Romy Golan, *Muralnomad. Le Paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Macula, 2018

Compte rendu d'ouvrage

Guillemette Morel Journal

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/4467>

DOI : [10.4000/craup.4467](https://doi.org/10.4000/craup.4467)

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Guillemette Morel Journal, « Romy Golan, *Muralnomad. Le Paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Macula, 2018 », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/craup/4467> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/craup.4467>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Romy Golan, *Muralnomad. Le Paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Macula, 2018

Compte rendu d'ouvrage

Guillemette Morel Journal

RÉFÉRENCE

Romy Golan, *Muralnomad. Le Paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Macula, 2018, 396 p., 88 ill. couleur, 87 ill. noir et blanc, format 19 x 28 cm, 44 €.

- 1 Au mois de mai 2019, l'INHA¹ a accueilli une journée d'études intitulée « Face au mur. La décoration murale en France de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », à laquelle Romy Golan² était invitée en tant que spécialiste du sujet. Le sous-titre de la manifestation organisée par de jeunes historiennes de l'art évoquait d'emblée la « décoration », ce qui n'est pas anodin. La présence majoritaire de cette discipline parmi les interventions confirma ce à quoi on pouvait s'attendre : celles-ci concentrèrent leur regard sur les œuvres elles-mêmes, allant parfois jusqu'à oublier leur raison d'être – le mur et l'espace pour lesquels elles avaient été conçues, voire réalisées *in situ*. Cette attention à l'entour de l'œuvre est une des qualités remarquables de *Muralnomad*, tout autant que son intention de ne pas entrer dans une opposition stérile entre arts dits « majeurs » et « mineurs » ou « décoratifs », sans toutefois méconnaître l'importance de ce débat au cours des périodes analysées.
- 2 Le livre que Golan a consacré à trois décennies (1927 à 1957) d'art mural européen, principalement en France et en Italie, aura mis presque dix ans³ pour être traduit en français. Il y a gagné un graphisme soigné, lisible et aéré (qui est la marque de la prestigieuse maison Macula, heureusement ranimée en 2010), un format maniable et une physionomie plus contemporaine que l'originale, qui s'apparentait à un traditionnel *coffee-table book*. Le sous-titre décrivant l'objet de cette somme⁴ de près de 400 pages a également changé : il est passé du « *wall painting* » à l'« image murale », l'éditeur français ayant judicieusement remplacé le terme *peinture* par celui plus englobant d'*image*. Ce faisant, il exprime mieux le propos, qui va de la fresque au montage photographique et à l'installation lumineuse, en passant par le tableau de grand format, la céramique ou la tapisserie.
- 3 *Muralnomad* – un titre énigmatique dont la clé n'est révélée qu'à la fin de l'ouvrage – prolonge dans le temps et dans l'espace un livre où Golan s'intéressait à une période plus restreinte et à un seul pays : *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*⁵. Il faisait déjà preuve d'une vigilance à placer les œuvres et les courants artistiques dans leur contexte politique⁶ – trop souvent sous-évalué, surtout dans la période mouvementée des trente années arpentées – et d'une réflexion sur les aspects divers que peut prendre la modernité dans les arts visuels.

1927. Monet à l'Orangerie

- 4 Le premier des sept chapitres, qui marque la première borne temporelle du livre, est consacré à « l'installation immersive » (p. 49) des *Nymphéas* de Claude Monet dans des salles conçues *ad hoc*, en 1927, au musée de l'Orangerie à Paris. L'ensemble suggère des « sentiments océaniques » qui ne sont pas sans rappeler ceux induits par les « panoramas » si populaires au XIX^e siècle, et que l'Exposition universelle de 1937, événement majeur pour l'art mural sur lequel l'auteur reviendra plusieurs fois dans le livre, confirmera avec force. En effet, à cette occasion, l'État passa commande de pas moins de « 345 peintures murales réalisées par 464 artistes » (p. 61).
- 5 Le deuxième chapitre, « Polarités », met en parallèle cette manifestation française avec celles organisées dans les années 1930 dans l'Italie fasciste, en particulier la 5^e Triennale de Milan en 1933 – occasion de revenir sur quelques contributions futuristes et d'introduire la figure centrale et complexe du peintre Mario Sironi. S'ensuit le récit, nourri par une formidable érudition internationale, d'un jeu de balancier entre les scènes italienne et française, avec notamment le Salon d'art mural

de 1935, organisé à Paris par l'artiste Saint-Maur, et le congrès Volta de Rome en 1936⁷, imprégné du climat fasciste ambiant, sur les « rapports de l'architecture avec les arts figuratifs ». Les tenants de l'académisme (italiens, bien sûr, mais aussi allemands et français) faisaient alors face à quelques représentants du rationalisme et, entre autres, à un Le Corbusier tentant, une fois de plus, de ménager la chèvre et le chou.

