Volker RITTER.

Le peintre Paul Baudoüin (1844-1931) à Saint-Maur : la Salle des Mariages (1887) et la chapelle des Dominicaines (1921).[1]

Fig. 1 : Famille et travail. *Illustration de l'époque (*L'Illustration, *1er mai 1886).*

I. La Salle des Mariages de la Mairie (1882-1887).

Le 19 juillet 1882 était lancé par le préfet du département de la Seine un concours pour la décoration de la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur-des-Fossés [2]. C'est le projet du peintre rouennais Paul Baudoüin qui fut retenu le 1er mai 1883 [3]. Les tableaux furent marouflés en juillet 1887 [4], et le solde de la rétribution fut payé à l'artiste le 15 octobre 1887 [5].

Alors que les panneaux muraux ont été conservés en excellent état, aucune trace ne subsiste d'une peinture du plafond. Elle n'est pas mentionnée dans les documents de la commande que nous connaissons, mais une description détaillée de l'ensemble nous la fait connaître en 1914 : l'auteur, très positif sur les murs, se prononce sur le plafond avec un certain dédain : *« Dans cette salle des mariages de la mairie de Saint-Maur, le plafond est d'une extrême pauvreté. L'idée est puérile. L'exécution est sans intérêt. Voici l'idée : M. Paul Baudoüin a imaginé de tendre sur un ciel bleu un vaste voile bleu bordé d'or et piqué d'étoiles d'or. Quant à l'exécution, elle est extrêmement sommaire et d'une extrême monotonie. Le bleu du ciel est très dur et parfaitement uniforme. Le bleu de velum est presque aussi dur et aussi peu varié. La bordure d'or aurait pu être exécutée par n'importe quel artisan. Sur le contour de ce plafond court une guirlande de feuilles de vignes qui portent des fruits. Un treillage en losanges n'ajoute à cette guirlande aucune variété. Cela est aussi pauvre d'idée que de coloris. Si l'on songe que c'est précisément dans une décoration de plafond que – vingt-cinq ans après – M. Paul Baudoüin*

1. Cet article est issu de la thèse de l'auteur : *Paul Baudoüin (1844-1931). Fresko und moderne Wandmalerei in Frankreich während der Dritten Republik*, Berlin, Freie Universität, 1990.
2. Avis de concours : Archives de Paris, DO3 203.
3. A l'issue de l'appel de candidature furent sélectionnés, outre Baudoüin, deux concurrents : Paul Milliet et Edouard Michel (cf. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 17 février 1883, p. 49). Baudoüin reçut, pour la commande, 48 000 francs, dont 40 000 francs du Département et 8 000 francs de la Ville de Saint-Maur (Archives de Paris, 10624/72/1, liasse 12).
4. Lettre de Puvis de Chavannes à Baudoüin, 6 juillet 1887 (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, fonds Michelet, papiers Dumesnil, ms 1569/214).
5. Archives de Paris, 10624/72/1, liasse 12.

devait réussir son chef-d'œuvre, on restera presque confondu qu'il puisse y avoir une telle distance entre le point de départ et le point d'arrivé ». [6]

Sur les quatre murs de la salle barlongue, Baudoüin a déployé un panorama de la vie humaine avec des scènes du travail, de la vie de famille et de la défense de la patrie. C'est par les variations sur le thème de la famille que les tableaux sont liés. Au-dessous de trois des tableaux, des cartouches donnent les titres *famille, travail, cheval de halage* et *maraîchers*. Chacun des tableaux est ourlé d'une bordure peinte de guirlandes de feuillages, de fleurs et de rubans colorés. Aucun des tableaux ne couvre intégralement les pans de murs interrompus par des portes ou des fenêtres ainsi que par une cheminée.

Sur le mur longitudinal, côté porte d'entrée, se trouve le tableau principal : *Famille et travail* (fig. 1). Du côté gauche, devant une maison : *Famille*. Deux femmes, l'une debout, un nourrisson dans les bras, la seconde, plus jeune, assise sur un bloc de pierre, regardent les hommes au travail de l'autre côté du tableau. Un petit garçon joue dans l'herbe tandis qu'une gamine et un gamin cueillent des fleurs dans un petit jardin. Du côté droit, un groupe de dix hommes chargeant de grosses pierres au moyen d'outils (un moufle, des leviers etc.) et d'un échafaudage, c'est le *Travail*. Entre les deux groupes, au-dessus de la porte, un homme présente une musette mangeoire à un cheval cependant qu'un second médite, assis sur une pierre. À l'arrière-plan s'étend une vaste plaine où coule un fleuve, limitée par des collines s'enchaînant à l'horizon.

