moderne de 1937 marque à la fois l'apogée et le déclin du renouveau de l'art mural dans l'entre-deux-guerres. Le contexte favorable, lié à la crise politique, économique, sociale et artistique, ne se prolonge pas, ni pendant, ni au-delà de la guerre. Les années 1920 et 1930 ont tout de même été une période d'intense activité pour les chantres de la muralité. Les acteurs du mouvement, qui émergent petit à petit et bénéficient d'un soutien officiel à partir de 1936, mettent au point une théorie de l'art mural. Celle-ci concerne surtout les domaines techniques, professionnels et idéologiques. La question stylistique est laissée de côté, ce qui explique la très grande hétérogénéité des œuvres produites. En fait, chaque artiste propose son interprétation des idées communes. Un écart relativement important existe entre la théorie et la réalité de ce qui est produit : les défenseurs de l'art mural mettent principalement en avant les œuvres publiques et monumentales, toutefois l'Exposition de 1937 et ses grandes commandes officielles demeurent une sorte d'exception. Une grande majorité des œuvres produites sont pour des intérieurs privés : Matisse pour le Docteur Barnes, Delaunay pour le Docteur Viard, et même Fernand Léger, considéré comme le plus grand muraliste en France. Louis Chéronnet souligne, chez ce dernier, la « distinction claire qu'il avait opérée entre ses commandes de peintures murales publiques et les commandes privées »¹⁴⁵. C'est ce même phénomène, de distinction entre réalisations privées et publiques, que l'on retrouve chez Raoul Dufy. L'artiste n'aurait pas fait exception, il propose lui aussi sa conception, son interprétation de l'art mural, dont il sera maintenant question.

¹⁴³ Gladys FABRE, « La dernière utopie : le réel », in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, p. 41.

¹⁴⁴ Amédée Ozenfant, in Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 216.

¹⁴⁵ Louis CHERONNET, *Art et Décoration*, 1939, cite dans Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 94.

L'Art mural (peint) de Raoul Dufy

II. Les Commandes privées décoratives (1911-1935)

Après la présentation nécessaire du contexte de renouveau de l'art mural qui émerge dans les années 1920 et explose lors de la décennie suivante, nous en revenons au cœur du sujet, les peintures murales de Raoul Dufy. Deux périodes sont facilement distinguables. La première qui s'étend de 1911 à 1935 concerne les commandes murales privées : le décor pour la soirée Mille et Deuxième nuit de Poiret en 1911 (Figures 23-25, Annexe 1.3), les décors de porte du pavillon du Butard en 1912 (Figures 26-27, Annexe 1.3), les tentures pour la péniche *Orgues* de Poiret (Figures 30-43, Annexe 1.3) et le dessus de cheminée pour Blanche J. Klotz en 1925 (Figures 44-47, Annexe 1.3), la salle à manger du docteur Viard entre 1927 et 1933 (Figures 48-59, Annexe 1.3), le salon de la villa *L'Altana* (Figures 60-63, Annexe 1.3) en 1928-1929, et enfin le projet pour le paquebot *Normandie* (Figures 67-72, Annexe 1.3). Nous avons également choisi d'évoquer ce qui semble être la dernière peinture murale de Dufy, un décor de porte pour un hôtel particulier, avenue du Bois à Paris, en 1946-1947. Bien que cette réalisation intervienne bien plus tardivement, son esthétique semble davantage correspondre à la première période qu'à la seconde. Car entre 1911 et 1935, les balbutiements du style mural de Raoul Dufy sont encore très visiblement influencés par les techniques d'arts décoratifs qu'il a expérimentées ou qu'il expérimente au même moment.

A. Les arts décoratifs comme porte d'entrée vers l'art mural

L'art mural peint de Raoul est généralement classé dans la partie décorative de son œuvre, que l'on oppose à sa production de peinture de chevalet, longtemps vue comme majoritaire et supérieure. Les références bibliographiques en témoignent, à commencer par la thèse de Dora Perez-Tibi, *L'œuvre décoratif de Raoul Dufy*, dans laquelle elle recense, sans doute pour la première fois de manière quasi-exhaustive, les peintures murales successives. Ce statut décoratif des grandes décorations peut surprendre en comparaison avec la théorie de l'art mural développé dans les années 1920-1930. Il est en fait dû à une spécificité du parcours mural de l'artiste havrais : c'est par le domaine des arts dits décoratifs qu'il est progressivement amené à orner des murs. En fait, c'est le cas pour de nombreux

artistes contemporains, comme Robert Delaunay qui décore en 1930 le salon attenant à la salle à manger du Docteur Viard dont Dufy est chargé. La dimension décorative de l'art mural semble avoir été effacée par les défenseurs d'un art mural public et politique. Les grandes commandes de l'Exposition Internationale de 1937 ont en quelque sorte donné raison à cette vision. Cependant, pour comprendre le développement du style mural de Dufy, depuis ses premières manifestations en 1911-192, jusqu'à son ultime exemple en 1946-1947, il est indispensable d'étudier son investissement dans les arts appliqués.

1. Raoul Dufy, « le porte-drapeau de ce renouveau décoratif »¹⁴⁶

Dans l'entre-deux-guerres, le décoratif devient incontournable. C'est à la fois son âge d'or. L'art décoratif est renouvelé grâce au développement de l'industrie et de l'objet manufacturé. S'ensuit une réhabilitation des arts appliqués en Europe, car la hiérarchie académique entre les arts demeurait et était à l'origine d'une vision négative du décoratif. Certains artistes se mobilisent pour abolir la frontière entre beaux-arts et arts appliqués : Raoul Dufy en fait partie, il est sans doute même un des plus actifs, comme en témoigne sa production. Il y a une réelle porosité, un dialogue constant entre ses peintures de chevalets et ses productions décoratives. Aucune délimitation ne peut être faite entre le peintre et le décorateur et c'est pourquoi il est parfois considéré comme un « inclassable chercheur »¹⁴⁷, « génie créatif polymorphe »¹⁴⁸. Sa valorisation de multiples médiums (gravures, céramiques, décors de théâtre, tapisseries, impressions textiles, affiches, peintures murales) fait de lui à la fois un technicien, un artisan et un artiste. La présence du décoratif, qui pénètre même sa production picturale, devient sa signature, sa marque de fabrique. Par sa recherche d'une unité globale entre les arts dits majeurs et les arts dits mineurs, il est en fait le premier artiste moderne. Si nombre de ses contemporains s'intéressent également aux arts appliqués, tels Gauguin, Matisse, Derain, Rouault, Picasso et Braque, ce pan de leur carrière n'est pas toujours mis en avant. Il est souvent même tu, car considéré comme trop alimentaire et honteux. L'entrée de Dufy

¹⁴⁶ Sophie KREBS, « Dufy, les sources d'un malentendu », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 114.

¹⁴⁷ Olivier LE BIHAN, « Raoul Dufy peintre décorateur », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évia, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 11.

¹⁴⁸ Anne DEVROYE-STILZ, « Épilogue », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évia, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 177.

dans le domaine décoratif est effectivement due à des raisons financières, dans le contexte de crise économique européenne. Cependant, l'artiste y prend véritablement goût et n'y renonce pas, même après avoir retrouvé une certaine stabilité. Ce qui fait la modernité du Havrais, c'est précisément le fait d'assurer pleinement son implication dans les arts appliqués. C'est une source d'enrichissement technique et stylistique inépuisable pour sa production. Tout au long de sa carrière, il produit continuellement des peintures de chevalet, et en parallèle s'essayent à plusieurs arts appliqués. Il est « celui qui, au XX^e siècle, poussera le plus loin la recherche d'une unité profonde entre les arts « majeurs » et les arts mineurs »¹⁴⁹. Pour aborder, ne serait-ce qu'une petite partie de son œuvre, comme son art mural, il est donc nécessaire d'avoir une vision globale de son travail de décorateur. Il s'agit là d'une démarche assez unique et isolée pour son époque. Dufy en vient même à rechercher une union des arts avec l'architecte, dont il regrette profondément l'absence lors de l'Exposition internationale de 1925. Selon lui, « on ne peut aborder l'histoire de l'évolution de l'art décoratif, sans partir de celle de la peinture et de l'architecture [...]. L'art décoratif moderne est surtout architectural »¹⁵⁰. Or, c'est là un des axes centraux développés par les défenseurs de l'art mural dans les années 1920-1930, d'où la possibilité d'inclure Dufy dans ce mouvement de renouveau et la nécessaire prise en considération de son œuvre décorative.

C'est très tôt dans sa carrière que le peintre et décorateur s'initie à la conception de l'union des arts, avec le mouvement britannique *Arts & Crafts* de la fin du XIX^e siècle et le mouvement allemand *Altdeutsch*, découvert lors d'un voyage à Munich en 1909. Il commence alors à s'intéresser à de nombreuses techniques et à adopter la démarche d'un ouvrier d'art ou artisan. L'accumulation des différents médiums d'arts appliqués forme une sorte de cheminement qui fait mûrir son expression du décoratif et le mène en quelque sorte à un aboutissement, la peinture murale. « Dans les années trente Dufy recueill[e] les fruits de plus de trois décennies de recherches et d'expériences dans les domaines des arts graphiques et décoratifs »¹⁵¹. Cette évolution est même visible en considérant seulement les décorations peintes qui s'organisent en deux périodes. La première, composée de

¹⁴⁹ Stéphane LAURENT, « Le peintre et le décoratif : une moderne unité des arts », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 165-6.

¹⁵⁰ Cité dans Dora PEREZ-TIBI, « Les écrits de Raoul Dufy », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008p. 281.

¹⁵¹ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 11.

commandes privées, demeure très attachée aux arts décoratifs, par exemple la Mille et Deuxième nuit de Poiret (Figures 23-25, Annexe 1.3) avec le décor de théâtre, la villa *L'Altana* (Figures 60-63, Annexe 1.3) et les tentures pour la péniche de Poiret (Figures 30-43, Annexe 1.3) avec les impressions textiles, et le projet du paquebot *Normandie* (Figures 67-72, Annexe 1.3) avec la céramique. En fait, avec cette première série de réalisations murales, l'artiste tire les leçons de ses expériences techniques antérieures pour constituer progressivement un style mural spécifique : par exemple, la construction de l'espace par des bandes colorées avec les tentures de Poiret en 1925, ou la dissociation entre le trait et l'aplat avec *L'Altana*. Après avoir appris les lois et impératifs propres à chaque technique, il tente de les incorporer dans son art mural. Cela s'inscrit dans « la problématique éternelle de la vérité du matériau, autrement dit de la vision matérielle de l'art [selon laquelle] chaque technique ou chaque matière posséderait ses propres lois, que la réponse décorative se devrait de respecter et d'intégrer »¹⁵². Il y a une sorte de peinture décorative murale avant d'arriver à la peinture murale publique, politique sous le Front Populaire. Toutefois, le style des œuvres de la première période correspond davantage au tempérament de Dufy, en marge de ses contemporains. Avec sa dernière décoration murale de 1946-1947, il revient à sa conception initiale de la muralité, plus axée sur le décoratif. Si les peintures murales sont bien le fruit d'expérimentations techniques dans les arts décoratifs « se distinguent néanmoins d'autres œuvres en cela qu'elles consacrent un artiste et son travail »¹⁵³. Elles sont le point d'aboutissement de la carrière décorative de Dufy, mais aussi le produit d'un croisement entre beaux-arts, arts appliqués et architecture. En cela, elles expriment pleinement l'idée d'unité des arts recherchés par l'artiste. Dans cette seconde partie, nous évoquerons donc non seulement les premières œuvres murales peintes du Havrais, mais aussi les dettes que ces dernières doivent au décor de théâtre, à la tapisserie, à l'impression textile, et à la céramique.

2. Les décors de théâtre : une initiation au mur

¹⁵² Stéphane LAURENT, « Le peintre et le décoratif : une moderne unité des arts », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 172.

¹⁵³ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 19.

Au début du XX^e siècle, le théâtre français connaît un certain bouleversement. Les ballets russes, dont la compagnie de Diaghilev, révolutionnent les décors scéniques, dorénavant conçus, par des peintres, en même temps que les objets et les costumes. Les directeurs de théâtres français se mettent rapidement à en faire de même. Dufy est un des artistes qui se fait une place dans cet univers, tout comme Braque, Laurencin, Picasso, Derain, Rouault, Matisse et Léger.

Dora Perez-Tibi a, dès 1985, recensé les différents projets scéniques de Dufy¹⁵⁴. Cet épisode de la carrière de l'artiste s'étale sur une période de trente ans. Il s'ouvre en 1920 quand il réalise le décor de *Le Bœuf sur le toit*, pour Jean Cocteau. Fin avril 1922, il est ensuite chargé des décors et des costumes pour le ballet *Frivolant* (Figure 9, Annexe 1.3). Plus de dix ans après, en 1933 et 1934, le comte Étienne de Beaumont demande au peintre et décorateur de travailler sur le ballet *Palm Beach* (Figure 10, Annexe 1.3). Au même moment, Dufy met au point les décors pour *L'œuf de Colomb* (Figures 11-12, Annexe 1.3) de René Kerdyck¹⁵⁵. Ces quatre premières collaborations avec le monde du théâtre et de la scène sont concomitantes de l'émergence d'un art mural chez l'artiste. Mis à part la proto-forme de peinture murale pour Paul Poiret en 1911, c'est en 1925 que le peintre havrais reçoit deux commandes dont la muralité est indubitable. Cette cohabitation temporelle est encore plus évidente avec les décors et costumes pour le ballet *Palm Beach*. La première représentation n'a lieu qu'en 1933, mais ce projet aurait mis plusieurs années à être réalisé comme l'indiqueraient de rapides esquisses retrouvées dans les archives d'André Robert, le collaborateur de l'artiste. Elles ont été exécutées sur des feuilles à l'en-tête de *L'Altana*, la villa antiboise pour laquelle Dufy réalise une peinture murale en 1928-1929¹⁵⁶. Après une interruption correspondant à la guerre, le peintre et décorateur participe deux dernières fois au monde du théâtre : en 1944, pour *Les fiancés du Havre* pour Armand Salacrou et en 1950, à New York, pour *Ring around the moon*, une reprise de *L'invitation au château* de Jean Anouilh. Contrairement aux quatre projets précédents qui ont pu aider l'artiste à la mise au point de son style mural, ces deux-là, arrivent en aval,

¹⁵⁴ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985.

¹⁵⁵ Fanny Guillon-Laffaille mentionne un autre projet théâtral de Dufy, *Roméo et Juliette*, qui serait intervenu en 1933. C'est cependant la seule source que nous ayons.

Cf. Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 14.

¹⁵⁶ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 233.

après la fin de l'épisode mural de Raoul Dufy en 1940, et tirent davantage les leçons des décorations murales.

Ce pan de la production de Dufy n'a pas fait l'unanimité au XX^e siècle. Raymond Cogniat ne les considère pas comme une grande réussite : « Raoul Dufy a peu travaillé pour la scène et ce qu'il y a fait, non seulement n'a pas apporté une contribution exceptionnelle à l'esthétique théâtrale, mais ne saurait même, par rapport à tous les moments de son œuvre, être compté parmi les réalisations les plus exemplaires »¹⁵⁷. L'artiste semble en fait s'être moins intéressé aux expérimentations techniques propres au décor scénique¹⁵⁸. Peut-être est-ce aussi parce qu'il s'agissait surtout d'un moment de transition, vers les grandes décorations murales : « tous ces peintres, venus accidentellement au décor, et subjugués par l'aspect d'enchantement du théâtre, ont poursuivi une carrière de décorateur »¹⁵⁹. Décors scéniques et peintures murales seraient alors à penser ensemble, car complémentaires. Le décor de théâtre est lui-même une forme de cloison, de mur, qui ferme l'espace. « Plus qu'un décor, le peintre construit une architecture »¹⁶⁰. À cela s'ajoutent les dimensions monumentales, comparables à celles des peintures murales. Les décors scéniques ont ainsi un rôle propédeutique par rapport aux peintures murales : « C'est [...] parce qu'il savait, pour avoir jadis dessiné des décors de théâtre, les erreurs à ne pas commettre dans la conception d'ouvrages monumentaux que Dufy a pu réaliser ces grandes décorations »¹⁶¹. Romy Golan compare d'ailleurs la *Fée Électricité* au décor de théâtre¹⁶². Ce gigantesque panorama de soixante mètres de large et dix mètres de haut est la mise en contexte des machines exposées dans le Palais de la Lumière (Figures 80-81, Annexe 1.3), la toile de fond du spectacle auquel les nombreux visiteurs de l'Exposition Internationale de 1937 ont assisté. Le jugement

¹⁵⁷ Raymond COGNAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957, p. 35.

¹⁵⁸ Les expérimentations techniques du décor scénique ne seraient-elles pas très proches de celles des peintures murales ? Ainsi, si les décors de théâtre de Dufy ne sont généralement pas considérés comme une réussite, cela ne pourrait-il pas être parce qu'il n'a pas encore trouvé de solutions techniques ? Ce n'est qu'en 1930-1933 que l'artiste parvient à dépasser les difficultés de la peinture murale dans le cadre de la décoration de la salle à manger du Docteur Viard. La deuxième étape de raffinement technique a lieu en 1936-1937, au moment de la réalisation de la *Fée Électricité*. Ceci intervient donc bien après les premiers décors scéniques de 1920 à 1934.

¹⁵⁹ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 215.

¹⁶⁰ Cécile NAVARRA, « Raoul Dufy ou le théâtre en liberté », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évia, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 172.

¹⁶¹ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 19.

¹⁶² Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 58.

de Cogniat est toutefois assez daté et le style des décors de théâtre, jamais réellement analysé depuis, mériteraient de faire l'objet d'une nouvelle étude.

Deux autres arguments soulignent non seulement la porosité entre décors scéniques et peintures murales, mais aussi le statut préparatoire des premiers vis-à-vis des seconds. Raoul Dufy concevait à la fois les décors et les costumes de ces pièces et ballets. Or, les vêtements des personnages dans les compositions murales publiques de 1937-1940 sont des éléments centraux, à tel point que l'artiste fait venir des comédiens pour qu'ils posent en costume d'époque. Étudier les personnages nus puis habillés était une étape primordiale de la mise au point des compositions de la *Fée Électricité* et de la *Singerie*. Cet attachement au vêtement est sans doute dû à la fois à l'expérience avec Paul Poiret et Bianchini-Férier, et à la fois aux projets de costumes de théâtre. Ces deux pans de sa carrière, ont aidé Dufy à avoir un esprit d'ensemble pour travailler à la fois la composition générale et les détails. Enfin, les motifs iconographiques des décors scéniques et des grands décors sont similaires. L'aqueduc est représenté dans le décor de *Frivolant* et dans la décoration de *L'Altana* (Figures 9 et 60, Annexe 1.3). La grande coquille est le point focal des compositions de *Palm Beach* et du projet pour le paquebot *Normandie* (Figures 10 et 68, Annexe 1.3). Le thème du baccara apparaît d'abord dans une des tentures pour Poiret de 1925, avant d'être repris pour *Ring Around the Moon* (Figures 13 et 40, Annexe 1.3). La caravelle qui s'éloigne à l'horizon est présente à la fois dans le décor pour *L'œuf de Colomb* et dans le triptyque *Les Explorateurs* pour la *Singerie* du Muséum (Figures 11-12 et 111, Annexe 1.3). Tout un réseau de correspondances peut ainsi être établi.

La mise au point de décors de théâtre est donc bien d'un des arts appliqués qui a un lien étroit avec l'art mural de Dufy. Il est au moins une étape propédeutique, et au mieux une proto-forme murale. Car, dans les deux cas, l'artiste est confronté à un plan vertical qui ferme l'espace et qui doit être habillé. Le décor de théâtre lui, cherche à créer une illusion temporaire, à créer un cadre fictif qui correspond à l'histoire racontée par le ballet ou par la pièce. L'art mural de Raoul Dufy est même parfois conçu comme un trompe-l'œil ou comme décor éphémère.

3. L'Art mural de Dufy : peinture et tapisserie ?

Le second art décoratif qui a un rôle particulièrement important, quoique différent des décors de théâtre, dans l'art mural de Dufy est la tapisserie. Dans le contexte global de renouveau de l'art mural en Europe et en France, la peinture n'est pas la seule technique qui est employée. Parmi les nombreux médiums représentés au Salon de l'Art Mural, on trouve des tapisseries, dont une de l'artiste havrais. On peut considérer que la production murale de Raoul Dufy se divise en deux parties, d'une part les peintures, analysées dans notre travail de recherche, et les tapisseries. Bien que ces dernières ne soient pas le sujet principal, il nous paraît nécessaire de les évoquer, comme élément de comparaison et comme pendant des peintures murales. Mais quel(s) point(s) commun(s) peuvent bien avoir une décoration peinte et une tapisserie ? Car, au premier abord, le caractère mural commun ne saute pas aux yeux. Pierre Courthion, un ami de Dufy, donnent quelques clés d'entrée : « La peinture n'est plus le mur [...] : elle est le chant de la matière, le sourire d'une étoffe »¹⁶³. La comparaison entre tapisserie et peinture murale se poursuit dans son second ouvrage, dans lequel il décrit clairement la fonction murale d'une tapisserie : « C'est fait pour le mur, mais cela ne doit pas être trop bouché, et puis, l'espace ce n'est pas un trou, c'est une suggestion qui permet au spectateur de respirer et d'entrer dans la tapisserie »¹⁶⁴. Les deux techniques ont dans ce contexte toutes deux une destination architecturale et décorative. Elles sont présentées le long des cloisons d'une pièce pour en orner la surface. « Derrière la tapisserie et le tableau est le mur »¹⁶⁵. Toutefois, toutes les œuvres tissées issues des modèles de Dufy n'ont pas un caractère mural, car il a participé à la réalisation de mobilier. Il ne sera pas question de ces réalisations-là, mais uniquement des tapisseries murales.

a) Renouveler la technique de la tapisserie

Dans les années 1920 et 1930, il y a autant un renouveau de l'art mural que de la tapisserie. Cette technique très française est au plus bas depuis les réformes menées au XVIII^e siècle par Oudry, peintre du roi, directeur artistique de la manufacture de Beauvais et inspecteur des Gobelins. À partir de cette période, les

¹⁶³ Pierre COURTHION, *Raoul Dufy*, Paris : Éditions des Chroniques du jour, coll. « XXe », 1929, p. XXXI.

¹⁶⁴ Pierre COURTHION, *Raoul Dufy, Genève : P. Cailler, coll. « Les peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui Les Grandes monographies »*, 1951, p. 57.

¹⁶⁵ Jean-Roch BOUILLER, *op. cit.*, p. 115.

tapisseries sont pensées comme des copies de tableaux à l'huile. Elles perdent leur spécificité et les lissiers n'ont plus de liberté d'interprétation. Cette « « contamination » de la tapisserie par la peinture de chevalet »¹⁶⁶ est à l'origine d'une crise des modèles au début du XX^e siècle. Un premier groupe d'artistes composé de Maillol, Sérusier, Bonnard et Flandrin, tentent d'y remédier. L'État et son représentant Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, consacrent un budget pour la mise au point de modèles contemporains. C'est dans ce contexte que Dufy est lui-même à l'origine plusieurs tentatives de renouvellement de la technique.

La première étape dans le renouveau de la tapisserie est l'arrivée de Jean Ajalbert à la direction de la manufacture nationale de Beauvais en 1917. Il est l'initiateur d'un référendum pour choisir de nouveaux peintres qui réaliseraient des modèles et cartons. En 1922-1923, l'appel est lancé dans *Le Bulletin de la vie artistique* pour sélectionner les artistes les plus aptes. Jean Lurçat et André Lhote¹⁶⁷ votent tous les deux pour Dufy. Mais cette tentative de renouvellement n'est pas très fructueuse, Jean Ajalbert est désigné comme responsable, y compris par le Havrais : « cette mesure monstrueuse démontre clair comme le jour que certains hommes placés à la tête des manufactures nationales étaient incompétents »¹⁶⁸.

Simultanément, certaines initiatives privées sont organisées. Marie Cuttoli, collectionneuse, galeriste et mécène, est une actrice essentielle de la conception de la tapisserie moderne. Une exposition *Marie Cuttoli The Modern thread from Miro to Man Ray* lui a d'ailleurs été consacrée, en 2020, à la Fondation Barnes¹⁶⁹. Pour rénover cette technique, elle confie à la manufacture d'Aubusson la réalisation de tapisseries d'après des modèles d'artistes contemporains tels Jean Lurçat, Raoul Dufy, Fernand Léger, Le Corbusier, Picasso et Matisse. Cependant, l'« infiltration de la tapisserie par la peinture de chevalet »¹⁷⁰ demeure omniprésente.

¹⁶⁶ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 286.

¹⁶⁷ André LHOÏTE, *Le Bulletin de la vie artistique*, n°3, 1^{er} fév 1923, p. 58, cité dans Gérald REMY, « Dufy et la manufacture de Beauvais, le pari de la modernité », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 40.

¹⁶⁸ Catalogue d'exposition, galerie Louis Carré, 1963, Tapisseries de Raoul Dufy, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives du Bureau des Travaux d'art, Service de la Création artistique et du Bureau des Achats et commandes de l'État, 19960510/19.

¹⁶⁹ Cindy KANG, Laura PIRKELBAUER, *Marie Cuttoli The modern thread from Miró to Man Ray*, Philadelphia : the Barnes Foundation, 2020.

¹⁷⁰ Romy GOLAN, « Les tapisseries de Dufy : vignettes », in Didier SCHULMANN, Saskia OOMS (dir.), *Le Paris de Dufy*, Paris : In Fine éditions d'art, 2021, p. 69.

Le véritable renouvellement de la tapisserie est permis par Jean Lurçat, une personnalité artistique qui s'intéresse à cette fierté nationale dès 1917. Son constat initial est le suivant : « Que la tapisserie murale se soit, à une certaine époque, satisfaite de singer le tableau de chevalet, seule [...] la singerie y a gagné : la tapisserie en est crevée »¹⁷¹. Il collabore alors avec l'administrateur du Mobilier National, Guillaume Jeanneau, et avec la manufacture d'Aubusson. À la nécessité de moderniser les sources d'inspiration, s'ajoute une volonté de mettre au point une technique rendant la réplique plus facile et moins chère. La tapisserie médiévale est le modèle de référence : en raison de sa fonction murale, les « perspectives fuyantes et modelés en étaient bannis, les bordures abandonnées »¹⁷². Le médium doit en fait retrouver ses spécificités et mettre à distance les caractéristiques picturales qui sont la cause de son déclin. « La tenture [doit] se départi[r] des effets illusionnistes de la peinture à l'huile pour affirmer davantage la puissance « rugueuse » de la fresque »¹⁷³. On retrouve donc l'opposition entre tableau de chevalet et œuvre murale, qu'elle soit tissée ou peinte. Pour retrouver l'indépendance de la tapisserie, Jean Lurçat met en place plusieurs choses. La gamme de Chevreul est abandonnée, au profit d'une quarantaine de nuances. Mais il renouvelle surtout les cartons qu'il préconise de réaliser en noir et blanc, schématisés, avec des notes techniques et un système de numérotation pour indiquer les couleurs et nuances. Ce moyen très innovant permet une grande fidélité d'exécution et rend la place de collaborateur interprète au lissier.

Le renouveau de la tapisserie murale aboutit, en 1946, à l'organisation, par le Musée National d'Art Moderne, d'une exposition sur la tapisserie française du Moyen Âge à nos jours. Il s'agit ainsi de montrer « la puissance rayonnante et toujours renouvelée de l'art français »¹⁷⁴. Dufy s'est lui-même exprimé à plusieurs reprises dans la nécessaire exploration technique de la tapisserie : « Ce sera une entreprise collective de dresser un type suffisamment artiste et technicien pour comprendre et traduire les œuvres qu'on se proposerait de tisser en les transformant sans les

¹⁷¹ Marcelle OURY, *Lettre à mon peintre, Raoul Dufy*, Paris : Librairie académique Perrin, 1965, p. 134.

¹⁷² Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 210.

¹⁷³ Olivier LE BIHAN, « La collaboration entre Jean Lurçat et Louis Carré », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évia, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 148.

¹⁷⁴ André WARNOD, « Les arts », *Revue des Deux Mondes*, vol. 1, n°2, septembre 1946, p. 218, cité dans Romy GOLAN, « Les tapisseries de Dufy : vignettes », in Didier SCHULMANN, Saskia OOMS (dir.), *Le Paris de Dufy*, Paris : In Fine éditions d'art, 2021, p. 78.

trahir »¹⁷⁵. Il faut en fait « ressusciter ce fameux metteur sur carton » qui a trop longtemps été pris comme un équivalent du peintre. C'est un véritable programme de renouveau auquel il participe et dont il est à l'origine, tout comme il l'a été pour la peinture murale.

b) La production tissée de Raoul Dufy

Au même moment que son intérêt grandissant pour la peinture murale, vers 1924, Dufy se penche sur la technique de la tapisserie murale. Il aurait produit à peu près cinquante cartons. Contrairement aux grandes décorations, il commence par des commandes publiques, avant d'être chargé de commandes privées. On distingue quatre périodes de productions qui s'étalent entre 1924 et 1949. L'artiste s'essaye à plusieurs techniques différentes, à la fois la basse et hausse lisse. Chaque moment est lié à la collaboration avec une personnalité différente de la tapisserie.

La première tentative commence en 1924-1925, quand l'État et la Manufacture de Beauvais lui commande une série de cartons pour du mobilier et un paravent. C'est à la suite de l'appel passé dans *Le Bulletin de la vie artistique* que Dufy est contacté par Jean Ajalbert pour ce projet. La commande est rendue officielle par un arrêté le 11 février 1925. Pour cette confrontation initiale au domaine de la tapisserie, la dimension murale est très peu présente. Le paravent (Figure 15, Annexe 1.3) peut toutefois représenter une forme annonciatrice de la tapisserie murale, comme les décors de portes ou les tentures pour Paul Poiret le sont pour la peinture murale. La composition représentant la ville de Paris est très proche de deux peintures murales : la tenture *Paris* pour Poiret et le premier panneau pour la salle à manger du Docteur Viard (Figure 50, Annexe 1.3). C'est un motif récurrent dans l'art mural de Dufy. Le modèle fourni par l'artiste a donné lieu à plusieurs versions : deux paravents à quatre feuilles en 1931 et 1937 et un troisième à trois feuilles¹⁷⁶ dont nous n'avons pas la date. Comme beaucoup des premiers projets muraux, la réalisation des maquettes est longue et laborieuse. Il met environ sept ans, « traduisant les difficultés de l'artiste à se plier aux contraintes de l'art de la

¹⁷⁵ Catalogue d'exposition, galerie Louis Carré, 1963, Tapisseries de Raoul Dufy, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives du Bureau des Travaux d'art, Service de la Création artistique et du Bureau des Achats et commandes de l'État, 19960510/19.

¹⁷⁶ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 209 et 292.

tapisserie »¹⁷⁷. À cette période, Dufy travaille simultanément sur plusieurs projets. C'est sans doute une autre raison de son retard : plusieurs lettres officielles de sommation lui ont été envoyées par des huissiers¹⁷⁸. Une partie des cartons est prête en 1927, et le reste est remis à la fin de l'année 1931. L'ensemble du mobilier et du paravent est achevé à la manufacture de Beauvais en octobre 1931, juste à temps pour être exposé à la galerie Bernheim Jeune du 22 février au 4 mars 1932. Mais Raoul Dufy reste assez mécontent du résultat, car il n'y voit aucune interprétation faite par les lissiers. Il a par ailleurs été mis à l'écart des questions techniques. Le style qu'il utilise alors pour les cartons ne semble pas convenir aux spécificités de la réalisation de tapisserie : « Au lieu de conformer son écriture aux nécessités de la basse-lisse, Dufy avait [...] « travaillé contre », en multipliant « comme à plaisir, jusqu'à la gageure, toutes les difficultés » »¹⁷⁹. Cette sensation d'échec l'éloigne quelque temps de la technique.

C'est en 1934, grâce à Marie Cuttoli, que le peintre et décorateur repart à l'assaut du métier à tisser. La date de leur rencontre reste incertaine, mais ils sont déjà en contact en 1925. Marie Cuttoli commande plusieurs cartons à l'artiste havrais, pour du mobilier et plusieurs tapisseries murales : deux modèles *Paris*, le premier réalisé en 1934 (Figure 16, Annexe 1.3) en laine, exposée au Salon de L'Art Mural de 1935¹⁸⁰, et le second en 1937 (Figure 17, Annexe 1.3) en soie, et un dessus-de-lit *Amphitrite* est tissé en 1936 à partir d'une œuvre peinte. Ces tapisseries, exécutées par la manufacture d'Aubusson, sont destinées à habiller les murs de son nouvel appartement au 55 rue de Babylone. Bien qu'il n'ait pas non plus de place à l'interprétation des lissiers, Raoul Dufy est plutôt satisfait de cette collaboration. Les pièces sont de grande qualité.

Par la suite, le peintre et décorateur collabore avec Jean Lurçat en 1941-1942. Le peintre utilise la technique préconisée par le rénovateur pour les cartons. Il met au point deux modèles, pour *Collioure* et *Le Bel Été* (Figure 17, Annexe 1.3), dont les

¹⁷⁷ Gérald REMY, « Dufy et la manufacture de Beauvais, le pari de la modernité », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 44.

¹⁷⁸ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, Annexe XLVI.

¹⁷⁹ Romy GOLAN, « Les tapisseries de Dufy : vignettes », in Didier SCHULMANN, Saskia OOMS (dir.), *Le Paris de Dufy*, Paris : In Fine éditions d'art, 2021, p. 68.

¹⁸⁰ À l'occasion d'une exposition à New York en 1936, la première tapisserie *Paris* est achetée par le docteur Albert Barnes et donnée l'année suivante au musée du Luxembourg. Aujourd'hui conservée par le Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, elle est rejointe par la seconde tapisserie *Paris* en 1967 grâce à un don anonyme.

tirages sont effectués au gros point, à la manufacture Aubusson. Mais ce partenariat n'est que de courte durée. Dufy ne peut se résoudre à utiliser la technique de Lurçat, qu'il trouve trop aride, pas assez picturale, comme il l'écrit dans une lettre datée du 6 décembre 1944 : « la technique plate et sèche ne marche plus et je n'ai pas envie de refaire ce carton avec le système de Lurçat qui n'est pas bon pour moi »¹⁸¹. Il veut des cartons dessinés et peints. Il se lance alors dans une expérimentation plus personnelle.

Jusqu'alors, les cartons de l'artiste avaient été traduits par les manufactures de Beauvais ou d'Aubusson. Mais, insatisfait, il décide de monter son propre atelier privé à Paris, avec des anciens techniciens des Gobelins, vers 1944. Après plusieurs expérimentations entourées de spécialistes, il tente seul de venir à bout des difficultés techniques et y parvient en 1947-1948. Comme Lurçat, sa source d'inspiration est la tapisserie médiévale. L'atelier se concentre uniquement sur la tapisserie murale et évince les garnitures de mobilier. Cela montre que, dans cette technique, c'est le côté décoratif et mural qui intéresse le plus Dufy. Son atelier utilise des métiers de haute-lisse, alors qu'il s'agissait précédemment de basse-lisse. Les cartons sont peints et laissent une marge d'interprétation aux lissiers. Les tapisseries sont filées à la main, les teintes sont d'origine naturelle et le nombre de tons est limité. Un point gros et des hachures franches sont utilisés pour signaler le passage des couleurs. Dufy collabore avec Louis Carré et sa galerie¹⁸², où sont exposés, en 1948 et 1963, les fruits de ces travaux indépendants. Plusieurs tentures originales sont exécutées : *La Statue aux deux vases rouges* en 1946, *Amphitrite* (Figure 19, Annexe 1.3), avec deux versions en 1948 et 1949, *Campagne, Olivier, Scène Champêtre, La Musique de Tintoret* (Figure 20, Annexe 1.3) à partir d'une peinture à l'huile de 1945, *L'Oise, la Seine et la Marne dit aussi Les Trois Grâces* (Figure 21, Annexe 1.3), *La musique à la campagne* et *Le Cadre noir*. Cet atelier privé, en collaboration avec Louis Carré, est la dernière expérience de Dufy en termes de tapisserie. Cette partie de sa production prend ainsi fin vers 1949.

Comme pour beaucoup d'autres médiums, Raoul Dufy s'est pris de passion pour la dimension technique de la tapisserie. C'est ce même esprit de recherche dont

¹⁸¹ Catalogue d'exposition, galerie Louis Carré, 1963, Tapisseries de Raoul Dufy, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives du Bureau des Travaux d'art, Service de la Création artistique et du Bureau des Achats et commandes de l'État, 19960510/19.