1937. Milan-Rome-Paris

- 6 Poursuivant son opération de tricotage des scènes française et italienne, Golan propose dans son troisième chapitre une analyse fouillée des tendances à l'œuvre lors de la passionnante 6^e Triennale de Milan, toujours en 1936, significativement intitulée *Comunità e Continuità*. Elle combine en effet dans le même lieu une œuvre monumentale du peintre naguère futuriste Mario Sironi⁸ – une mosaïque alors nommée *Il lavoro fascista*⁹ – encore inachevée mais mise à l'honneur dans une présentation spectaculaire, frontale, par l'architecte et critique Giuseppe Pagano dans le fameux escalier monumental de Giovanni Muzio – et, dans une tout autre optique, « *la lezione di modestia* » (p. 150, l'expression est du même Pagano) donnée par l'architecture rurale méditerranéenne, dans une scénographie résolument moderne et rationnelle... due, encore une fois, à Pagano. Par-delà l'analyse des implications iconographiques et stylistiques qui accompagnent l'allégeance des artistes au fascisme, Golan se livre à l'examen minutieux d'une nouvelle mise en scène, toujours par Pagano, un an plus tard, de la même œuvre de Sironi, dans le hall du massif pavillon de l'Italie fasciste de Marcello Piacentini à l'Exposition parisienne de 1937. L'espace volontairement dégagé, seulement scandé par de minces poteaux métalliques, donne au visiteur l'impression de laisser flotter dans l'air le panneau monumental désormais complet (8 x 12 mètres, mais réalisé en panneaux de 1 mètre carré, donc démontable et transportable). Celui-ci est en effet paradoxalement (quoi de plus massif et mural qu'une mosaïque ?) décollé du sol, du plafond et des murs par un système de suspension, ce qui permet de rendre visible l'envers du panneau – voire l'envers du régime fasciste, comme le suggère Golan. Ces deux modes antagonistes de présentation d'une même œuvre reflètent l'intérêt particulier que revêt, pour l'art mural contemporain, la question des expositions¹⁰. Quelques années après, Pagano leur consacra d'ailleurs un numéro double de la revue *Casabella*, dont il assurait la direction depuis 1933 : « *Architettura delle mostre* ». Il y plaide pour l'utilisation de matériaux dits « pauvres » (« *in corpore vili* ») et insiste sur l'importance de ces manifestations :

Les expositions sont les véhicules les plus efficaces pour la connaissance, la diffusion et la théorisation de concepts qui dominent la sensibilité moderne.
(p. 159)

- 7 Près d'une centaine de pages sont ensuite consacrées, dans un quatrième chapitre, aux développements d'une forme d'art mural que les années 1930 auront porté à leur apogée, celle du « photomural », un néologisme désignant le montage, sur de grandes surfaces, de tirages photographiques. Après avoir retracé quelques moments forts du recours à cette technique en Italie et en Allemagne, Golan s'intéresse de nouveau à l'Exposition de 1937, où le photomural prit possession d'un nombre impressionnant de pavillons, et analyse ses liens avec un engagement politique de gauche : « Les socialistes semblent avoir fait du photomural leur médium de prédilection » (p. 226). Les travaux de Charlotte Perriand avec ou sans Fernand Léger, qui évoquent les travaux agricoles et

les joies de la nature, sont détaillés, de même que les panneaux déployés sous la tente du fameux Pavillon des temps nouveaux de Le Corbusier.

Il lavoro fascista dans le pavillon italien de l'Exposition universelle de 1937 de Paris, installation par Giuseppe Pagano.