Sur le tableau du mur transversal (fig. 2), côté *Famille*, se trouve, au centre, un jeune couple, modestement vêtu, tourné l'un vers l'autre. La jeune femme a posé sa main gauche dans la main droite de l'homme, tandis que la sienne est demeurée posée sur un seau au bord d'un puits à chaînes. De l'autre côté du puits, deux jeunes femmes, dont l'une est en train de puiser l'eau, pendant que la deuxième, appuyée sur son seau, la tête dans les mains et tournée vers le jeune couple, s'est perdue dans un rêve. Au fond, une autre jeune femme approche avec deux seaux. Quant à l'homme, vêtu d'un tablier de cuir, il tient un marteau de sa main gauche. A sa droite, une forge où, sous un avant-toit, un forgeron besogne à l'enclume. Par une porte ouverte, on aperçoit un autre homme à l'intérieur du bâtiment. L'arrière-plan se compose d'une plaine avec un hameau, un chemin au loin, longeant un mur, et une usine avec une haute cheminée. Encore une fois, l'espace est limité par un enchaînement de collines. Le tableau, qui devait s'intituler *Fiançailles*, se trouve au-dessus du fauteuil où s'asseoit le maire pendant la cérémonie du mariage.

Sur le mur opposé (fig. 3), le haut manteau d'une cheminée sépare le plan du tableau, dont les deux parties sont seulement liées par une étroite bande de ciel ; l'espace peint du tableau est continu. Du côté gauche, près d'une maison, sur un rempart derrière lequel s'étalent des toits, se trouve une femme, debout auprès du berceau d'un nourrisson. Elle a posé sa main gauche sur la tête d'un garçon, debout devant elle, serrant son visage contre son sein. Des yeux, elle suit une colonne de soldats marchant au pas, dont les silhouettes dépassent derrière le rempart. Côté droit du tableau, sur le rempart, un canon, pointé vers le fond du tableau. A son côté, un soldat, la main sur son fusil posé à terre et une grande épée à la ceinture. Suivant la direction du canon, il regarde au-delà des toits et d'une rivière vers une vaste plaine : selon Pierre Vaisse, c'est *« la plaine de Champigny pendant la*

6. Achille Segard, *Les Décorateurs. (Les peintres d'aujourd'hui)*. Paris, 1914, t. 1, p. 274-275 ; la dernière phrase se réfère à la décoration du plafond de l'hémicycle de la cour du Petit Palais à Paris, 1906-1911. Dans le catalogue de l'exposition *Le Triomphe des Mairies*, une esquisse avec deux allégories (intitulées *La Nuit* et *Le Jour*) est présentée comme projet pour le plafond de Saint-Maur (*Le Triomphe des Mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*. Exposition, Paris, Musée du Petit Palais 1986-1987, p. 133) ; c'est une affirmation sans vraisemblance ni référence.

Fig. 2 : Fiancailles. Décoration, mairie de Saint-Maur-des-Fossés, salle des mariages (photographie J. Faujour).

dernière guerre » [7]. Scrutant également la plaine, deux canonniers dont les bustes apparaissent près du bord droit du tableau. Ce tableau devait s'intituler *Patrie*.

Sur le deuxième mur longitudinal, quatre tableaux, entre trois grandes fenêtres, sont presque invisibles en contre-jour. Flanqués par deux panneaux montrant des jardins avec des légumes, des fleurs et des arbres, deux panneaux présentent *Cheval de halage* (fig. 4 et 5) et *Maraîchers* (fig. 6 et 7). Les quatre tableaux sont reliés par une bordure commune, mais les quatre espaces peints sont indépendants. Sur le panneau de gauche, *cheval de halage*, s'étend un canal, sous une pleine lune ou un soleil voilé, devant un complexe d'usines. Un cheval monté par son cavalier remorque un chaland dont la proue apparaît au côté droit du tableau. Le panneau de droite, *maraîchers*, nous fait voir l'intérieur d'une charrette bâchée, tirée par un cheval, où une femme fait charger ou décharger un panier de légumes par un homme debout devant la voiture. Au fond du tableau, derrière la charrette, on distingue les toits d'un village et un clocher.