¹⁸² Le galeriste parisien a par ailleurs fait éditer certaines tapisseries vers 1966, à partir de compositions peintes à l'huile, qui n'étaient pas destinées au domaine de la tapisserie.

l'artiste fait preuve dans le domaine de la peinture murale¹⁸³, comme le remarque Pierre Courthion : « On parle d'art mural, de renouveau de la tapisserie »¹⁸⁴. Il y a également un travail préparatoire similaire, avec la production de nombreuses études. Raoul Dufy a lui-même souligné les points communs entre les deux techniques : il ne peut y avoir de tapisserie sans passer par la peinture, son rejet de la méthode de Lurçat en témoigne. Mais il appelle tout de même à les distinguer : « Ce ne sont pas seulement les matières propres à chacune d'elles qui les différencient ; mais leur destination. Je n'ai jamais aimé qu'on considère une peinture comme un élément de décoration, tandis que c'est exactement le rôle de la tapisserie [...] [qui], au contraire, s'étale largement sur le mur »¹⁸⁵. Dans cette citation, l'artiste semble parler surtout de peintures de chevalet et non pas de peintures murales, qui ont elles bien une fonction décorative, en tout cas jusqu'en 1936, date à partir de laquelle elles revêtent une dimension plus politique. Cette partie tissée de sa production apparaît ainsi « comme une suite des tissus imprimés et aussi comme un prélude aux grandes décorations murales »¹⁸⁶, ou plutôt comme pendant à l'intérieur d'une même œuvre murale.

Cependant, deux raisons ont pu justifier le plus grand intérêt que Raoul Dufy a porté à la peinture murale plutôt qu'à la tapisserie murale. Contrairement aux grandes décorations peintes, une partie de la production est cédée à une tierce personne, l'ouvrier-lissier. Le Havrais occupe un rôle plus restreint, « celui du metteur sur carton »¹⁸⁷. Il y a une véritable complémentarité entre les deux artisans de la tapisserie. La nécessaire traduction du carton, la distribution des étapes de la création donnent une dimension très industrielle, que Dufy s'est efforcé de mettre en place pour les commandes murales publiques de 1936-1940. Pour ces dernières, toutefois, il en contrôlait davantage l'exécution. Enfin, rappelons que la portabilité de la tapisserie distingue nettement cette technique de la peinture murale. Il s'agit d'une caractéristique qui paraît d'ailleurs contradictoire avec un art destiné aux murs, aux

¹⁸³ Pour la peinture murale de la villa *L'Altana*, Dora Perez-Tibi va jusqu'à suggérer l'exigence de cartons pour traduire la composition picturale en tapisserie. Cf. Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 347.

¹⁸⁴ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 61.

¹⁸⁵ Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 131-2.

¹⁸⁶ Raymond COGNAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957, p. 30.

¹⁸⁷ Lettre, Aspet, 24 novembre 1944, cité dans Catalogue d'exposition, galerie Louis Carré, 1963, Tapisseries de Raoul Dufy, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives du Bureau des Travaux d'art, Service de la Création artistique et du Bureau des Achats et commandes de l'État, 19960510/19.

cloisons fixes. Cette dimension parfois paradoxale de l'art mural est soulignée par Romy Golan dans son ouvrage *Muralnomad*. L'autrice cite une œuvre tissée du Corbusier, *Muralnomad* (Figure 22, Annexe 1.3) en 1952, comme point d'aboutissement : « Le Corbusier [revisite] le médium de la tapisserie en tant que forme murale de l'ère moderne – une forme portable mais qui pouvait servir d'élément architectural fonctionnel »¹⁸⁸. Le caractère portatif, temporaire et éphémère semble en fait s'immiscer dans la peinture et l'art muraux.

Un lien direct existe entre l'implication de Dufy dans les arts appliqués et l'émergence de son œuvre murale. Les différents médiums décoratifs auxquels l'artiste s'essaye sont à l'origine de certaines caractéristiques de son style mural. Ils ont une valeur propédeutique. De plus, la peinture murale est en quelque sorte ce qui fait la synthèse entre les deux domaines créatifs du Havrais, d'une part les beaux-arts avec la peinture de chevalet, et d'autre part les arts décoratifs. Il s'agit de la tentative ultime de synthèse et union des arts.

B. Les premières peintures murales de Raoul Dufy

La date du début de l'art mural de Dufy n'est pas aisée à identifier et ne fait pas l'unanimité, car les premières réalisations ont un statut ambigu. La transition entre arts décoratifs et peinture murale est très progressive et les limites très ténues. Toutefois, on peut tout de même distinguer un premier moment, entre 1911 et 1925, dans l'art mural privé et décoratif de Dufy : l'artiste réalise des formes encore inabouties de peintures murales, qui prennent toutefois de l'ampleur jusqu'à l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, pour laquelle il exécute deux premiers projets incarnant véritablement les enjeux de la muralité.

1. Des peintures proto-murales

Les enjeux de la muralité sont présents en germe dans l'œuvre de Dufy dès les années 1910. Le peintre et décorateur est chargé d'ornez des surfaces

¹⁸⁸ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 15.

relativement grandes, qui dépassent celles d'un tableau de chevalet. Ces surfaces ont la même planéité et verticalité que les murs. Elles sont aussi liées à l'architecture. Ce ne sont pas des murs, mais les caractéristiques et les enjeux artistiques sont relativement proches. Une autre proto-forme de peintures murales a également été réalisée en aval, vers 1946-1947. Bien que cette réalisation intervienne bien après, le style, la technique et le support correspondent davantage aux balbutiements de l'art mural de l'artiste.

a) Les décors pour Paul Poiret (1911-1912)

Dès le début de la carrière de Raoul Dufy, la question de la décoration des murs semble s'être présentée. Vers 1909-1910, l'artiste rencontre Paul Poiret, un des principaux créateurs de mode de l'époque. S'ensuivent une solide amitié et plusieurs collaborations artistiques ponctuelles. Parmi ces projets communs, il y a notamment deux commandes proto-murales pour une fête parisienne fastueuse et pour un intérieur de maison.

Le 24 juin 1911, Poiret organise une fête persane et orientale à son hôtel particulier, au 107 Faubourg-Saint-Honoré (Figures 23-24, Annexe 1.3). Le thème choisi est la Mille et deuxième Nuit. L'hôte prend sa réception très au sérieux et fait tout pour mettre en place un cadre dépaysant et authentique : « Pas question de costumes approximatifs, chinois, arabes, birmans... C'est Persan qu'il fallait être, ou s'en aller »¹⁸⁹. Pour cette occasion, Raoul Dufy se voit chargé de trois missions : réaliser les cartons d'invitation qui sont envoyés au Tout Paris, des mouchoirs peints en souvenir et un grand décor peint suspendu pour la soirée. C'est avec ce dernier rôle que la question de la muralité apparaît. Avec André Dunoyer de Segonzac, ils sont chargés de réaliser un immense vélum pour la cour d'entrée de l'hôtel particulier. Pour accéder à la fête, chaque invité doit suivre une sorte de procession somptueuse, « un cérémonial aussi bien réglé que l'étiquette à la cour d'Espagne »¹⁹⁰. Chaque étape était rythmée par un décor spécifique et celui de Dunoyer de Segonzac et Dufy se trouvait au début, au niveau du jardin et de la cour d'entrée. Il existe assez peu de documentation concernant cette œuvre temporaire, qui n'a pas été conservée. Les recherches pour ce travail n'ont permis de n'en

¹⁸⁹ Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁰ *Ibid.*

trouver qu'une seule photographie (Figure 25, Annexe 1.3). Une dizaine de personnes sont penchées sur le décor, étendu au sol et composé d'une longue toile rectangulaire avec des motifs floraux et d'une autre, plus grande et coupée par le cadrage de la photographie, mais dont la composition n'est pas visible. Aucun des visages n'est pas visible et il n'est donc pas possible d'identifier Raoul Dufy. André Dunoyer de Segonzac a succinctement décrit la composition : « Nous étions chargés, Dufy & moi, de peindre un immense vélum couvrant la cour d'entrée & représentant Poiret en sultan enturbanné, assis le torse nu comme un Bouddha, avec une fleur à la main. Cette immense peinture avait plus de cent mètres carrés, la partie bombée du vélum accusait l'abdomen du maître de céans & lui donnait un volume impressionnant. C'est sous ce dais, bleu roi, avec les initiales du couturier, que la très élégante foule des invités de la « Mille & deuxième Nuit » pénétra dans l'hôtel & se répandit dans les jardins »¹⁹¹. Marcelle Oury, une amie proche de Raoul Dufy, fait, elle aussi, mention du vélum (Annexe). L'iconographie de cette peinture bleue et or valorisait donc l'hôte, Paul Poiret. Les deux artistes ont fait en quelque sorte un portrait de ce dernier, portrait qui le met en scène dans sa propre soirée. Il y aurait également eu une guirlande de fleurs entourant la figure. Le vélum s'apparente aux décors de théâtre, d'autant plus que les invités étaient costumés. Il y a une réelle volonté de faire illusion, comme le décrit Marcelle Oury : « La « Mille & deuxième Nuit » se prolongea jusqu'à l'aube, & c'est ce matin-là que trois cents Parisiens & Parisiennes se demandèrent, en sortant rue du Faubourg-Saint-Honoré, s'ils se trouvaient bien à Paris, & non à Ispahan »¹⁹². Ce décor éphémère, peint, de plus de cent mètres carrés, semble être la première confrontation de Dufy à une œuvre de grande échelle : il ouvre donc la voie aux peintures murales postérieures, aux dimensions monumentales comme la *Fée Électricité*.

Par la suite, Raoul Dufy participe à la décoration d'autres soirées pour Poiret, notamment celles organisées au pavillon du Butard¹⁹³, que le créateur de mode loue à partir du printemps 1911 et jusqu'en 1917. L'autre projet proto-mural attesté est toutefois plus durable qu'un décor de fêtes. En 1912, Dufy a réalisé au moins deux panneaux pour une des pièces à vivre du pavillon (Figure 27, Annexe 1.3). Selon Poiret, « le génie spontané et ardent de Dufy éclabousse de fleurs les panneaux

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹² *Ibid.*, p. 61.

¹⁹³ Il s'agit d'une folie, située dans les bois de Fosses-Reposes, et construite par l'architecte Ange-Jacques Gabriel entre 1750 et 1754, comme domaine de chasse pour Louis XV.

verts des portes de ma salle à manger du pavillon du Butard »¹⁹⁴. Une photographie montre Madame Poiret assise devant une des portes (Figure 26, Annexe 1.3). La seconde existe encore aujourd'hui et a été exposée à plusieurs reprises. L'iconographie est donc bien plus documentée que celui du décor peint de la Mille et deuxième Nuit. Le fond blanc ou écru, très neutre, fait ressortir les feuillages et les fleurs, aux couleurs vives. Certains animaux se glissent parfois entre les motifs floraux et végétaux, comme la biche dans le panneau toujours existant. Elle rend visible le non-respect des proportions réalistes : le cervidé fait en effet la taille des plus petites corolles. Les feuilles sont, quant à elles, encore plus grandes. La monumentalité des feuillages est récurrente chez Raoul Dufy, en particulier dans sa production décorative. Ces décors de portes annoncent d'ailleurs, par leur style, leur motif et leur coloris, la décoration murale peinte de la villa *Altana* (Figure 60-63, Annexe 1.3), que l'artiste réalise en 1928-1929.

Par ces deux réalisations de 1911-1912, Raoul Dufy amorce un certain intérêt pour l'enjeu de la muralité, qui s'exprimera pleinement à partir de 1925. On ne peut cependant considérer qu'il s'agisse d'ores et déjà d'art mural. Ces projets interviennent en dehors du contexte artistique de renouveau de l'art mural : la théorie de la muralité n'émerge qu'à partir de 1925. D'autre part, les techniques et les supports sont très différents de ceux de la peinture murale à proprement parler : pour la Mille et deuxième Nuit, il s'agit d'un vélum, parfois aussi désigné sous le terme de dais¹⁹⁵, et pour le pavillon du Butard, il s'agit de panneaux de porte. Il n'est pas directement question du support mur. Cependant, ces éléments décoratifs, temporaires ou durables, s'inscrivent dans la continuité des murs et du bâti. Il s'agirait donc plutôt d'œuvres de transition, ouvrant la voie à des réalisations de peintures murales. Elles préparent à la fois l'iconographie et l'enjeu décoratif des premières décorations murales de 1925 à 1935.

b) Une proto-peinture murale tardive ? (1946-1947)

¹⁹⁴ Paul POIRET, *En habillant l'époque*, 1930, p. 150, cité dans Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 70.

¹⁹⁵ Un dais est un grand tissu ou voile qui simule bien souvent un plafond, qui pour le dais, est une marque d'honneur, de royauté. Cette utilisation du tissu comme support annonce les tentures que Dufy réalise en 1925 pour la péniche *Orgues* de Paul Poiret. Cela correspond à la période de la vie de l'artiste pendant laquelle il travaille avec le monde de la mode, pour le couturier Poiret et pour la maison lyonnaise Bianchini-Férier.

Une œuvre tardive et très peu documentée, fait écho aux décorations de porte de 1912 pour Poiret. L'existence de cette décoration n'est en fait vérifiée que par une photographie dans laquelle l'artiste pose devant (Figure 28, Annexe 1.3). Dora Perez-Tibi est a priori la seule à citer ce décor¹⁹⁶. Il s'agit d'un panneau peint, en 1946-1947, sur une porte de salle de bain, pour un hôtel particulier situé avenue du Bois¹⁹⁷, à Paris. La demeure et son propriétaire ne sont pas identifiés. Cette réalisation remet en question la division de l'art mural de Dufy en deux périodes, une première décorative et privée et une seconde publique et politisée. La porte peinte échappe en fait à toute tentative de chronologie et de typologie. Le support n'est pas un mur, mais une porte, tout comme ce que le peintre et décorateur a pu exécuter pour son ami couturier en 1912. Toutefois, si l'on peut effectivement parler de formes proto-murales pour les réalisations des années 1910, quand le style mural du Havrais n'est en rien formé, cela devient plus difficile pour une œuvre de 1946-1947. À cette date, l'artiste s'est illustré dans les commandes murales publiques entre 1936 et 1940. Force est de constater que l'art mural de Dufy ne prend pas fin en 1940, mais qu'il le revisite, six ans plus tard. Cette œuvre représente une sorte de retour en arrière. Entre 1911 et 1940, les décorations peintes de Dufy avaient pris en ampleur et en ambition, à la fois sur le plan iconographique, technique et stylistique. Mais en 1946-1947, c'est bien à nouveau un décor aux dimensions modestes qu'il est chargé d'exécuter, comme au tout début de sa carrière murale. Il retourne donc à l'aspect décoratif et privé de l'art des murs, qui correspond d'ailleurs, au même moment, à l'intérêt porté pour la tapisserie. La dimension apparemment réduite du projet pourrait aussi s'expliquer par les crises de rhumatisme qui empêchent régulièrement le peintre et décorateur de travailler. Précisons que comme la photographie ne montre que la porte et qu'il est impossible de savoir si elle fait partie d'un ensemble plus grand.

Malgré ce décalage certain, c'est bien un Dufy armé d'un style mural solide et éclairé de toutes ses expériences passées qui s'attèle à la tâche. L'iconographie de cette réalisation est assez simple. Contrairement aux peintures privées et décoratives de 1911 à 1935, ce ne sont pas des motifs décoratifs issus de la nature qui sont représentés. Il s'agit davantage d'un sujet allégorique et mythologique,

¹⁹⁶ Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 216 et 218.

¹⁹⁷ En raison de sa proximité avec le Bois de Boulogne, l'Avenue du Bois est l'ancien nom de l'Avenue Foch.

comme les œuvres de 1936-1940. La déesse Vénus, nue et debout dans sa conque, est représentée sur un arrière-plan très neutre, divisé en deux parties. Le tiers supérieur est d'une couleur plus claire que les deux tiers inférieurs. L'on pourrait avoir tendance à dire qu'il s'agit de la ligne d'horizon délimitant le ciel et la mer. Cependant, chez Dufy, l'utilisation de bandes colorées ne renvoie généralement pas à des éléments figuratifs. C'est une pratique qu'il a mise au point lors de la réalisation des tentures pour la péniche *Orgues* de Paul Poiret en 1925. Lorsqu'il représente la surface de la mer, l'artiste emploie généralement des petits signes en forme de « v » inversé, or, ils n'apparaissent pas ici. Il est donc très probable que les deux aplats soient simplement une manière de rythmer et structurer la composition. Cette représentation de Vénus est, en tout cas, assez traditionnelle. Elle semble être une reprise du tableau de Botticelli, que Dufy a copié à plusieurs reprises tout au long de sa carrière. Les branches qui traversent le coin supérieur droit, la position des mains de la divinité, le traitement de ses cheveux, sont presque identiques à ceux du maître florentin. Le choix de cette iconographie est pleinement justifié par la fonction de la salle de bain. Car pour réaliser une œuvre murale, ne faut-il pas précisément prendre en compte le lieu auquel elle est destinée ? C'est ce que fait Dufy, en utilisant un motif aquatique pour décorer une pièce d'eau, tout comme il l'avait fait en 1935 pour le projet de décoration du paquebot *Normandie*.

Si la production murale de Raoul Dufy ne débute réellement qu'en 1925, certains projets antérieurs et contemporains soulèvent déjà certains enjeux de la muralité. Le support n'est toutefois pas encore le mur à proprement parler, d'autant plus que les décorations et les décors scéniques que l'artiste avait conçus sont éphémères. Cette caractéristique temporaire reste d'ailleurs très liée aux œuvres murales, en particulier dans le cadre de sa participation à l'Exposition Internationale de 1925. Les balbutiements de l'art mural de Dufy en 1911-1912 soulignent le rôle de Paul Poiret, qui est presque celui qui incite l'artiste à se confronter aux murs, ce qui se confirme d'ailleurs en 1925.

2. L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925

L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, est inaugurée le 28 avril 1925. Cet événement marque le triomphe du décoratif dans le monde de l'art et pour l'artiste havrais qui réalise ses deux premières peintures murales : une pour Poiret, et une pour l'architecte-décoratrice Blanche J. Klotz.

a) Les tentures peintes pour la péniche *Orgues* de Paul Poiret

À l'Exposition de 1925, Paul Poiret ne participe pas aux pavillons traditionnels, mais fait amarrer trois péniches le long du Quai d'Orsay, appelées *Amours*, *Délices*, *Orgues* (Figure 43, Annexe 1.3). Chacune est peinte d'une couleur unie, bleu, blanc ou rouge. La péniche *Amours* est consacrée à des appartements décorés par Matisse, *Délices* est un resto-dancing, et *Orgues* est un salon de défilés pour montrer les créations de la maison de couture. Le couturier commande à Raoul Dufy une décoration pour le troisième bateau, de 168 mètres carrés. Celle-ci est fractionnée en quatorze tentures, chacune de trois par quatre mètres, accrochées sur le pourtour intérieur de la péniche. C'est un travail monumental qui est réalisé, bien que divisé en plusieurs parties. Les péniches ont été très peu visitées, car elles étaient situées plus en marge des pavillons. Les décorations de Dufy ont donc peu été vues et n'ont pas vraiment connu de succès, ce qui explique le statut méconnu et oublié : « Qui se les rappelle ? Personne ne les a remarquées. Le goût public n'était pas mûr »¹⁹⁸. De son vivant, sept tentures ont toutefois été exposées une seconde fois en juillet 1927, à la galerie Bernheim Jeune. Paul Poiret fait faillite, quelques années après l'Exposition Internationale, et, en 1931, il est contraint de se séparer des toiles de coton peintes¹⁹⁹. Au moment de leur vente, elles ont été dispersées et certaines n'ont jamais été revues depuis 1925. Il en existe toutefois des clichés noir et blanc publiés dans la presse de l'époque. Le statut de cet ensemble décoratif est assez discuté. Les grandes pièces de tissu sont peintes à la fois de manière mécanique et à la main. Mais ce ne sont pas complètement des peintures et les tentures sont vues comme une alternative à la tapisserie : « voilà ce qui tiendra désormais la place des

¹⁹⁸ Cité dans Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 134.

¹⁹⁹ Deux tentures ont toutefois été achetées par l'État en 1937, à une certaine Mme Boulet. Elles sont aujourd'hui conservées au Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou et sont les seules à faire partie des collections publiques nationales.

Cf. Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

anciennes tapisseries »²⁰⁰. Bien qu'elles s'y apparentent aussi, ce ne sont pas non plus des carrés de soie comme ceux que Dufy a pu réaliser pour Bianchini-Férier, car le support n'est pas le même et les dimensions sont bien plus grandes. L'ambiguïté du décor est caractéristique de la première période murale de Dufy, comme pour le projet pour le paquebot *Normandie*, en 1935. Dans la plupart des références bibliographiques, les quatorze tentures ne sont pas citées dans le corpus des peintures murales, à l'exception du catalogue pour l'exposition *Dufy les années 30*, en 1997 à la Fondation Électra. Pour les présentes recherches, nous avons choisi de les inclure dans l'art mural de l'artiste havrais, au même titre que le projet pour le *Normandie*, car la dimension murale est bien présente. Pierre Courthion cite les fresques comme élément de comparaison²⁰¹. Les tentures étaient, en effet, accrochées aux murs de la péniche *Orgues*. De plus, la technique et le style des compositions préparent les grandes commandes murales publiques et privées postérieures à 1927. Il s'agit d'une sorte de transition avec la toile peinte pour la fête Mille et Deuxième nuit de 1911 : dans les deux cas, les décors sont transportables. Toutefois, les tentures de la péniche se départissent de la dimension éphémère. Elles sont réutilisables à souhait : « Ces décorations se peuvent laver et repasser sans que la couleur en souffre. Êtes-vous en voyage ? En un instant dans un hôtel froid de petite ville, vous créez avec ces tentures une intimité agréable »²⁰².

L'influence principale est le travail textile auquel Dufy s'est initié à partir de 1910-1911, d'abord avec Paul Poiret et la Petite Usine, puis avec la maison lyonnaise Bianchini-Férier, dès 1912. Les quatorze tentures sont d'ailleurs réalisées pour Poiret, mais avec l'aide technique des ateliers de Bianchini-Férier, à Tournon, en Ardèche. Au tout début de sa carrière textile, le peintre et décorateur avait déjà réalisé des tentures peintes comme *La Bergère* (Figure 29, Annexe 1.3). De taille plus modeste, environ 1,5 par 1,55 mètres, elles combinaient la technique de l'impression et de la peinture à la main pour la partie centrale²⁰³. Quinze ans plus tard, Dufy tente toujours de transposer en quelque sorte la technique de la xylographie sur tissu. Cela donne lieu à plusieurs expérimentations avec des chimistes. Car l'esprit de recherche technique et plastique est un trait commun aux peintures murales successives. L'ensemble décoratif pour la péniche *Orgues* est

²⁰⁰ Pierre COURTHION, « Fantaisies de Raoul Dufy », *L'Art vivant*, n°16, 15 août 1925, p. 10

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9-12.

²⁰² *Ibid.*, p. 10.

²⁰³ Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 68.

donc une étape dans la mise au point progressive d'un style mural, un « prélude aux grandes décorations murales »²⁰⁴. Les recherches techniques dans le cadre de la réalisation des tentures donnent lieu à une importante découverte²⁰⁵. Dans une lettre qu'il adresse à Paul Poiret, le 24 mars 1925, Raoul Dufy se déclare très satisfait de ce procédé innovant : « Quand je me suis trouvé en face de mon ouvrage terminé, j'ai été absolument suffoqué comme quand on se trouve pour la première fois devant une chose qu'on n'avait jamais vue et c'est le sentiment d'une nouveauté complète que dégageront ces tentures »²⁰⁶. La réalisation des tentures se décompose en plusieurs étapes. Pour former la toile de coton, il faut d'abord assembler trois ou quatre bandes, préalablement teintées. Cette première mise en couleur pour les lès est faite mécaniquement, sous presse. Cousus horizontalement, ils sont ensuite insérés dans une bordure au motif quadrillé. L'innovation intervient par la suite, dans la manière dont la composition et les motifs sont peints sur le support tricolore. Dufy utilise la technique des couleurs rongeantes, parfois aussi appelées enlevages ou dégravées, qui est importée de Turquie, en Europe, vers 1790.²⁰⁷ Il s'agit d'une technique généralement utilisée sur soie, mais « pour la première fois, Dufy en a fait usage sur du coton [...] technique dont lui seul a le secret »²⁰⁸. Si ces couleurs sont appelées rongeantes, c'est parce qu'une fois appliquées, elles remplacent la couleur d'origine du textile, sans laisser de traces et sans épaisseur de pigments. Il y a incrustation dans la toile. L'artiste aurait étalé avec une brosse ou une plaque de bois pour les aplats et utilise une soupelle à bec pour les traits. D'autres détails sont donnés dans les entretiens entre Pierre Courthion et Dufy : « Il a fait, pour cette fresque sur étoffe, des sortes de pochoirs ; et, par des raclures à la main, il est parvenu à donner cette impression de dessin à main levée »²⁰⁹. Bien que ce procédé ait beaucoup plu à Dufy, il ne semble pas l'avoir employé à nouveau après 1925. C'est ce même degré d'innovation technique dont Dufy fait preuve, dix ans plus tard, lors du chantier de la *Fée Électricité*, avec la mise au point du médium Maroger. Ces

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁵ L'artiste utilise un nouveau procédé qu'il expose brièvement dans un court texte rédigé vers 1927, dans un carnet de croquis conservé au Musée National d'Art Moderne (Annexe). Cf. Éric BLANCHEGORGE, Marie-Noëlle MAYNARD, *Raoul Dufy Tissus et créations*, Gand : Snoeck, 2015, p. 68-69.

²⁰⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁷ Les couleurs n'ont aussi pas résisté à la lumière et au temps. Elles sont aujourd'hui très décolorées et seuls certains endroits des versos restés intacts laissent deviner l'effet de la teinture originelle.

²⁰⁸ Pierre COURTHION, cité dans Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 312.

²⁰⁹ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 21.

deux décorations sont d'autant plus comparables que Dufy adopte, dans les deux cas, un processus créatif rationalisé, très minutieux avec de nombreuses études préparatoires pour la composition d'ensemble et pour les détails. Pour les tentures, ont été réalisées des esquisses sur papier blanc pour chaque bande, des études sur fond coloré, et des dessins indépendants pour les personnages. Plusieurs techniques sont utilisées : la plume et l'encre brune, l'aquarelle pour le fond coloré, la mine de plomb, la gouache blanche, etc. Toutes ces maquettes, parfois mises au carreau, retracent le travail de composition mené par l'artiste. Les études d'ensemble étaient généralement transposées sur papier transparent, pour pouvoir agrandir le dessin à l'aide d'une lanterne : c'est une méthode similaire que l'artiste aurait utilisé en 1936-1937 pour la *Fée*. Une fois les esquisses préparatoires projetées, les contours sont tracés au lavis sur du papier calque. Ce dernier est apposé sur toiles de coton teintées. Il suffit ensuite de suivre le tracé avec une roulette de couturière piquant le papier calque et projetant de la craie, pour que les contours figurent sur le support textile.

La technique des tentures est mise au service de l'iconographie des quatorze tentures. En premier lieu, elle construit la notion d'espace spécifique à Dufy qu'il utilise ensuite durablement dans toute sa production picturale et murale. L'espace n'obéit pas du tout à la perspective linéaire. Le sentiment spatial est créé par la juxtaposition horizontale des trois ou quatre lès colorés : « Afin de mieux figurer la distance et de s'harmoniser logiquement, ces bandes sont de trois couleurs fondamentales : un ton moyen en bas, par exemple le beige, un ton fort au milieu, le brun et un ton clair en haut, le bleu »²¹⁰. Ces bandes ne renvoient à rien de figuratif, comme Dufy le dit à Pierre Courthion : « Dites-vous bien [...] que dans ma peinture, il n'y a ni sol, ni lointain, ni ciel : il y a des couleurs, dont les rapports entre eux créent l'espace, et c'est tout »²¹¹. Il s'agit non pas d'un espace réel, mais d'une suggestion d'espace qui permet de conserver la planéité de la surface. Cette conception spatiale originale prend la forme de grands aplats colorés, une fois appliquée à sa production picturale. Cela convient très bien aux enjeux de la muralité et devient une caractéristique centrale du style mural de Dufy. À cela s'ajoute un travail soigné des silhouettes des personnages pour donner l'impression de volume : un contour blanc cerne les formes et contraste avec le fond coloré. Le contour des formes, objets ou

²¹⁰ Pierre COURTHION, « Fantaisies de Raoul Dufy », *L'Art vivant*, n°16, 15 août 1925, p. 9-12.

²¹¹ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 21.

personnages, leur donne leur indépendance, tout en les insérant dans un ensemble. L'espace est donc rythmé à la fois par la couleur et par les formes plastiques.

Chaque tenture a une composition différente. Le programme iconographique de l'ensemble rassemble à la fois des thèmes favoris de l'artiste et des thèmes choisis par Poiret, particulièrement ses mannequins, qui apparaissent dans diverses scènes mondaines. Cette représentation de la modernité et du monde des fêtes a valu à Dufy d'être comparé à deux artistes-peintres du XVIII^e siècle, Watteau et Fragonard : « Comme eux, il aura été le peintre d'une société nantie, frivole et futile, témoin d'une époque où la vie n'était qu'un jeu »²¹². Les titres des œuvres varient en fonction des sources et ont parfois été déformés au fur et à mesure des années. Des photographies en noir et blanc permettent de donner une idée des compositions pour celles non localisées. Les quatorze tentures fonctionnent en pendants. Le premier duo est composé d'*Amphitrite aux chevaux marins et bateaux* et *Amphitrite aux chevaux marins et papillons* (Figures 30-31, Annexe 1.3). La déesse est à chaque fois située au centre de la bande inférieure, nue dans la première et vêtue d'un maillot de bain dans la seconde. Le reste des compositions est rempli par les chevaux accompagnés d'hommes qui les tiennent. Le registre inférieur est quant à lui consacré soit à des bateaux voguant à l'horizon soit à des papillons et des nuages. La seconde paire qui se distingue assez facilement est formée par *Les mannequins de Poiret aux courses* et *Les mannequins de Poiret à la plage* (Figures 32-33, Annexe 1.3). Certaines des dernières créations du couturier français y sont représentées. Le premier plan des deux compositions est occupé respectivement par six et cinq mannequins féminins. Autour de leurs pieds, les bandes colorées sont parsemées de fleurs ou de coquillages. La bande supérieure pose le contexte des scènes avec soit des jockeys et chevaux, soit des voiliers. Deux toiles de coton sont dédiées à un paysage intitulé *L'Été ou l'Aqueduc* (Figure 36, Annexe 1.3). Il y a quelques variations entre les deux versions, mais nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver qu'une seule reproduction. Un grand arbre est représenté au centre, au pied duquel on trouve des gerbes de blé et une nature morte composée d'une citrouille, d'abricots, de raisin, d'une pastèque, de cerises et de poires. Ces fruits, plutôt associés à la saison estivale, donnent son titre à la tenture. L'aqueduc

²¹² Jean-Jacques LEVEQUE, *Le Quotidien du médecin*, 21 octobre 1976, cité dans Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 76.

est représenté à l'extrême droite de la composition. Le reste du paysage donne à voir des collines fleuries, des falaises qui donnent sur la mer et un ruisseau jaillissant de rochers au premier plan. Ce paysage bucolique est repris presque à l'identique dans une autre œuvre murale, la tapisserie *Le Bel Été* de 1941-1942. La nature morte et l'aqueduc sont également repris de manière indépendante dans deux commandes murales privées, celles du Docteur Viard et de la villa *L'Altana* (Figures 50-63, Annexe 1.3). La dernière paire qui semble assez facile à identifier est celle formée par *La Baie de Sainte-Adresse* et *Paris* (Figures 34-35, Annexe 1.3), deux lieux centraux dans la vie de Dufy et dans le programme iconographique de la salle à manger du *Docteur Viard*, réalisé entre 1927 et 1933. Le paysage parisien est d'ailleurs presque identique dans ce projet postérieur. Si de nombreux personnages sont représentés dans *La Baie de Sainte-Adresse*, *Paris* est entièrement vide d'habitants, l'humain est uniquement présent par son architecture. Pour les six dernières tentures, il est plus difficile de mettre au point des duos. Cinq sont consacrés aux divertissements, loisirs et mondanités : *La réception à l'amirauté*, *La présentation des mannequins chez Poiret* aussi appelée *La partie de bridge au casino*, *Baccara*, *Réception à la préfecture maritime* dont nous n'avons pas trouvé de reproduction photographique, et enfin *Le cirque* (Figures 37-40, Annexe 1.3). Les compositions des quatre premières sont principalement occupées par des personnages, souvent des mannequins de la maison de couture, réunis autour de tables et assis sur des chaises. *Le cirque* a une composition assez unique dans l'ensemble des quatorze tentures. Des chevaux d'apparat, en plein numéro, remplissent toute la toile de coton et éclipsent presque les quelques dresseurs présents. La dernière tenture, *Le bouquet de fleurs*²¹³ (Figure 41, Annexe 1.3), n'est que très peu citée dans les différentes sources bibliographiques, mais les quelques reproductions montrent une composition très différente. Il ne semble pas y avoir ni les bandes horizontales, ni la bordure quadrillée pour structurer la toile de coton, cette fois-ci de format carré. Tout est fait dans un camaïeu de rouge et jaune. Les fleurs soulignent la destination décorative. Il paraît étrange, aux vues des grandes différences, que cela soit effectivement la quatorzième tenture. De plus, contrairement aux autres, celle-ci ne manifeste pas autant les enjeux de la muralité.

²¹³ Cette tenture serait visible dans le tableau *Trente ans ou la Vie en rose* (Figure 42, Annexe 1.3).

Elle s'apparente bien plus aux carrés de tissus que l'artiste a réalisé pour Poiret ou Bianchini-Férier.

Raoul Dufy déploie un programme iconographique très ambitieux et divers, dès le début de sa carrière murale. Les motifs et scènes sont pour le moment répartis sur plusieurs supports assez indépendants. L'éclatement de l'iconographie ne dure cependant pas, puisque c'est la seule instance dans le corpus d'œuvres murales de l'artiste. Par la suite, même quand plusieurs panneaux ou parties existent, ils ne forment qu'un ensemble uniforme. La dimension décorative est beaucoup moins évidente dans d'autres décorations peintes de la première période murale. C'est surtout la technique et le contexte qui la mette en évidence. Du point de vue stylistique, c'est un véritable tournant dans la carrière du Havrais : il parvient à mettre en place sa conception de l'espace, qui reste durablement avec lui. Cette manière de construire qui se retrouve dans l'autre peinture murale de 1925.

b) La décoration de cheminée pour Blanche J. Klotz

Pour la même Exposition Internationale, Raoul Dufy, en collaboration avec une architecte décoratrice, Blanche Jeanne Klotz²¹⁴, réalise sa première œuvre dont le statut mural est indubitable. Cette réalisation semble être passée inaperçue et avoir été détruite. Il reste très peu de documentations ou d'archives la concernant. Les publications de l'époque donnent le plus de renseignements. Les mentions dans *Art et Décoration*, *Les Arts de la Maison* et *Vogue* ont heureusement été illustrées par des photographies et un dessin, qui donnent une idée de la composition du décor (Figures 44-46, Annexe 1.3). Cela a permis d'identifier une esquisse préparatoire à ce projet, une gouache sur papier intitulée *La Balustrade aux papillons* (Figure 47, Annexe 1.3). La composition est strictement identique et les traces de mise au carreau au crayon confirment le statut préparatoire de l'œuvre.