Source : *Casabella*, n°115, juillet 1937, p. 21

- 8 Les pages sur le Pavillon de l'Espagne (p. 252-279) conçu par José Luis Sert apportent une lecture très originale d'un édifice pourtant déjà maintes fois commenté. Elles sont bien sûr longuement dédiées à la création et à la signification du *Guernica* de Picasso, mais aussi à l'installation du tableau de 3,50 par presque 8 mètres dans l'espace, à son rapport avec les autres pièces exposées (sculpture de Calder, fresque de Miro...) et à la réalisation matérielle des divers artefacts présentés (techniques, matériaux). En une sorte d'ekphrasis en mouvement, Golan va jusqu'à reconstituer le parcours des visiteurs dans le pavillon, avec les expériences spatiales créées par des dispositifs chers à l'architecture moderne comme la rampe et le patio ; la restitution magistrale de cette « promenade architecturale » et artistique témoigne de la valeur, pour l'art mural, de la symbiose entre espace construit et œuvres plastiques. Enfin, la confrontation d'œuvres « originales », uniques, avec les photomurals de Josep Renau, qui présentent les combats menés par le gouvernement républicain, suscite des développements clairvoyants sur les questions de reproductibilité, de permanence et d'aura, dans la lignée des perspectives tracées par Benjamin.

Guernica dans le pavillon espagnol (au premier plan, la *Fontaine de Mercure* d'Alexander Calder), Exposition universelle, Paris, 1937.

1957. Des images et des murs : vicissitudes de la « synthèse des arts »

- 9 Le cinquième chapitre du livre, qui est aussi le dernier et le plus volumineux, apporte une forme de couronnement aux narrations précédentes, puisqu'il aborde une notion susceptible de les subsumer, la « synthèse des arts¹¹ ». Celle-ci connaît un renouveau théorique et pratique important après la Deuxième Guerre mondiale, regain d'intérêt que Golan associe aux distances que prend l'art mural vis-à-vis des contraintes de propagande politique (p. 281), et qu'elle observe notamment dans le domaine de la tapisserie. Les protagonistes de cette histoire sont, par ordre d'entrée en scène, les artistes, architectes ou critiques d'art suivants (ceci est une sélection) : Jackson Pollock, Fernand Léger, Sigfried Giedion, Antoine Fasani, le R. P. Marie-Alain Couturier, Maurice Novarina, Henri Matisse, André Bloc, Jean Cassou, Clement Greenberg, Jean Bazaine, Joan Miro, Paul Damaz, Mario Sironi (encore lui), Carlos Villanueva, Denise René, Jean Lurçat, Georges Mathieu, Michel Tapié, Mario Radice, Giuseppe Terragni, Bruno Munari, Luigi Moretti, Gino Severini, Adalberto Libera, Marco Zanuso, Gio Ponti, Lucio Fontana, Gillo Dorfles... et l'incontournable Le Corbusier, inventeur du concept de « Muralnomad » dans lequel il voyait une incarnation en laine de la peinture murale, devenant ainsi mobile. L'architecte s'était adonné dès 1936 à l'exercice de la tapisserie, à l'instigation de Marie Cuttoli, qui fit beaucoup pour le renouveau de la discipline en France, mais les grands formats réalisés pour Chandigarh datent des années 1950.
- 10 C'est à la plume toujours acérée de Reyner Banham que l'auteur laisse le mot de la fin, avec un article au titre prémonitoire : « *Not quite architecture, not quite painting or*

*sculpture either*¹² ». Il s'agit de la critique d'un épisode qui marque selon lui le chant du cygne de l'idéal du *Gesamtkunstwerk* et de la synthèse des arts : l'exposition *This is Tomorrow* à la galerie Whitechapel de Londres, en 1956, où est présentée la pièce *Patio and Pavilion* d'Alison et Peter Smithson. Banham dresse un bilan pessimiste de la « synthèse », qu'il voit comme un héritage de l'académie repris par les maîtres du Mouvement moderne :

Dans sa jeunesse, ce thème était simple. La peinture primait sur la sculpture, et l'architecture primait habilement sur elles. Mais après être passé de mains en mains, le thème s'est mis à craquer aux coutures, le rembourrage à sortir, et les chauves-souris et les puces s'en sont mêlées ; il n'est plus sûr du tout – c'est ce que montre l'exposition *This is Tomorrow* – que l'architecture occupe le haut du pavé, ni que ce que produisent les sculpteurs et les peintres soient forcément encore de la peinture ou de la sculpture¹³.