Les « décorations nuptiales ».

Une quantité de salles de mariage a reçu des peintures comparables pendant le dernier tiers du XIXe siècle dans toute la France. Ces *peintures publiques* étaient commandées et payées par les administrations des arts (État et communes) de la Troisième République. [8]

« L'État doit faire construire et décorer des monuments, il doit ouvrir au peuple des vastes et beaux jardins ; il doit orner les villes aussi bien que les édifices

7. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les Peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse de doctorat d'État. Université de Paris IV, 1980 (non publiée), p. 682.

8. Sur ce sujet, cf. Young Ban Lin, *Le décor peint dans les édifices publics à Paris sous la Troisième République*, thèse de doctorat, Université de Paris, 1962 (non publiée) ; Vaisse, 1980 (cf. note 7) ; *Le Triomphe des mairies* (cf. note 6) ; Ritter, 1990 (cf. note 1).

Fig. 3 : Patrie. *Décoration, mairie de Saint-Maur-des-Fossés, salle des mariages (photographie J. Faujour).*

publics [...]. *Par ses administrateurs il recherche les artistes auxquels pourront être confiés le soin de construire et d'orner les édifices nationaux* [...]. *Dans les écoles qu'il entretient, les élèves se forment à l'exercice futur du grand art, c'est-à-dire, pour les peintres, de la peinture décorative »*, déclarait en 1871, juste après la fondation de la Troisième République, Charles Blanc, le premier Directeur des Beaux-Arts de la République.[9]

Ce n'est qu'avec la consolidation politique de la République[10] que des mesures furent prises pour concrétiser ces principes. En 1876, la Ville de Paris mit en place une commission pour désigner les édifices propres à une décoration[11], et, deux ans plus tard, le successeur de Charles Blanc, Philippe de Chennevières, faisait mener une enquête *« à l'effet de rechercher et d'indiquer à l'Administration les édifices susceptibles de recevoir comme décoration des œuvres de peinture ou de sculpture* [... pour] *fournir au Gouvernement l'occasion de favoriser en France la culture des arts, en même temps qu'aux populations les moyens de développer leur goût artistique »*[12].

En octobre 1879 enfin, un concours fut ouvert par la Ville de Paris pour l'exécution de quelques décorations dans quatre mairies et deux écoles[13]. Ce premier concours initia une marée de concours et de commandes de décorations dans toute la France et, pendant le demi-siècle suivant, entre autres projets, toutes les mairies des arrondissements de Paris et nombre de mairies et d'hôtels de villes de

9. Charles Blanc dans un rapport au ministre, cf. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 24 mars 1871, cité d'après Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 520.
10. Cf. Jean-Pierre Azéma, Michel Winock, *La IIIe République (1870-1940)*, s. l. [Paris], 1970, p. 13-123.
11. Cf. Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 537.
12. Extrait du procès-verbaux de la session du 8 mars 1878 de la Commission du Département de la Seine-Inférieure, Archives nationales, F 21/4405.
13. Mairies des 2e, 12e, 13e et 19e arrondissements, écoles de la Rue Dombasle et de la Rue Château-Landon, cf. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 18 octobre 1879, p. 254.

Fig. 4 : Cheval de halage. Décoration, mairie de Saint-Maur-des-Fossés, salle des mariages (photographie J. Faujour).

province reçurent des décorations peintes [14]. Furent décorés dans ces bâtiments notamment les espaces publics, c'est-à-dire les escaliers d'honneur, les salles des fêtes et, en premier lieu, les salles des mariages : *« Dans les mairies, ce fut la salle des mariages que l'on décora de préférence, parce qu'elle était largement ouverte à la population, et que l'on cherchait à concurrencer l'Église sur son propre terrain en conférant au mariage civil, par le décor de la pièce où il avait lieu, une solennité semblable à celle du mariage religieux. »* [15]