Dans sa carrière murale, Dufy collaborera avec deux architectes, tous deux faisant partie de l'Union des Artistes Modernes. Celui bien connu est Robert Mallet-Stevens, pour la *Fée Électricité* du Palais de la Lumière en 1937. Blanche J. Klotz est

²¹⁴ Blanche J. Klotz est une artiste née en 1885, qui atteint une certaine reconnaissance dans les années 1920 et 1930, mais dont nous savons peu de choses aujourd'hui. Dans la presse contemporaine, elle est tantôt caractérisée de décoratrice(-ensemblère) ou de décoratrice-peintre, mais a également endossé le rôle d'architecte. Cette décoratrice se charge d'aménager des lieux de vie, notamment pour des clients privés ou publics : elle met au point la disposition d'une pièce, son mobilier, et même jusqu'aux luminaires.

la seconde, ou plutôt la première sur le plan chronologique. À l'un de ses stands pour l'Exposition de 1925, elle conçoit un studio ou hall d'entrée, prévu soit pour un chalet, soit pour une villa de montagne : « Le hall du stand de Mme Klotz est délicieux ; un simple enduit aux murs, des baies rectangulaires. La cheminée la plus rustique et la plus amusante avec son décor de papillons, de Raoul Dufy, une table en pyramide renversée faite de quatre tablettes qui enferment au centre un creux pour une bibliothèque, des tabourets à décor géométrique »²¹⁵. C'est bien l'étiquette de « peinture décorative »²¹⁶ qui est attribuée à la réalisation de Dufy. Le motif iconographique principal est systématiquement cité dans la presse : le papillon. Toutefois, la composition peinte va plus loin que de simples insectes, comme le confirme le titre de l'esquisse. Dans le registre inférieur, se distingue une grille bleu et rouge aux reflets roses, une balustrade de balcon. Au-dessus, sont représentés au moins dix papillons, onze dans l'étude, aux couleurs éclatantes. Pour chaque aile, l'artiste a utilisé une couleur différente. Cette technique, ainsi que les tailles variées des papillons donnent une impression d'espace et de mouvement. Dans la version finale, ces insectes sont cependant plus grands et plus stylisés. Ils s'apparentent à ceux dans *Amphitrite aux chevaux marins et papillons* pour la péniche *Orgues* (Figure 30, Annexe 1.3). Dans le registre supérieur, l'artiste a figuré trois nuages aux formes sommaires. L'hypothèse du balcon et de la fenêtre ouverte sur l'extérieur²¹⁷ est confirmée par le rideau peint à l'extrémité droite de la cheminée. Les formes des papillons, des nuages, du rideau et de la balustrade sont très bien délimitées, comme s'il s'agissait de motifs découpés et collés, comme dans les tentures réalisées la même année. En effet, le style du dessus de cheminée est proche de celui des œuvres pour Poiret. Le fond de la composition est divisé en deux grandes zones colorées, une zone bleue en haut et une autre rouge orangée. La ligne de démarcation est clairement visible. Cela fait reprendre la juxtaposition et l'adjonction des lès qui forment les toiles de coton pour la péniche *Orgues*. Il y a une véritable cohérence entre ces deux projets de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, qui marquent le début de l'aventure murale de Raoul Dufy.

²¹⁵ Henri BIDOU, « Le décor de la vie moderne et la parure féminine 1925 », *Vogue*, 1^{er} août 1925, p. 33.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Il s'agit d'un thème récurrent chez Raoul Dufy. De nombreuses peintures de chevalet représentent un balcon ouvert donnant sur un paysage, bien souvent de Paris ou du Sud de la France.

Dans le cas de cette peinture de cheminée, le support est bien la cloison, le mur, contrairement aux peintures (proto-)murales antérieures de l'artiste, qui étaient sur tissu ou sur portes. Le décor est circonscrit au seul dessus de cheminée. Il n'atteint pas encore l'ampleur des réalisations postérieures. Bien qu'éphémère et peu documentée, la collaboration avec Blanche J. Klotz semble alors être une étape importante dans la production d'art mural du peintre et décorateur. Ce travail commun entre Klotz et Dufy illustre l'idéal de collaboration entre peintre et architecte, entre arts plastiques et arts décoratifs, qui a été conceptualisé par les défenseurs de l'art mural et que le Havrais lui-même recherchait. Un lien perdure entre ces deux artistes : au moment de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne de 1937, Raoul Dufy et Blanche Jeanne Klotz travaillent à nouveau ensemble à la réalisation du bar-fumoir du nouveau théâtre du Palais de Chaillot.²¹⁸

L'Exposition internationale de 1925 et les deux commandes de Dufy marquent un tournant dans la mise au point de son style mural. La juxtaposition de bandes de couleurs est un des éléments essentiels qui donnent ensuite lieu aux grands aplats colorés des commandes privées et publiques entre 1927 et 1940. Cela souligne également l'influence centrale de Paul Poiret, et plus généralement des arts décoratifs pour l'art mural de l'artiste. Les projets pour le couturier, les décors scéniques et le dessus de cheminée pour Blanche J. Klotz ouvrent la voie aux trois peintures murales privées bien mieux connues.

C. Trois commandes privées et décoratives

À partir de 1927 et après s'être initié à la question murale entre 1911 et 1925, Dufy exécute des projets privés plus ambitieux. L'artiste se met à concevoir des peintures destinées à ne faire qu'un avec le lieu et le mur pour lesquelles elles ont été commandées. Le décor prend également de plus en plus d'ampleur. Il devient presque illimité et ne peut plus être contenu dans les cadres encore présents jusqu'à présent. C'est ce qu'illustrent les trois premières grandes commandes privées faites respectivement en 1927, 1928 et 1935. On assiste en fait à la montée en puissance

²¹⁸ G. CHARENSOL, « Le Théâtre du Palais de Chaillot », *Art et Décoration*, mai 1938, p. 171-180.

du style mural du peintre et décorateur qui assure la transition vers les commandes publiques monumentales.

1. La Salle à manger du Docteur Viard (1927-1933)

La première des trois commandes est celle réalisée pour la salle à manger de son médecin et ami, le Docteur Paul Viard. La grande décoration, réalisée entre 1927 et 1933, dans l'appartement de Viard, situé au 100 boulevard Pereire, à Paris, témoigne de cette relation privilégiée qu'ils ont pu entretenir. Mais c'est surtout la peinture murale privée la plus importante dans le corpus d'œuvres, et ce, pour des raisons technique, iconographique, comme stylistique. C'est un véritable tournant qui, selon Stéphane Laurent, lui a permis « de réfléchir sur la question du muralisme, qui ne doit être ni ornemental ni illusionniste »²¹⁹

a) La première confrontation au mur

Bien que, pour Dufy, il ne s'agisse pas de la première expérience d'art mural au sens large, « pour la première fois Dufy entrepren[d] de décorer, non un tissu, un meuble ou un vase, mais les murs d'une salle à manger »²²⁰. La peinture, conçue pour un emplacement spécifique, est bien installée sur les murs, et non sur des portes. Elle n'est pas non plus pensée comme quelque chose de temporaire ou amovible. Enfin, si l'artiste n'a pas directement peint sur le support mur, les dix toiles peintes à l'huile qui composent l'œuvre sont marouflées pour se confondre avec celui-ci (Figures 50-59, Annexe 1.3). Seuls les deux tiers supérieurs des murs sont recouverts, la partie basse comporte un treillis de bois vert. Les différents panneaux s'enchaînent tout autour de la pièce, parfois interrompus par des baies vitrées et deux arches encadrées par des colonnes ioniques, qui mènent à la pièce attenante, le salon²²¹.

²¹⁹ Stéphane LAURENT, « Le peintre et le décoratif : une moderne unité des arts », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 172.

²²⁰ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 21.

²²¹ Plusieurs reconstructions ont été faites et permettent de donner une idée de l'effet d'ensemble. On conserve également quelques photographies d'époque, montrant la peinture dans son contexte d'origine et de destination.

Cette première confrontation au mur est synonyme de nombreuses difficultés, et même d'une certaine souffrance pour Raoul Dufy. La réalisation, très longue, s'étale de 1927 à 1932 voire, selon certaines sources, 1933. La surface, d'environ 30 mètres carrés, soit 16,5 mètres de large sur 1,75 mètre de haut, paraît pourtant tout à fait dérisoire par rapport à celle des projets ultérieurs, notamment la *Fée Électricité* qui représente 600 mètres carrés, réalisée en un an à peu près. La lenteur à laquelle a avancé la peinture pour le Docteur Viard révèle les difficultés liées au mur que Dufy a dû surmonter : « C'était [...] un problème difficile que celui d'animer une surface plane, en négligeant, *volontairement*, la troisième dimension, c'est-à-dire sans faire de « trous » dans le mur ! »²²². L'enjeu est donc d'embrasser pleinement la planéité naturelle du mur, et non pas de l'éjecter, ni de l'effacer par une composition illusionniste. L'artiste n'avait en aucun cas prévu les obstacles techniques auxquels il a dû faire. Il n'avait aucune appréhension au début du projet, comme il l'évoque dans une lettre envoyée à Paul Viard le 9 octobre 1929 pour s'excuser du retard de la décoration : « Il y avait aussi l'insuffisance de ma préparation à cette grande entreprise de votre salle à manger ; ce qui ne se conçoit pas bien ne s'énonce pas clairement et c'était le cas de cette fresque »²²³. Le commanditaire de l'œuvre a lui-même évoqué le difficile chantier (Annexe) : cette peinture véritablement murale a été de l'ordre de « l'assaut »²²⁴, de l'*agôn*. Il parle d'ailleurs des « circonstances d'un combat mémorable qui affronta de 1927 à 1932, l'artiste et le mur »²²⁵. Mais quel était donc cet obstacle sur lequel Dufy butait sans cesse ? Il s'agissait principalement d'un problème lié au changement d'échelle du dessin. Car « si pour des petits ou moyens formats le dessin naît d'un mouvement du poignet, sur des œuvres plus vastes, ce sont davantage l'avant-bras et la bras [*sic*] qui travaillent. De sorte que l'artiste, avant de retrouver des automatismes gestuels doit d'une certaine façon plagier son propre style – ce qui est source d'échecs »²²⁶. Le peintre et décorateur avait pourtant mis au point, dès 1925, une méthode pour agrandir les dessins préparatoires, méthode perfectionnée lors de la réalisation de la *Fée Électricité*. À ce

²²² Roland LECAVELE DORGELES, André WARNOD, Jacques LASSAIGNE, *Dufy Exposition au profit de la sauvegarde du Château de Versailles*, Paris : Louis Carré, 1953, p. 21.

²²³ Marie-Claude DUPIN-VALAISON, André FREISES, *Raoul Dufy et le Midi*, Perpignan : Conseil général des Pyrénées orientales : Ville de Perpignan ; Sète : Ville de Sète et al., 1990, p. 75.

²²⁴ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 21.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 21.

changement d'échelle s'ajoute sûrement des difficultés à fixer la composition et l'iconographie.

Raoul Dufy se met à l'ouvrage en 1927. Jusqu'en 1930, il met au point, selon les sources, une ou trois versions, qui ne le satisfont pas et qu'il efface. « Pendant 3 ans, les lances brisées du Chevalier jonchèrent le sol. »²²⁷ L'artiste pense même un temps à abandonner, à rendre les armes²²⁸. « Et puis, en 1930, « la lumière fut » »²²⁹. Cette détermination retrouvée est partiellement due à l'esprit de compétition du peintre : il apprend que Paul Viard a confié la décoration des murs de son salon à Robert Delaunay, complétée par un tapis de Sonia Delaunay, qui auraient rapidement achevé leur ouvrage. Raoul Dufy redouble d'efforts pour finir à son tour sa commande. Les années suivantes, de 1930 à 1932-1933, sont consacrées à la version finale, qui prend pour titre *Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et à la mer*. Ce long processus de création et cet acharnement ne sont en rien inhabituels pour l'artiste, bien que plus connus pour les deux commandes postérieures du Palais de Chaillot et de la Singerie. Cela témoigne, non seulement de la difficulté à mettre au point un style mural, mais aussi de la très grande exigence dont l'artiste fait preuve : « Dufy [...] aurait pu se contenter de sa première décoration, celle-ci convenant parfaitement au goût de son client, ravi du spectacle qui s'offrait à ses yeux. Mais tel était Dufy, qui préféra s'imposer la contrainte de tout effacer et de recomposer une œuvre qui le satisfasse à tous points de vue, technique, plastique et esthétique »²³⁰. Ne serait-ce pas précisément ce défi qui a attiré l'artiste à l'art mural ? Malgré les difficultés à concevoir cette peinture murale, très peu d'études préparatoires sont connues. Concernant les premières versions qui ont été effacées, nous ne conservons aucun détail sur la composition exacte. Il n'est donc pas possible d'identifier de potentiels dessins existants. Pour la version finale, une seule aquarelle est clairement attribuée (Figure 49, Annexe 1.3). Il s'agit d'une étude pour la nature morte représentée en bas du quatrième panneau. Ce même motif a aussi été travaillé sur une lettre que Dufy a adressée à Viard le 9 octobre 1929. D'autres dessins peuvent être rapprochés de la peinture murale, mais

²²⁷ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 21.

²²⁸ Il est intéressant de souligner que dans cette peinture, Dufy représente justement ses armes, ses outils d'artiste. Dans un des panneaux de la composition, on trouve une nature morte avec des objets symbolisant les différents arts, notamment la peinture et la musique.

²²⁹ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 21.

²³⁰ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 339.

l'attribution en demeure assez incertaine. Peut-être la difficulté à fixer la composition est-elle précisément due à ce manque de travail préparatoire. L'expérience négative de la salle à manger pour Viard aurait ainsi conforté l'artiste dans la nécessité de cette étape.

b) Une iconographie annonciatrice des grandes commandes publiques

La peinture murale pour Viard est étirée tout en largeur, sur plus de seize mètres. L'horizontalité se ressent d'autant plus que le soubassement des murs n'est pas recouvert de décoration²³¹. Le thème iconographique du voyage correspond tout à fait au format. L'œuvre est surtout appelée *Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et à la mer*, mais on trouve aussi une occurrence du titre « train partant de Saint-Lazare, ce qu'il voit sur sa route, prés normands, Châteaux et son arrivée à Deauville avec mer, bateaux, Baigneuses »²³². Le format horizontal permet donc de souligner le trajet que le spectateur peut suivre. Il y a donc tout naturellement un sens de lecture à l'œuvre, qui invite à traverser les dix panneaux, de droite à gauche. Cette structure étirée en largeur est ce qui frappe particulièrement. Raymond Cogniat parle d'une « frise ininterrompue »²³³ qui crée une unité entre des scènes et des lieux distincts. Par le passé, il s'agissait davantage de scènes uniques bien délimitées et autonomes. Le déroulement horizontal devient par la suite une caractéristique incontournable des peintures murales de Dufy et s'exprime dans toute sa splendeur lors des grandes commandes publiques de la fin des années 1930.

Le programme iconographique complexe regroupe la plupart des thèmes de prédilection de l'artiste. L'espace vitré, donnant sur le boulevard Pereire, structure notamment la répartition des scènes. La première (Figure 50, Annexe 1.3) est disposée sur une cloison un peu à part, délimitée par deux colonnes ioniques et séparant la salle à manger et le salon. Elle n'est pas directement visible lorsqu'on

²³¹ Les reconstitutions de la pièce avec la peinture murale de Dufy et les quelques photographies existantes montrent toutefois que certains soubassements étaient peints. Ces parties ne semblent pas avoir été conservées. Peut-être étaient-elles peintes à même le mur, contrairement à la majorité de la peinture, réalisée sur toiles qui ont ensuite été marouflées sur les murs.

²³² Lettre de Claire Gilles-Guilbert à Dir MF 26 mai 1959, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées Nationaux, Département des peintures du Musée du Louvre, série P, volume 17, sous-série P30, 20144790/157.

²³³ Raymond COGNAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957, p. 27-8.

entre dans la pièce. Et pourtant, il s'agit bien du point de départ de l'itinéraire : Paris. Dans la vue aérienne de la capitale, la Tour Eiffel trône dans la partie gauche, prenant presque toute la hauteur de la toile. Plusieurs autres monuments parisiens sont visibles : l'ancien Palais du Trocadéro qui n'avait pas encore été détruit, l'Arc de Triomphe de la Place de l'Étoile, l'Église de la Madeleine, le Palais des Invalides, etc. Le reste du tissu urbain est matérialisé par des petits cubes surmontés de triangles, symbolisant les bâtiments et leur toit. Certains grands axes dessinent de grandes diagonales qui parcourent la ville. Toutefois, la proportion de ce plan monumental n'est en rien respectée. On retrouve à la fois une planéité cartographique générale et une vue à vol d'oiseau pour les monuments parisiens iconiques. Le tout est le produit d'une vision irréaliste et personnelle, qui apparaissait déjà dans le paravent de 1924-1927, les deux tapisseries 1934 et 1937 pour Marie Cuttoli, et une des tentures de Poiret en 1925. Les neuf autres panneaux s'enchaînent davantage. Les deuxième et troisième représentent un paysage rural entre l'Île-de-France et la Normandie (Figures 51-52, Annexe 1.3). La composition s'ouvre à droite par une construction en brique, soit un donjon, soit un aqueduc²³⁴. Des vaches paissent dans des pâturages, un oiseau plane vers un ruisseau dans lequel on distingue une ou deux carpes. Une statue d'homme est entourée d'une vigne. La végétation est en fait omniprésente, entre le lierre qui grimpe le long des briques, les plantes au bord du cours d'eau, l'énorme buisson qui remplit plus de la moitié de la surface du troisième panneau, et les premières gerbes de blé qui annoncent la suite de l'itinéraire. La quatrième partie (Figure 53, Annexe 1.3) représente un champ de blé doré dans lequel on discerne plus explicitement la présence humaine. Un train fumant apparaît derrière le buisson de droite et semble se diriger vers un petit village. Un moissonneur accompagne sa herse tirée par deux chevaux. Le seul élément qui dénote, est la première moitié de la nature morte qui se poursuit au panneau suivant. Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, ce ne sont pas des fruits et légumes, mais des symboles des arts : un luth, une trompette, un trombone, un violon et une clarinette pour la musique, une palette pour la peinture, et un chapiteau de colonne corinthienne pour l'architecture et la sculpture. Cet ensemble est un des rares éléments dont on conserve au moins deux versions préparatoires, un dessin (Figure 49, Annexe 1.3)

²³⁴ Malgré l'impression d'avoir sous les yeux un bâtiment sphérique, le traitement de cette architecture est très proche de la tenture *L'Aqueduc ou l'Été* de 1925, dont le titre est sans équivoque.

sur une lettre entre Dufy et Viard²³⁵, et une aquarelle indépendante appartenant au Centre Pompidou. Les objets choisis restent globalement identiques, surtout pour les instruments de musique. Dans l'aquarelle en revanche, il y a deux palettes de peintre, le chapiteau a été remplacé par un élément non-identifiable, enfin deux éléments rectangulaires aux formes sommaires qui n'apparaissent pas dans la version finale sont présents. Cette nature morte artistique et symbolique était sans doute une manière de rendre hommage à son domaine et de montrer que la Normandie est une terre d'artistes. Le cinquième panneau (Figure 54, Annexe 1.3) met en avant un thème non moins célèbre dans le corpus d'œuvres du Havrais : les courses de chevaux. Au milieu d'un hippodrome, perdu au milieu d'une végétation luxuriante, sont rassemblés des jockeys et turfistes, des femmes élégantes et des spectateurs. L'extrémité gauche de cette partie donne à voir le début d'un beau parterre de fleurs, qui appartient en fait au parc d'une belle demeure représenté dans le panneau suivant (Figure 55, Annexe 1.3). Une grande grille en marque l'entrée, et à côté de la maison de ce domaine enchanté, les premières maisons normandes apparaissent. Oiseaux, papillons, bouquets d'anémones donnent à cette composition une dimension féerique. Une figure de Pomone, entourée d'amours et nimbée d'une lumière dorée, fait même son apparition en haut à droite. Elle est sans doute l'équivalent terrestre de la divinité maritime représentée dans les derniers panneaux. Dans le septième panneau (Figure 56, Annexe 1.3), on assiste au basculement complet du paysage. La végétation, alors majoritaire, cède brusquement place à la mer. La délimitation très fine entre les deux est matérialisée par les falaises tout en haut, le village de Sainte-Adresse, la plage avec un couple de promeneurs, des filets de pêche, une ancre et des coquillages tout en bas. Une figure féminine sculpturale, quoique de petite taille, descend d'un navire à demi échoué sur la plage. À moitié nue et vêtue d'un drapé, représentée de profil, elle a tout d'un personnage antique. Les trois derniers panneaux (Figure 57-59, Annexe 1.3) doivent être pris d'un seul tenant, car, ensembles, ils représentent une « évocation magistrale d'une mer irréelle »²³⁶. Les habituels voiliers, rameurs et cargos, bien souvent pavoisés, les non moins attendus spectateurs, sont accompagnés de papillons et oiseaux pris en plein vol. Mais ce qui marque par-dessus tout, c'est la dimension imaginaire et imaginée

²³⁵ Marie-Claude DUPIN-VALAISON, Andre FREISES, *Raoul Dufy et le Midi*, Perpignan : Conseil général des Pyrénées orientales : Ville de Perpignan ; Sète : Ville de Sète et al., 1990, p. 75.

²³⁶ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 342.

de cette mer, ce sont les chevaux marins, les naïades ou baigneuses, et la figure d'Amphitrite ou de Vénus étendue dans sa coquille ourlée. Cela n'est pas sans rappeler les cartes maritimes anciennes sur lesquelles on représentait des monstres marins et des créatures imaginaires. L'iconographie est brièvement évoquée par Raoul Dufy dans une lettre adressée à Viard, le 9 octobre 1929 : « cette fresque symbolique et philosophique, qui se déroule autour de l'apparition, sur la baie de Seine, de cette Vénus mère des Romains »²³⁷. Bien que la divinité représentée en pleine mer soit de taille assez modeste par rapport au reste de la composition et qu'elle arrive à la toute fin du voyage, on peut en quelque sorte y voir la réelle destination de l'itinéraire. Le rapport entre paysage et figure allégorique est plus tard inversé dans les grandes commandes publiques.

Cette peinture est dans les faits un double voyage dans l'espace et le temps. La description détaillée des panneaux successifs montre bien l'enchaînement des différents lieux. Le spectateur part de la ville, passe par la campagne, se retrouve à nouveau dans une ville, avant d'achever sa course en pleine mer. Ville, campagne et mer structurent la composition en à peu près trois parties : Paris et la ville sur deux panneaux, la campagne ou province sur quatre, et la mer normande sur trois. La représentation du train, dans les premiers panneaux, ainsi que celle des bateaux dans les quatre derniers sont d'autant plus intéressantes. Rien de mieux que de représenter des moyens de locomotion pour symboliser le thème de l'itinéraire. Enfin, la notion d'espace est mise en avant par la référence récurrente aux cartes, particulièrement dans la représentation de Paris et de la mer. La caractérisation de la région normande en tant que terre d'élevage, d'agriculture, d'artiste, territoire hippique et maritime, permet également de la situer dans la géographie nationale. Le voyage dans l'espace se fait explicite, cependant celui temporel demeure plus discret. Dans le panneau consacré à Paris, la lune et les étoiles brillent dans un ciel nocturne. Quelques panneaux plus loin, au niveau des champs de blé, la luminosité s'accroît, et aboutit, au-dessus de l'hippodrome et du jardin enchanté, à un grand soleil. Les derniers panneaux sont noyés dans le bleu de la mer et il est difficile d'en deviner le moment de la journée. Cette évolution temporelle progressive est également mise en évidence par l'évolution de la météorologie. Le ciel de Paris, quoique dégagé, est parsemé de nuages. Dans le deuxième panneau, il pleut, mais

²³⁷ Marie-Claude DUPIN-VALAISON, Andre FREISES, *Raoul Dufy et le Midi*, Perpignan : Conseil général des Pyrénées orientales : Ville de Perpignan ; Sète : Ville de Sète et al., 1990, p. 75.

le ciel se dégage rapidement. Se succèdent ensuite un beau ciel ensoleillé, un horizon rempli de nuages à partir de Sainte-Adresse, et un arc-en-ciel dans les derniers panneaux. « Le temps vient habiter l'espace pictural »²³⁸. Ce « panorama spatio-temporel » est par ailleurs très proche d'une des commandes publiques faites à Dufy au moment de l'Exposition Internationale de 1937, celle du bar-fumoir du théâtre du Palais de Chaillot (Figure 106, Annexe 1.3) : mis à part les trois figures allégoriques centrales, la succession des lieux en arrière-plan ainsi que les variations atmosphériques et météorologiques sont presque identiques. D'une certaine manière, les fleuves allégoriques de la peinture pour le Palais de Chaillot répondent aux figures divines dans celle de la salle à manger du Docteur Viard, Vénus-Amphitrite et Pomone. Cette proximité souligne le rôle annonciateur de la peinture de 1927-1933 par rapport aux grandes commandes publiques.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce programme iconographique ambitieux, qui fonctionne par juxtaposition de tableaux et de scènes, ne manque pas du tout d'harmonie. Plusieurs éléments créent une certaine homogénéité, et donc une unité, entre les fragments rassemblés. Le premier est le traitement des couleurs, qui dépassent les contours du dessin, pour mettre en place de grandes zones colorées. Le bleu, couleur de prédilection de l'artiste, est dominant. Selon les panneaux, cette ambiance chromatique tire davantage sur le violet, pour la vue de Paris, ou sur le vert, pour les parties dédiées à la campagne et à l'hippodrome. La zone jaune orangée des champs de blé, ainsi que les autres couleurs qui apparaissent en de plus petites touches, rompent la monotonie. Cette technique d'aplats colorés est inspirée des impressions textiles, pour lesquelles contour et aplat ne coïncident généralement pas, et des tentures de 1925. L'unification par la couleur a l'avantage de souligner la planéité de l'œuvre et donc la caractéristique murale de l'œuvre. Raoul Dufy a pleinement accueilli et respecté la contrainte spécifique du « mur infrangible, sans trous dans la composition ni dans les plans colorés »²³⁹. Le Docteur Viard a d'ailleurs souligné la complexité de cette tâche : « C'était, à l'époque, un problème difficile que celui d'animer une surface plane, en négligeant, *volontairement*, la troisième dimension, c'est-à-dire sans faire de « trous » dans le

²³⁸ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 33.

²³⁹ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 21.

mur ! »²⁴⁰. Les zones colorées, en plus de participer à l'harmonie d'ensemble, soulignent la muralité de l'œuvre.

Ce qui donne sa cohérence au programme iconographique, c'est aussi la dimension très personnelle, presque (auto)biographique, qu'elle revêt. Les nombreux commentateurs de la décoration en frise l'ont d'ailleurs relevé : « Dufy retrace sur les panneaux son propre itinéraire de peintre depuis Trouville lieu de sa première exposition jusqu'à Paris »²⁴¹. L'itinéraire représenté pourrait être interprété comme un hommage aux deux lieux qui ont eu une place centrale dans sa vie. Il s'agit non seulement de l'évocation d'un trajet qu'il a lui-même suivi, mais aussi d'« une vision récapitulative »²⁴² de sa carrière artistique, « une promenade dans l'œuvre du peintre lui-même, un résumé de ses thèmes préférés, le total de son vocabulaire »²⁴³. L'humain est au centre de toute la composition, ou plus précisément un homme, l'auteur de la peinture murale.

D'autres éléments favorisent la création d'une unité, comme le motif végétal. La végétation couvre la majorité de la surface des toiles, en particulier du deuxième au sixième panneaux, qui représentent la campagne francilienne et normande. Dans la plupart des peintures murales de l'artiste, la transition entre les différents panneaux se fait justement par des fleurs ou des grands buissons. Les feuilles, aux dimensions monumentales, insistent également sur la nature décorative de l'œuvre, comme c'est le cas dans la peinture de porte pour le pavillon du Butard en 1912 (Figure 27, Annexe 1.3) et dans la grande décoration de la villa *L'Altana* en 1928-1929 (Figure 60-63, Annexe 1.3).

L'harmonie plastique dont nous venons de parler, par la couleur et les motifs, est, à notre sens, révélatrice d'une harmonie bien réelle, entre l'humain et la nature, que le peintre et décorateur chercherait en effet à mettre en évidence. Pour la peinture commandée par le Docteur Viard, Dufy a décliné les paysages purement urbains et purement ruraux. Même dans les scènes qui paraissent laissées à l'état sauvage, la main de l'homme n'est pas loin : les bateaux voguent sur la mer agitée, une demeure se cache dans un jardin enchanté, le travailleur s'occupe de son champ, une sculpture et une architecture côtoient les vaches. « Ce qu'il peint n'existe

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 22.

²⁴² Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 30.

²⁴³ Raymond COGNIAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957, p. 28.

qu'en fonction de l'homme, de sa vision, de sa durée »²⁴⁴, mais l'humain ne semble jamais étouffer la nature. Même dans le panorama de Paris, on pourrait argumenter que le ciel, rempli de nuages, d'étoiles et de la lune, ainsi que la Seine et les zones arborées dans Paris, mettent en place un certain équilibre. C'est ce même monde harmonieux, partagé entre la modernité humaine et la nature, qui sera représenté dans les commandes murales publiques.

L'*Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et à la mer* est la première commande murale de grande envergure que Raoul Dufy réalise. Les difficultés de conception et d'exécution mettent en valeur le véritable défi technique que représente la confrontation au mur pour l'artiste havrais, comme pour tous les autres artistes de l'époque. Le produit final est très ambitieux et jugé réussi par les contemporains du peintre et décorateur. Pierre Courthion, ami et défenseur de Raoul Dufy, le considère comme un modèle pour le renouveau de la peinture murale, à tel point qu'il la cite dans l'article qu'il écrit pour le Journal du Salon de l'Art Mural de 1935 : « j'admire comment Raoul Dufy par exemple, sans empâter sa toile, en lui laissant absorber sa couleur, est parvenu sans une défaillance à soutenir son art le long d'un mur qui fait le tour d'une chambre. [...] L'œil passe sans heurt d'un sujet à un autre »²⁴⁵. Le programme iconographique ouvre par ailleurs déjà la voie aux programmes plus politisés des commandes murales publiques des années 1930, particulièrement pour le Palais de Chaillot, mais reste assez décoratif. Les deux commandes suivantes, influencées par les travaux textiles et céramiques de l'artiste manifestent encore plus la dimension décorative de la première période murale.

2. Décorer pour ouvrir vers l'extérieur

Entre 1928 et 1935, Dufy s'attèle à décorer les murs d'un salon d'une villa antiboise puis les murs d'une piscine dans un paquebot transatlantique. Ces deux projets aux circonstances et aux techniques très différentes ont cependant un point commun. Tous deux donnent cette impression d'espace illimité. Les décors ouvrent

²⁴⁴ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 33.

²⁴⁵ Pierre COURTHION, « Vers un renouveau de la peinture murale », *Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural*, Paris : 1935, p. 1.

Bien que Courthion mentionne une chambre, c'est bien la peinture commandée par Paul Viard. Il s'agit donc très certainement d'une erreur.

vers l'extérieur, ou auraient ouvert dans le cas de la seconde commande, restée à l'état d'esquisse. Ils trouent le mur, le font disparaître. Or, c'est précisément ce que Dufy ne semblait pas avoir fait pour l'*Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et la mer*, selon son commanditaire. Car effacer le mur par le décor, n'est-ce pas précisément une manière de contourner les difficultés de l'art mural, c'est-à-dire la planéité de la cloison ? Les iconographies et les styles de ces des deux peintures murales soulignent ainsi davantage la dimension décorative que murale.

a) Le Salon de la Villa l'Altana (1928-1929)

Entre 1928 et 1929, Raoul Dufy est chargé, par un banquier, Arthur Weisweiller, de décorer le salon de sa villa appelée *L'Altana*, située sur les hauteurs d'Antibes et dominant la vieille ville depuis l'intérieur des terres. Il n'existe pas d'archives connues la concernant, mais l'œuvre a été régulièrement commentée, surtout dans la thèse de Dora Perez-Tibi, *L'œuvre décoratif de Raoul Dufy*²⁴⁶. Cette réalisation est concomitante à la salle à manger pour le Docteur Viard. Ce sont d'ailleurs, dans les deux cas, des huiles sur toiles marouflées. Cependant, il y a entre les deux chantiers plus de différences que de points communs. Ce qui frappe sans doute le plus, c'est la facilité avec laquelle Dufy a réalisé la décoration d'Antibes : en moins de 12 mois, l'ouvrage est achevé. Pourtant, la surface à couvrir (environ 2,77 mètres par 9,66 mètres, soit à peu près 26 mètres carrés) est assez équivalente à celle de la décoration Viard, que l'artiste a eu tant de mal à mettre au point²⁴⁷. Si les surfaces globales des deux décorations murales sont assez proches, leur répartition se fait de manière bien différente à chaque fois : la peinture Viard est une sorte de frise, qui s'étend sur un axe horizontal, alors que les compositions de *L'Altana* couvrent toute la hauteur des murs et s'étendent davantage sur un axe vertical. Ce format et le contexte géographique de la villa *L'Altana* sont à l'origine d'une iconographie drastiquement différente.

Raoul Dufy a spécifiquement conçu sa composition pour le salon d'Arthur Weisweiller. Il a pris en compte les contraintes architecturales de la pièce, et c'est précisément ce qui fait la muralité de sa réalisation. L'œuvre est pensée par rapport

²⁴⁶ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985.

²⁴⁷ Pour rappel, la surface de la décoration murale de la salle à manger du Docteur Viard correspond à 16,5 x 1,75 mètres, soit environ 30 mètres carrés.

à son support mur, dont elle ne peut, en principe, être séparée. L'élément central de ce lieu de vie était une large baie vitrée, donnant sur la garrigue et sur la mer. La décoration, divisée en quatre panneaux de même hauteur, mais de largeurs différentes, vient encadrer la fenêtre, ou plutôt elle l'inclut dans sa propre composition : de manière symétrique et de chaque côté de l'ouverture, on trouve d'abord un panneau assez large (panneaux intérieurs), et un panneau plus étroit (panneaux extérieurs). La baie vitrée n'est donc pas seulement l'élément central du salon, mais aussi celui de la composition murale. Une véritable réciprocité se crée entre le paysage visible et la peinture. Car « Dufy comprit d'un coup l'écueil à éviter : il ne fallait pas que les peintures puissent entrer en lutte avec le décor naturel »²⁴⁸. Le décor a donc été conçu non pas pour rivaliser, mais pour compléter la nature extérieure, effacer le cadre de la fenêtre²⁴⁹. La composition, qui n'a rien d'illusionniste, guide et accompagne le regard jusqu'au véritable tableau esthétique : la vue. L'ensemble dégage une impression d'espace illimité.

Il y a une véritable unité dans le programme iconographique du salon d'Arthur Weisweiller : un seul lieu, un seul paysage est représenté, là où chez Viard, il s'agit d'une succession de plusieurs lieux distincts. Malgré l'homogénéité thématique, la décoration est composée de quatre parties, quatre panneaux que nous avons choisi de lire de droite à gauche, comme cela est souvent le cas dans les peintures murales de Raoul Dufy. Le premier panneau (Figure 60, Annexe 1.3) représente, selon les sources, un vieux donjon ou un aqueduc²⁵⁰. Au pied de la construction, se trouve une nature morte : fraises, raisins, oranges, citrouille, pichets et serviette blanche sont juxtaposés. La végétation occupe la majorité de la toile. Plusieurs oiseaux très colorés sont représentés en plein vol. Dans le coin inférieur gauche de ce premier panneau, apparaît une coquille St Jacques. Une autre est d'ailleurs présente dans le coin inférieur droit du panneau suivant (Figure 61, Annexe 1.3), pour annoncer métonymiquement le thème maritime. La végétation est tout aussi omniprésente

²⁴⁸ Marcelle de Turique, cité dans Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 344.

²⁴⁹ Le thème de la fenêtre ouverte vers l'extérieur, du lien entre espace du dedans et espace du dehors, est récurrent chez Raoul Dufy, mais aussi chez ses contemporains comme Henri Matisse. C'est un phénomène qui apparaît dès la première décoration murale, *La Balustrade aux papillons* (1925).

²⁵⁰ Ce même élément apparaît dans une des tentures pour la péniche de Poiret en 1925, dans une tapisserie de 1941-1942 et entame l'itinéraire entre Paris et Sainte-Adresse dans la peinture pour le Docteur Viard.

dans la deuxième partie, mais elle s'interrompt en diagonale, pour laisser en haut à gauche, un angle de ciel dégagé. Des oiseaux et deux perroquets rouges complètent la scène. La composition du troisième panneau (Figure 62, Annexe 1.3) est symétrique à celle du précédent, à cela près que deux éléments sont ajoutés. Une caravelle est représentée, comme au milieu de nulle part, au niveau du ciel dégagé. Sa position correspondait en fait à la ligne d'horizon visible par la fenêtre, et donc à l'emplacement de la mer dans le paysage réel. Une troisième coquille Saint Jacques, en bas à droite du troisième panneau, renforce l'évocation de la mer, qui n'apparaît que de manière implicite dans la peinture murale. Sa présence est imaginaire dans l'œuvre, mais réelle à travers la fenêtre. L'autre élément ajouté est une fontaine. Des jets d'eau sortent de trois chérubins statufiés, assis sur des créatures marines et soufflant dans des coquillages ou bien portant des cornes d'abondance. Les oiseaux sont toujours présents, et plusieurs papillons se sont joints à eux. Dans le quatrième et ultime panneau (Figure 63, Annexe 1.3), on retrouve la végétation, les oiseaux, la fontaine et les papillons. À l'extrême gauche, un obélisque ferme la composition²⁵¹. La juxtaposition de cet élément architectural ainsi que de la fontaine est sans doute issue des diverses *Places d'Hyères* que Raoul Dufy a réalisées entre 1926 et 1928. Ce sont deux motifs qui permettent, dans la production de l'artiste, de signaler clairement cette œuvre comme provençale.