- 11 Si l'ouvrage français est identique à la version américaine, avec une traduction fidèle sinon élégante, une iconographie, mêlant précieuses photographies d'archives et vues contemporaines d'œuvres souvent méconnues, et un texte inchangés, son introduction a été remaniée ; elle y a malheureusement perdu quelques lignes très éclairantes, en particulier la toute première phrase, qui résume parfaitement le propos de l'auteur sur le statut de « la condition murale » :

Ce livre traite de peintures murales qui ne sont pas vraiment certaines d'appartenir aux murs, et de photomurals, de tableaux de grand format et de tapisseries qui n'ont de cesse de chercher à retrouver le chemin des murs¹⁴.

- 12 Avec un tel programme, on ne s'étonnera pas que ce travail témoigne de ce que peut être une synergie féconde entre histoire de l'art et histoire de l'architecture, dans laquelle le « cadre » ne serait pas relégué à un rôle de clôture et d'accompagnement mais deviendrait un protagoniste à part entière de l'œuvre d'art.

NOTES

1. Institut national d'histoire de l'art, Paris.
2. Romy Golan enseigne l'histoire de l'art du XX^e siècle au Graduate Center, Université de la ville de New York.
3. L'édition originale, *Muralnomad, The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, a paru en 2009 chez Yale University Press.
4. Les 11 pages denses de l'index final ajoutent fort utilement, au référencement habituel des noms propres, quelques notions ou événements marquants. Ceux-ci témoignent de la richesse des thèmes abordés et de la diversité des documents et références mobilisés par l'auteur.
5. Yale University Press, 1995.
6. C'était déjà le cas dans son Ph. D. soutenu en 1989 au Courtauld Institute de l'université de Londres : « A moralized landscape. The organic image of France between the two Wars ».
7. Golan a développé cet épisode et ses implications dans « Architecture et arts figuratifs au congrès A. Volta », in Marida Talamona, dir., *L'Italie de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier/Éditions de la Villette, 2010, pp. 110-125.

8. Sironi fut également un écrivain prolifique, ce dont rend en partie compte une sélection de ses textes traduits en français : *L'Art me semblait une si grande chose*, Paris, Ensba, 1998.
 9. L'œuvre connut par la suite diverses dénominations, selon les circonstances de sa présentation.
 10. Saluons ici le dense et passionnant catalogue de l'exposition organisée par feu Germano Celant à la fondation Prada en 2018, *Post Zang Tumb Tuum. Art, Life, Politics. Italia 1918-1943*, Milan, Fondazione Prada, 2018. L'article de R. Golan (pp. 330-335), « Monumental fairytales », y chronique diverses manifestations durant la « double décennie fasciste », de la 1^e Triennale de Milan en 1933 à l'EUR prévue pour 1942 à Rome.
 11. Sous des vocables différents, cette notion connaît aussi un renouveau auprès des chercheurs. Citons seulement deux publications francophones récentes : en 2017, le numéro 32 de la revue électronique *In Situ*, dirigé par les historiennes de l'art Delphine Brière et Eléonore Marantz, a réuni une trentaine de contributions sur *Le Collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XX^e-XXI^e siècles)* ; deux ans plus tard, sous la direction de l'architecte Paolo Amaldi, le *Journal d'architecture* genevois *Faces* a dédié son numéro 75 à « La Synthèse des arts ».
 12. Article paru dans *The Architects' Journal* du 16 août 1956, pp. 186-188.
 13. *Ibid.*, cité par R. Golan, p. 379 (traduction de l'auteure).
 14. R. Golan, p. 1 de l'édition anglaise.
-

AUTEURS

GUILLEMETTE MOREL JOURNAL

Architecte DPLG, docteur en histoire de l'art de l'EHESS, chercheuse au laboratoire ACS, École d'architecture Paris-Malaquais, UMR CNRS 3329. Ses travaux portent sur les discours et les stratégies éditoriales des architectes du XX^e siècle, en particulier ceux de Le Corbusier et de quelques « postmodernes » des années 1970. Sur le sujet traité dans le livre ici recensé, elle a récemment publié : « La synthèse des arts, "station d'aiguillage" ou impasse ? », *Faces. Journal d'architecture*, n°75, printemps 2019, pp. 43-47.