Concevoir des tableaux pour ce genre décoratif tout neuf ne fut pas tâche facile pour les artistes. Ni en peinture murale, ni en peinture de chevalet il n'existait de modèles d'une « iconographie du mariage civil ». Aussi les décorations des salles des mariages des années 1870 montrent-elles soit des allégories bien générales, soit des scènes de *mariage historique* [16]. En 1879, les peintres Henri Gervex et Émile Blanchon exécutèrent une scène de mariage contemporain [17]. L'idée en fut largement acceptée. S'y ajoutèrent trois sujets symboliques, déjà formulés en peinture dans les années 1860 par Pierre Puvis de Chavannes [18], et d'une importance primordiale pour toute l'iconographie politique de la Troisième République : la Famille, le Travail, la Patrie (en fait surtout sa défense militaire ou bien la condition même de la défense : la vigilance) [19]. Bientôt, nombre de scènes de famille, de travail et de patrie, dans des ambiances contemporaines, couvrirent les murs des salles de mariage, constituant un répertoire iconographique de base pour ce genre nouveau de décoration.

14. Cf. Lin, 1962 (cf. note 8) ; Vaisse, 1980 (cf. note 7) ; *Le Triomphe des Mairies* (cf. note 6).
15. Cf. Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 536.
16. Pour exemple : A. Sirouy, mairie du 3e arrondissement (1873) ; F. Cormon, 4e arr. (1876) ; E. Lévy, 7e arr. (1876) ; G. Boulanger, 13e arr. (1877) ; O. Mathieu, Clichy (1877-78). Sur toutes ces décorations (avec illustrations), voir *Le Triomphe des Mairies* (cf. note 6).
17. Salle de Mariages de la mairie du 19e arrondissement, cf. *Le Triomphe des Mairies* (cf. note 6).
18. Au Musée d'Amiens, 1861-1865.
19. Sur ces topoi, cf. Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 677-690.

Fig. 5 : Cheval de halage (Catalogue illustré du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, 1887)

Le peintre Baudoüin.

Dès le début, Paul Albert Baudoüin (1844-1931) fut actif dans ce mouvement décoratif de la Troisième République. Né à Rouen, il avait fait ses études à Paris[20], exposa en 1868 pour la première fois au Salon annuel, et fréquenta, au milieu des années 1870, l'atelier commun d'Élie Delaunay et de Pierre Puvis de Chavannes[21]. En 1879, il participa au dit concours de la Ville de Paris, fut chargé d'une des décorations[22] et s'adonna dès lors tout à fait à la peinture décorative.

La décoration de la salle des mariages de Saint-Maur fut sa troisième commande[23] et marqua une étape décisive pour sa carrière. Ses tableaux exposés aux Salons de 1885, 1886 et 1887 furent généralement jugés de façon très positive par la critique et, en 1886, il reçut une médaille de deuxième classe pour *Famille et travail*. La contestation développée autour de cette récompense ne fut sans doute pas défavorable à sa popularité : un certain nombre d'artistes avait protesté contre la décision du jury de ne lui décerner qu'une médaille de troisième classe[24]. Le vote fut révisé et il reçut l'une des 15 médailles de deuxième classe : *« C'est le maximum de ce qu'on peut espérer en un temps où on ne décerne plus de première »*[25], note le *Journal de Rouen*, concluant : *« Voila M. Paul Baudoüin hors concours et classé à Paris, par ses travaux, parmi les peintres les plus en vue. »*[26].

20. Chez Charles Gleyre et à l'École des Beaux-Arts, cf. les Catalogues des Salons de 1868 et de 1869 ; cf. aussi Archives nationales, AJ 52/251, AJ 52/236.

21. Cf. les Catalogues des Salons depuis 1878 : *« élève de Gleyre, Delaunay et Puvis de Chavannes »* ; sur l'atelier où, en 1881, enseigne aussi Gustave Moreau, cf. Paul Baudoüin, « Souvenirs sur Puvis de Chavannes », dans *Gazette des Beaux-Arts* (13) 1935, p. 312-313.

22. École Dombasle, Paris. Cf. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 31 janvier 1880, p. 3, et 13 mars 1880, p. 82-83.

23. La seconde étant le Théâtre des Arts, 1881-1882, aujourd'hui détruit.

24. Lettres à Baudoüin par Roll, Flameng, Montenard, Papiers Dumesnil (cf. note 4), ms 1569/196, 1569/199, 1569/201.

25. *Journal de Rouen*, 19 juin 1886 ; sont décernées : une médaille d'honneur, pas de première, 15 deuxièmes et 30 troisièmes médailles, cf. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 5 juin 1886, p. 178.