Le contexte géographique et naturel de la pièce, c'est-à-dire la Provence, est en effet ce qui a inspiré à Raoul Dufy la composition. Cependant, à part pour quelques motifs qui rappellent ses œuvres représentant le Sud de la France, l'influence provençale n'est pas si évidente que cela. Avec les perroquets et l'obélisque, on pourrait même davantage penser à un paysage oriental et exotique. C'est en fait par la lumière que le Sud est présent. Dora Perez-Tibi parle d'une « ordonnance [...] suivant la distribution habile de l'éclairage, plus restreint sur les parois du fond et allant en s'éclairant vers la fenêtre »²⁵². La luminosité variable en fonction des panneaux est un indicateur géographique (la Provence) mais aussi temporel. Comme pour la salle à manger du Docteur Viard, Dufy nous fait vivre une journée entière. À l'extrême droite, le premier panneau est plongé dans une demi-

²⁵¹ Le donjon et l'obélisque cadrent de part et d'autre la décoration murale. Cela n'est pas sans rappeler les deux colonnes ioniques qui ouvraient et fermaient la peinture décorative dans la salle à manger du docteur Viard.

²⁵² Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 344

obscurité. Un bleu violacé et grisé nimbe l'arrière-plan et la composition générale. Quelques étoiles sont encore visibles, mais on devine l'aube qui se lève. Dans la partie droite du deuxième panneau, l'atmosphère bleu nuit est encore présente, mais de manière plus transparente et discrète. Le jaune de la chaude lumière du Sud prend petit à petit le dessus, le soleil s'élève dans le ciel, tout comme les deux oiseaux de feu. On pourrait d'ailleurs souligner la complémentarité du rouge des oiseaux et du vert de la végétation, qui accroît l'impression de luminosité. Le passage aux teintes chaudes se reflète également sur les feuillages, devenus plus clairs. Entre les deuxième et troisième parties de la peinture murale, il faut imaginer le paysage imprenable sur Antibes et la mer au loin, et bien sûr le véritable soleil du Sud. On retrouve le mouvement inverse de baisse progressive de la luminosité pour les deux derniers panneaux : tout d'abord une composition partagée entre chaude lumière et la semi-obscurité, puis une scène plongée dans l'ombre. Dans la dernière partie de la peinture murale, la lune brille et le bleu nuit est encore plus présent que dans le panneau consacré à l'aube. C'est donc un voyage temporel et lumineux que l'on suit des yeux. Chaque étape luminescente d'une journée a été représentée dans le salon. Les parois incurvées de part et d'autre de la baie vitrée permettaient sûrement d'ailleurs une bonne diffusion de la lumière naturelle dans la pièce. Il s'agit en quelque sorte d'inviter à la rêverie et à la poésie face au spectacle de la nature, mais aussi d'accompagner les habitants tout au long de leur journée.

Pour de multiples raisons, cette décoration ressemble davantage aux premières réalisations murales qu'à celle du docteur Viard. La végétation prend le dessus. L'humain est absent²⁵³, mis à part trois édifices construits de la main de l'homme : un aqueduc, une fontaine et un obélisque. Cependant, ces éléments architecturaux semblent presque abandonnés, en ruines, et sont envahis par la flore. La nature domine tellement qu'elle en devient démesurée : les trois-quarts de la composition sont recouverts de gigantesques feuilles de capucine, d'arums et de feuilles de palmier, au détriment des proportions réalistes. Les motifs végétaux, les perroquets et les papillons sont des incontournables dans les carrés de soie ou satin que Dufy a réalisé pour Paul Poiret et Bianchini-Férier (Figure 65). Le traitement des

²⁵³ Raoul Dufy avait tendance à ne pas vouloir représenter ce qui était déjà réellement présent. C'est ce qu'il a fait avec la mer dans cette même décoration, c'est qu'il fait, dix ans plus tard, pour la décoration de la Singerie du Muséum d'Histoire naturelle en ne montrant pas directement les animaux auxquels l'édifice était dédié. Peut-être est-ce pour la même raison que la présence humaine se fait aussi discrète ici ? En tant que pièce de vie du quotidien, un salon est presque constamment habité. Il n'y avait donc aucun intérêt à représenter l'homme sur les murs, alors qu'il était déjà à l'intérieur.

couleurs est aussi très lié à cette partie de la carrière de l'artiste : « des tâches informes [sont] posées d'une large touche en aplat qui déborde les contours et colore les feuillages, les oiseaux et les architectures au-delà de leur limites »²⁵⁴. Ce décalage entre couleur et dessin, cette bavure, est une leçon que Dufy a tirée de ses expérimentations textiles et qui devient ensuite sa marque de fabrique. Le style de la décoration de *L'Altana*, qui doit beaucoup aux impressions textiles, renoue, en quelque sorte, avec les racines de la carrière décorative de l'artiste. En atteste la proximité de la composition pour Weisweiler avec la peinture proto-murale du pavillon du Butard de Poiret en 1912 (Figure 27, Annexe 1.3). Dans les deux cas, le motif végétal et floral domine sur un arrière-plan laissé presque vierge, auquel s'ajoutent quelques éléments de la faune. Les couleurs pour le salon de la villa d'Antibes sont toutefois traitées plus en transparence. On en vient d'ailleurs parfois à se demander si c'est le support que l'on voit, ou bel et bien de la peinture. Le relatif retour en arrière du style de *L'Altana* s'explique en fait par la date d'exécution : en 1928-1929, Raoul Dufy n'a pas encore eu la révélation par rapport à son style mural, sur le chantier de la salle à manger du Docteur Viard, en 1930-1933. Il ne peut donc en tirer les suites logiques pour *L'Altana*.

Très peu d'études préparatoires semblent a priori exister pour cette réalisation murale. Dans sa thèse de 1985, Dora Perez-Tibi recense quatre compositions à l'aquarelle, mises au carreau, dont les compositions sont inversées par rapport à la décoration marouflée à Antibes²⁵⁵. L'autrice émet l'hypothèse qu'il s'agit de cartons réalisés en vue de tapisserie. Certains éléments varieraient également, comme la nature morte au pied de la tour qui serait alors constituée de poires, pommes, raisins et grenades. Les compositions seraient plus denses, les formes, plus nettement établies, et l'obélisque, absent. Mis à part cette rapide description, on ne conserve pas d'autres informations sur ces œuvres. Par ailleurs, quatre dessins aquarellés préparant la composition finale ont été localisés au moment d'un passage en vente publique (Annexe 2). Certains éléments de ces œuvres graphiques préparatoires correspondent aux détails évoqués par Dora Perez-Tibi. Il pourrait tout à fait s'agir des mêmes œuvres. Deux de ces aquarelles reprennent, presque à l'identique, la composition du troisième panneau, avec la caravelle. Dufy semble avoir, pour celui-

²⁵⁴ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 346.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 347.

ci, expérimenté avec les couleurs et les aplats. Un dessin est consacré au deuxième panneau, avec les deux perroquets rouges : la composition est relativement stable, seul différent le coloris, qui change de densité et d'intensité, et la nature morte, dont l'emplacement et les fruits varient. La dernière étude porte vraisemblablement sur le dernier panneau, malgré l'absence de l'obélisque. L'ambiance générale bleu nuit rappelle en effet l'ultime partie de la décoration. Dans cette version, la fontaine apparaît bien plus clairement. Signalons aussi, malgré la source incertaine, une affiche d'exposition qui aurait eu lieu du 16 novembre 1968 au 13 janvier 1969 au Centre artistique et culturel, Moulin de Vauboyen, à Bièvres (Figure 64, Annexe 1.3). L'illustration reprend le premier panneau de droite de *L'Altana*, avec le donjon, avec quelques variations, notamment l'inversion de la composition et la présence d'une grenade dans la nature morte. L'exposition annonce des huiles, des aquarelles, des dessins, des tapisseries et des porcelaines. Il est donc difficile à ce stade de savoir de quelles techniques il s'agit. Raoul Dufy a en tout cas mené un travail préparatoire, bien que moindre par rapport à ses autres grands chantiers muraux. L'hypothèse d'une traduction vers un autre médium, soit la gravure soit la tapisserie, souligne la dimension décorative et annonce également le processus presque industriel de la *Fée Électricité*.

La prise en compte de l'aménagement de la pièce, de la disposition des murs et de ce qui les entoure, est ce qui souligne la muralité de cette peinture décorative. C'est une œuvre qui a été pensée pour un intérieur bien précis, pour des murs aux dimensions et aux formes spécifiques. Les toiles marouflées sont restées en place très tardivement, dans leur lieu d'origine²⁵⁶. Une fois séparée de la pièce pour laquelle elle a été conçue et donc de la vue extérieure qu'elle complète, cette décoration bel et bien murale perd en tout cas une partie de sa signification et de son iconographie.

b) La Piscine du Paquebot *Normandie* (1935)

²⁵⁶ Ce n'est qu'à la mort du propriétaire que les toiles sont enlevées de leur support. Appartenant aujourd'hui à un autre particulier, elles ne sont que très peu exposées.

En 1935, un projet assez différent est proposé à Raoul Dufy : une décoration sur carreaux de céramique pour la piscine du paquebot *Normandie*. Dès 1922, l'artiste est attiré par la technique céramique et les émaux : « la surface lisse et vernie des vases en terre cuite [offre] un support idéal à la peinture à l'eau »²⁵⁷ qui fascine l'artiste. Après des premiers essais décevants, il rencontre, vers 1922-1923, un céramiste catalan, Josep Llorens Artigas, avec qui il collabore par à-coups, de 1922 à 1930, puis de 1937 à 1939. Le projet pour la piscine du *Normandie* intervient précisément pendant le hiatus de ce partenariat. Enrichi de toutes les connaissances acquises aux côtés de l'espagnol, Dufy veut s'essayer à un projet individuel : « le travail sur céramique de Dufy aurait dû trouver sa consécration en 1935 »²⁵⁸. Avec Artigas, le Havrais s'était déjà fait la main à la décoration sur carreaux de céramique, soit sur des carreaux seuls, soit sur un ensemble de carreaux assemblés comme *La Source*, composée de quarante carreaux (Figure 66, Annexe 1.3). C'est cette même technique qui était prévue pour le projet du paquebot. Cependant, il n'a jamais été mené à bien et seules les études préparatoires permettent d'avoir une idée de la composition envisagée. Le statut de cette œuvre inachevée est donc assez ambigu entre céramique, décoration murale et œuvre graphique. Dans sa thèse de 1985 et son ouvrage monographique, Dora Perez-Tibi n'inclut pas cette réalisation avortée dans les décorations murales privées, mais dans les travaux de céramiques. La plupart des publications postérieures rectifient cette classification, comme les catalogues d'exposition pour *Dufy les années 30* et *Le bonheur de vivre*. Perez-Tibi remarque toute même, dans les dessins préparatoires, « la même aisance que dans [l]es grandes décorations monumentales »²⁵⁹. Cela nous paraît d'autant plus cohérent de l'inclure dans le corpus des peintures murales de Dufy que les œuvres qui le composent sont très variées en techniques : des huiles sur toiles et sur panneaux de bois, très classiques, mais également des réalisations plus novatrices comme des peintures sur toile de coton en 1925²⁶⁰.

En 1935, la Compagnie Générale Transatlantique contacte Raoul Dufy pour un projet de décoration, dans le paquebot *Normandie* lui appartenant, qui recouvrirait

²⁵⁷ Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 15.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁵⁹ Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 190.

²⁶⁰ Le statut artistique et technique ambigu de ces tentures a d'ailleurs été souligné dans la partie qui leur est consacrée.

deux longs murs circulaires délimitant la piscine des premières classes. Dans l'entre-deux-guerres, le transport intercontinental de passagers est développé par de puissantes compagnies maritimes. Pour attirer les voyageurs et améliorer le confort des bateaux, ces dernières commandent des aménagements par les peintres, sculpteurs ou décorateurs en vogue. En 1935, c'est au tour de Dufy. Ce phénomène s'inscrit dans une culture ambiante de faste. Le *Normandie* est d'ailleurs vu comme caractéristique de son époque, du « règne du faux-luxe, de la mise en scène théâtrale, et de l'arabesque »²⁶¹. Il est un « véritable salon, voguant sur l'eau, de l'art décoratif français »²⁶². C'est donc un projet de cette envergure qui achève la première période d'art mural privé et décoratif de Dufy. Le *Normandie* est non seulement le symbole par excellence du décoratif, mais aussi de la modernité, à tel point que deux ans plus tard, l'artiste le représente, dans la *Fée Électricité*, sous la grande grue de l'Arsenal de Brest, dans la cale de Penhoët de St Nazaire (Figure 90, Annexe 1.3).

Pour la préparation de ce projet, la Compagnie Générale Transatlantique fournit des plans à Dufy, et lui permet de s'entretenir avec le céramiste Mayodon²⁶³, censé superviser le chantier. La surface céramique à couvrir est de 126 mètres carrés, environ 63 mètres de large par 2 mètres de haut. Les murs de la piscine sont incurvés et disposés en demi-cercle (Figure 67, Annexe 1.3). La plupart des sources soulignent l'absence d'engagement formel et officiel conclu entre la Compagnie et Dufy. Cependant, Dora Perez-Tibi mentionne une lettre entre l'artiste et le commanditaire qui « fait état d'une commande ferme décidée entre les deux parties par de nombreux entretiens et confirmée par une correspondance officielle »²⁶⁴. Quand bien même, sous prétexte d'éviter tout favoritisme, la Compagnie décide finalement d'organiser un concours pour choisir un projet²⁶⁵. Dufy refuse d'y participer. En quelques semaines à peine, l'artiste n'aurait pourtant eu le temps de réaliser de nombreuses esquisses très abouties (Annexe 2). Cette peinture

²⁶¹ Yvonne BRUNHAMMER, « Les années 1920-1930 : entre deux guerres mondiales, entre deux expositions internationales », in Jean CLAIR, Wieland SCHMIED, Zeno BIROLI, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 352.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Mayodon est d'abord conseiller artistique à la Manufacture de Sèvres en 1925, puis directeur artistique de 1940 à 1942.

²⁶⁴ Dora PEREZ-TIBI, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008, p. 315.

²⁶⁵ Les architectes qui encadraient la compétition, Henri Pacon et Pierre Patout, confient finalement l'exécution du décor de la piscine au céramiste Jacques Lenoble.

murale aurait de toute manière eu une vie de courte durée, puisque le *Normandie* succombe à un incendie et une inondation, en rade de New York en 1942.

Malgré l'interruption prématurée du projet, la composition était déjà plutôt arrêtée. Les esquisses aquarellées et article de Raymond Cogniat dans *Art et Décoration*²⁶⁶, nous en donnent quelques indications. Dufy avait conçu la décoration murale comme une succession de treize volets ou tableaux de même format. Comme pour *L'Altana*, un élément central détermine l'organisation symétrique de la composition. Dans le cas du *Normandie*, il ne s'agit pas d'une baie vitrée, mais d'un des volets peints, dont une des esquisses les plus abouties est conservée au Centre Pompidou (Figure 68, Annexe 1.3). Le décor de théâtre pour la pièce *Palm Beach* (Figure 10, Annexe 1.3) que le peintre et décorateur avait réalisé à peine deux ans plus tôt est très similaire. Autour d'une gigantesque coquille St Jacques se trouve posée sur le sable blanc, sont répartis les chevaux mythiques d'Amphitrite, retenus par des hommes. L'ensemble représente une mer légendaire et symbolique, semblable à celle de la salle à manger du Docteur Viard. Pour ce thème central, des couleurs très pastel et transparentes sont utilisées, principalement du rose et du violet. De part et d'autre, la mer, la ville et la végétation sont représentées successivement. Comme dans la décoration chez Paul Viard, « l'image se développe selon un rythme facile, succession de scènes »²⁶⁷. L'unité de l'ensemble n'en pâtit pas pour autant. Deux éléments contrebalancent l'hétérogénéité qui aurait pu être suscitée par l'enchaînement de tableaux, tout d'abord les aplats colorés, et ensuite le fil conducteur thématique de la décoration, à savoir la mer. Les flots sont partout, même quand Dufy représente des édifices, les vagues semblent tout immerger. La ville est noyée dans les eaux, pierre et mer deviennent « une seule et même masse d'un élément hybride »²⁶⁸. Les transitions entre les scènes et les lieux sont assurées par des buissons gigantesques, qui ne sont pas sans rappeler ceux de *L'Altana*. En réalité, le projet pour le *Normandie* paraît faire la synthèse entre les deux précédentes peintures murales, celle de Viard et celle d'Antibes. On retrouve à la fois

²⁶⁶ Raymond COGNAT, « Pour une piscine un projet de décoration de Raoul Dufy », *Art et Décoration*, 1935, p. 17-20.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁸ Cité dans Fanny GUILLON-LAFFAILLE, « Les grands décors privés des années 1930 », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 111.

les tonalités vert-jaune de la seconde et bleu violacé de la première, le côté très décoratif du salon et l'enchaînement de vues définies de la salle à manger.

Les thèmes iconographiques sont répartis de manière symétrique par rapport au thème central de la mer symbolique. À chaque extrémité se trouve l'évocation d'une ville, d'un côté Deauville (Figure 70, Annexe 1.3), et de l'autre Monte-Carlo (Figure 69, Annexe 1.3). En alliant la Manche et la Méditerranée, Dufy rassemble les deux zones géographiques qui l'ont le plus inspiré pendant sa carrière artistique. Ces deux régions ont même une importance biographique : né au Havre, il meurt dans le Sud de la France, à Perpignan. C'est encore une fois une manière de faire la synthèse entre les peintures murales pour Weisweiller et pour Viard. Les esquisses ne se sont pas vu attribuer des titres précis du vivant de l'artiste. Il est donc parfois difficile de distinguer les vues de Deauville de celles de Monte-Carlo. Toutefois, plusieurs dessins représentent des villages assez en hauteur, d'un style très différent de celui que l'artiste utilise habituellement pour représenter les villes et villages normands. On peut donc supposer qu'il s'agit là de la cité monégasque. Un autre paysage urbain, plus déroutant, fait son apparition dans la composition. Il s'agit d'une vue de port, qui ressemble beaucoup aux *Hommages à Claude Lorrain* de Dufy, à certains paysages du Havre ou de Sainte-Adresse et aux versions successives de *Venise imaginaire* (Figure 71, Annexe 1.3). On remarque d'ailleurs plusieurs exemples d'architecture romaine : un Colisée ou cirque et des villas à l'italienne. Il s'agit sûrement d'un paysage entièrement recomposé et imaginé comme l'artiste havrais aimait bien en faire. Les autres volets donnent à voir des cargos noirs, des yachts, des bateaux à voile multicolore, des mâts pavoisés, qui forment une évocation de la navigation hauturière et le tourisme balnéaire auxquels les passagers du *Normandie* participent. L'eau de la mer côtoie l'eau douce dans la représentation de deux fontaines, qui se répondent, toujours dans un jeu symétrique : d'une part les statues de Versailles au bassin de Latone, et d'autre part les Fleuves des bassins de la Concorde, à Paris (Figure 72, Annexe 1.3). Selon Cogniat, ces références architecturales étaient censées se trouver à mi-chemin entre une extrémité représentant une vue urbaine et le thème central. Ce qui peut surprendre quelque peu est la relative absence l'humain. Les seules silhouettes bien distinctes sont en fait celles des statues des fontaines, peut-être pour que « la présence des baigneurs réels ne soit pas gênante et ne souligne pas de façon désagréable certains contrastes, par l'opposition des silhouettes vraies devant elles, inventées par

l'artiste »²⁶⁹. Bien que ce projet n'ait jamais été mené à bien, les esquisses révèlent une composition et un programme iconographique déjà bien réfléchi. L'exécution rapide des études laisse à penser que, tout comme pour *L'Altana*, Raoul Dufy n'a pas eu de mal à imaginer un projet qui lui plairait. Il faut cependant attendre quelques années de plus avant qu'une décoration de cette échelle, et même plus grande encore lui soit confiée.

Les projets pour *L'Altana* et le *Normandie* closent une première période d'art mural privé et décoratif pour Dufy. Leur programme iconographique tourne chacun autour d'éléments naturels, d'une part la végétation et d'autre part les milieux aqueux. Ils envahissent toute la surface des compositions au point d'ouvrir vers l'extérieur et de donner la sensation d'un espace illimité. Contrairement à la salle à manger du Docteur Viard, ils trouent le mur pour le faire se confondre avec son lieu pour lequel ils ont été conçus, soit le panorama à travers la fenêtre, soit la piscine et la mer du paquebot. La juxtaposition et l'accumulation des motifs, au point d'en arriver presque à une peur du vide, donnent une forte dimension décorative aux peintures murales. Car entre 1911 et 1935, l'art mural de Dufy ne correspond pas tout à fait à la théorie de la muralité qui se développe à peine. Elle n'a pas encore la dimension publique et politique des grandes commandes de 1936 à 1940, mais incarne un idéal décoratif pour les intérieurs luxueux des Années Folles et de l'entre-deux-guerres. Le peintre et décorateur est d'ailleurs reconnu pour « son sens de l'arabesque, le charme de son dessin, la fraîcheur de ses couleurs, son goût, son imagination, [qui] le désignent plus que tout autre pour animer et varier l'aspect des grands murs »²⁷⁰. Malgré l'omniprésence du décoratif, les peintures pour Viard et le *Normandie* annoncent déjà la seconde période murale de l'artiste, plus classique, officielle et politisée. Ces deux projets, de 1933 et 1935, ont une dimension allégorique et symbolique grâce aux figures de divinités par exemple. En fait, après un art mural décoratif, souvent éphémère, dans les années 1920, qui correspond en quelque sorte à la mise au point d'une plastique et technique des murs, Dufy développe petit à petit un art mural plus théorique, qui, chez lui, prend la forme de l'allégorie et du symbole. Encore réduites à un détail dans la salle à manger du

²⁶⁹ Raymond COGNIAT, « Pour une piscine un projet de décoration de Raoul Dufy », *Art et Décoration*, 1935, p. 20.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

Docteur Viard et dans le projet pour le paquebot, elles prennent de l'ampleur jusqu'à devenir monumentales dans les grandes commandes passées en 1936-1937. C'est la dimension stylistique de la muralité du Havrais qui se constitue.

III. Les Commandes à « la proportion de l'allégorie »²⁷¹ (1936-1940)

Les peintures murales, privées et décoratives, de 1911 à 1935 forment une période expérimentale. L'artiste y met progressivement en place les procédés techniques, plastiques et stylistiques qui, une fois mis ensemble, construisent son style mural : prégnance du motif végétal, construction de l'espace par bandes ou zones colorées, dimensions monumentales, juxtaposition de motifs ou scènes, soin méticuleux apporté au travail préparatoire et développement panoramique de la composition. Tous ces éléments sont alors savamment agencés et équilibrés dans la seconde période de peinture murale de Dufy, entre 1936 et 1940. À l'exception de la *Fée Électricité*, toutes les réalisations sont des commandes publiques, et c'est précisément cette partie du corpus qui illustre le mieux la théorie murale contemporaine. Les projets gagnent en monumentalité et en signification politique, ne serait-ce qu'en raison de leur lien avec le Front Populaire et le gouvernement Blum, qui en sont les commanditaires. Mais la transition du décoratif au politique, l'engagement du Havrais se manifeste alors surtout par la construction réfléchie de programmes iconographiques aux tendances plus classiques. L'allégorique et le symbolique, déjà présents en germe dans les décorations de 1911-1935, deviennent des éléments centraux, sans rien perdre de leur modernité.

A. Du décoratif au politique ?

En 1936, les peintures murales de Dufy changent radicalement d'échelle. L'arrivée du Front Populaire et la promotion efficace de l'art mural permettent aux artistes de bénéficier de commandes pour des édifices publics gigantesques, particulièrement au moment de l'Exposition Internationale de 1937. Ce sont donc des œuvres de plus grande envergure non seulement par leurs dimensions, mais aussi par la visibilité accrue dont elle bénéficie. C'est bien le peuple, et non une élite bourgeoise, qui devient alors le public de l'artiste et décorateur. Contrairement à ce que l'historiographie a généralement retenu, nous argumenterons que, à cette

²⁷¹ Pontus Holten, in Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 3.

période, les œuvres murales du Havrais montrent un engagement certain, moins politisé et plus universel que celui de ses contemporains.

1. « Le classicisme moderne de Dufy »²⁷²

Malgré l'évidente continuité entre les œuvres d'avant 1936 et celles d'après, cette date marque le passage à des iconographies figuratives plus classiques, et même mythologiques, qui ont pu être reprochées à l'artiste. Ses biographes, Marcelle Berr de Turique et Christian Zervos, parlent alternativement « d'un retour à l'ordre, d'un besoin de classicisme » ou d'« un retour au motif »²⁷³. Dans le cadre d'une étude des dessins préparatoires pour la *Fée Électricité*, Antoinette Rézé-Huré souligne de plus la perte d'expressivité au moment du passage à la version finale, et qu'elle identifie comme un assagissement, comme une volonté de correspondre au modèle antique classique, « afin que l'œuvre finale dérive non vers l'autel de Pergame mais vers la frise des Panathénées »²⁷⁴. Ce phénomène s'inscrit dans le contexte de retour à l'ordre qui intervient dans l'entre-deux-guerres et dans le cadre duquel on a même pu parler du néoclassicisme de certaines figures, par exemple avec Picasso. Les artistes s'inspirent à nouveau de la mythologie gréco-latine et de l'antique en général, comme Robert Delaunay qui fait référence aux fresques de Pompéi en réalisant sa *Ville de Paris* (Figure 73, Annexe 1.3). Ce classicisme est rendu d'autant plus évident par la construction, sur le modèle antique, des Palais de Tokyo et Palais de Chaillot pour l'Exposition Internationale de 1937. Dufy, aux côtés des anciens Nabis et Fauves, fait d'ailleurs partie de la première sélection d'artistes pour les commandes de l'événement, sélection vue comme traditionnelle, car les artistes les plus révolutionnaires et avant-gardistes tels que Robert Delaunay ou Picasso n'en font pas partie.

Les tendances classiques du Havrais s'illustrent non seulement par sa veine mythologique, avec l'Olympe de la *Fée* (Figure 94, Annexe 1.3) ou les Trois Grâces de *La Seine de Paris à la mer* (Figures 103-105, Annexe 1.3), mais aussi par sa

²⁷² Michel Conil LACOSTE, « Dufy au Louvre En l'honneur de la donation aux musées de France de deux cents de ses œuvres », *Le Monde*, 1^{er} mars 1963, in Archives, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle.

²⁷³ Sophie KREBS, « Les « imageries » du Havre de Raoul Dufy », in Sophie KREBS, Annette HAUDIQUET, *Raoul Dufy au Havre*, Paris : Mare & Martin ; Le Havre : Muma, 2019, p. 22.

²⁷⁴ Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 727.

référence constante aux maîtres anciens. Il est systématiquement comparé à de célèbres peintres comme Ucello, Piero della Francesca, Poussin. La *Fée Électricité* inclut à la fois un portrait de Léonard de Vinci (Figure 95, Annexe 1.3) et un hommage au temple de Tivoli représenté par Claude Le Lorrain. L'irruption des trois nus féminins, musclés et imposants, dans *La Seine de Paris à la mer*, n'est par ailleurs pas sans rappeler le style de Michel Ange. La place que Dufy consacre au nu dans son processus préparatoire est aussi très révélatrice : il prend soin, pour la *Fée* et la *Singerie* de représenter d'abord ses personnages nus, avant de les revêtir de leurs habits d'époque. C'est ce même procédé traditionnel qui est employé dans les ateliers, à la Renaissance, et à l'époque néoclassique par David. Le modèle néoclassique est d'autant plus présent dans la *Fée Électricité* que le dessin blanc sur le fond bleu de l'Olympe et de la centrale électrique rappelle les céramiques de Wedgwood. En plus de la recherche du canon à l'antique, un autre procédé ancien est employé par l'artiste au moment des ébauches : il écrivait les couleurs qu'il souhaitait utiliser sur les zones concernées des dessins.

Enfin, trois modèles artistiques anciens jouent un rôle majeur dans le travail de composition des quatre projets muraux de 1936 à 1940 : l'allégorie, le panorama et le panthéon. Le premier, dont il sera question plus en détails lors de l'analyse des œuvres, est omniprésent, à l'exception de la *Singerie*. Pour le second, Dufy avait déjà commencé à reprendre la structure panoramique dans la salle à manger du Docteur Viard, le Salon de *L'Altana* et le projet du *Normandie*. La référence au panorama, dispositif immersif souvent utilisé à la fin du XIX^e et au début du XX^e pour reconstituer les scènes de bataille ou bien repris par Monet avec ses *Nymphéas* de l'Orangerie (Figure 6, Annexe 1.3), est rendue plus évidente par les dimensions monumentales des peintures murales de la fin des années 1930. C'est un phénomène particulièrement sensible dans le cas de la *Fée*, pour laquelle le spectateur est complètement immergé, ou même submergé, par cette œuvre qui fixe et construit une histoire. Le dernier modèle, celui du panthéon, concerne à la fois la *Fée* et la *Singerie*, avec leur accumulation de grands hommes et penseurs. Les exemples les plus proches sont l'amphithéâtre de l'École Nationale des Beaux-Arts, réalisé par Paul Delaroche en 1840, et l'*Apothéose d'Homère*, par Ingres en 1827 (Figures 74-75, Annexe 1.3). Toutes deux sont par ailleurs des œuvres murales, la première pour une pièce en forme d'hémicycle, et la seconde pour un plafond du Louvre. Mais la référence avouée est bien plus ancienne, il s'agit de la Chambre de

la signature que Raphaël exécute au Vatican, en 1508-1511, particulièrement l'*École d'Athènes* (Figures 76, Annexe 1.3). Lors d'un entretien avec Pierre Courthion, l'artiste évoque précisément cette grande œuvre classique, dont la composition est selon lui structurée par les plans colorés et a donc inspiré sa « répartition de la couleur-lumière » et ses grands aplats²⁷⁵. *La Dispute* (Figure 77, Annexe 1.3), avec sa foule de figures autour d'un motif central, aurait également inspiré, dans la *Fée*, l'élément structurant de l'Olympe et de la centrale électrique (Figure 88, Annexe 1.3). Ce type de construction était déjà présent dans les peintures murales pour la villa *L'Altana* et le projet du *Normandie*. Avec ses multiples références à l'histoire de l'art passée, le classicisme de Raoul Dufy n'a toutefois rien de stérile et traditionnel. La juxtaposition de l'Olympe et de la centrale dans la *Fée* permet justement de souligner l'approche moderne de l'artiste vis-à-vis de motifs classiques. Il y a, chez lui, une « métamorphose de la veine mythologique »²⁷⁶, qui cohabite avec la modernité d'autres motifs et procédés.

Si l'œuvre du Havrais a sans aucun doute une dimension très classique particulièrement pendant la deuxième moitié des années 1930, elle ne peut en aucun cas être considérée comme un académisme, que le peintre et décorateur avait en horreur : « Il faut la casser pour rester vivant. Il faut briser, même sans violence, la forme qui a trop servi & qui, à force d'être utilisée, perd & sa signification & son symbole »²⁷⁷. Car son intention avant-gardiste est la suivante : « Ce que je voudrais, vous comprenez, c'est tordre le cou à la peinture »²⁷⁸. La modernité de Dufy a fait l'objet d'un mémoire de recherche entier. L'auteur, Jean Dardare, distingue trois domaines dans lesquels l'artiste s'est illustré comme moderne : les domaines technique, thématique et plastique. La modernité plastique s'incarne particulièrement dans le refus de la perspective euclidienne renaissante, trop rigide, au profit d'une « perspective morale »²⁷⁹, dans la dissociation entre la ligne et la couleur qui vient dépasser le sempiternel débat académique, et dans la planéité des compositions, vue par Marc Desgrandschamps comme la caractéristique essentielle de l'art

²⁷⁵ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 67.

²⁷⁶ Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 763.

²⁷⁷ Cité dans Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 185-6.

²⁷⁸ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 43.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

moderne²⁸⁰. Rappelons également que le Havrais, en parallèle de sa culture classique, s'est essayé à certaines des avant-gardes artistiques comme l'impressionnisme, le fauvisme, le cézannisme et le cubisme. Vient ensuite la modernité technique de Dufy. Car ce dernier a, toute sa vie durant, expérimenté avec une multitude de médiums, y compris l'art mural, à chaque fois dans l'optique de les renouveler et les moderniser. C'est en fait révélateur de sa position profondément moderne en faveur d'une unité des arts, d'une union de l'art, de la technique et de l'industrie. Pour sa technique de peinture murale, il mène de nombreuses expérimentations, avant de mener presque un travail d'ingénieur avec Jacques Maroger pour mettre au point le liant correspondant parfaitement à son style. Enfin, les motifs iconographiques choisis par l'artiste révèlent sa modernité thématique. Il se fait le peintre de la vie actuelle. Dans la *Fée Électricité*, il s'inspire de son époque pour représenter les artisans, les machines, la publicité, les fêtes populaires. Derrière les trois nus classiques du décor du Palais de Chaillot, on trouve une vue contemporaine, à l'allure très industrielle de la ville de Rouen (Figure 110, Annexe 1.3). Les nouveaux modes de transport comme le train et l'automobile font aussi régulièrement leur apparition dans les compositions murales. La rétrospective monographique de Tokyo en 2014 en vient même à désigner Dufy comme le peintre de la vie moderne, en reprenant la célèbre expression de Baudelaire de 1863. Cette triple modernité s'incarne, à notre avis, le mieux dans la peinture murale livrée en 1940. Le classicisme s'y fait beaucoup plus discret, il s'est même presque effacé, car il n'y a pas d'allégorie et pas de mythologie. Seul demeure le modèle du panthéon des grands hommes qui inclut deux hommes antiques historiques.

En fait, si la modernité de Raoul Dufy a souvent été remise en question, c'est qu'en comparaison avec d'autres artistes contemporains, notamment abstraits et cubistes, « la peinture de Dufy apparaît très sage, et pour certains, enfantine, sinon un peu naïve »²⁸¹. La modernité du Havrais n'est pas des plus évidentes, puisqu'il est aussi classique, d'où l'emploi de l'expression « classicisme moderne »²⁸². On pourrait tout aussi bien parler d'une modernité classicisante : en recourant aux motifs

²⁸⁰ Interview de Marc Desgrandschamps par Anaël Pigeat, in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 83.

²⁸¹ Jean DARDARE, « Raoul Dufy et la modernité », Mémoire d'étude, École du Louvre, Paris, 2010, p. 9.

²⁸² Michel Conil LACOSTE, « Dufy au Louvre En l'honneur de la donation aux musées de France de deux cents de ses œuvres », *Le Monde*, 1^{er} mars 1963, in Archives, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle.

et procédés classiques, l'artiste dote le monde moderne d'une aura et d'une grandeur certaines. Certains des choix artistiques de l'artiste sont profondément ambivalents, ce que Stéphane Laurent résume par l'expression « *a tradition of innovation* »²⁸³. Citons l'innovation du médium Maroger qui est en fait une tentative de retrouver le liant des maîtres du XV^e siècle, ou même plus généralement l'art mural, une technique antérieure à l'antiquité. Cet entrelacement du moderne et du classique correspond parfaitement à la période de l'Exposition Internationale de 1937 dont on a souvent relevé la même ambivalence. Le Havrais est en fait un artiste inclassable, entre moderne et classique, dessinateur et coloriste, entre peintre et décorateur. Il provoque surtout des interrogations : « Est-il un peintre classique dans la peau d'un moderne ou un peintre moderne renouant avec l'art classique ? »²⁸⁴. S'agit-il de moderniser des classiques pour ne pas tomber dans l'académisme, ou de classiciser la modernité pour la glorifier ? On pourrait aussi considérer que l'approche de l'artiste est moderne justement parce qu'elle dépasse les dualités traditionnelles, parce qu'elle en fait une synthèse qui se présente comme atemporelle et universelle. Ce sont ces enjeux qui sont présents dans les peintures murales de 1936.

