Romy Golan, Muralnomad : le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)

Lola Lorant

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/37574>

DOI : 10.4000/critiquedart.37574

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Lola Lorant, « Romy Golan, Muralnomad : le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957) », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 27 novembre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/37574> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.37574>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

EN

Romy Golan, Muralnomad : le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)

Lola Lorant

- ¹ *Muralnomad : le paradoxe de l'image murale en Europe (1927-1957)* est la version française de l'ouvrage initialement publié en anglais en 2009 sous le titre *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. La traduction de « wall painting » (peinture murale) par « image murale » apparaît plus générique, mais se révèle pourtant plus pertinente que le terme d'origine pour décrire l'ambition de l'ouvrage : d'une part, parce que l'image murale se décline à travers divers médiums – peintures et photographies le plus souvent, mais aussi mosaïques, céramiques et tapisseries – d'autre part, parce qu'elle s'avère maintes fois éphémère, instable, nomade. Romy Golan s'attache à déconstruire l'association entre l'idée d'une image peinte, plutôt de grande taille, pérenne, et son union indissoluble avec un mur fixe. La notion de *muralnomad* développée au dernier chapitre et empruntée à Le Corbusier, qui baptisait de la sorte ses tapisseries déplaçables, ses « murs de laine », en est le paroxysme. Dès le premier chapitre, l'auteur démontre que les *Nymphéas* de Claude Monet, destinés à leur quasi-mausolée que sont les salles de l'Orangerie, auraient pu être exhumés afin d'être présentés à l'Exposition universelle de Paris de 1937. L'événement est d'ailleurs un point d'ancrage dans l'ouvrage, tant l'enjeu politique de l'art mural prend toute son ampleur lors de cette rencontre internationale, à la croisée de nombreuses problématiques et contradictions. C'est dans les années 1930 que le photomural devient un art populaire et la panacée des partis politiques. L'Italie fasciste, l'Allemagne nazie, l'URSS et le Front populaire s'étaient approprié ce support de prédilection pour imposer à grande échelle leurs propagandes dans l'espace public. Puis, l'après-guerre fut caractérisée par un usage rédempteur de l'art mural alors expié de certaines connotations idéologiques. Si l'ouvrage envisage les réalisations murales à l'aune de leur contexte politique, les démonstrations ne se retranchent pas derrière les histoires nationales au profit d'articulations autour de polarités, souvent antagonistes, entre Mario Sironi et Fernand Léger, et plus généralement entre l'Italie et la France dans les années 1930, ou encore

entre la pureté moderniste et le décoratif après la Seconde Guerre mondiale. Les vicissitudes et les circulations des modèles, des commandes et des débats critiques et théoriques retracés avec exhaustivité, tracent les progressions d'œuvres chargées d'histoire.