26. *Journal de Rouen*, 19 juin 1886 ; *hors concours* indique que l'artiste ainsi désigné est dorénavant autorisé à exposer sans devoir présenter préalablement ses tableaux au jury.

Fig. 6 : Maraîchers. Décoration, mairie de Saint-Maur-des-Fossés, salle des mariages (photographie J. Faujour).

A Saint-Maur, Baudoüin a réalisé les trois « sujets républicains » d'une façon tout à fait contemporaine, mettant en scène des personnages de son temps dans leur environnement urbain ou industriel — tels la région suburbaine dans *Fiançailles*, le paysage industriel dans *Cheval de halage* ou l'ambiance de banlieue dans *Maraîchers* (« *...les maraîchers partant pour les halles au petit matin...* », « le *maraîchage... activité typique des communes suburbaines...* » [27]).

Il est loué par la critique pour le réalisme de ses tableaux : « [...] *l'un et l'autre [Famille et travail* et *Fiançailles] méritent d'être comptés parmi les meilleurs résultats qu'ont produits les concours organisés par la Ville de Paris, concours auxquels, pour quelques ouvrages de mérite, nous avons dû tant de médiocrités faibles et banales. M. Baudouin n'a emprunté qu'à la réalité ses moyens décoratifs* [...] » [28] – « *Loin de blâmer M. Baudoüin d'avoir figuré la Famille par une ménagère avec ses enfants sur le seuil d'une humble maison, et le Travail par un chantier où douze ouvriers vigoureux roulent ou taillent des pierres, nous le féliciterons d'avoir pris dans la réalité les figures symboliques du labeur et du foyer* [...] » [29].

En examinant les esquisses (couronnées) de la décoration, on se doute que, peut-être, la conception des scènes n'a pas été sans difficulté pour Baudoüin. Ce qui frappe, c'est un remaniement étendu des compositions voire même, dans quelques cas, un changement total dans les panneaux finalement exécutés. Ces modifications furent tellement étendues que la Commission communale, chargée de suivre la décoration, s'en alarma. Ainsi, à la séance du 30 juillet 1885, elle évoque « [...] *une communication de M. Paul Baudoüin, lauréat du concours ouvert pour la décoration de la Mairie de St. Maur les Fossés relativement à certaines modifications introduites par lui dans la composition de deux des dix panneaux*

27. « *les maraîchers ...* » : Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 676 ; « *le maraîchage...* » : *Le Triomphe des Mairies* (cf. note 6), p. 133.
28. Jules Comte, Salon de 1886, dans *L'Illustration*, 1er mai 1886, p. 283.
29. Georges Olmer, *Salon de 1886*, Paris, 1886, p. 51.

Fig. 7 : Maraîchers. Illustration de l'époque (L'Illustration, 30 mai 1887).

qui lui ont été commandés pour la dite mairie et qui diffèrent ainsi de l'esquisse acceptée au concours. Il est à ce sujet, donné lecture des lettres par lesquelles MM. Cazin, Elie Delaunay et Puvis de Chavannes qui faisaient partie du jury chargé de juger le dit concours, déclaraient approuver de la manière la plus absolue les modifications dont il s'agit. En présence de cette déclaration la commission émet un avis favorable aux changements introduits par M.Baudoüin dans son grand panneau ayant pour titre : 'la Famille et le Travail'. » [30]

En effet, dans le tableau principal, Baudoüin n'a gardé que l'idée de base de la composition, avec la famille à gauche et le travail à droite, alors que tous les détails de l'esquisse (fig. 8) diffèrent. Changée, par exemple, dans *Famille*, la mère qui, sur l'esquisse, se trouve assise, un fuseau dans la main, semblant avoir interrompu le travail pour allaiter son nourrisson. Sur le tableau exécuté, elle est debout, inactive, regardant vers les hommes de l'autre côté. Changés aussi, les enfants. Sur la peinture finale, deux jeunes filles et deux garçons remplacent un nourrisson et trois garçons de l'esquisse. Changée, l'occupation des hommes sur le panneau *Travail*, où la carrière a remplacé un chantier de construction d'une maison de l'esquisse. Sur tout le panneau, nombre de figures et d'objets ont été éliminés sans laisser de trace ; ainsi une vieille femme avec une béquille, sortant de la maison ; un homme avec un seau sur l'épaule ; deux hommes près de la rivière ; des chalands *(Famille)*, une femme avec un paquet sur la tête ; une usine ; un ouvrier debout, face au spectateur *(Travail)*. Des changements comparables sont décelables sur les autres scènes (fig. 9-11).