2. L'engagement nuancé de Raoul Dufy

Dans l'entre-deux-guerres, la sphère artistique, bouleversée par la crise, initie un mouvement de retour au sujet, de rappel à l'ordre. En s'éloignant des avant-gardes, trop détachées du réel, le renouveau des réalismes marque en fait le désir de retrouver une forme d'engagement artistique vis-à-vis de l'actualité. Et, contrairement à ce que l'historiographie a souvent retenu, le classicisme moderne de Raoul Dufy qui est mis en image dans ses peintures murales de 1936 à 1940 est une forme d'engagement. La référence classique permet de dépasser l'approche historicisante. Les temps passés et la modernité sont mis au même niveau, permettant ainsi d'« atteindre une forme pure, universelle et transhistorique, une quête de la beauté hors des limites fixées par les contingences historiques »²⁸⁵.

²⁸³ Stéphane LAURENT, « Fiat Lux : Raoul Dufy and Robert Mallet-Stevens's Palais de la Lumière (Palace of Light) », *West 86th*, Spring-summer 2018, vol. 25, n°1, p. 61.

²⁸⁴ Sophie KREBS, « La Fée Électricité : entre féerie et réalisme », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évia, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 124.

²⁸⁵ Dora PEREZ-TIBI, « Raoul Dufy : aux carrefours d'une époque », in Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Raoul Dufy : le peintre, la décoration et la mode des années 1920-1930*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, p. 35.

L'Exposition Internationale de 1937, avec ses grandes commandes, est le moment du plus haut positionnement idéologique, et même politique avec les *Assurances privées* (Figure 101, Annexe 1.3), de l'artiste. La dernière commande publique de la Singerie (Figures 111-112, Annexe 1.3) illustre, elle aussi, l'engagement universel et humaniste du Havrais, quoique de manière plus moderne.

a) Un artiste anhistorique et apolitique ?

Avant tout, il s'agit de faire le point sur le sujet de l'engagement chez Dufy, qui fait débat. Les contemporains de l'artiste et les auteurs donnent généralement la fausse image d'un artiste anhistorique et apolitique, coupé de son époque.

Une des interprétations récurrentes de l'œuvre de Dufy est celle d'un art du plaisir, du divertissement. On ne parle alors pas vraiment de peinture murale, mais plutôt de peinture décorative ou de grande décoration. Le décoratif est pris dans un sens superflu et purement esthétique, car son œuvre n'est alors ni introspective, ni intellectuelle. Dans cette conception, l'artiste est vu entièrement en retrait de toute actualité sociale et politique, aucun engagement n'est possible. Le Havrais est rangé parmi les peintres décorateurs, aux côtés de Matisse ou Bonnard. Le peintre Charles Lopicque résume bien cette vision de Dufy : « La fraîcheur mm de son pinceau a fait douter certains de son actualité : quelle grossièreté »²⁸⁶. L'on peut en fait voir deux raisons principales à cette remise en question de l'engagement de l'artiste en raison de son œuvre décorative et plaisante. D'une part, son art est caractérisé de bourgeois, dont il représente les loisirs et les mondanités. Il est vrai que les tableaux de l'artiste sont très appréciés de cette petite élite et que la majorité de ses œuvres murales sont de l'ordre privé. Les réalisations peintes de 1911 à 1933 sont destinées à décorer des intérieurs d'hôtels particuliers, de villas ou d'appartements haussmanniens, et le *Normandie*, pour lequel l'artiste esquisse un projet, est le symbole par excellence du luxe bourgeois et aristocrate de l'époque. Or une peinture soi-disant bourgeoise à l'ère du peuple ne fait pas du tout l'unanimité. D'autre part, cette conception est révélatrice de la hiérarchie académique entre les beaux-arts et les arts décoratifs qui est encore présente dans l'entre-deux-guerres. Dufy fait partie d'un ensemble d'artistes qui remet en cause la mauvaise réputation des arts

²⁸⁶ Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 122.

appliqués et aspire à l'unité des arts. Les peintures murales, à la croisée du tableau, des impressions textiles et de la céramique en sont le parfait exemple. C'est précisément ce qui peut susciter cet « aimable mépris »²⁸⁷. En réalité, la représentation des mœurs bourgeois et l'inscription du Havrais dans le mouvement de valorisation des arts appliqués, mais aussi dans le renouveau de l'art mural, font de lui un artiste pleinement historique, en phase avec son époque. La prise en compte de la classe sociale bourgeois ne lui donne-t-elle pas déjà, par la même occasion, une première dimension sociale ? Un de ses amis, le Docteur Roudinesco, le compare même à Honoré Daumier, peintre et caricaturiste à l'engagement certain.

Une autre interprétation historiographique qui va dans le sens d'un artiste anhistorique et apolitique est celle qui considère que les œuvres de Dufy sont tournées vers lui-même, et non vers l'actualité. Pierre Courthion le compare à plusieurs reprises à Henri Brulard, le nom d'État civil de Stendhal, qui a écrit un ouvrage autobiographique *La vie de Henri Brulard*. L'auteur y crée le terme égotisme et son adjectif égotique pour désigner de manière neutre ce qui fait référence à soi-même. On pourrait ainsi désigner les peintures murales du Havrais comme égotiques, car les programmes iconographiques sont bien souvent fondés sur sa vie et son œuvre. Le meilleur exemple est sans doute la salle à manger du Docteur Viard, qui représente *l'Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et à la mer* (Figures 50-59, Annexe 1.3). Pierre Courthion en parlant des œuvres de l'artiste dit « n'y point voir le sujet, mais bien l'artiste qui se raconte »²⁸⁸. Dufy s'est lui-même clairement exprimé sur la question : « Pourquoi je peins ? Parce que c'est le seul moyen dont je dispose pour exprimer ma pensée et parler de choses que j'aime, en un mot, pour faire quelque chose qui me ressemble »²⁸⁹. Selon Martine Contensou, le petit homme bleu, représenté au niveau de la centrale électrique de la *Fée Électricité* (Figure 91, Annexe 1.3), pourrait même être une forme d'autoportrait, car dans une des esquisses, cet emplacement avait été réservé à la signature. Si certains éléments (auto)biographiques se font effectivement leur chemin dans les compositions, à partir de 1936, ils deviennent largement minoritaires. *La Seine de Paris à la mer* (Figures 103-105, Annexe 1.3), pour le Palais de Chaillot, qui est souvent citée comme un

²⁸⁷ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁸ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 17.

²⁸⁹ Cité dans Jean FRONERIS, « Raoul Dufy ou la gravité de l'impondérable », in Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Raoul Dufy : le peintre, la décoration et la mode des années 1920-1930*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, p. 15.

pendant de la salle à manger de Viard, en est l'exemple parfait. C'est bien le même trajet entre la capitale et Sainte-Adresse qui est mise en image. Toutefois, les éléments qui le composent se font plus neutres, sont moins liés à la vie de l'artiste, et surtout, trois grands nus classiques et allégoriques sont ajoutés et deviennent le motif principal. La conception égotique ne peut s'appliquer aux commandes murales de 1936 à 1940, dont les enjeux sont tout autre.

Enfin, il convient de s'appuyer sur les propos mêmes de Raoul Dufy pour souligner son inscription dans le contexte d'entre-deux-guerres. Pour l'enquête « Où va la peinture », publiée dans *Commune*, en mai et juin 1935, le Havrais répond : « L'influence du social sur l'inspiration ? Zéro. Peindre est une fonction naturelle. - *Mais la guerre, le baigne, l'hitlérisme ?* - Pendant la guerre l'on constatait avec effroi que le ciel est les papillons avaient la même couleur. [...] Si j'étais au baigne, eh bien ! je serais un peintre baignard. Si j'étais Allemand et que je dusse peindre le triomphe de l'hitlérisme, je le ferais, comme d'autres, jadis, ont traité, sans la foi, des sujets religieux »²⁹⁰. Ces propos ont à tort été interprétés comme une indifférence, un détachement vis-à-vis du contenu des œuvres et un opportunisme. Walter Benjamin aurait même avancé que l'artiste « pourrait faire l'éloge de l'hitlérisme comme d'autres ont traité sans foi des sujets religieux »²⁹¹. Il s'agit, à notre avis, d'un contre-sens. Les paroles de Dufy ne montrent pas qu'il serait prêt à mettre son art au service de n'importe quel pouvoir, mais elles soulignent la manière dont un artiste s'inscrit dans un contexte historique, idéologique et politique. C'est le constat d'un déterminisme. L'engagement, les idées et les œuvres d'un artiste sont le fruit d'un contexte, d'une « fonction naturelle » et non d'un choix délibéré, désigné par l'expression « l'influence du social sur l'inspiration ». Raoul Dufy proclame donc ainsi pleinement son lien à l'actualité. On ne peut alors analyser ses œuvres, particulièrement ses peintures murales en dehors de leur contexte politique, social et idéologique.

b) Dufy et la théorie de l'art mural

²⁹⁰ Raoul Dufy, cité dans Serge FAUCHEREAU (éd.), *op. cit.*, p. 250-1.

²⁹¹ Interview de Marc Desgrandschamps par Anaël Pigeat, in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 85-6.

Nous nous sommes efforcés, tout au long de cette étude, de souligner les liens que l'artiste havrais a entretenus avec le renouveau de la muralité dans l'entre-deux-guerres, mais il nous paraît nécessaire d'en faire ici une synthèse pour souligner clairement son inscription dans un contexte précis. Dufy commence très tôt à produire des œuvres murales, dès 1911, bien avant que le mouvement de l'art mural de l'entre-deux-guerres n'ait été initié. Toutefois, ses productions s'intensifient à partir de 1925, au moment où cette technique fait de plus en plus de bruit dans la sphère artistique. À partir de 1935, il fait partie du comité d'honneur de l'association L'Art Mural, avec laquelle il expose à deux reprises, en 1935 et 1936.

Le peintre et décorateur, contrairement à ses contemporains, ne s'est que très peu exprimé à propos de son œuvre. Les quelques propos existants et les projets auxquels il s'est consacré révèlent toutefois son adhésion à la théorie de l'art mural qui se développe principalement à partir de la crise économique en France, en 1931. Le premier point commun est la remise en question de l'individualisme et l'aspiration à une unité des arts, à savoir les beaux-arts et les arts décoratifs, mais aussi avec l'architecture. Dans un de ses carnets, Dufy évoque ce « jour où la peinture, cessant d'être un art isolé, rentrera dans l'architecture dont elle ornera le plat utilitarisme moderne »²⁹². Le chantier médiéval des cathédrales est également pour lui un modèle, car comme les défenseurs de l'art mural, la technique et le métier lui tient à cœur. Dans ses peintures murales de l'Exposition Internationale de 1937, il rend hommage à l'artisan, à l'ouvrier, et même à l'industrie. On peut ainsi voir des points communs avec Robert Delaunay ou Le Corbusier qui, à la même période, vantent les mérites du peintre de bâtiment. Le second élément qui montre à quel point l'esthétique de Dufy correspond à l'art mural est son rapport à la couleur. Les théoriciens de la muralité de l'entre-deux-guerres n'ont eu de cesse de vanter les mérites de la polychromie. Or, le peintre et décorateur havrais a lui-même donné à la couleur le premier rôle dans son art, notamment dans sa théorie de la couleur-lumière. Dans une lettre à André Lhote, il écrit : « ma lutte pour la couleur ; oui, c'est ma vie »²⁹³. Les grands aplats colorés qui font la spécificité de l'artiste sont d'ailleurs mis au point au moment d'une des commandes murales, celle pour la péniche *Orgues* de Paul Poiret en 1925. Mais ses peintures ne sont pas seulement de la

²⁹² Cité dans Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 168-9.

²⁹³ Cité dans Martine CONTENSOU, *La Fée électricité*, Paris, Paris musées, coll. « Petites capitales. Histoire de l'art », n° 2, 2008, p. 50.

couleur, le dessin y a également une place majeure. Ses commentateurs parlent souvent de sténographie ou de signe. Son style est comme une écriture, et ses peintures murales deviennent en quelque sorte un message, une tribune, comme le souhaitent les défenseurs de la muralité.

Il est relativement aisé de souligner ce premier ensemble de points communs entre le renouveau de l'art mural de l'entre-deux-guerres et la production de Dufy. Cependant, la théorie de la muralité qui se met en place prend une tournure définitivement sociale, idéologique, et parfois politique, qui dans le cas de Dufy est bien moins évident. L'artiste a régulièrement représenté des foules et des fêtes populaires dans sa carrière. Ce goût pour les rassemblements prend « un clair accent démocratique » dans les peintures murales de 1936 à 1940, particulièrement dans la *Fée Électricité*, dans laquelle la foule de penseurs se mêle aux travailleurs et aux musiciens, qui forment ensemble, le peuple. C'est donc bien l'affirmation d'une forme d'engagement social, d'autant plus que l'objectif du plus grand tableau du monde, ainsi que des autres réalisations de la période, est profondément didactique. Le peintre et décorateur rempli pleinement « sa mission d'éducateur » au moment de l'Exposition Internationale de 1937, car s'il n'est pas le défenseur de l'art mural le plus actif, c'est lui qui obtient, lors de l'événement, le plus de résultat. Le Corbusier mentionne le succès du Palais de l'Électricité : « on a pu voir, au contraire, le public s'arrêter longuement devant l'immense fresque de Dufy. Ici, c'était un jeu : découvrir des personnages affublés de noms célèbres et voir quelle « bobine » ils avaient »²⁹⁴. Par comparaison, *Guernica* de Picasso, qui fait grand bruit dans le monde de l'art, n'a que peu retenu l'attention du public. L'artiste haurais est donc celui qui semble le mieux créer le lien rechercher avec le peuple.

Un enjeu majeur de l'art mural dans l'entre-deux-guerres ne peut toutefois pas être appliqué au cas de Raoul Dufy : le lien avec la crise économique et le chômage des artistes. Car dans les années 1930, le peintre et décorateur est en pleine ascension. Ses difficultés financières ont largement été dépassées grâce à sa collaboration avec Paul Poiret et Bianchini-Férier. Il n'est pas prisonnier de l'approche économique puisqu'il vit alors de son art. Son adhésion à l'art mural n'est donc pas le fruit d'une nécessité de trouver du travail, mais un choix qui met en évidence son intérêt pour la question. Le support mur, qui revêt surtout une

²⁹⁴ Cité dans Patrick WEISER, *op. cit.*, p. 12.

dimension technique et plastique au départ, devient pour lui le moyen d'expression de son engagement à partir de 1936.

c) Une œuvre humaniste et universelle

Après avoir souligné l'inscription historique et sociale de l'artiste, cette partie du mémoire propose de remettre en question la passivité et la neutralité politique de Raoul Dufy qui ont si souvent été évoquées. Il ne s'agit pas de montrer un Dufy entièrement au service du Front Populaire, ni militant comme Aragon ou Lurçat ont pu l'être. Car, en plus d'être illusoire, dans un entretien avec Pierre Courthion, l'artiste avoua se montrer assez critique vis-à-vis de l'art qui se fait « l'humble servante de la politique »²⁹⁵. Le peintre et décorateur donne en fait un exemple d'engagement plus nuancé, moins politisé et plus universel.

Si l'œuvre de Dufy n'a que rarement été analysée sous l'angle de la politique et du pouvoir, on trouve tout de même tout un pan de l'historiographie qui a produit une interprétation nationale. Il est décrit comme l'artiste le plus français de l'époque. À l'origine de cette vision nationale et nationaliste, on trouve d'une part les motifs de fêtes nationales et de drapeaux tricolores, et d'autre part l'utilisation du bleu, qui, comme l'a souligné Michel Pastoureau, est un symbole national depuis le XVIII^e siècle²⁹⁶. La peinture murale *Assurances privées* (Figure 101, Annexe 1.3) que l'artiste réalise par ailleurs pour le Palais de la Solidarité à l'Exposition Internationale de 1937 peut par ailleurs renforcer cette conception, car elle illustre des idées phares du nouveau gouvernement français, en plus de montrer le soutien officiel dont a bénéficié le peintre et décorateur. Cependant, l'interprétation nationaliste de l'œuvre (mural) de Dufy a récemment été remise en question, lors de la rétrospective *Raoul Dufy Le plaisir* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 2008-2009. Sophie Krebs affirme qu'à son époque « Dufy est instrumentalisé par une critique qui dessine l'image d'« un peintre français » »²⁹⁷. Marc Desgrandschamps renchérit en proclamant que cette vision nationale est dépassée : « la définition d'un art exclusivement déterminé par un territoire ne correspond pas aux multiples formes

²⁹⁵ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 62.

²⁹⁶ Michel PASTOUREAU, *Bleu Histoire d'une couleur*, 2000, cité dans Sophie KREBS, « Dufy, les sources d'un malentendu », in Sophie Krebs (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 111.

²⁹⁷ Sophie KREBS, « Dufy, les sources d'un malentendu », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 108.

qu'a traversées l'œuvre de Dufy. C'est peut-être en ce sens que nous pourrions le décrire comme universel »²⁹⁸. C'est précisément cet engagement universel plus nuancé qui nous semble être l'enjeu principal des peintures murales de 1936-1940.

Si la question du positionnement politique et idéologique de l'artiste havrais fait autant débat, c'est qu'il est très difficile d'avoir une idée précise de ses idées et valeurs. Ses amis et biographes n'ont de cesse de souligner sa discrétion, sa pudeur qui « l'empêche[nt] de se démasquer tout à fait »²⁹⁹. Il est très réservé : « À rester caché, il éprouve un plaisir de grand seigneur »³⁰⁰. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer des difficultés dans l'identification de son positionnement politique. Ses contemporains le savaient très croyant, pourtant à aucun moment il ne laisse sa foi s'insinuer dans son œuvre, ni dans ses tableaux de chevalet, ni dans ses arts appliqués, ni dans sa peinture murale³⁰¹. En conversation, comme en peinture, il était le même : « Jamais il ne força sa voix, trop attentif à ne rien exprimer qu'avec mesure et finesse »³⁰². En fait, c'est là que l'on retrouve la légèreté si souvent vantée de l'artiste. Ce dernier refuse ce qui est trop grave, sentencieux et moralisateur. Il est un homme du naturel et de la nuance. Son engagement ne pouvait ainsi pas prendre les formes révolutionnaires et socialistes d'un Delaunay, Aragon ou Lurçat. « Dans la conversation comme dans la peinture, il sait admirablement nuancer »³⁰³, et c'est bien d'un engagement nuancé dont il fait preuve dans ses peintures murales de 1936 à 1940.

Si le positionnement de Raoul Dufy par rapport à l'actualité a été si peu remarqué, c'est qu'il était profondément différent de celui de ses contemporains. Dans le contexte de crise, la majorité des artistes choisissent de relayer la négativité existentielle, l'angoisse et le malaise ambiants. Le Havrais propose au contraire un message d'espoir et d'optimisme, une vision pleine de joie qui a sûrement déconcerté le reste de la sphère artistique. L'art de Raoul Dufy ne semble en effet pas se démoder, comme le souligne un critique anglo-saxon : « *Is it that as time goes*

²⁹⁸ Interview de Marc Desgrandschamps par Anaël Pigeat, in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 90.

²⁹⁹ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 74.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

³⁰¹ Pour le domaine mural, il s'agit sans doute d'une question d'opportunité. Dufy aurait été sollicité par des architectes de Fribourg pour une peinture murale religieuse, quelques temps après l'Exposition Internationale, mais l'artiste malade ne pouvait faire à nouveau face à des chantiers d'une telle ampleur.

³⁰² Geroges Bessin, in Roland LECAVELÉ DORGELÈS, *op. cit.*, p. 23.

³⁰³ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 48.

by, *Dufy's art looks stronger and more universal?* »³⁰⁴. Ce caractère universel, Raoul Dufy l'acquiert précisément parce qu'il fait la synthèse du classique et du moderne. Il adopte un langage pictural universel, qui s'adresse à chacun : la *Fée Électricité* ne finit-elle pas après tout sur une vision urbaine internationale et harmonieuse (Figure 87, Annexe 1.3) ? Nous avons précédemment refusé de considérer Raoul Dufy comme anhistorique, car il s'inscrit pleinement dans son actualité sociale, politique et idéologique. Toutefois, s'il on veut effectivement garder cette étiquette, ce ne peut être uniquement en raison de l'universalité de l'œuvre de l'artiste, qui échappe donc à sa temporalité.

À la portée universelle s'ajoute une vision humaniste du monde. Les peintures murales de 1936-1940 marquent en effet un retour à l'humain. Dans les réalisations de 1911-1935, l'humain était presque entièrement absent, alors qu'il est omniprésent dans la *Fée Électricité*, les *Assurances privées*, *La Seine de Paris à la mer* et le décor de la Singerie. « Ce qu'il peint n'existe qu'en fonction de l'homme, de sa vision, de sa durée »³⁰⁵. L'Homme y est la mesure de toute chose. L'artiste célèbre par ailleurs les progrès de l'humanité, à la fois sous leur forme théorique avec la science, et sous leur forme pratique avec l'industrie et la technologie. Dans le cadre de cet hommage à la raison humaine, Dufy représente à juste titre Léonard de Vinci dans la *Fée*. Il donne aussi à voir un monde dans lequel l'homme, la nature et l'industrie sont en harmonie. Ce monde rêvé pourrait en quelque sorte avoir des « vertus apotropaïques », c'est-à-dire qu'il « écarte[rait] le pouvoir maléfique de l'actualité pour plonger ses contemporains dans un monde « idyllique » »³⁰⁶. L'engagement du peintre et décorateur s'exprime donc par une sorte d'utopie humaniste et universelle. Cette conception s'inscrit ainsi pleinement dans le contexte de l'Exposition Internationale de 1937 où l'on voit s'affronter, dans les murs, nationalisme et humanisme.

La modernité de Raoul Dufy et de son œuvre prend également sa source dans un positionnement idéologique original. En marge des tendances contemporaines, son engagement se fait plus nuancé. Il dépasse les clivages politiques et nationalistes en proposant, dans ses peintures murales de 1936 à 1940,

³⁰⁴ *New-York Herald Tribune*, 6 mars 1963, in Archives, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle.

³⁰⁵ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 34.

³⁰⁶ Sophie KREBS, « Dufy, les sources d'un malentendu », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 107.

une vision universelle et humaniste. Plutôt que les termes idéologie, engagement, politique ou militantisme, on pourrait en utiliser un autre, cité par l'artiste lui-même lors de ses entretiens avec Pierre Courthion : la « théologie », qui serait en fait cette croyance inébranlable en l'humanité qu'il donne à voir dans ses œuvres. Charles Lopicque semble une fois de plus être le plus clairvoyant quant à l'engagement du peintre et décorateur : « À une époque où la négation alimente couramment l'art le plus valable, Raoul Dufy eut la force tranquille de ne rien refuser. Il ne crut pas nécessaire de renier le passé pour être de son temps, ou d'abolir le monde pour trouver ses paysages intérieurs. S'il combattit à l'avant-garde pour la cause de la nouvelle peinture, ce fut chez lui combat d'amour et non de révolte. De toutes les armes de l'esthétique moderne, si destructrices en d'autres mains il fit une gerbe de fleurs en hommage à la Création »³⁰⁷. Contrairement à ce qui a pu être dit, il y a une réelle dimension idéologique et engagée dans la peinture murale du peintre et décorateur. Toutefois, l'art mural est surtout pour lui une aventure technique. Le sujet, le fond humaniste n'intervient jamais aux dépens du rendu plastique et technique. Il y a une primauté de l'acte pictural, une hiérarchie entre le comment et le quoi.

B. La Fée Électricité (1936-1937)

L'Exposition Internationale de 1937 est le point culminant de la production murale de Raoul Dufy, et peut-être de toute sa carrière. Non seulement il obtient trois commandes monumentales pour ce même événement, mais en plus, c'est dans ce contexte qu'il exécute ce qui est si souvent cité comme son chef d'œuvre, la *Fée Électricité*. Toutes ses expérimentations entre 1911 et 1935 semblent venir y aboutir, comme c'est d'ailleurs le cas pour de nombreux autres artistes muraux. Par ailleurs, si la dimension décorative était prédominante dans les projets antérieurs, l'engagement et le positionnement idéologique de l'artiste se révèlent enfin dans les commandes de 1936-1940, particulièrement avec la *Fée*, sans doute pour la première et unique fois.

³⁰⁷ Roland LECAVELE DORGELES, *op. cit.*, p. 38-39.

1. Histoire d'une commande privée ambiguë

Ce qui est désigné à l'époque comme la plus grande peinture du monde intervient dans le cadre d'un des pavillons temporaires de l'Exposition. Assez tardivement, une classe 17 bis, consacrée à l'équipement électrique du pays, est ajoutée. Elle est prise en charge par la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité (CPDE), fondée en 1907, et par la Ville de Paris. Tout le projet prend dès lors une double dimension privée et publique. Le président de la classe, Charles Malégarie, directeur général de la CPDE, ingénieur polytechnicien, archéologue et amateur d'art, s'entoure de Gabriel Dessus, un autre directeur de la CPDE, d'Étienne Génissieux, ingénieur civil, et d'André Salmon, poète et critique d'art. Avec un budget de onze millions de francs, ils forment le projet d'un Palais de la Lumière et de l'Électricité, situé à l'extrémité du Champ de Mars, devant l'École Militaire. L'architecture du bâtiment est confiée à Robert Mallet-Stevens et son aménagement intérieur à Geroges-Henri Pingusson. Mallet-Stevens est un des architectes les plus prolifiques de l'Exposition, pour laquelle il conçoit quatre autres pavillons. Son esthétique plaît beaucoup, mais son oncle, Paul Léon, est aussi le commissaire général de l'événement. Pour le Palais de la Lumière (Figure 79, Annexe 1.3), il opte pour des formes dépouillées et géométriques. L'apparence classique est contrebalancée par l'utilisation de matériaux modernes, faisant de lui le collaborateur idéal pour le classicisme moderne de Dufy. La façade, incurvée et aveugle, est faite de briques noires et jaunes. Une fois la nuit tombée, elle se transformait en un gigantesque écran³⁰⁸, de dimension identique à la peinture murale à l'intérieur. Il s'agissait de deux pendants. Comme autres sources de lumière, il y avait également des projecteurs surpuissants pour éclairer le ciel et le phare d'Ouessant, ajouté après le début de l'exposition. Les visiteurs entraient dans le pavillon par un grand escalier, qui les menait à une sculpture de Robert Wlérick représentant Promothée, symbole du progrès, de l'industrie et de la lumière. Puis dans le hall d'entrée, ils se retrouvaient face à la gigantesque peinture murale de Raoul Dufy, de soixante mètres de large et dix mètres de haut, soit une surface de six cent mètres carrés en forme d'arc de cercle. Le Palais de l'Électricité donnait donc lieu à la collaboration de

³⁰⁸ Des projections étaient organisées, sur des thèmes divers, tous liés à la lumière ou l'électricité.

l'architecte, du peintre et du sculpteur. Chacun avait participé à la création de cette grande œuvre collective.

Robert Mallet-Stevens et Raoul Dufy se connaissaient sans doute déjà car l'architecte avait construit à la fois la ville de Paul Poiret et la ville des Noailles, où le Havrais était allé. Le nom de ce dernier a en fait été soumis à la commission par deux personnes, Mallet-Stevens d'une part et Louis Hautecoeur, directeur de l'École des Beaux-Arts, d'autre part. Il est donc chargé de réaliser une grande œuvre intérieure, à la gloire de l'électricité, dans une pièce qui ne dispose pas de lumière naturelle. Dans le hall pour lequel elle est destinée, sont entreposés des appareils électriques dont un disjoncteur et un rotor de turbine hydraulique (Figures 80-81, Annexe 1.3). La *Fée Électricité* a donc presque eu le rôle d'une toile de fond, d'un décor de théâtre pour ces machines. Au moment où le projet lui est proposé, Raoul Dufy prend trois semaines de réflexions avant d'accepter. La commande est rendue officielle le 7 juillet 1936, pour un montant de 290 000 francs. Le programme iconographique est défini par Charles Malégarie : « L'Homme, l'Electricité, la Vie »³⁰⁹. Il cite deux modèles : l'encyclopédie avec la nécessité d'« inventorier, classer »³¹⁰, et le poème *De rerum naturae* de Lucrèce. D'entrée de jeu, l'inspiration est double, entre scientifique et poétique. Mais il s'agit surtout d'une œuvre tournée vers le futur, qui doit « montrer ensuite les chemins nouveaux »³¹¹. Les conditions fixées sont très strictes et l'emploi du temps, très serré. La CPDE met à disposition un hangar à St-Ouen pour la réalisation. L'ouvrage est réalisé en un temps record, entre le 7 juillet 1936 et le 18 mai 1937. L'inauguration du pavillon a lieu le 29 mai, mais le bâtiment n'est achevé et ouvert que le 26 juin. C'est un véritable succès, à tel point que l'année d'après, Raoul Dufy reçoit la médaille d'officier de la Légion d'honneur. Si la *Fée Électricité* était conçue comme éphémère, à la fin de l'Exposition Internationale, la CPDE la conserve. L'œuvre est majoritairement restée dans des caisses jusqu'à ce qu'elle soit donnée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris et exposée dans une salle dédiée à partir de juin 1964.

L'ambition principale du Palais de l'Électricité et de la Lumière était didactique et sociale. Derrière le hall d'entrée, s'enchaînaient plusieurs salles dans lesquelles le visiteur pouvait découvrir des projections de films sur les industries électriques, des

³⁰⁹ Cité dans Philippe FIGUET, « La Fée Électricité, éloge des arts décoratifs », in Philippe FIGUET, *Raoul Dufy peintre et décorateur de la modernité*, Tokyo : Brain Trust, 1995, p. 103.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

galeries thématiques, des étalages avec des tissus de Bianchini-Férier et Hermès, etc. Les salles d'exposition soulignaient les besoins de la vie liés à la lumière et l'électricité. La *Fée* reflète elle aussi cette dimension sociale et humaniste, elle met en image les progrès de l'humanité, à tel point que vers 1953, on a envisagé de l'exposer dans un bâtiment de l'ONU. Elle est vue comme « le symbole de la foi inaltérable de l'homme [...] dans le progrès scientifique »³¹², contrairement à *Guernica* (Figure 7, Annexe 1.3), dont l'ampoule nue, semble à peine éclairer les temps sombres.

2. Un processus de création industriel

Si lors de sa première période murale Dufy a déjà expérimenté avec les procédés techniques envisageables, cela prend une toute autre proportion pour la *Fée Électricité*, alors la plus grande peinture du monde. C'est un véritable défi technique. Pour réaliser l'œuvre de 600 mètres carrés en un temps record, un peu moins d'un an, l'artiste met au point une méthode très structurée, dont les étapes successives presque industrielles permettent une grande efficacité. Il s'entoure d'assistants, son frère, Jean Dufy, André Robert et un certain Paulet, réalisant ainsi l'idéal du travail collectif dans la théorie murale contemporaine. L'artiste se fait artisan, ouvrier d'art, et même chef de chantier, car il attribue à chacun sa tâche et encadre le bon déroulement de l'ouvrage. Il sort du contexte de l'atelier des beaux-arts, autant métaphoriquement que réellement puisqu'à cause de la taille du projet, l'exécution a lieu dans un grand atelier à St-Ouen (Figures 82-83, Annexe 1.3). Le peintre et décorateur, au moment de la réalisation des tentures pour la péniche *Orgues* de Poiret, avait dit : « J'ai mis mon art au service de l'industrie (...). Aujourd'hui l'industrie m'a largement récompensé »³¹³. Mais cette phrase nous semble encore mieux correspondre au contexte de l'exécution de la *Fée*. Par cet ouvrage qu'il n'aurait pu réaliser de sa seule force, par « cette grande machine »³¹⁴, il s'inscrit en quelque sorte à l'intérieur de l'épopée de l'industrie qu'il donne à voir. Cette méthode de travail rationalisée remet ainsi en cause les

³¹² Marcel BOITEUX, Texte d'ouverture, in Suzanne PAGE (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997, n.p.

³¹³ Pierre COURTHION, « Fantaisies de Raoul Dufy », *L'Art vivant*, n°16, 15 août 1925, p. 9-12.

³¹⁴ Sophie KREBS, « La Fée Electricité entre féerie et réalisme », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 120.

apparentes spontanément et facilité si souvent relevées chez Dufy. Car « un ouvrier précis a ordonné et calculé tout cela »³¹⁵. Par la suite, le processus de création industrielle de la *Fée* sert de modèle pour deux autres peintures murales, celles du Palais de Chaillot et de la Singerie.

a) Dufy, un peintre-chercheur

La première étape de la réalisation de la *Fée* ne concerne pas les outils traditionnels du peintre et dessinateur. Dans un grand souci d'authenticité, l'artiste se lance dans un long travail de recherche pour refléter le mieux possible l'histoire de l'électricité qu'il a été chargé de représenter. À ce stade, « ses élans intimes, ses frissons, ses espoirs sont les mêmes que ceux qui animent le chercheur scientifique »³¹⁶. D'une certaine manière, il endosse presque le rôle des savants qu'il va dessiner, pour les comprendre. Cette véritable enquête intellectuelle révèle la curiosité et le goût pour la recherche de Dufy. Une quinzaine d'années plus tard, il exprime le même enthousiasme en évoquant un projet mural religieux pour les nouveaux bâtiments de l'Université Catholique de Fribourg, qui n'a pas pu se faire en raison de sa mauvaise santé : « Pensez donc, hein ? Vous voyez ça ! et ce que ça m'aurait apporté, la lecture de tous ces pères de l'Église ! Un sujet vraiment grandiose ! »³¹⁷. Le didactisme du sujet ne profite donc pas seulement au public, mais aussi au créateur. Antoinette Rézé-Huré a longuement détaillé ces recherches propédeutiques dans sa thèse et a notamment identifié à carnet dans lequel se trouvent toutes les notes prises à la fois par Dufy lui-même, et par son frère Jean, qui était le « secrétaire des impressions de son frère »³¹⁸.

On peut distinguer deux parties dans cette enquête intellectuelle. La première, très théorique, consiste à amasser le plus d'informations possibles en consultant des ouvrages et des spécialistes. Après la proposition initiale de la commande, l'artiste havrais s'empresse de lire *De rerum naturae*, de Lucrèce, dont Charles Malégarie lui avait donné un exemplaire. C'est la base du projet. L'autre grande source est

³¹⁵ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 32.

³¹⁶ Charles MALEGARIE, « La fresque monumentale de Dufy », p. 62, in Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées Nationaux, Département des peintures du Musée du Louvre, série P, volume 17, sous-série P30, 20144790/157.

³¹⁷ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 49.

³¹⁸ Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 431.

l'ouvrage *Les merveilles de la science*, écrit par Louis Figuier, et publié pour la première fois en 1867-1869. C'est dans ce livre que le peintre-chercheur trouve des listes de savants et des informations précieuses pour composer leur portrait grâce aux gravures³¹⁹. Car il s'est efforcé de rendre une ressemblance non pas physique, mais psychologique. On parle alors de prosopographie. Le Grand Larousse Illustré d'avant 1914 a permis ensuite de compléter la galerie de portraits qui se mettaient en place. D'autres références ont joué un rôle : un autre ouvrage de Figuier, *Exposition et histoires des principales découvertes scientifiques modernes*, l'*Album de la Science* de 1896, ou encore les revues *Revue technique des industries mécaniques et électriques* et *La lumière électrique*. La recherche alternait donc entre des ouvrages de vulgarisation et des références plus techniques. À cela s'ajoutent, des cours de physique dispensés, à Dufy et son frère, par le professeur Henri Volkringer, conseiller technique du projet, une correspondance avec des membres de l'Académie des Sciences pour des conseils de lecture et un dossier de l'*International Electric Company*, sur les grands fondateurs de groupes industriels en matériel électrique.

Après avoir entamé la recherche théorique et une fois des informations de base en tête, l'enquête intellectuelle peut se poursuivre avec la seconde étape : la confrontation concrète à l'industrie électrique. Cela ne concerne plus directement le choix des savants à représenter, mais plutôt les machines et bâtiments. Le réel joue donc, comme toujours pour la production de Dufy, un rôle central. L'artiste se serait personnellement rendu, à deux reprises, au Centre National des Arts et Métiers, sans compter les nombreuses visites de son frère et de ses assistants, pour obtenir de la documentation et observer les inventions qui y sont exposées. Il en résulte un carnet entier rempli uniquement de notes, sans aucun croquis des objets et machines. Il compare alors ce qu'il y voit aux recherches déjà menées. Un catalogue du CNAM se trouvait par ailleurs à l'atelier et avait été soigneusement annoté. Parmi la liste de 153 savants qui s'y trouve, une soixantaine figure dans la réalisation finale. D'autres explorations du terrain ont eu lieu ou ont simplement été prévues : un voyage à Brest pour les perceuses électriques et l'Arsenal ainsi que des visites pour voir la fonderie et l'aciérie d'Imphy, la centrale électrique Arrighi de Vitry-sur-Seine et les usines du Creusot. André Robert et Dufy parcouraient « la France, tandis que Jean Dufy, avec

³¹⁹ Pour certains, comme Léonard de Vinci, Pascal ou Galilée, ce n'était pas nécessaire. Leurs portraits avaient pénétré la culture visuelle de la société et Dufy pouvait les restituer de mémoire.

une patience infinie, visitait les musées, les archives & les bibliothèques »³²⁰. Ces recherches minutieuses ont parfois mené à l'élargissement du projet. C'est ainsi que la thermodynamique a aussi été incluse.

Le peintre et décorateur se prête ainsi à une véritable conversion à la science. Il prend très à cœur les intentions didactiques et pédagogiques de son ouvrage de l'œuvre qu'on lui a commandé. Par le travail de sélection puis de restitution à travers la représentation artistique, l'artiste a fait preuve d'une approche historiographique et épistémologique : son œuvre, qui synthétise toutes ses sources, se hisse presque au niveau des ouvrages historiques et anecdotiques de Figuiet.

b) Esquisser et dessiner

Le travail du fond va de pair avec celui de la forme. À partir de sa recherche, Raoul Dufy « méditait dans son atelier, recherchant patiemment les combinaisons plastiques les plus heureuses »³²¹. C'est là qu'intervient le travail du dessin. Toute une partie du processus de création consiste à trouver quelles formes artistiques donner aux idées rassemblées. L'enquête intellectuelle se double d'une enquête plastique. Cette progressive mise en image a été entièrement étudiée par Antoinette Rézé-Huré, grâce à l'important fonds de dessin du Centre Pompidou. L'artiste, admirable dessinateur, mène en effet un travail préparatoire titanesque dont on conserve aujourd'hui de nombreux exemples. Il emploie des techniques diverses : crayon, plume, ajouts de gouache, aquarelle, etc (Annexe 2).

Les études préparatoires les plus connues concernent l'ensemble des savants. Outre l'étude minutieuse et psychologisante des portraits, deux autres types de dessins préparent la réalisation d'un même penseur. Le premier est une étude de nu, dans la ligne de la tradition néoclassique. Ces nus sont souvent très expressifs, ils dégagent une impression d'éloquence et de mouvement, au point qu'Antoinette Rézé-Huré a pu parler de « baroquisme ». Une fois l'attitude du nu arrêtée, celle-ci est reportée, au crayon, sur une feuille vierge par André Robert, à l'aide d'un verre transparent et éclairé. Il s'agit maintenant d'établir les habits du personnage (Annexe 2). Après certaines recherches menées par Jean Dufy, Dufy, animé du même souci

³²⁰ Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 95

³²¹ Charles MALEGARIE, « La fresque monumentale de Dufy », p. 62, in Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées Nationaux, Département des peintures du Musée du Louvre, série P, volume 17, sous-série P30, 20144790/157.

d'exactitude, fait poser un figurant de théâtre, généralement de la Comédie française, vêtu du costume souhaité. Le modèle devait faire coïncider le plus possible sa pose avec celle de l'attitude déjà fixée sur le dessin. À la fin de ce processus, l'artiste se retrouve donc avec des dessins de nus et des dessins de personnages en costumes d'époque. Une même attitude pouvait être déclinée à plusieurs reprises pour deux ou trois savants. Les emplois, parfois avoués comme l'indiquent les noms multiples inscrits sur les feuilles de dessin, sont cependant éloignés suffisamment dans la composition finale pour ne pas créer de monotonie. D'autres annotations peuvent figurer sur les dessins préparatoires, notamment des suggestions de couleurs. Pour créer plus de variations, une attitude pouvait également être inversée, dans un effet miroir. Cela a permis de mettre en place « une organisation rythmique de la composition »³²², car malgré les nombreuses recherches intellectuelles, c'est bien son intelligence plastique qui guide Dufy.

De nombreux autres éléments de l'œuvre ont fait l'objet d'études : les machines, les saynètes, les dieux de l'Olympe, les éclairs, etc. Antoinette Rézé-Huré mentionne également deux carnets de la collection d'André Robert dans lesquels on trouve des dessins de voyage à Modane et à Lens avec des usines, des terrils et des corons. Un travail propédeutique se démarque toutefois par son originalité et sa modernité : un montage photographique pour la zone consacrée à l'orchestre (*Figure 84*, Annexe 1.3). À partir de trente-trois dessins réalisés lors de séances de pose de musiciens, l'artiste a tiré trente-huit clichés de cinq centimètres et les a agencés pour créer une première version, très tassée, de l'orchestre. L'organisation est entièrement bouleversée par la suite, mais ce procédé unique dans la production de Dufy a le mérite de souligner la dette que l'exécution de la *Fée Électricité* a envers la technologie et l'industrie.

Après ces études de détail, des ébauches d'ensemble sont réalisées, soit mis au carreau sur de grands papiers calques, soit à la gouache, pour ordonner les masses colorées. L'œuvre préparatoire la plus aboutie est une maquette à l'échelle un dixième qui regroupe tous les travaux préalables, les recherches, les dessins et les couleurs. En vue de la réalisation définitive de l'œuvre, les dessins sont reportés sur le support définitif grâce à un procédé ingénieux, proche de la lanterne magique, que l'artiste avait déjà employé pour les tentures de la péniche *Orgues* de Poiret, en

³²² Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 735.

1925. Les contours sont d'abord reportés sur une plaque de verre, puis, à l'aide d'une source lumineuse, ils sont projetés sur les panneaux. Les assistants viennent alors retracer les contours à l'aide d'une encre composée de vernis-gomme laque et de noir de fumée bleutée. Raoul Dufy prend alors généralement le relai.

La phase de dessins préparatoire est une étape essentielle dans la réalisation de la *Fée*, et plus généralement des œuvres murales du Havrais. Entre le moment où la commande est passée, début juillet 1936, et le moment où la réalisation est terminée le 18 mai 1936, s'écoule moins d'un an. Toutefois, la version finale n'a été commencée qu'en novembre ou décembre 1936. Près de la moitié du temps imparti est donc consacré uniquement aux ébauches de détails ou d'ensemble. Cela représente donc un travail considérable. À propos de son œuvre graphique, Dufy dit : « mes dessins sont aussi des desseins, aucun d'eux n'est fait pour lui-même, c'est toujours un plan pour une œuvre peinte »³²³. Étudier cet immense corpus préparatoire, c'est donc entrapercevoir le processus de sélection et d'organisation plastique qu'a mené l'artiste.

c) Le médium Maroger : la technique murale de Dufy

La passion de Raoul Dufy pour la technique concerne également (et surtout) la matière picturale qu'il utilise. Cela justifie en partie la présence de Goethe, théoricien de la couleur, dans la *Fée Électricité*. Le peintre et décorateur se montre très critique envers les artistes qui ne se montrent pas préoccupés par leur matériel : à son époque, « on fait de la peinture d'ingénieur, mais d'un ingénieur incapable de prendre son outil à l'usine »³²⁴. Dès le début de sa carrière, Dufy a collaboré avec des ingénieurs³²⁵ et a pris en compte la chimie des pigments. À chaque confrontation d'une nouvelle technique, il cherche en fait le matériau le plus optimal et le plus adéquat à son style. La peinture murale ne fait pas exception. Si les projets de 1911 à 1935 ont été réalisés majoritairement à l'huile, cette technique est délaissée en 1936-1937, au profit de ce qui est appelé le médium Maroger. Car l'artiste n'était pas entièrement satisfait par la technique de l'huile : certains tableaux avaient, dès les

³²³ Cité dans Éric BLANCHEGORGE, Marie-Noëlle MAYNARD, *Raoul Dufy Tissus et créations*, Gand : Snoeck, 2015, p. 67.

³²⁴ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 69.

³²⁵ Lors de son travail avec Paul Poiret et l'entreprise Bianchini-Férier, Dufy collabore notamment avec l'ingénieur Zifferlin pour mettre au point des couleurs adaptées à l'impression textile.

années 1920, nécessité des interventions de restauration. Pour la première fois avec la *Fée Électricité*, il utilise un liant innovant, qu'il conserve ensuite pour ses peintures murales postérieures, et même pour ses peintures de chevalet. Ce médium lui permet de dompter enfin la matière et de la faire pleinement coïncider avec son style.

Le liant innovant utilisé par Dufy tient son nom de l'inventeur, Jacques Maroger (1884-1962), peintre, mais aussi chimiste, président des restaurateurs de France, chercheur et directeur technique du laboratoire du musée du Louvre de 1935 à 1937. Maroger a longuement étudié les œuvres d'art anciennes et aurait longuement collaboré avec Raoul Dufy, qui a réalisé son portrait en 1939 (*Figure 85*, Annexe 1.3). Les deux hommes mènent de nombreuses recherches, font maints essais pour retrouver le liant des frères Van Eyck, les « secrets perdus de la peinture à l'huile des anciens »³²⁶. La recette des deux maîtres flamands avait été mise au point vers 1425-1430, puis transmise de manière orale, d'atelier en atelier, jusqu'à sa disparition après Rubens dans le Nord, et après Canaletto et Guardi en Italie. Pour la trouvaille de Maroger, une première communication à l'Académie des Sciences est effectuée le 26 octobre 1931, puis une seconde, le 9 octobre 1933. La préparation semble finalement avoir été définitivement mise au point entre 1934 et 1935 : un article dans *Beaux-Arts*, en juin 1935, décrit un Dufy « bouleversé et exalté »³²⁷ face à la découverte récente. L'enthousiasme de Maroger et Dufy est tel qu'ils souhaitent répandre l'utilisant du liant en France, mais aussi en Angleterre et aux États-Unis, où il connaît un certain succès, par exemple auprès de Roger Fry. Quelle est donc la spécificité de ce médium Maroger ? À l'époque, c'est la peinture à l'huile de lin crue qui est généralement employée. Le nouveau liant utilise en revanche de l'huile de lin cuite, des résines, de l'eau et un stabilisateur de gomme. Le mélange émulsionné permet de créer un milieu transparent au sein duquel les pigments sont enrobés et protégés, assurant ainsi leur bonne conservation. Cela permet d'obtenir une matière picturale transparente et lumineuse : avec la *Fée Électricité*, le sujet et la technique font référence à la lumière. Très facile d'utilisation, il permet à l'artiste de peindre et retoucher sans attendre le séchage. Toutes ces caractéristiques correspondent parfaitement au style et aux préoccupations de Dufy, particulièrement pour de grandes réalisations murales.

³²⁶ Martine CONTENSOU, *La Fée électricité*, Paris, Paris musées, coll. « Petites capitales. Histoire de l'art », n° 2, 2008, p. 44.

³²⁷ Philippe DIOLÉ, « Le secret de Van Eyck va-t-il bouleverser la peinture ? La découverte de M. Maroger et l'enthousiasme de Dufy », *Beaux-Arts*, 28 juin 1935, p. 1.

C'est lors du chantier de la *Fée Électricité* que l'artiste met à profit cette (re)découverte. Les pigments sont d'abord broyés par la Maison Bourgeois de Montreuil-sur-Bois, puis incorporés au liant sous la supervision de Jacques Maroger. Une fois les panneaux de bois peints et séchés, le médium est complètement transparent et il disperse la valeur chromatique des pigments. La technique lumineuse est alors parfaitement adaptée au style et au sujet de la commande. C'est une véritable révolution pour la production murale de Raoul Dufy. La technique de l'huile ne lui aurait sûrement pas permis d'exécuter les 600 mètres carrés de surface peinte en un temps record. La conception d'un médium spécifiquement pour l'occasion et la collaboration avec un ingénieur chimiste souligne une fois de plus le caractère industriel de cette réalisation.

d) La réalisation de la *Fée*

À l'aide de ses recherches, de ses esquisses préparatoires et de son nouveau liant, Raoul Dufy arrive, le 5 novembre à l'atelier de Saint-Ouen, prêt à peindre la version finale de la *Fée Électricité* (Figure 82-83, Annexe 1.3). Le support choisi est le bois, plus stable que la toile. L'artiste suit de très près le travail de menuiserie. La surface de 600 mètres carrés est composée de 250 panneaux de contreplaqué, un matériau industriel développé dans l'entre-deux-guerres. Épais d'environ une main, d'une dimension de 2 mètres de haut par 1,2 mètres de large, ils sont légèrement courbés pour assurer le déroulement sans heurt de la composition. Pour une dimension totale de 60 par 10 mètres, il y a en fait cinq rangées et cinquante travées de panneau. Le modèle d'assemblage complexe a également été directement supervisé par l'artiste. Cette fragmentation de la peinture murale, d'une part fait penser à la mosaïque, et d'autre part rappelle le caractère fractionné d'une précédente décoration murale de Dufy, les tentures de la péniche *Orgues* pour Poiret, en 1925. La correspondance entre l'artiste et les commanditaires indique que les premiers panneaux auraient été mis à disposition vers la fin novembre 1936, et l'ouvrage est achevé le 18 mai suivant. Selon d'autres sources, le premier coup de pinceau aurait eu lieu en février 1937. L'exécution aura donc pris entre 4 et six mois, soit environ six mètres carrés de peinture par jour. Pour respecter les délais, le peintre et décorateur a en effet veillé à organiser le chantier d'une main de maître.

Les panneaux, ignifugés, sont d'abord enduits d'une préparation blanche, à base de colle de peau posée à chaud, par des peintres du bâtiment. Une couche de peinture blanche est en général ajoutée. Des premiers essais auraient été menés dès novembre 1936. Cette utilisation du fond blanc sous la couche picturale translucide, s'inscrit dans la lignée des peintres anciens du Nord et permet d'obtenir un fini très lumineux. Les panneaux, préalablement numérotés, sont alors installés sur un gigantesque châssis de dix mètres par dix-huit mètres, qui permet de travailler avec de travailler avec des zones de douze mètres de largeur, soit environ onze panneaux sur l'axe horizontal. L'exécution est faite d'Est en Ouest et deux rangées de panneaux finis sont systématiquement installés sur la droite du châssis, pour veiller aux raccordements. Les grands aplats colorés sont réalisés par un des assistants. Intervient ensuite le transfert des dessins, par André Robert, Paulet ou Jean Dufy, à l'aide du procédé de la lanterne magique. Les contours finaux, dont Raoul Dufy se charge, sont soit tracés au noir, soit dégagés dans la surface colorée, comme c'est le cas de la zone bleue de l'Olympe et de la centrale électrique. Les traits blancs sont en fait la couche préparatoire blanche. Une fois achevés, les panneaux sont entreposés dans le hangar. La division très industrielle des tâches a ainsi permis de finir dans le temps imparti ce qui était alors la plus grande peinture du monde.

C'est toute une industrie qui se met en place autour de l'exécution de la *Fée Électricité*. Chaque étape est réfléchiée et rationalisée par le maître d'œuvre, Dufy. Ce travail d'équipe, loué à la même période par les défenseurs de l'art mural, prend pour modèle les chantiers médiévaux des cathédrales et remet en cause les distinctions entre artiste, artisan, ouvrier, et même dans ce cas-ci, ingénieur. La dimension industrielle de la *Fée* est d'autant plus évidente lorsque l'on prend en compte les lithographies qui sont éditées, une quinzaine d'années plus tard, par Pierre Bérès et les frères Mourlot. À cette occasion, le peintre et décorateur havrais a même repris entièrement à la main certains exemplaires (Annexe 2). C'est là une sorte de second chantier mural, car les dimensions de six mètres par un mètre de ces lithographies les rendent idéales pour la décoration d'appartements privés. L'industrialisation du processus créatif mural, à laquelle l'iconographie du progrès dans l'œuvre fait écho, montre la grande modernité de Dufy. Il s'agit en fait surtout pour la *Fée* d'un procédé permettant des gains de temps précieux pour remplir la commande monumentale.

3. Un programme iconographique très ambitieux

Avec ses six cents mètres carrés de surface à couvrir, le programme iconographique de la *Fée Électricité* est de loin le plus ambitieux dans le corpus mural de Raoul Dufy. Il est d'ailleurs assez difficile de distinguer des ensembles plus ou moins autonomes à l'intérieur de la plus grande peinture du monde (Figure 78, Annexe 1.3). On peut tout de même distinguer d'abord un registre inférieur occupé par les cent dix savants, et un registre supérieur où sont représentés les effets naturels et technologiques de l'électricité. La composition, qui se lit de droite à gauche, peut aussi se diviser en trois parties. Le motif central, tout en bleu, représente les dieux de l'Olympe trônant au-dessus d'une centrale électrique. Dans la zone de droite, on trouve le bois sacré (Figure 86, Annexe 1.3), la première moitié des savants dans un ordre chronologique à partir de l'Antiquité, les forces de la nature (orage, arc-en-ciel, aurore boréale), et les travaux rustiques. La zone de gauche est consacrée au reste des savants, aux temps modernes, aux découvertes récentes du XX^e siècle et à une allégorie de la lumière (Figure 87, Annexe 1.3). L'artiste a en fait juxtaposé plusieurs ensembles thématiques, ou plutôt il les disperse à travers les panneaux pour rythmer la composition. Les grands aplats colorés assurent l'unité de l'œuvre et donner une féerie certaine à la composition moderne et classique, humaniste et poétique.

a) À la gloire du progrès

La *Fée Électricité* est une véritable encyclopédie visuelle sur l'électricité et la science. En plus des 110 savants, ou 116 selon Antoinette Rézé-Huré, plusieurs saynètes donnent à voir des expériences ou des inventions : la machine de Guéricke, Romas et le cercle de Clairac, la lecture des lettres de Franklin à la Royal Society, la découverte de Galvani, Volta appuyé à sa table, Cavendish sur les bords de la Tamise et Watt dans son atelier. Il s'agit aussi presque d'une vitrine de machines qui rivalise à la fois avec celles qui sont présentées dans le hall du Palais de la Lumière, et les vitrines du Conservatoire National des Arts et Métiers qui ont tant inspiré Dufy. À cela s'ajoute, bien évidemment la centrale thermoélectrique

Arrighi de Vitry-sur-Seine (Figure 88, Annexe 1.3), que l'artiste a pu visiter grâce à Georges-Genri Pingusson, ingénieur électricien et architecte de cette centrale. De part et d'autre du motif central, mais particulièrement à gauche, on trouve une gare de triage, des terrils, des cokeries, des usines à toits en dents de scie, des coronas, un four à arc, une perceuse électrique et un chantier naval (Figure 90, Annexe 1.3). L'aplat rouge vif (Figure 89, Annexe 1.3) juste à droite de l'Olympe et de la centrale signale le surgissement du monde industriel et urbain, après une première partie plus rurale et naturelle. À partir de là, la composition, au fur et à mesure de son déroulement vers la gauche, se fait plus dense. L'impression d'accélération qui s'en dégage, confirmée par le dynamisme de l'Iris monumentale à gauche (Figure 87, Annexe 1.3), symbolise le rythme des temps modernes après les révolutions industrielles du XIX^e siècle. C'est toute l'histoire de la science, physique, thermique et hydraulique, de l'Antiquité au début du XX^e siècle qui se déploie sous nos yeux. Toutes les manifestations imaginables de l'électricité sont présentes, y compris sous leurs formes météorologiques. C'est donc une histoire doublement scientifique et naturelle.

Les savants ne sont pas la seule présence humaine dans la *Fée*, car « la sympathie de Dufy va à l'ingénieur autant, sinon plus, qu'au théoricien, au créateur de machines »³²⁸. De nombreux métiers modernes et anciens sont représentés, comme dans un hommage au travailleur. Une figure met particulièrement cela en avant, le petit homme bleu (Figure 91, Annexe 1.3) représenté dans la centrale électrique, en bas à droite. Sa taille très réduite souligne le gigantisme et la grandeur des machines. Vêtu de son bleu de travail, il symbolise la classe des artisans et des ouvriers. Il se trouve d'ailleurs juste à côté de Goethe, qui tient un parchemin sur lequel est écrit : « Je me tournerai vers les Artisans ». Le scientifique et écrivain, dont le regard est ici tourné vers la petite silhouette, a écrit cette phrase, en septembre 1768, juste après avoir visité l'arsenal de Venise. Cet hommage aux métiers, particulièrement ceux liés aux nouvelles technologies est d'autant plus évident que le grand panorama se ferme sur une représentation d'un radiotélégraphiste (Figure 92, Annexe 1.3), dans le coin inférieur gauche. La prédominance de l'humain montre une chose : le progrès et la science sont donnés à tous. Deux figures monumentales sont les porteurs de cette bonne nouvelle, Hermès (Figure 93, Annexe 1.3), à la limite de

³²⁸ Antoinette Rézé-Huré, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 485.

la centrale électrique et de la partie gauche de l'œuvre, et Iris (Figure 87, Annexe 1.3), à l'extrémité de cette même partie. Tous deux sont les messagers divins dans le panthéon gréco-latin. Ce sont eux qui transfèrent le savoir, l'amènent au monde entier, dans les derniers panneaux, où sont représentées les villes du monde entier. Reconnaisables par leurs monuments, on distingue Paris, New York, Moscou, Athènes, La Mecque, Rome, Chicago, Rio, Berlin, Tokyo et Constantinople. Les villes ne sont pas nommées contrairement aux savants, car sinon « nous aurions oublié le climat de communion et d'unité de la planète qui est quand même tout son message »³²⁹. C'est ce progrès international de la science qui illumine tout, comme une mise en image du concept (et de l'époque) des Lumières. Par le choix des travailleurs et du panthéon, Dufy donne à voir l'humanisation des sciences, une vision humaine et humaniste du progrès. Au moment de définir le programme iconographique de la commande en juillet 1936, Charles Malégarie avait en effet cité trois thèmes, l'électricité bien sûr, mais aussi l'homme et la vie. Toute l'œuvre glorifie le monde moderne. Il ne s'agit pas du tout d'une vision négative de l'industrie et de l'ère mécanique, comme il a pu en être développé dans l'entre-deux-guerres. Au contraire, c'est une vue optimiste, pleine d'espoir. Pas de nostalgie pour les temps passés, l'œuvre est entièrement tournée vers un futur prometteur.

Le *Fée Électricité* valorise pleinement le progrès scientifique et humaniste qui guide le monde dans l'entre-deux-guerres, à tel point que l'œuvre elle-même devient une grande machine, mais bienveillante. Car Dufy fait la synthèse des deux conceptions traditionnelles opposées, entre la nature et la technique. Dans sa version du monde, l'homme n'a pas besoin de choisir entre les deux et trouve un équilibre harmonieux. C'est précisément ce type d'union, entre art et science, entre art et industrie, qui est recherchée au moment de l'Exposition Internationale de 1937. Le Palais de la Lumière en est un des nombreux exemples, comme le Palais de la Découverte.

b) Une vaste allégorie de l'électricité

Le titre actuel de la peinture murale n'est pas celui que Raoul Dufy avait originellement choisi. L'artiste l'appelait généralement soit *l'Histoire de l'Électricité*

³²⁹ *Ibid.*, p. 934.

soit l'*Électricité*. C'est a posteriori que M. P. Bérès donne le titre de *Fée Électricité* à l'œuvre, qui est rapidement adopté par tous les contemporains. C'est sans doute que la version de Dufy paraissait trop aride, trop scientifique et donc trop éloignée de la réalité de la composition. La *Fée Électricité* a en effet le mérite de souligner non seulement la magie qui s'en dégage, mais surtout la dimension allégorique. Le titre personnifie le sujet iconographique. Quiconque voit l'œuvre identifie d'ailleurs directement cette fée. Le titre actuel met donc en avant le certain classicisme, fondé sur l'allégorie, que la version de l'artiste n'avait pas fait entièrement.

Le classicisme de la *Fée Électricité*, qui prend la forme de la mythologie et de l'allégorie, est présent dans deux zones principales. On pourrait aussi ajouter les quelques savants antiques, à l'extrême droite : Aristote, Thalès de Milet et Archimède. La première zone est l'Olympe (Figure 94, Annexe 1.3), au centre de la composition, dans le registre supérieur, qui serait une sorte de pendant au panthéon laïque et scientifique des savants. Sept dieux du panthéon gréco-romain sont d'abord juchés au sommet de la centrale électrique, une sorte de Mont Olympe moderne. Jupiter se trouve au milieu, assis sur son trône. Son bras gauche est levé, comme s'il tenait dans sa main son habituel foudre. Cependant, celle-ci semble vide et la composition est coupée à cet endroit. La foudre se trouve en fait juste en dessous de Jupiter. Elle semble à la fois émerger de la centrale et du dieu. À gauche de Jupiter, sont représentés Minerve, Apollon et Bacchus. De l'autre côté, on trouve Junon, Vénus et un guerrier qui ne peut être que Mars. Trois autres divinités se trouvent également dans cette zone, mais plus en marge. Neptune, en plein vol sur un nuage, est représentée en bas à droite de la rangée des dieux. Vulcain (Figure 96, Annexe 1.3) est situé encore plus à droite, à la limite des usines. Seul son buste est visible et il est entouré de petites étincelles ou flammèches. Enfin Mercure (Figure 93, Annexe 1.3), pourtant vu comme un dieu mineur, est deux à trois fois plus grand que les autres divinités. Bien droit, il fait la transition entre la centrale électrique et la partie gauche de la composition. D'autres figures mythologiques avaient été envisagées par Dufy au moment des ébauches, notamment un Prométhée enchaîné, mais leur nombre est réduit pour la version finale. Sans doute l'artiste ne souhaitait-il pas rivaliser avec la sculpture du Prométhée par Vlérick qui se trouvait à l'entrée du Palais de la Lumière. Cet Olympe est, en tout cas, profondément modernisé, par exemple avec l'iconographie originale de Neptune. Car

« il ne pouvait être question de pasticher l'antique, il fallait « faire sien » »³³⁰, il fallait créer une unité avec les autres motifs contemporains.

La seconde zone dans laquelle la dimension classique de l'œuvre est rendue manifeste est située presque à la toute fin du panorama, vers la gauche. C'est là que l'allégorie prend racine. Une grande figure féminine (Figure 87, Annexe 1.3), vêtue d'un drapé blanc et diaphane, rempli presque la moitié de la hauteur de l'œuvre. Elle semble se boucher les oreilles ou se tirer les cheveux, comme dans une reprise des figures traditionnelles du deuil, ce qui lui donne un aspect assez déroutant. L'iconographie de ce personnage est en fait si moderne qu'il est difficile de l'identifier. Bien qu'elle soit séparée du reste des divinités, il s'agit en fait d'Iris, la messagère des dieux. Généralement reconnaissable par l'arc-en-ciel au travers duquel elle voyage, elle est ici nimbée de lumière et représentée sur un fond multicolore. Mais elle devient aussi une figure allégorique, comme dans les *Assurances privées* (Figure 101, Annexe 1.3) ou dans *La Seine de Paris à la mer*. En fait, au moment de l'Exposition internationale de 1937, Dufy est pris d'une sorte de frénésie allégorique. Pour la peinture murale du Palais de la Lumière, Iris devient la magicienne des ondes, l'allégorie de la lumière et de l'électricité. En plein dans un élan en avant, elle est projetée vers le futur. Elle propage la symphonie jouée par l'orchestre, dans une sorte d'apothéose de l'énergie. Cette figure à la fois mythologique et laïque, mais définitivement classique, donne sa grandeur au progrès. Elle permet à l'œuvre de devenir elle-même un classique.

c) De la poésie avant tout

Malgré les nombreuses recherches que Raoul Dufy a menées pour préparer son exécution de la *Fée* et la thématique scientifique, cette œuvre reste profondément poétique. Nous choisissons ici de prendre le terme poésie au sens étymologique, qui signifie la création. La *Fée Électrique* est une œuvre qui regroupe en fait plusieurs types de créations artistiques, c'est en quelque sorte un palimpseste poétique. Dans la salle à manger du Docteur Viard, le peintre et décorateur représentait une nature morte composée des symboles des arts. Avec la *Fée*, il réalise en quelque sorte cette unité des arts. Ce ne sont plus seulement

³³⁰ *Ibid.*, p. 769.

l'architecture, la peinture et le sculpteur, mais aussi le théâtre, le cinéma (qui est d'ailleurs représenté dans la composition), le panorama, la musique et l'écriture qui sont présents dans cette grande œuvre.

Les deux premiers arts auxquels on peut tout d'abord comparer la *Fée*, sont le théâtre et le film. Dans le hall d'entrée, la grande peinture murale est une sorte de toile de fond pour le vrai spectacle, à savoir les machines électriques exposées devant. Mais la composition est aussi elle-même une sorte de pièce de théâtre, « une aventure dont on peut suivre les différents actes »³³¹. La comparaison est d'autant plus pertinente que, lors de la phase préparatoire, des acteurs de la Comédie Française ont posé dans l'atelier, en costume d'époque. Raoul Dufy a d'ailleurs réalisé des décors de théâtre dans les années 1920 et 1930, qui ont pu influencer son expression de la muralité et l'exécution de la *Fée*. Robert Mallet-Stevens, l'architecte du pavillon, a quant à lui travaillé dans l'industrie du film. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il dote le bâtiment d'un gigantesque écran en façade, dont les dimensions sont identiques à celles de la décoration de Dufy à l'intérieur et sur lequel des films étaient projetés la nuit. L'écran et la peinture, parallèles l'un à l'autre, sont des pendants. La composition du Havrais reprend par ailleurs la structure panoramique d'une caméra vidéo en train de filmer. Le peintre et décorateur est alors aussi un scénographe et un metteur en scène.

La photographie peut être une autre référence poétique. Le procédé de la lanterne magique est utilisé pour agrandir et reporter les esquisses sur les panneaux et la zone de l'orchestre est préparée par un photomontage (Figure 84, Annexe 1.3). La composition, avec son rythme syncopé, la superposition et juxtaposition de scènes, imite d'ailleurs le collage et le photomontage.

L'art qui joue un rôle majeur dans la *Fée* et qui est le plus facile à identifier est la musique. Raoul Dufy a grandi dans une famille de musiciens et, tout au long de sa vie, il fréquente les salles de concert. Le motif de l'orchestre (Figure 87, Annexe 1.3) apparaît ici pour la première dans sa production. Il devient ensuite un élément majeur de sa peinture de chevalet. Il est composé de violons, violoncelles, contrebasses, trompettistes, flûtistes, timbaliers, d'une cantatrice, d'un soliste, d'un pianiste et d'un chef d'orchestre. Ce dernier, à la silhouette reconnaissable, ne serait autre que Roger Desormière, célèbre dans l'entre-deux-guerres. Lors de la soirée inaugurale

³³¹ Philippe PIGUET, « La Fée Électricité, éloge des arts décoratifs », in Philippe PIGUET, *Raoul Dufy peintre et décorateur de la modernité*, Tokyo : Brain Trust, 1995, p. 103.

du Pavillon, il y aurait même eu un concert, avec un véritable concert face à celui pictural. Par ailleurs, le style même de Raoul Dufy est souvent comparé à de la musique légère, à une symphonie colorée. « L'orchestre lui-même devient partition : le galbe ou l'éclat d'un instrument, l'inclinaison d'un visage, de même que le trou d'ombre d'un pavillon chez les cuivres, flottent comme des notes ou des appoggiatures sur le tissu sonore des traits serrés »³³². Musique et peinture se confondent. Le motif musical bénéficie d'un traitement musical, on peut alors parler de « sonorités chromatiques »³³³, comme dans un rapport synesthésique. Dans cette œuvre qui se fait partition, Dufy est le grand chef d'orchestre, de la même manière qu'il a pu l'être sur le chantier, dans le hangar de Saint-Ouen.

Le dernier type de création qui nous semble pertinent d'évoquer est la littérature, ou plutôt la poésie, cette fois-ci au sens restreint. La *Fée Électricité* est successivement comparée à « un immense parchemin »³³⁴ et à un rouleau chinois. Pour caractériser le dessin de l'artiste havrais, on parle souvent de sténographie, de signe et d'écriture. Il y a donc une dimension sémiotique et linguistique qui permet de comparer ses peintures murales à un texte. Comme pour d'autres peintures murales, particulièrement celle pour le Docteur Paul Viard, on peut considérer que la *Fée* a une dimension (auto)biographique, elle est, comme le dit Martine Contensou, « le journal intime du peintre »³³⁵. Mais cette œuvre est surtout un poème qui s'inscrit dans la suite logique du *De rerum naturae* de Lucrèce. C'est « un poème héroïque, descriptif et didactique à la fois »³³⁶. Par sa dimension historique, elle est aussi une sorte de récit.

La *Fée Électricité* est donc une œuvre poétique multiple. C'est une « vaste épopée de son histoire, [...] véritable hymne à la modernité »³³⁷. En s'inspirant de plusieurs arts, l'artiste cherche à en faire la synthèse. L'unité des arts à laquelle Dufy aspire ne concerne pas uniquement les beaux-arts et les arts décoratifs. Les autres

³³² Antoinette REZE-HURE, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978, p. 817.

³³³ Dora PEREZ-TIBI, « Raoul Dufy Le peintre décorateur », in Xavier GIRARD et Dora PEREZ-TIBI, *Dufy: le peintre décorateur*, Arcueil : Anthèse, 1993, p. 16.

³³⁴ Romy GOLAN, *op. cit.*, p. 57.

³³⁵ Martine CONTENSO, « Panoramas au fil de l'œil », in Sophie KREBS (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008, p. 218.

³³⁶ Philippe FIGUET, « La Fée Électricité, éloge des arts décoratifs », in Philippe FIGUET, *Raoul Dufy peintre et décorateur de la modernité*, Tokyo : Brain Trust, 1995, p. 103.

³³⁷ Dora PEREZ-TIBI, « Raoul Dufy Le peintre décorateur », in Xavier GIRARD et Dora PEREZ-TIBI, *Dufy: le peintre décorateur*, Arcueil : Anthèse, 1993, p. 15.

arts sont aussi concernés, ainsi que l'industrie et la science. L'utile est joint à l'agréable, le didactique au poétique et c'est sans doute ce qui fait le succès et l'universalité de l'œuvre. Marcelle Oury s'adresse à l'artiste dans une longue lettre posthume : « Tu as considéré l'*Électricité* comme ton œuvre maîtresse, non en raison de sa taille, mais parce qu'elle synthétisait ta pensée dans son ensemble. Tout y est représenté : le Monde passé, l'Univers d'aujourd'hui & l'Avenir tel qu'il s'ouvre à nous, vingt-cinq ans après que tu aies peint cette fresque que beaucoup s'obstinent à nommer *La Fée Électricité*, parce qu'elle est l'œuvre d'un magicien »³³⁸. Ce chef d'œuvre incarne en effet l'apogée de l'art mural dans la production de l'artiste, non seulement d'un point de vue iconographique et technique, mais aussi par l'engagement humaniste dont il témoigne.

C. Les grandes commandes publiques

Jusqu'à présent il n'a été question que de peintures murales privées murales, or, grâce à l'arrivée du Front Populaire, Raoul Dufy bénéficie de trois commandes officielles. Deux font partie de l'Exposition Internationale, *Les Assurances privées* et le décor du bar-fumoir du nouveau théâtre du Palais de Chaillot (Figures 101 et 103-105, Annexe 1.3). Toutes elles sont toutes réalisées à la même période, entre 1936 et 1940, tout comme la *Fée Électricité*. Elles illustrent donc un même moment de la carrière murale de l'artiste, caractérisé par un style, une technique et un engagement politique humaniste communs. C'est l'apogée du renouveau de l'art mural y compris pour le Havrais. Ces commandes publiques couronnent les efforts muraux de Raoul Dufy et y mettent en quelque sorte un terme.

1. Les Assurances Privées (1936-1937)

La première commande murale publique n'est que très peu étudiée. Elle n'est presque jamais mentionnée à l'exception d'Antoinette Rézé-Huré dans sa thèse (elle lui donne le titre de *Fée Assurance*) et Pascal Ory, dans son ouvrage *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*³³⁹. Il a donc été

³³⁸ Marcelle OURY, *op. cit.*, p. 89.