Nous ne savons rien des motifs de ces modifications. Une brève allusion de Baudoüin n'explique guère la quantité des changements : « [...] *au lieu d'un*

30. Archives de Paris, VR 2 (Procès-verbaux de la session du 30 juillet 1885 de la Commission administrative des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

Fig. 8 : Famille et Travail, esquisse signée en bas à droite : P. Baudoüin 1883.

chantier de construction où des tailleurs de pierre, menuisiers et charpentiers travailleraient en commun, [... j']*ai pris l'extraction de la pierre dans la carrière, sujet généralisant plus le travail et bien dans le caractère des environs de Paris.* »[31]

Voilà tout ce que nous connaissons sur ce sujet. Le seul moyen pour détecter quelques indices sur les raisons des modifications réside dans l'examen attentif des tableaux et des esquisses mêmes. Voici regroupés des indices sous trois aspects essentiels :

1. Exigences décoratives :

Il y a sans doute des modifications justifiées par les exigences relatives au genre décoratif. Ainsi, l'une des exigences formelles de l'époque dans la peinture décorative est de *« ne pas se détacher du mur et faire trou. »*[32]. Il est évident que Baudoüin s'est efforcé de satisfaire à cette exigence en transposant chacune des compositions sur la surface plane. Il a rapproché systématiquement les espaces peints vers l'à-plat : en remplaçant les arrière-plans paysagers par des collines proches, s'enchaînant parallèlement au plan du tableau (*Famille et Travail*, fig. 8, *Fiançailles*, fig. 9) ; en réduisant la profondeur de champ de l'espace pictural, soit par l'introduction de grands bâtiments proches (*Cheval de halage*, fig. 11), soit par l'élimination d'une deuxième charrue *(Maraîchers*, fig. 11), etc. L'analyse de chacun des tableaux révèle nombre de changements de ce genre.

2. Réalisme démodé – réalisme moderne :

Alors que les esquisses montrent des scènes d'un caractère plutôt âpre, un peu sec, un peu triste, les scènes des tableaux exécutés, après modifications, présentent une atmosphère beaucoup plus douce, plus agréable, plus nette. Bien sûr, le passage de l'esquisse au 'fini' des panneaux peints y joue son rôle, mais ce sont des modifications substantielles des sujets et de la mise en scène qui contribuent principalement à ce changement de caractère.

Ainsi la maison simple, pauvre, l'ambiance désordonnée sur l'esquisse de *Famille* sont changées en une maison avec un jardin en fleurs dans un beau paysage,

31. Lettre à Armand Renaud, non datée (probablement juillet 1885), Archives de la Direction des Affaires culturelles (dossiers de l'ancien Service des Beaux-Arts, actuellement déposés au musée du Petit Palais), cité d'après *Le Triomphe des Maîtres* (cf. note 6), p. 130.
32. Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 648.

Huile sur toile (37,5 x 120,5 cm). Paris, Petit Palais. © Photothèque des musées de la ville de Paris (Cliché Joffre).

avec des personnages mieux vêtus, dans une ambiance plus rangée : de la scène émane une certaine prospérité modeste. Les vêtements améliorés se retrouvent sur *Maraîchers*, sur *Fiançailles*, sur *Patrie*, voici également les maisons devenues plus solides, l'ambiance plus rangée – disparue, par exemple, la pile de bois tout en désordre devant la maison de l'esquisse (fig. 10).

C'est un paysage particulièrement transformé qu'on retrouve sur *Fiançailles* (fig. 2) où les champs non cultivés, sauvages de l'esquisse (fig. 9) ont laissé place à un jardin avec des tournesols, entouré d'une clôture, avec un paysage soigné, cultivé. L'impression de 'propreté' est renforcée par l'ajout de détails, tels que des arbres (devant le bâtiment à droite, derrière le puits), un deuxième jardin avec des tournesols derrière la forge, ou bien l'introduction d'une usine moderne avec une haute cheminée au lieu d'un village.