³³⁹ Pascal ORY, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

nécessaire de s'appuyer sur la presse contemporaine de la réalisation pour obtenir davantage d'informations. Il s'agit pourtant d'une œuvre importante qui met en valeur l'engagement politique de Raoul Dufy pendant la période du Front Populaire et dans le contexte de crise économique, sociale et politique.

a) Le Pavillon de la Solidarité

Cette commande est prévue pour le Pavillon de la Solidarité (Figures 97-98, Annexe 1.3), un des trois pavillons emblématiques pour le nouveau gouvernement Blum, du groupe II et de la classe 8C. Il se situe au niveau de la rive droite, entre la Concorde et le pont Alexandre III, à côté du Petit Palais. À l'Exposition, d'autres pavillons abordent des thématiques sociales, comme celui de l'Assistance Publique de Paris. La volonté de mettre en place un pavillon de la Solidarité s'inscrit dans un contexte politique national et international. Le Front Populaire vient en effet d'être élu et organise donc une sorte de démonstration de force, d'illustration de son programme. Le pavillon matérialise « l'accord [contemporain] de tous les Français sur la nécessité du progrès social »³⁴⁰. À une échelle plus large, il s'agit d'une réponse aux manifestations d'économies sociales des nations étrangères. Certains pays avaient mis en place ce genre de pavillon depuis plusieurs années et la France tente de rattraper son retard.

Le comité du Pavillon de la Solidarité est composé de Marcel Martin, le directeur général de la Caisse Interdépartementale des Assurances sociales de Seine et Seine-et-Oise, Maxime Blocq, un économiste, et Claude Duval. La réalisation du bâtiment est confiée à l'architecte Robert Mallet-Stevens et au décorateur Maurice Richard. C'est donc le second projet, après la *Fée* pour le Palais de la Lumière, pour lequel Dufy est mené à travailler avec Mallet-Stevens, dont l'esthétique moderniste semble avoir fait l'unanimité auprès du jury. Son Pavillon de la Solidarité, d'environ mille mètres carrés, est partiellement dissimulé dans un épais feuillage, comme le montrent les photographies de l'époque. Une maquette de l'édifice a également illustré plusieurs articles (Figure 98, Annexe 1.3). Le pavillon bleu, aux formes nettes et sobres, fait de ciment armé et de béton translucide, est construit sur pilotis. Il dispose d'une tour et d'une passerelle métallique. La

³⁴⁰ *L'Art vivant*, 17 juin 1937, n°211, p. 140.

construction est entamée le 27 février 1937 et l'inauguration a lieu le 28 mai suivant. C'est un des premiers pavillons français finis.

À l'intérieur du bâtiment, une grande galerie en forme de S présente une exposition sur l'effort de notre pays dans les domaines de l'Assistance, de l'Assurance, et de la Mutualité. Les salles successives sont consacrées à la misère, la technique sociale de la France, aux organisations de la lutte contre la misère, et à la protection de la santé et des loisirs. Les dispositifs pédagogiques sont omniprésents pour satisfaire le grand public : films, dioramas, schémas, photomontages, graphiques, maquettes et explications aux murs tentent de montrer les options qui s'offrent aux Français (Figure 99, Annexe 1.3). Des visites-causeries, un bureau de renseignements en fin de parcours et un livret-guide sont même prévus. Le Pavillon de la Solidarité témoigne ainsi d'un grand effort de vulgarisation et de documentation. C'est un véritable « instrument de propagande et d'éducation »³⁴¹.

b) Le Hall de la propagande

Pour rendre le thème plus attrayant et didactique, l'art a été mis au cœur du pavillon. Il s'agit de « prouver que les questions sociales sont une source d'inspiration intarissable pour l'art »³⁴². Dans la première salle, des œuvres d'art ancien sont accrochées pour rappeler la tradition charitable de la France. Parmi les artistes représentés, on trouve Mignard, Greuze et Millet. Pour l'art contemporain, tout un programme décoratif a été pensé. Le bas-relief au-dessus de la porte d'entrée a été commandé aux frères sculpteur Jan et Joël Martel, sur le thème de *La Misère décroissant au fur et à mesure que les lois sociales augmentent*. Le point d'acmé de cette démonstration artistique et sociale est le hall de propagande (Figure 100, Annexe 1.3), la dernière salle du pavillon, où sont présentés un vitrail bleu et blanc de Barillet et un cycle de douze peintures murales. Les grandes compositions picturales sont le clou du spectacle. Plusieurs revues et publications ont reproduit et documenté ces œuvres, aujourd'hui souvent disparues³⁴³. Chaque toile mesure environ deux par six mètres, créant ensemble un ensemble monumental. Chacune

³⁴¹ « Le pavillon de la Solidarité à l'Exposition internationale », *Le Peuple*, 15 juin 1937, p. 2.

³⁴² S. GILLE DELAFON, « Le Pavillon de la Solidarité », *Beaux-Arts*, 18 juin 1937, p. 3.

³⁴³ *L'Art Vivant*, 17 juin 1937, n°211, p. 140-1 et *Beaux-Arts*, 18 juin 1937, p. 3.

est consacrée à un concept ou une initiative sociale. Ce sont donc des compositions allégoriques et symboliques, qui s'appuient surtout sur la personnification d'idées politiques abstraites. Pauline Peugniez est chargée de *La Charité privée ou Les œuvres de Saint Vincent de Paul*. Maurice Denis représente *La Mutualité* et Jacques Le Chevallier, *Les Allocations familiales*. Marcel Gromaire réalise *Les caisses d'épargne*. La toile de Jean Lurçat est consacrée au *Service social*, et celle de Jean Burkhalter illustre *La Confédération des Travailleurs intellectuels*, dit aussi *Le Syndicalisme intellectuel*. Robert Delaunay conçoit un décor sur le thème de *L'assistance publique* et André Villeboeuf sur *Les Habitations à bon marché*. Yves Alix est à l'origine d'une scène intitulée *L'Armée du Salut*, et celle de Fernand Léger a pour titre *Le syndicalisme ouvrier ou La CGT*. Enfin, les deux dernières toiles qui fonctionnent en pendant sont *Les Assurances sociales* de Jean Souverbie (Figure 102, Annexe 1.3), et *Les Assurances privées* de Raoul Dufy. Certains peintres sélectionnés pour orner ce hall de propagande sont des habitués de l'art mural, tel que Marcel Gromaire, Robert Delaunay et Fernand Léger. Le cycle de peinture est ainsi une double apothéose, pour le pavillon et pour l'art mural politique. Il incarne parfaitement la théorie de l'art mural qui s'est développée dans l'entre-deux-guerres car il valorise l'architecture, le peuple et la politique. La muralité de ces toiles est soulignée par le mode de présentation des œuvres. Chaque peinture, de format très oblong, comme une bannière, est suspendue au plafond. L'ensemble est disposé dans une salle carrée, mais de manière à donner une impression de circularité. Cet accrochage innovant montre une autre utilité de l'art mural : ce ne sont pas des œuvres faites pour recouvrir des murs, mais plutôt pour endosser elles-mêmes le rôle de cloisons éphémères, qui remodelent la salle d'exposition³⁴⁴.

Le Pavillon de la Solidarité a globalement été célébré comme une réussite. Cependant, l'ensemble décoratif de la dernière salle a parfois été considéré comme chaotique, hétérogène. Le cycle est même caractérisé de « navrant »³⁴⁵ : le programme serait beaucoup trop complexe et les styles artistiques représentés, des « fossiles »³⁴⁶, ne conviendraient plus à l'air du temps. Cet éclectisme est en fait un attribut de l'aventure murale à cette époque. Les peintures démontrent aussi une

³⁴⁴ C'est ce même statut de cloison amovible et temporaire qui était présent dans le paravent à quatre feuilles *Paris*, que Dufy avait réalisé en 1924-1927.

³⁴⁵ Camille Mauclair, « M. Hitler et la peinture », *La Dépêche*, 5 août 1937.

³⁴⁶ *Ibid.*

réelle volonté de la part de l'État d'encourager l'art mural et de l'utiliser comme outil de propagande.

c) L'œuvre la plus politisée de Raoul Dufy

Pour *Les Assurances privées* (Figure 101, Annexe 1.3), Raoul Dufy a dû se plier à un programme iconographique défini par le comité du Pavillon de la Solidarité. Les douze toiles qui composent le cycle ont toutes des sujets très abstraits. Robert Mallet-Stevens a déclaré : « Nous avons voulu rénover la peinture allégorique »³⁴⁷. Il ne s'agit pas pour autant de reprendre de manière stérile des allégories classiques mais de « renouer avec une tradition ancienne [...] [tout en reprenant] sous une forme moderne la conception quelque peu abandonnée des allégories »³⁴⁸. L'intention de cette iconographie semble ainsi parfaitement convenir au style de l'artiste havrais, qui adopte, au même moment, cette démarche classique et moderne pour la *Fée Électricité*.

Nos recherches nous ont permis de recenser six œuvres en lien avec ce projet (Annexe 2) : cinq études à la gouache, à l'aquarelle et au crayon, ainsi qu'une peinture mesurant 5,65 par 1,69 mètres, sans doute la version finale exposée dans le hall de propagande. La composition choisie par Dufy semble être restée assez stable au stade des ébauches : les mêmes éléments interviennent dans chaque version, sauf une étude qui ne concerne que le tiers supérieur. Contrairement aux autres œuvres murales de l'artiste, très horizontales, *Les Assurances privées* se distinguent par leur grande verticalité.

La composition globale est structurée en trois zones, délimitées par les aplats de couleurs caractéristiques de Raoul Dufy : un bleu foncé en partie basse, un bleu clair au milieu et un brun gris pour la partie haute. Dans la partie inférieure, on trouve la représentation de la famille : un homme et une femme tenant un enfant dans ses bras, vêtus de vêtement très simples et pieds nus. La silhouette masculine tend son bras gauche vers un parchemin et tient dans sa main droite une truelle, symbole de l'ouvrier. Le pendant de cet instrument de travail se trouve à l'arrière-plan : un mur de briques, en cours de construction, et un bac sans doute destiné à accueillir le mortier ou ciment. La deuxième zone, juste au-dessus, est occupée principalement par une

³⁴⁷ *Radio-liberté*, 1^{er} octobre 1937, p. 39.

³⁴⁸ Robert MALLET-STEVENS, *L'Art vivant*, 17 juin 1937, n°211, p. 140.

figure flottante, vêtue d'un drapé et au torse dénudé. Des éléments de contexte sont représentés de part et d'autre du personnage : une maison en feu, à droite, et des wagons de train qui ont déraillé, à gauche. Ces scènes de catastrophes naturelles ou d'accidents sont complétées par deux autres dans le registre supérieur : un village inondé par une pluie torrentielle et un cargo en train de sombrer à cause d'un violent orage en mer. Tout cela désigne les circonstances matérielles dans lesquelles les assurances pourraient être nécessaires. En fait, toute la composition est articulée autour du thème central. La femme, suspendue au milieu de la toile, est arrêtée dans sa descente depuis les cieux. Les trois personnages, bien ancrés sur le sol, sont représentés presque en contre-plongée et les visages de la femme et de l'homme sont tournés vers le ciel. Cette ascension répond à la descente de la figure volante. Les deux mouvements contradictoires se rencontrent, presque au milieu de la toile, au niveau du parchemin roulé que le personnage céleste tend aux deux personnages terrestres. C'est le centre thématique de l'œuvre, la matérialisation plastique du sujet, à savoir *Les Assurances privées*. La femme suspendue dans les airs, vêtue d'un drapée, le torse dénudé, apparaît donc comme l'allégorie des assurances données aux hommes. Antoinette Rézé-Huré choisit de l'appeler la *Fée Assurance*, pour faire le lien avec la figure allégorique de la *Fée Électricité*. La construction de l'iconographie guide ainsi la lecture de l'œuvre pour en rendre le thème clair et lisible et ainsi respecter la visée pédagogique du pavillon.

Les critiques de l'époque ont relevé la légèreté et la simplicité de la toile de Raoul Dufy, mais au-delà de la dimension plaisante, il s'agit très clairement de l'œuvre la plus politisée de l'artiste. Si l'engagement politique du Havrais n'a pas toujours été explicite, en signant une peinture au sujet aussi social, il s'inscrit clairement à l'intérieur de la propagande artistique valorisant le Front Populaire qui vient d'être élu. C'est justement, à partir de 1936, que son art mural prend un tournant plus politisé, notamment grâce à ses références classiques et allégoriques.

2. Le Cours de la Seine : *La Seine de Paris à la mer* (1936-1940)

La deuxième commande publique dont Raoul Dufy est chargé, pour l'Exposition Internationale de 1937, s'intitule *La Seine, de Paris à la mer* (Figures 103-105, Annexe 1.3). Elle a été conçue pour le bar-fumoir du théâtre du Palais de Chaillot, un des édifices qui retient le plus l'attention à l'époque, à la fois pour son

architecture et son vaste programme mural. L'œuvre est souvent comparée à la décoration de la salle à manger du Docteur Viard (Figure 50-59, Annexe 1.3), car le panorama qui y est représenté est assez similaire. Toutefois, ce qui saute aux yeux, ce sont les trois figures féminines, qui donnent à la décoration sa dimension allégorique et classique.

a) Le bar-fumoir du Théâtre du Palais de Chaillot

Les pavillons temporaires de l'Exposition de 1937 ne sont pas les seuls à bénéficier de grandes commandes décoratives. Pour le Palais de Chaillot, construit par les architectes Carlu, Boileau et Azéma, et aménagé par les frères décorateurs Niermans, un vaste programme de décoration est mis au point. C'est un des plus gros chantiers muraux. Dans l'édifice, un nouveau théâtre est placé en sous-sol, pour le Théâtre Populaire de Paul Abram et Jean Vilar. Les architectes font appel aux peintres Waroquier, Bonnard, Xavier Roussel, Denis, Vuillard, Dufy et Friesz pour la décoration. L'ensemble ne fait toutefois pas l'unanimité, car on l'estime trop hétérogène, trop éclectique, alors que c'est précisément une des caractéristiques du renouveau mural de l'entre-deux-guerres. Le bar-fumoir du théâtre, au niveau du palier bas du grand escalier côté Paris du bâtiment³⁴⁹, est la seule partie qui est jugée harmonieuse. Le mobilier en aluminite, d'un ton bronze médaille, est signé par Blanche J. Klotz (Figure 106, Annexe 1.3), avec qui Dufy avait déjà travaillé lors de l'Exposition internationale de 1925. Pour les peintures murales, l'artiste havrais et son compatriote et ami de longue date, Othon Friesz, sont choisis. Contrairement aux autres œuvres murales du théâtre qui représentent les différents arts, le programme iconographique des deux peintres est consacré à une allégorie de la Seine, au bord de laquelle le Palais de Chaillot a été construit. Le fleuve est par ailleurs un symbole de fierté nationale et s'inscrit ainsi dans la logique nationaliste de l'Exposition. Chacun des deux artistes est chargé de réaliser un œuvre. La première, intitulée *La Seine, de la source à Paris* (Figure 108, Annexe 1.3), est exécutée par Othon Friesz, et son pendant, *La Seine de Paris à la mer*, par Dufy. Une fois ensemble, il s'agit presque d'une seule œuvre à quatre mains, d'un unique trajet entre la source de la Seine et l'endroit où elle rejoint la mer. Chaque œuvre mesure

³⁴⁹ Il s'agit de l'actuelle salle Firmin Gémier.

3,5 par 11,7 mètres et est destinée à être marouflée sur les murs de niches concaves, en hémicycle. On conserve quelques photographies de la pièce, bien que la décoration de Dufy, livrée tardivement, n'y soit pas visible.

Le peintre et décorateur reçoit la commande officielle le 19 juin 1936, trois jours après celle d'Othon Friesz, mais presque un mois avant celle de la *Fée Électricité*. Cependant, si, dès la fin de l'exposition, en novembre 1937, l'artiste est intégralement payé, le contrat n'est lui honoré qu'en septembre 1940. À l'origine, la maquette devait être prête pour juillet 1936, et l'œuvre finale, en avril 1937. Le peintre et décorateur accumule un retard considérable, au point de recevoir des lettres recommandées et des mises en demeure comminatoires, auxquelles il ne répond que très ponctuellement pour demander des délais supplémentaires. L'emplacement est donc laissé vierge au moment de la manifestation artistique, comme c'est le cas dans de nombreux autres pavillons. En fait, il annonce dès octobre 1937 avoir dû recommencer. En avril 1939, une première version est livrée à la direction des Beaux-Arts, mais l'artiste n'en est pas du tout satisfait. Comme beaucoup d'autres peintures murales, il rencontre des difficultés à fixer la composition, et ce, malgré l'efficacité avec laquelle il a travaillé sur la *Fée*. Il se serait d'ailleurs même entretenu avec plusieurs membres de l'administration des Beaux-Arts pour obtenir leurs conseils. L'État a manifestement accepté que le peintre et décorateur récupère ses toiles, car la remise officielle et l'installation de la décoration dans le bar-fumoir a lieu plus d'un an après. On recense en effet deux versions pour ce projet, une première, inachevée, conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen (Figure 109, Annexe 1.3), et une seconde, celle finale, appartenant au Centre Pompidou. Entre avril 1939 et septembre 1940, ce ne sont pas de simples modifications que va faire Dufy. Il recommence bel et bien complètement sa peinture murale, et en profite notamment pour utiliser cette fois-ci le médium Maroger. Il s'agit d'assurer la bonne conservation de l'œuvre et de ses couleurs qui, dans le bar-fumoir, ne manquera pas de subir les assauts incessants de la fumée. Outre les problèmes de technique et d'agencement de la composition, la fatigue de l'exécution de la *Fée* et des *Assurances*, ainsi que les premières crises de rhumatisme peuvent aussi expliquer le retard.

La Seine de sa source à Paris (Figure 108, Annexe 1.3), réalisée par Othon Friesz, est, quant à elle, bien livrée à temps. Les photographies de l'Exposition la montrent installée dans son hémicycle. L'arrière-plan voit se succéder les villes de

Troyes, Montereau, Fontainebleau et Moret. Des scènes de vendanges et de moissons sont représentées, mais ce sont surtout les nus qui saturent la toile : d'abord deux grands nus féminins, les allégories des affluents de la Seine, puis un ensemble de nymphes et de dryades. Le tout dégage l'impression d'un paysage idyllique classique, assez différent de la modernité dont Dufy fait preuve.

b) Une seconde version de la salle à manger du Docteur Viard ?

L'œuvre de Dufy pour le bar-fumoir du théâtre du Palais de Chaillot est un triptyque. Chaque panneau est de dimensions à peu près identiques, pour une surface globale d'environ quarante mètres carrés. Cette réalisation tardive dans la carrière murale de l'artiste est souvent comparée à une autre peinture murale, exécutée dix ans plus tôt, l'*Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse et la mer* (Figures 50-59, Annexe 1.3), pour la salle à manger du Docteur Viard. Les deux projets se ressemblent en effet de plusieurs façons.

Dans les deux cas, la réalisation de la commande a été longue et chaotique. Dans les deux cas, l'artiste, exigeant et insatisfait, n'a pas hésité à recommencer à zéro. La difficulté à fixer la composition pour le Palais de Chaillot surprend toutefois davantage que celle de la décoration pour Viard, qui était une des premières confrontations au mur pour l'artiste. En 1936, le peintre et décorateur a déjà réalisé six peintures murales. Il est parvenu à mettre au point son style mural, assez reconnaissable. De plus, le chantier de la *Fée Électricité* a donné lieu à la mise en place d'un processus créatif très rationalisé et presque industriel, qui aurait pu lui permettre de surmonter les obstacles. S'il est bien en partie repris pour le triptyque du bar-fumoir, comme en attestent les nombreuses études préparatoires, cela ne semble pas avoir empêché quelques complications. L'artiste, quoique aguerri et organisé en matière du muralité, se heurte encore aux contraintes du mur.

Le deuxième point commun avec la salle à manger du Docteur Viard, et non des moindres, concerne le programme iconographique. Les deux œuvres donnent à voir un itinéraire, comme l'indiquent les titres. Ce sont en fait presque les mêmes trajets de Paris à la mer de Sainte-Adresse, en passant à travers l'Île-de-France et la Normandie. De nombreux motifs identiques sont repris : une péniche, des ponts métalliques, la mer avec ses créatures marines mythologiques, des falaises, des

monuments parisiens comme la place de la Concorde et la Tour Eiffel, la moisson, un verger, de la vapeur, une nature morte³⁵⁰, la végétation omniprésente qui joue un rôle de transition entre les panneaux, des bateaux et cargos à vapeur, les maisons bordant la baie de Sainte-Adresse, etc. Les modes de transport modernes sont donc ici aussi omniprésents. Le train qui, chez Viard, montrait le chemin, n'est ici présent que métonymiquement, à travers sa fumée. Deux oiseaux, dans le panneau de droite, passent à travers la végétation et indiquent la direction à suivre pour arriver à la Seine. Contrairement au premier itinéraire, le voyage spatial ne se double pas d'un voyage temporel. Les trois panneaux ne semblent pas représenter trois moments différents de la journée. On retrouve toutefois une déclinaison de teintes froides et chaudes et des variations météorologiques.

Malgré ses points communs, il serait tout à fait réducteur de considérer la peinture murale du bar-fumoir du Palais de Chaillot comme une reprise d'un projet antérieur. Ce qui demeure, c'est le trajet théorique et géographique, mais sa mise en image dégage une impression drastiquement différente. Raoul Dufy semble avoir, pour *La Seine de Paris à la mer*, fourni un vrai travail de topographie et de relief. Par ailleurs, les monuments ne sont pas circonscrits à la capitale, d'autres sont représentés, éparpillés en Île-de-France et en Normandie, comme s'il s'agissait d'un voyage touristique. Parmi les sites célèbres, on trouve Jumièges, Château-Gaillard, collégiale de Mantes. Les architectures sont très variées, y compris avec des maisons à colombage et des fermes au toit de chaume. Mais l'élément qui surprend le plus dans ce paysage, c'est qu'une autre ville figure à mi-chemin du parcours, dans la partie haute du panneau central : Rouen (Figure 110, Annexe 1.3). On y reconnaît l'église de Saint-Maclou, la cathédrale Notre-Dame et la tour Beurre de St Romain. Il ne s'agit toutefois pas d'une vue urbaine pittoresque. Les ponts et tours métalliques, les cargos et les usines donnent une dimension profondément industrielle à ce paysage. Il s'agit d'une représentation de la modernité française.

Le panorama est une forme plastique que Raoul Dufy utilise fréquemment pour ses peintures murales, et il la reprend une fois de plus ici. Toutefois, malgré la ressemblance de cette œuvre à celle du Docteur Viard, elle « ne donne nullement l'impression d'être une réplique ou une répétition. Tout y apparaît nouveau et

³⁵⁰ La nature morte composée de fruits ressemble plus à celle du salon de la villa *L'Altana*, qu'à celle de la décoration du Docteur Viard qui regroupe les symboles des arts.

spontanément inventé pour la circonstance »³⁵¹. Il s'agit en fait d'un panorama vantant la valeur touristique et industrielle de la France, qui correspond parfaitement au contexte de l'Exposition Internationale. L'originalité du triptyque tient enfin surtout au motif central des trois nus féminins monumentaux.

c) Allégorie et Trois Grâces : une recherche de classicisme

Le choix de la Seine comme sujet central de la composition de Dufy, et de celle de Friesz, s'inscrit dans une volonté plus globale, à l'Exposition Internationale, de mettre en avant l'allégorie et dans le contexte de retour à l'ordre. Car c'est bien cette tradition qui est aussi présente dans *La Fée Électricité* et dans *Les Assurances privées*. Ce n'est pas, chez l'artiste havrais, une preuve d'académisme, mais plutôt de classicisme : la référence à l'art du passé, aux maîtres et styles anciens est omniprésente, particulièrement dans ses grandes commandes publiques. Ces éléments étaient, d'une certaine manière, déjà en germe dans ses peintures murales privées. Le peintre et décorateur considérait que sa décoration pour la salle à manger du Docteur Viard était une mer « symbolique et philosophique »³⁵², en raison de la présence de deux divinités, Amphitrite aussi appelée Vénus et Pomone. Cependant, en 1927-1933, ces figures classiques n'ont encore qu'une place très secondaire : de très petite taille, elles se perdent dans l'ensemble de la composition. Ici, avec *La Seine, de Paris à la mer*, le rapport est inversé. Si l'on retrouve un paysage similaire à la décoration de Viard, il a perdu son rôle principal, au profit des trois figures nues. Le groupe allégorique occupe presque toute la surface du panneau central, il n'a plus rien d'un détail. Le statut allégorique et symbolique de la peinture est pleinement assumé et revendiqué.

C'est bien d'un choix délibéré et réfléchi que découle cette composition classique. Les changements réalisés lors du passage de la première à la seconde version en sont la preuve. Entre les versions initiale et finale (Figures 103-105 et 109, Annexe 1.3), des changements majeurs ont, en effet, été apportés à la composition

³⁵¹ Raymond COGNAT, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957, p. 28.

³⁵² Marie-Claude DUPIN-VALAISON, Andre FREISES, *Raoul Dufy et le Midi*, Perpignan : Conseil général des Pyrénées orientales : Ville de Perpignan ; Sète : Ville de Sète et al., 1990, p. 75.

centrale du triptyque³⁵³. Dans la première version, seul le personnage central est debout. Les deux autres sont à demi couchés, à demi assis. Il y a donc une plus grande horizontalité. L'artiste avait ainsi initialement envisagé une composition pyramidale, plutôt que de présenter les trois cours d'eau de front. Peut-être était-ce une manière de symboliser la hiérarchie entre affluents et fleuve. Les femmes couchées reprennent par ailleurs la position traditionnelle des fleuves personnifiés dans les œuvres anciennes, particulièrement les sculptures antiques. Il ne manquerait plus qu'un vase rempli d'eau à leurs côtés pour correspondre parfaitement à l'iconographie. Pour la composition de Rouen, Dufy avait également réalisé des études de détail sur la position des allégories. De cette iconographie classique des fleuves, disposés en pyramide, l'on passe ensuite à une œuvre dans laquelle les trois nus sont présentés debout, les uns à côté des autres et se tenant la main. Cette présentation, de front et très verticale, accentue la monumentalité de l'ensemble. Bien que l'une des femmes ne soit pas représentée de dos, c'est cette fois-ci l'iconographie des Trois Grâces qui est clairement lisible³⁵⁴. À la place de la tradition antique des fleuves, c'est donc une autre iconographie classique que l'artiste choisit comme source d'inspiration. À cela s'ajoute le traitement des corps féminins. La musculature est bien délimitée. Les trois personnages irradient de puissance, ce qui accroît encore plus la monumentalité de la composition. Le cerne autour des silhouettes est très présent. Il participe à créer une impression de rigidité et de hiératisme. Le tout n'est pas sans rappeler les sculptures classiques en marbre. Ce sont d'imposantes statues que nous avons en fait sous les yeux.

Le programme iconographique De Dufy est décidément allégorique, symbolique et classique, tout comme le pendant par Othon Friesz, qui est « une vision classique du paysage »³⁵⁵. Dans les deux œuvres, les nus féminins, inspirés d'une longue tradition picturale sont mis au cœur de la toile. Le traitement des corps, bien en chairs et puissants, donne de la monumentalité. Chez Friesz, il s'agit

³⁵³ Mentionnons également une aquarelle gouachée, conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille qui présente une composition toute autre. La figure du centre est bien debout, mais les allégories de la Marne et de l'Oise sont chacune assise sur un muret. Celle de droite joue du violon. Ce détail est assez déroutant et laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'une étude pour une autre œuvre, malgré son attribution dans le *Catalogue raisonné des aquarelles*.
Réf bibliogr.

³⁵⁴ Raoul Dufy reprend cette composition, en 1948-1949, pour une tapisserie murale intitulée *Les trois grâces*.

³⁵⁵ Waldemar GEORGE, « La sculpture et la peinture au palais de Chaillot », *La Renaissance*, 21^e année, n°4, « Le palais de Chaillot », août 1938, p. 35, cité dans Emmanuel BREON (dir.), *Palais de Chaillot Palais Art déco*, Paris : Mare & Martin, 2018, p. 61.

toutefois d'un paysage idyllique antique, habité de nymphes et de dryades, et même plutôt antique. Raoul Dufy, tout en gardant l'allégorie et le classicisme, met en valeur la modernité de la technique et du paysage. L'ensemble est mis au service d'une promotion nationale. La Seine, l'Oise et la Marne sont solidement campées dans un champ de blé à demi moissonné, aux couleurs bien françaises : des bleuets, des coquelicots et des petites fleurs blanches représentées entre les tiges de blé matérialisent un drapeau national. Le champ et les épis sont par ailleurs un symbole d'abondance, tout comme les fruits représentés le long du bord inférieur. C'est donc toute la richesse de la France que Dufy semble présenter par son triptyque. Par sa composition savamment étudiée, *La Seine de Paris à la mer* participe au renouveau de la peinture allégorique en même temps qu'à celui de l'art mural. Le peintre et décorateur met son classicisme moderne au service de la réaffirmation de l'identité nationale qui est un enjeu majeur de l'entre-deux-guerres et de la fin des années 1930.

La décoration réalisée pour le bar-fumoir du théâtre du Palais de Chaillot est parfois vue comme le chef-d'œuvre des peintures murales de Dufy, l'aboutissement de son travail depuis 1925. Elle montre en tout cas clairement sa double position entre classicisme et modernité, qui convient tout à fait au style du Palais de Chaillot. Si l'œuvre a bel et bien été démarouflée en 1963 et a donc perdu son contexte mural et son pendant, le Musée des Beaux-Arts de Lyon a pris soin de prévoir un lieu d'exposition proche de celui original : le triptyque est accroché dans le café de l'institution, une version contemporaine du bar-fumoir de 1937.

3. La Singerie du Muséum National d'Histoire Naturelle (1937-1939)

Le passage en revue de toutes les peintures murales de Raoul Dufy nous amène enfin à une dernière commande publique, longtemps considérée comme la dernière, avant la découverte du décor de salle de bain de 1946-1947. Il s'agit de deux triptyques qui forment un ensemble décoratif pour la Nouvelle Singerie du Muséum National d'Histoire Naturelle, *Les Savants* et *Les Explorateurs* (Figures 111-112, Annexe 1.3). Bien que sa réalisation soit concomitante à celle de la *Fée*, du bar-fumoir du Palais de Chaillot et des *Assurances privées*, elle ne fait pas partie du programme de l'Exposition Internationale de 1937. La décoration est commandée en

1937, pour une livraison à la fin de la même année, donc après la fermeture du grand événement. Ce contexte de commande relativement différent semble avoir exercé une influence sur le programme iconographique, qui se démarque par sa très grande modernité.

a) Le contexte de commande et de réalisation

En raison de son statut public, cette commande murale est assez bien documentée. De nombreuses archives permettent de retracer l'histoire de sa réalisation. En 1937, Georges Huisman, Directeur général des Beaux-Arts, passe commande à Raoul Dufy, au nom de l'État, pour une peinture murale de quatre-vingt mille francs. On prévoit de disposer la décoration dans le vestibule de la Nouvelle Singerie du Muséum National d'Histoire Naturelle³⁵⁶ (Figures 113-114, Annexe 1.3). Les édifices de l'institution ont souvent fait l'objet de commandes décoratives³⁵⁷, il s'agit donc d'un contexte favorable au développement de l'art mural. Le projet est évoqué très tôt dans l'année, car M. Berger, l'architecte en chef du Muséum, prend contact dès janvier 1937 avec l'artiste pour lui remettre les dessins du vestibule, les dimensions exactes et un plan explicatif. La collaboration entre artiste et architecte est, en effet, caractéristique du renouveau de la muralité dans l'entre-deux-guerres. La commande est entérinée le 5 août par un Arrêté du Ministre de l'Éducation Nationale. Les quatre-vingt mille francs sont versés peu de temps après : le premier acompte de vingt mille francs vers le 5-7 janvier 1938, et le second acompte de soixante mille francs vers le 25-28 janvier. L'État est censé recevoir deux maquettes et six panneaux qui composent l'œuvre définitive. La commande prévoit d'entrée de jeu une livraison pour le 31 décembre 1937, mais l'exécution met cependant beaucoup plus de temps qu'il n'en était prévu. À cette date, Raoul Dufy n'a toujours pas achevé les panneaux pour le bar-fumoir du théâtre du Palais de Chaillot. L'artiste

³⁵⁶ Située dans le Jardin des Plantes de Paris, le Muséum a eu plusieurs singeries au cours des siècles. La première reconstruction de 1835-1837, par l'architecte en chef Rohault de Fleury, est mise à mal par les bombardements de janvier 1871, puis par la Première Guerre Mondiale. Elle est donc détruite. Une nouvelle singerie est construite en 1933-1934 par l'architecte en chef Chaussemiche, et c'est cette version du bâtiment qu'on décide, trois à quatre ans plus tard, de faire décorer.

³⁵⁷ Il s'agissait généralement plus de sculptures, souvent des portraits de célèbres naturalistes. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, deux peintures murales sont réalisées, la première par François-Auguste Biard (1799-1882), entre 1852 et 1863, pour le Hall de la Galerie de Minéralogie, et la seconde par Fernand Cormon (1845-1924), pour l'amphithéâtre de la Galerie de Paléontologie et d'Anatomie comparée en 1897.

se retrouve donc à devoir réaliser deux grandes décorations en même temps, peu de temps après la fin du chantier de la *Fée Électricité*, alors qu'il commence à souffrir de ses premières crises de rhumatisme. Ces circonstances expliquent sans doute en partie l'important retard avec lequel la *Singerie* de Dufy est livrée avec deux ans de retard, à la toute fin de l'année 1939. En fait, comme pour la salle à manger du Docteur Viard et *La Seine de Paris à la mer*, c'est aussi révélateur des difficultés auxquelles le peintre et décorateur est confronté dans les chantiers muraux. Après avoir reçu les plans en janvier 1937, l'artiste met presque un an à mettre au point une maquette de la composition. Une lettre autographe de l'artiste indique en effet que les maquettes seront remises le 20 décembre 1937 et la version finale en février 1938³⁵⁸. Cependant, cela n'a vraisemblablement pas été le cas, car, en juin 1939, les panneaux n'ont toujours pas été installés. Le peintre et décorateur demande plusieurs délais supplémentaires : entre juin et décembre 1939, il se rend en Amérique, à St Denis sur Sarthon et déménage de son atelier impasse Guelma pour un plus grand local. Il va même jusqu'à demander à son marchand Bignou de garder secret un de ses séjours, pour ne pas créer davantage de soucis. Fin septembre, les services de l'État, n'ayant toujours pas été livrés, menacent l'artiste de poursuites judiciaires, car la commande a été payée intégralement depuis plus d'un an et demi. Dufy, entre les retards pour le Palais de Chaillot et pour la *Singerie* du Muséum, parle d'une « malheureuse affaire »³⁵⁹. Comme pour la réalisation de la salle à manger du Docteur Viard, c'est une période d'affrontement entre le mur et l'artiste, qui écrit : « J'ai bien avancé mes travaux, mais que ces grandes compositions sont longues et difficiles à concevoir et à organiser ! »³⁶⁰. La peinture murale pour la Nouvelle *Singerie* est achevée en décembre 1939, à Vence, comme Dufy l'annonce à Bignou dans une lettre : « J'ai terminé la *Singerie* depuis cinq jours. [...] Je serai donc à Paris le 30 pour la remettre à l'architecte du Jardin des Plantes »³⁶¹. La commande publique est donc enfin livrée le 31 décembre 1939. Mis à part ses problèmes de santé, si le peintre et décorateur n'a pas retenté, après 1940 l'expérience des commandes murales monumentales, c'est sans doute à cause des

³⁵⁸ Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

³⁵⁹ Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

³⁶⁰ Citée dans Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985, p. 359.

³⁶¹ *Ibid.*

grandes difficultés auxquelles il se heurte systématiquement. Il se confie ceci à ce sujet à Bignou, en décembre 1939 : « ainsi je serai quitte de tous ces grands travaux qui m'ont coûté tant de peine et de souci, tant à moi qu'aux autres »³⁶².

Sur le papier, toutes les parties concernées semblent avoir apprécié la peinture murale. Louis Germain, le directeur du Muséum, se montre admiratif face à « une œuvre d'une telle envolée, d'un admirable coloris et d'une si haute valeur artistique »³⁶³. Toutefois, les deux triptyques ne sont jamais installés à l'emplacement qui leur était destiné, peut-être à cause de la très grande modernité de sa composition.

b) La reprise d'un processus créatif industrialisé

La décoration de la Singerie s'inscrit dans la lignée de la *Fée Électricité*, car elle glorifie, elle aussi, la science, le progrès et l'industrie. Deux moyens sont déployés pour ce faire, d'abord la technique et ensuite l'iconographie, qui sont en fait bel et bien liées. Raoul Dufy reprend le modèle du panthéon scientifique et il doit donc à nouveau mener de nombreuses recherches et études préparatoires, qui ont été abordées succinctement par Antoinette Rézé-Huré, puis détaillées par Dora Perez-Tibi dans sa thèse³⁶⁴.

Dans chaque triptyque, une assemblée de personnages est le motif central et rempli presque tout le panneau du milieu. Dans les *Explorateurs*, onze personnages sont représentés : de gauche à droite, de Harmand, Grandidier, le Père Soulié, le Père David, de Brazza debout en casque colonial, Livingstone, Saint Hilaire, Stanley assis sur une carte géographique dépliée, de Blainville, Dumont d'Urville, et Freycinet. Dans les *Savants*, seize personnages sont réunis. Wilbeforce, Huxley, Darwin, Haeckel, Spencer, Lamarck et Galien se tiennent debout. Milne-Edwards, D'Orbigny, Geoffroy St Hilaire, Daubenton, Linné, Cuvier, Desmarests et Schlegel sont assis autour d'une table présidée par Buffon. Pour obtenir cette liste de savants liés à l'étude de la nature et du vivant et correspondre ainsi aux objectifs culturels du Muséum, Raoul Dufy a mené un long travail de recherche. Il se renseigne sur les

³⁶² *Ibid.*, p. 359-360.

³⁶³ Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

³⁶⁴ Dora PEREZ-TIBI, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985.

explorateurs et les naturalistes qui ont contribué aux progrès anatomiques, zoologiques, paléontologiques et minéralogiques. Pour plus de praticité, il reprend les lectures déjà faites pour la *Fée*, et complète notamment avec l'ouvrage de Louis Figuier, *Vie des savants illustres depuis l'Antiquité à nos jours avec l'appréciation sommaire de leurs travaux*, de 1860-1870, consulté au Conservatoire National des Arts et Métiers. Il privilégie évidemment des sources contenant des portraits et descriptions physiques et psychologiques des figures historiques. En opérant un tri, le Havrais endosse alors une fois de plus sa casquette de chercheur épistémologique et d'historiographe.

Si le chantier de la Nouvelle Singerie ressemble particulièrement à celui de la *Fée*, c'est surtout pour l'important corpus d'œuvres préparatoires, à commencer par les dessins de savants. Dufy se concentre sur plusieurs éléments, les portraits qui sont le fruit de ses recherches, les attitudes et les vêtements (Annexe 2). Il reprend la tradition académique et néoclassique et réalise donc d'abord des études de nus, ce qu'on appelle des académies, presque pour chaque savant ou explorateur choisi. Pour cette étape, le Havrais a réutilisé certains dessins exécutés pour les théoriciens de l'électricité. À côté des noms des personnages de la *Fée*, il a parfois également inscrit le nom d'un personnage pour la Singerie. Il s'agit toutefois plus d'un recyclage, d'un travail du fragment que d'une copie pure. Ce sont certains gestes, certaines positions des mains ou des jambes qui sont repris. Comme à son habitude, le peintre et décorateur y introduit des variations, en inversant les attitudes. Après l'étude de nus, vient l'étude du personnage costumé. L'artiste a fait poser des acteurs de la Comédie Française ou bien s'est inspiré des dessins avec vêtements de la *Fée Électricité*. Pour une figure de savants ou d'explorateurs, il peut donc y avoir plusieurs versions et déclinaisons d'esquisses. Pour Schelgel, on recense trois dessins et une aquarelle. Dufy fait varier non seulement ce qu'il représente, mais aussi avec quoi il le représente. Cela lui permet, à la fin de son processus, d'avoir des ébauches nues, habillées, en couleurs, et en noir et blanc. Ces études individuelles concernent par ailleurs aussi les personnages représentés dans les panneaux latéraux, à savoir Phèdre et le buste d'Ésope dans les *Savants*, ainsi que La Fontaine et Kipling dans les *Explorateurs*.

Le grand nombre d'ébauches témoigne en fait surtout, comme pour le bar-fumoir du Palais de Chaillot, des obstacles auxquels l'artiste s'est heurté. Le travail préparatoire concerne effectivement les études d'ensemble. Pour les *Savants*, nos

recherches nous ont permis d'identifier quatre esquisses, et deux pour les *Explorateurs*. Pour le second triptyque, Dufy semble avoir rapidement fixé une composition. La seule différence notable entre les premières versions et l'œuvre finale est la densité du groupe des explorateurs. D'abord assez dispersés, ils sont ensuite regroupés autour de De Brazza et Stanley. En revanche, le premier triptyque semble avoir davantage posé problème. Dans la version préparatoire (Figure 115, Annexe 1.3), le groupe des savants ne remplit que la moitié du panneau central, laissant plus de place pour un arrière-plan détaillé. L'artiste avait envisagé d'y représenter des bâtiments qui ressemblent à ceux du Muséum d'Histoire Naturelle, ainsi qu'une sorte de ville assez imposante sur la moitié gauche. Au milieu de l'assemblée des scientifiques et naturalistes, se trouvait également un buste de Buffon, par le sculpteur Auguste Pajou. Il remplaçait sans doute le buste d'Ésope qui n'est à ce stade pas encore présent dans le panneau latéral droit. L'arrière-plan plus dense et la sculpture de Buffon ont été supprimés de la version finale. Le groupe des savants remplit les trois-quarts de la composition et ne laisse que peu de place pour des éléments supplémentaires. Le triptyque est ainsi beaucoup plus aéré mais aussi plus sévère et grave : le peintre et décorateur ne fait pas preuve du même souci de détail quant aux habits, aux animaux et au modelé des personnages. Ce panneau central ressort par rapport aux cinq autres, donc les compositions, denses, décoratives et plaisantes, correspondent davantage au style habituel de Dufy. C'est presque avec certitude que l'on peut affirmer que ce motif central des *Savants* est la source principale des difficultés de l'artiste.

Lors d'un entretien avec le personnel du Muséum National d'Histoire Naturelle, le Havrais évoque les complications compositionnelles : « il s'agit de faire des tableaux de genre sans donner dans le conventionnel, c'est-à-dire d'accepter un certain nombre de contraintes inhérentes à ces tableaux, tout en y introduisant quelque chose de nouveau et d'original. En somme être classique sans être académique ou conventionnel »³⁶⁵. La phase préparatoire a donc servi à trouver un équilibre entre le classicisme et la modernité qui est caractéristique de cette seconde période murale de l'artiste. Dans l'ensemble, le décor de la *Singerie* se démarque par son expressivité moderne. Contrairement aux précédents projets muraux, Raoul Dufy

³⁶⁵ Archives, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle, Notice dactylographiée par Rémy, Folio 3. Ces notes ont sûrement été prises vers 1952-1953 lors d'un entretien avec Raoul Dufy, peu de temps avant sa mort.

semble être parvenu à garder ce qu'Antoinette Rézé-Huré appelle le baroquisme de ses nus, à l'exception du panneau central des *Savants*, plus classicisant et hiératique.

c) Un humanisme moderne, fait de poésie et de science

La décoration de la Nouvelle Singerie représente environ 46 mètres carrés, répartis en deux ensembles, d'une part *L'explorateur* aussi appelé *Les explorateurs*, et d'autre part *Les savants*, parfois aussi nommé *La conférence autour du tapis vert*. Chacun des deux pendants est composé de trois panneaux, deux assez étroits disposés de part et d'autre d'un grand panneau central. Destinées à se faire face dans le hall de la Singerie du Muséum, les compositions semblent avoir été pensées en symétrie. Le panneau droit des *Explorateurs* et le panneau gauche des *Savants*, qui se retrouvaient l'un en face de l'autre, sont très denses et représentent chacun trois petites scènes les unes au-dessus des autres. Le panneau gauche des *Explorateurs* et le panneau droit des *Savants* ont, quant à eux, des compositions beaucoup plus aérées, avec deux portraits d'hommes illustres sur les deux premiers tiers des toiles, puis une ou deux petites scènes dans la partie supérieure. Les scènes qui donnent leur nom aux triptyques se trouvent évidemment au centre : deux assemblées de figures importantes pour l'exploration et l'étude de la nature.

Par cette commande, l'artiste s'inscrit dans une longue tradition de singeries décoratives, très en vogue au XVIII^e siècle³⁶⁶. Ces ensembles muraux, symbolisant un désir d'exotisme et de fantaisie, étaient richement ornés d'arabesques et de saynètes impliquant des singes souvent anthropomorphes. Cependant, la version de Raoul Dufy est on ne peut plus différente. Le thème semble avoir été laissé libre au moment de la commande et c'est vers novembre-décembre 1937 que l'on obtient les premières indications sur le choix de Dufy. Dans une lettre, il indique que ses compositions porteront sur les fables de La Fontaine où les singes sont en cause³⁶⁷. Deux ans plus tard, à la remise des deux triptyques, le programme est précisé : « 30

³⁶⁶ On peut penser aux deux singeries de Christophe Huet (1700-1759) pour les princes de Condé à Chantilly, mais aussi les décors pour l'Hôtel de Rohant du château de Champs-sur-Marne.

³⁶⁷ Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

personnages grandeur nature, 8 fables de La Fontaine etc. »³⁶⁸. Si on retrouve effectivement quelques petites scènes et saynètes dans les panneaux latéraux comme dans les singeries du XVIII^e siècle, les assemblées d'hommes illustres et la densité de la composition sont bien spécifiques à son style mural, particulièrement depuis la *Fée Électricité*. C'est donc à nouveau un programme iconographique classique et moderne que l'artiste propose.

La part de tradition passe aussi par la référence aux *Fables* de La Fontaine, qui est représenté en pied sur le panneau latéral gauche des *Explorateurs*. À ce premier auteur classique, Dufy en rajoute deux autres, appartenant à la période antique, représentés sur le panneau droit de l'autre triptyque : Phèdre³⁶⁹, à gauche, vêtu d'une toge et tenant un manuscrit, et Ésope³⁷⁰, sous la forme d'un buste sculpté sur un socle qui lui donne presque une hauteur humaine. Tout en rendant hommage à trois auteurs classiques, Dufy « a inventé une autre façon de voir, plus moderne »³⁷¹. Il inclut en effet, aux côtés de La Fontaine, l'écrivain Rudyard Kipling (1865-1936) à qui l'on doit *Le Livre de la jungle* et qui est décédé peu de temps avec que cette commande soit passé. L'utilisation d'une tradition décorative normalement dédiée aux hôtels privés, et non aux bâtiments publics et officiels est aussi dynamisée et modernisée par l'introduction des deux assemblées de savants et d'explorateurs. Cela permet en plus de refléter l'exigence positiviste du Muséum, un édifice et une institution. Dufy, donc, « a su rester classique sans tomber dans le conventionnel, et garder sa fantaisie et son originalité »³⁷².

Sans doute s'attendrait-on, en entrant dans le hall de la Singerie, à voir des singes. Cependant, Raoul Dufy, depuis ses premières commandes murales privées, a fait le choix de ne pas représenter ce qui est déjà présent. Pour *L'Altana*, il ne représente pas la mer, car on la voit déjà à travers la grande baie vitrée du salon. Pour le *Normandie*, l'humain est presque entièrement absent, car la piscine serait, en théorie, remplie de véritables baigneurs. Pour la Singerie, l'artiste confie à son ami

³⁶⁸ Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine, Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739.

³⁶⁹ Phèdre est un fabuliste romain du I^{er} siècle ap. J.C. dont de nombreuses fables seraient reprises de son prédécesseur grec, Ésope.

³⁷⁰ Ésope est un écrivain des VII^e-VI^e siècles av. J.C. qui est généralement reconnu comme le père du genre de la fable.

³⁷¹ Sophie KREBS, « La Fée Électricité, entre féerie et réalisme », in Olivier LE BIHAN (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017, p. 124.

³⁷² Archives, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle, Notice dactylographiée par Mme G. Duprat datée du 29 mai 1956, Folio 1.

Pierre Courthion : « Les singes, [...] je ne les montre pas : ils sont devant les visiteurs, je ne vais pas les refaire et m'exposer à une comparaison aussi périlleuse »³⁷³. La représentation du singe est ainsi repoussée aux extrémités des deux triptyques, et ne sont plus que des motifs secondaires. Mais ce ne sont pas n'importe quels singes, car ils sont issus de sources littéraires. Dans le volet droit des *Explorateurs* (Figure 111, Annexe 1.3), sont représentées deux scènes des *Fables* de La Fontaine, « Le Singe et le Chat », tout en bas, et « Le Lion, le singe et les deux ânes »³⁷⁴ juste au-dessus. Une troisième fable d'origine populaire chinoise à propos d'un singe voleur d'abricotier est visible dans la partie supérieure. Dans le volet gauche de ce même triptyque, on trouve la mise en image d'une légende hindoue sur des singes luttant contre des monstres marins, tout en haut de la toile. Pour *Les Savants* (Figure 112, Annexe 1.3), dans la moitié supérieure du panneau latéral droit, on trouve l'illustration d'une fable de Phèdre, « Le loup plaidant contre le renard devant le Singe ». Dans l'autre panneau latéral sont représentés trois scènes supplémentaires des *Fables* de La Fontaine : de bas en haut, « L'éléphant et le singe de Jupiter », « L'âne portant des reliques » et « Le Singe et le dauphin ». Malgré ces huit références littéraires aux singes, c'est bien l'humain qui est mis au centre des compositions, comme l'indiquent les deux titres des triptyques. Cela correspond à l'engagement humaniste de Dufy sous forme de peintures murales en 1936-1940.

L'ensemble des six toiles dégage un certain exotisme, notamment grâce à la présence des singes et autres animaux. La végétation luxuriante, faite de palmes et très proche de celle de la villa *L'Altana* (Figures 60-63, Annexe 1.3), participe à la création de cet effet en plus d'assurer la transition entre les panneaux latéraux et centraux. Enfin, à l'arrière-plan des compositions, des lieux exotiques et lointains sont figurés. Dans le registre supérieur du panneau central des *Explorateurs*, on remarque à gauche des monuments évoquant l'Asie, et à droite des monuments évoquant l'Afrique, chacun avec leur aplats de couleur violette ou marron. Ces édifices sont parfois identifiés comme un temple hindou et une mosquée. Dans *Les Savants*, ce genre d'éléments se fait plus discret et est réduit à une très petite taille. Entre les hommes rassemblés autour d'une table verte, apparaissent un désert de sable, une pyramide, une petite maison à deux étages et un bâtiment rouge. Mais la partie de la

³⁷³ Pierre COURTHION, *op. cit.*, 1951, p. 50.

³⁷⁴ On trouve aussi parfois comme titre « Le Singe et le lion », cf. Fanny GUILLON-LAFFAILLE, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997, p. 30.

décoration qui évoque le mieux cette soif de découverte et de lointain se trouve au milieu du panneau central des *Explorateurs* et est délimitée par un grand aplat bleu. Il s'agit d'une vue de la mer et de l'horizon, sur laquelle s'élèvent les mâts de trois navires, sans doute une citation visuelle des trois caravelles historiques de Christophe Colomb, la *Santa Maria*, la *Pinta* et la *Niña*³⁷⁵. Les trois bateaux incarnent en quelque sorte les différentes étapes du voyage : le premier est encore amarré, le second s'avance vers l'horizon, et le troisième revient vers le port. Il pourrait donc s'agir d'un paysage symbolique pour refléter les aspirations à explorer de contrées nouvelles, les rêves d'évasion vers un lointain inconnu. Le groupe des *Explorateurs* semble même se trouver sur un quatrième bateau : le sol sous leurs pieds ressemble à des planches de bois et des cordes sûrement rattachés à une voile surgissent de derrière les deux personnages de droite en uniforme. Par comparaison, le triptyque des *Savants* paraît plus ancré dans la réalité. La composition du panneau central est beaucoup moins chargée. L'assemblée de quatorze personnages réunis autour d'une grande table occupe les trois-quarts de la composition et laisse peu d'espace pour d'autres éléments. Le panneau des *Explorateurs* présente donc une composition symbolique et rêveuse, et celui des *Savants*, une composition plus rationnelle. L'iconographie et le style reflètent pleinement les sujets de chaque triptyque, mis sous le regard non seulement de la science et de l'humanisme, mais aussi de la poésie et de la littérature.

Avec le décor pour la Nouvelle du Muséum National d'Histoire Naturelle, s'achève un cycle quatre grandes commandes aux enjeux nettement différents. Il ne s'agit plus, comme entre 1911 et 1935, de décorer des intérieurs privés, ni d'appliquer les leçons apprises dans le domaine des arts décoratifs. L'arrivée du Front Populaire et l'organisation de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937 donnent l'opportunité à Raoul Dufy, et à ses contemporains, d'appliquer pleinement la théorie de l'art mural. Le grand public, le peuple, peut enfin être mis au cœur des grandes compositions. Le peintre et décorateur aurait le fait même littéralement puisque la figure humaine envahit enfin ses peintures murales. La salle à manger du Docteur Viard, *L'Altana* et le projet du *Normandie* étaient inhabités.

³⁷⁵ Dufy avait déjà croisé plusieurs années auparavant l'iconographie de l'explorateur en composant, en 1934, le décor scénique pour *L'œuf de Colomb*, un comédie-bouffe de René Kerdyck. Deux maquettes sont aujourd'hui conservées à la Comédie française. On retrouve cette même ouverture vers la mer et l'horizon, avec un voilier qui s'y élance (Figures 11-12, Annexe 1.3).

Pour la *Fée Électricité*, les *Assurances privées*, le bar-fumoir du Palais de Chaillot et la *Singerie* du Muséum, l'humain est mis au centre. Ce sont alternativement des foules aux allures démocratiques et des silhouettes monumentales qui couvrent la majorité de la surface picturale. C'est à la fois une manière de s'inscrire dans le contexte de rappel à l'ordre, aussi appelé retour au sujet, et une expression de l'engagement politique de l'artiste. Car Raoul Dufy n'est pas, dans la deuxième moitié des années 1930, un homme de la neutralité, contrairement à ce que ses contemporains et l'historiographie ont pu dire. Son engagement, moins radical et plus discret, s'exprime dans le classicisme moderne de ses peintures murales de 1936 à 1940. Elles ne sont pas, ou pas seulement, un symbole de fierté nationale, comme l'indiquent les drapeaux tricolores cachés dans les compositions. En alliant peinture, architecture, artisanat, science, industrie et poésie, elles promeuvent une foi inébranlable en la capacité humaine. L'artiste propose cet idéal humaniste universel, digne de la Renaissance et de l'époque des Lumières, incarné en quelque sorte par Léonard de Vinci dans la *Fée*, comme modèle pour la modernité.

Conclusion : Dufy, « le peintre des fresques »³⁷⁶

Les premiers signes d'un renouveau de l'art se manifestent dès la période de la Première Guerre Mondiale. L'intérêt grandit petit à petit dans les années 1920, mais reste encore assez discret. Il prend alors encore la forme de commandes privées et décoratives et s'inscrit dans un contexte global de promotion des arts appliqués, ou plutôt d'une aspiration à l'unité des arts, au-delà de la hiérarchie académique. C'est bien souvent par ces peintures murales décoratives que les artistes contemporains découvrent en fait les enjeux de la muralité. L'art mural s'expérimente alors seul, à l'intérieur d'appartements bourgeois. C'est effectivement le cas de Raoul Dufy. Grâce à Paul Poiret, figure centrale dans la carrière de l'artiste, il réalise ses premiers projets (proto-)muraux : le décor pour la fête Mille et Deuxième nuit en 1911, deux décors de portes pour le pavillon du Butard en 1912 et la série de tentures pour la péniche *Orgues* en 1925. Jusqu'en 1935, et même encore en 1946-1947, de manière ponctuelle, c'est cette veine décorative et privée qu'explore le Havrais. L'art mural représente un défi. Il ouvre la voie à de nombreuses expérimentations, or le peintre et décorateur est avant tout un technicien et plasticien. Il s'inspire des domaines décoratifs dans lesquels il s'est déjà immiscé comme l'impression textile et la céramique. Cela donne lieu à plusieurs propositions murales, car cette tendance de l'entre-deux-guerres est surtout le constat d'un problème³⁷⁷ : la peinture murale, analysée ici en détails, ainsi que les décors de théâtre et la tapisserie, dont nous avons vu quelques exemples. L'apogée de cette première période murale est atteint avec la salle à manger du Docteur Viard, achevée en 1933, après six ans de bataille³⁷⁸. C'est un premier combat que Dufy remporte, qui ouvre pourtant sur un second moment, plus intense.

En 1931, la France est touchée, avec un peu de décalage, par la crise économique initiée par le krach boursier new-yorkais de 1929. La sphère artistique est particulièrement touchée par le chômage, la faillite des galeries et la réticence des commanditaires. En Europe, les régimes fascistes émergent lentement et

³⁷⁶ *La Nouvelle République*, 24 mars 1953, Archives du Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.

³⁷⁷ Les difficultés que Raoul Dufy rencontre, même lors de ses derniers projets muraux, vers 1937-19340, montrent bien que l'art mural est en fait une aventure technique sans fin. À chaque commande, de nouvelles contraintes émergent et rendent le travail difficile.

³⁷⁸ Le projet pour la piscine du paquebot *Normandie*, 1935, aurait sans doute dépassé la salle à manger du Docteur Viard, mais il n'a hélas pas été réalisé.

commencent à susciter quelques réactions d'opposition. Ce sont les années noires, le temps menaçant. C'est en fait un climat favorable au développement du renouveau de l'art mural qui s'installe. À partir du début des années 1930, la muralité prend une autre tournure. Le contexte économique, social et politique dramatique crée des remous dans le monde de l'art. Artistes et intellectuels imaginent une nouvelle société dans laquelle l'artiste et le mur ont une place de choix. Le renouveau de l'art mural commence à s'organiser avec la création d'associations comme L'Art Mural de Saint-Maur et ses défenseurs tentent de se faire entendre dans les débats esthétiques contemporains, comme La querelle du réalisme à la Maison de la Culture en 1935-1936. Le point culminant est atteint entre 1936 et 1939 quand les pouvoirs publics s'investissent dans le mouvement, d'une part la Ville de Paris, et d'autre part le gouvernement Blum, issu du Front Populaire et représenté par Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts. C'est à cette période que se forme une théorie de l'art mural, grâce aux conférences, aux débats, aux expositions et aux publications. L'art des murs est présenté comme une solution aux crises multiples. Ses objectifs sont les suivants : donner du travail aux artistes au chômage et créer du lien avec le peuple trop longtemps oublié. Les enjeux sociaux et politiques n'ont plus rien à voir avec la décoration privée des années 1920. L'artiste doit exercer son devoir citoyen et s'engager. La muralité de l'entre-deux-guerres semble donc davantage correspondre à un idéal militant, qu'à un mouvement stylistique et technique construit. En fait, si une majorité est d'accord sur les principes, ce n'est pas le cas pour leur mise en œuvre. L'application de la théorie murale prend des formes très diverses, autant du point de vue du domaine, que de la technique et du style. Cela permet d'englober le plus d'artistes contemporains, quelle que soit la génération.

Raoul Dufy ne fait pas exception à cet élan politique dans la sphère artistique murale. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937 et l'arrivée du Front Populaire au pouvoir lui donnent, comme à d'autres, l'opportunité de le prouver. Entre 1936 et 1940, il réalise quatre grandes commandes de peinture murale : la *Fée Électricité*, les *Assurances privées*, *La Seine de Paris à la mer*, et le décor de la *Singerie* du Muséum National d'Histoire Naturelle. Ce sont ces œuvres qui lui valent d'être appelé, après sa mort, « le peintre des fresques »³⁷⁹.

³⁷⁹ *La Nouvelle République*, 24 mars 1953, Archives du Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.

L'engagement dont l'artiste aurait fait preuve ne ressemble toutefois pas à celui de ses contemporains, au point qu'on a pu parler de neutralité. Il n'en est rien. Ces projets monumentaux, qui lui coûtent tant de peine, incarnent pleinement l'ambivalence nationalisme et humanisme qui est omniprésente en 1937. Les symboles français habitent bien ses compositions, mais ce ne sont pas les éléments les plus importants. À cette période, le classicisme moderne du peintre et décorateur prend toute son ampleur. Les programmes iconographiques et la mise en œuvre plastique glorifient la science, l'industrie et les arts. Il y a un réel décloisonnement entre les domaines de production et de création. Le didactisme et la poésie, le réalisme et la féerie, la science et les arts se côtoient en harmonie. Raoul Dufy nous donne ainsi à voir, dans ses compositions une utopie humaniste, une vision optimiste de son monde contemporain et futur. Cet engagement dont il fait preuve, grâce aux références modernes et classiques, acquiert une valeur universelle. Ses œuvres, encore aujourd'hui, nous semblent toujours d'actualité, et c'est précisément ce qui fait sa grande modernité : ses peintures murales sont à la fois historiques et atemporelles. S'il a pu être considéré comme en marge des enjeux de son temps, en marge du renouveau de l'art mural, son engagement humaniste et universel, manifeste dans les peintures murales de 1936 à 1940, nous prouve le contraire. Il est même celui qui remporte les plus d'avis favorables au moment de l'Exposition Internationale de 1937. Le décloisonnement des domaines de création et des temporalités qu'il opère dans ses compositions a séduit le peuple, comme nul autre artiste contemporain, et continue d'ailleurs de fasciner le grand public.

État des Sources

- Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine
 - Archives du Bureau des Travaux d'art, Musées et Expositions, Commandes et achats d'œuvres d'art, F/21/4204
 - Commandes et achats d'œuvres d'art par l'État, F/21/6739
 - Archives du Bureau des Travaux d'art et de l'administration des Beaux-Arts et des services associés, Musées Nationaux, F/21/8906
 - Archives des Musées Nationaux, Département des peintures du Musée du Louvre, série P, volume 17, sous-série P30, 20144790/157
 - Archives du Bureau des Travaux d'art, Service de la Création artistique et du Bureau des Achats et commandes de l'État, 19960510/19

- Archives du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Dossiers d'œuvre :
 - *La Seine de Paris à la mer*
 - Dessins préparatoires pour *La Seine de Paris à la mer*
 - Esquisse aquarellée pour l'*Itinéraire de Paris à Sainte-Adresse*

Bibliographie sélective

1. L'Art mural de l'entre-deux-guerres

Ouvrages

DAUTHY René, *Saint-Maur et l'Art mural, 1935-1949 : l'historique et le 1 %*, Louveciennes : les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999.

FAUCHEREAU Serge (éd.), *La Querelle du réalisme*, Paris : Éditions Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1987.

GOLAN Romy, *Muralnomad. Le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, traduit par Sophie YERSIN LEGRAND, Paris : Éditions Macula, 2018.

ORY Pascal, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994.

Catalogues d'exposition

CAUSSIN Marie-Odile, DREUZY (DE) Myriam et WEISER Patrick, *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.

CLAIR Jean, SCHMIED Wieland, BIROLLI Zeno, *Les Réalismes, 1919-1939 Entre révolution et réaction*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980.

Éric MOINET (éd.), *Le Front Populaire et l'art moderne (1936-1939) Hommage à Jean Zay*, Orléans : Musée des Beaux-Arts, 1995.

PAGE Suzanne (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, Paris : Paris Musées : Flammarion, 1997.

WEISER Patrick, *1937 Exposition internationale des Arts et Techniques*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.

Revues

CAMPAGNE J.-M., « Édition Catalogue critique du Salon de l'Art Mural », Paris, 1935.

Articles

BOUILLER Jean-Roch, « De la « fresque primitive » au mur « où tout est ornement » : les contributions d'André Lhote à une théorie de l'art mural (1920-1940) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 14-1, 2007, p. 113-123.

THUILLIER Jacques et LAVALLE Denis, « À propos de l'art mural en France », *Revue de l'Art*, 108-1, 1995, p. 5-10.

2. Raoul Dufy

Ouvrages

COGNAT Raymond, *Dufy décorateur*, Genève : P. Cailler, coll. « Les maîtres de l'art décoratif contemporain », 1957.

CONTENSOU Martine, *La Fée électricité*, Paris : Paris musées, coll. « Petites capitales. Histoire de l'art », n° 2, 2008.

COURTHION Pierre, *Raoul Dufy*, Paris : Éditions des Chroniques du jour, coll. « XXe », 1929.

COURTHION Pierre, *Raoul Dufy*, Genève : P. Cailler, coll. « Les peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui Les Grandes monographies », 1951.

LE GOUIC Jean-Claude, *Dufy, la Fée électricité*, Paris : La Différence, 2008.

OURY Marcelle, *Lettre à mon peintre, Raoul Dufy*, Paris : Librairie académique Perrin, 1965.

PEREZ-TIBI Dora, *Dufy*, Paris : Flammarion, 1989, rééd. 2008.

Philippe FIGUET, *Raoul Dufy peintre et décorateur de la modernité*, Tokyo : Brain Trust, 1995.

Catalogues raisonnés

DEBRABANDERE-DESCAMPS Béatrice et FORNERIS Jean, *Galerie-Musée Raoul Dufy*, Nice : Direction des Musées de Nice, 1990.

GUILLON-LAFFAILLE Fanny (éd.), *Raoul Dufy: catalogue raisonné des dessins*, Paris, Marval, 1991.

GUILLON-LAFFAILLE Fanny, *Raoul Dufy: catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels*, Paris : L. Carré, 1981.

LAFFAILLE Maurice, *Raoul Dufy: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Genève : Motte, 1972-1977, vol.1-4.

LAFFAILLE Maurice et GUILLON-LAFFAILLE Fanny, *Raoul Dufy: catalogue raisonné de l'oeuvre peint Supplément*, Paris : L. Carré, 1985.

PIGEAT Anaël, GUILLON-LAFFAILLE Fanny et PEREZ-TIBI Dora (éd.), *Raoul Dufy au Musée d'art moderne de la ville de Paris*, Boulogne-Billancourt : Beaux arts éditions, 2008.

Catalogues d'expositions

GIRARD Xavier et PEREZ-TIBI Dora, *Dufy : le peintre décorateur*, Arcueil : Anthèse, 1993.

GUILLON-LAFFAILLE Fanny, *Raoul Dufy : le peintre, la décoration et la mode des années 1920-1930*, Torino : Umberto Allemandi, 1995.

GUILLON-LAFFAILLE Fanny, *Dufy les années 30*, Paris : Fondation électricité de France, 1997.

LE BIHAN Olivier (dir.), *Dufy, le bonheur de vivre*, Gand : Évian, Snoeck ; Palais Lumière, 2017.

LEVACELE DORGELES Roland, WARNOD André, CASSOU Jean et LASSAIGNE Jacques, *Dufy*, Paris : Louis Carré, 1953.

KREBS Sophie (éd.), *Raoul Dufy, le plaisir*, Paris : Paris Musées, 2008.

KREBS Sophie, LEAL Brigitte, BRIEND Christian et al., *Raoul Dufy : retrospective*, Tokyo : The Chunichi Shimbun, 2014.

KREBS Sophie, HAUDIQUET Annette, *Raoul Dufy au Havre*, Paris : Mare & Martin ; Le Havre ; Muma, 2019.

SCHULMANN Didier, OOMS Saskia (dir.), *Le Paris de Dufy*, Paris : In Fine éditions d'art, 2021.

Articles

Stéphane LAURENT, « Fiat Lux : Raoul Dufy and Robert Mallet-Stevens's Palais de la Lumière (Palace of Light) », *West 86th*, Spring-summer 2018, vol. 25, n°1.

Mémoires et Thèses

DARDARE Jean, « Raoul Dufy et la modernité », Thèse de 3^{ème} cycle, École du Louvre, Paris, 2010.

PEREZ-TIBI Dora, « L'œuvre décoratif de Raoul Dufy », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1985.

REZE-HURE Antoinette, « Les dessins de Raoul Dufy au Musée national d'art moderne : catalogue raisonné », Thèse de doctorat, Paris 4 Paris-Sorbonne, Paris, 1978.

Table des Matières

Sommaire	1
Remerciements	2
Avant-Propos	3
Introduction	4
I. Le renouveau français de l'art mural dans les années 1920 et 1930	9
A. La peinture murale, « unique remède » à un contexte de crises multiples en France	9
1. La crise économique, sociale et politique : une société à renouveler	9
2. La crise artistique	12
a) Une remise en question de la peinture de chevalet ?	12
b) La réévaluation du décoratif	15
3. Quitter sa « tour d'ivoire », chercher un art pour et par tous	17
a) Un art du peuple	17
b) « Une époque de bâtisseurs » : l'architecture polychrome	20
c) Le chantier mural : un travail d'équipe	23
B. Les acteurs (politisés) du renouveau de l'art mural français	25
1. L'artiste engagé : une conception renouvelée	26
a) La responsabilité de l'artiste	26
b) Les artistes se regroupent : l'émergence d'associations	28
2. L'Association et le Salon de L'Art Mural (1935-1949)	30
3. Le Front Populaire (1934-1938)	33
a) La « politique culturelle » murale de Jean Zay (1936-1939)	34
b) Le projet de loi du 1%	35
C. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne de 1937 : Paroxysme technique et idéologique de l'art mural	37
1. Un programme mural sans égal mais éclectique	37
2. Le « problème mural » : un défi technique	40
a) Retrouver la source originelle de l'art	40
b) Expériences et innovations techniques	41
3. Nationalisme(s) et Humanisme	44
a) L'Exposition et le mur, un lieu d'affrontement pour les pays européens	44
b) La volonté d'un message universel et international	46

L'Art mural (peint) de Raoul Dufy	49
II. Les Commandes privées décoratives (1911-1935)	50
A. Les arts décoratifs comme porte d'entrée vers l'art mural	50
1. Raoul Dufy, « le porte-drapeau de ce renouveau décoratif »	51
2. Les décors de théâtre : une initiation au mur	53
3. L'Art mural de Dufy : peinture et tapisserie ?	56
a) Renouveler la technique de la tapisserie	57
b) La production tissée de Raoul Dufy	60
B. Les premières peintures murales de Raoul Dufy	64
1. Des peintures proto-murales	64
a) Les décors pour Paul Poiret (1911-1912)	65
b) Une proto-peinture murale tardive ? (1946-1947)	67
2. L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925	69
a) Les tentures peintes pour la péniche <i>Orgues</i> de Paul Poiret	70
b) La décoration de cheminée pour Blanche J. Klotz	76
C. Trois commandes privées et décoratives	78
1. La Salle à manger du Docteur Viard (1927-1933)	79
a) La première confrontation au mur	79
b) Une iconographie annonciatrice des grandes commandes publiques	82
2. Décorer pour ouvrir vers l'extérieur	88
a) Le Salon de la Villa l'Altana (1928-1929)	89
b) La Piscine du Paquebot <i>Normandie</i> (1935)	94
III. Les Commandes à « la proportion de l'allégorie » (1936-1940)	101
A. Du décoratif au politique ?	101
1. « Le classicisme moderne de Dufy »	102
2. L'engagement nuancé de Raoul Dufy	106
a) Un artiste anhistorique et apolitique ?	107
b) Dufy et la théorie de l'art mural	109
c) Une œuvre humaniste et universelle	112
B. La Fée Électricité (1936-1937)	115
1. Histoire d'une commande privée ambiguë	116
2. Un processus de création industriel	118
a) Dufy, un peintre-chercheur	119
b) Esquisser et dessiner	121
c) Le médium Maroger : la technique murale de Dufy	123

d)	La réalisation de la <i>Fée</i> _____	125
3.	Un programme iconographique très ambitieux _____	127
a)	À la gloire du progrès _____	127
b)	Une vaste allégorie de l'électricité _____	129
c)	De la poésie avant tout _____	131
C.	Les grandes commandes publiques _____	134
1.	Les Assurances Privées (1936-1937) _____	134
a)	Le Pavillon de la Solidarité _____	135
b)	Le Hall de la propagande _____	136
c)	L'œuvre la plus politisée de Raoul Dufy _____	138
2.	Le Cours de la Seine : <i>La Seine de Paris à la mer</i> (1936-1940) _____	139
a)	Le bar-fumoir du Théâtre du Palais de Chaillot _____	140
b)	Une seconde version de la salle à manger du Docteur Viard ? _____	142
c)	Allégorie et Trois Grâces : une recherche de classicisme _____	144
3.	La Singerie du Muséum National d'Histoire Naturelle (1937-1939) _____	146
a)	Le contexte de commande et de réalisation _____	147
b)	La reprise d'un processus créatif industrialisé _____	149
c)	Un humanisme moderne, fait de poésie et de science _____	152
	Conclusion : Dufy, « le peintre des fresques » _____	157
	État des Sources _____	160
	Bibliographie sélective _____	161
	Table des Matières _____	165