La scène du *Cheval de halage* est pareillement refaçonnée et transposée de la campagne dans une ambiance urbaine et industrielle (fig. 4 et 5). Tandis que, sur l'esquisse (fig. 11), un fleuve serpente à travers un paysage de collines, avec de l'herbe et des buissons poussant sur le chemin de halage, la scène du tableau exécuté se déroule devant un complexe industriel, le cheval marchant sur un chemin de halage pavé, près d'un bollard, tirant sa charge sur le bassin maçonné d'un canal. Quant au cavalier, tout à son aise sur l'esquisse, vêtu de façon un peu désinvolte et fumant une pipe, il a largement perdu son attitude décontractée, idyllique, sur la décoration exécutée, il ne fume plus et se trouve vêtu d'habits d'ouvrier, propre.

Or ce n'est pas seulement la mise en scène de la réalité qui a changé, mais la réalité elle-même qui est devenu essentiellement différente.

L'esquisse de *Famille*, avec la mère au travail, la maison pauvre, l'ambiance désordonnée, décrit une situation sociale bien concrète. Y sont représentés des habitants de la région de Paris, dans une situation typique pour les métropoles européennes à la fin du XIXe siècle [33]. Sous l'effet de l'industrialisation du pays, il y avait eu un afflux énorme de population rurale vers les grandes villes. Une fois déracinés, les arrivants perdaient leur appartenance à une classe bien définie de la société. Dorénavant, n'étant plus ni paysans, ni artisans, ils n'avaient pas davantage acquis un état social nouveau ; pas encore ouvriers, ne constituant pas encore un prolétariat au sens strict du terme, ils luttaient en marge des grandes

33. Cf. Guy Palmade [éd.], *Das bürgerliche Zeitalter*, Frankfurt am Main, 1974, p. 77-84, et passim.

Fig. 9 : Fiançailles, esquisse ;
huile sur toile (37,5 x 65,7 cm). Paris, Petit Palais.
© Photothèque des musées de la ville de Paris (Cliché Joffre).

villes contre le danger d'appauvrissement, le danger de 'bidonvilles'. C'est ce « *segment of humanity hidden from public view and largely overlooked by other artists* »[34], qui se retrouve sur l'esquisse de Baudoüin – et qui a disparu sur le tableau exécuté. La décoration finale a perdu sa définition sociale concrète, elle n'est plus identifiable à une société réelle.

De même, la scène de *Travail* a perdu son lien social. Tandis que la construction d'une maison, dans l'esquisse, s'insère aussi valablement dans le contexte d'un faubourg que le chaland ou le bâtiment d'usine en arrière-plan, la carrière de la décoration finale n'illustre plus une tâche concrète mais symbolise n'importe quel travail physique très fatigant – tout à fait dans le sens de la généralisation revendiquée par Baudoüin. Les esquisses comportaient une certaine critique, au moins latente, d'un état actuel et réel de la société : tous ces aspects critiques ont été éliminés de la décoration finale. Bien entendu, cette élimination a été un *Leitmotiv* du remaniement.

Bien que ce soit tentant, nous ne disposons d'aucun indice permettant de supposer une censure politique derrière ces changements « anti-critiques ». En effet, à travers toute la peinture décorative de la Troisième République, rien n'indique qu'on ait eu affaire à aucune forme de pression, de censure ou de stipulation politiques. Tant pour les sujets qu'en ce qui concerne l'aspect stylistique des décorations, on a laissé la main complètement libre aux artistes[35]. Il est vraisemblable qu'une conception nouvelle de la peinture réaliste est à l'origine de cette évolution artistique.

---

34. Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900* (Exposition de Cleveland, The Cleveland Museum of Art e.a. 1980-1982), Cleveland, 1980, p. 307 : l'ambiance citée est mise en œuvre par un peintre de chevalet de cette époque, Jean-François Raffaëlli, loc. cit., p. 307-308.

Fig. 10 : Patrie, esquisse signée en bas à gauche :
P. Baudoüin. Huile sur toile (36,5 x 66 cm). Paris, Petit Palais.
© Photothèque des musées de la ville de Paris (Cliché Joffre).

Durant les années 1840 et 1850, la peinture (de chevalet) réaliste, c'est-à-dire la peinture orientée vers une représentation de la réalité visible, tendait, grosso modo, à exprimer une position critique envers société et politique en représentant des aspects problématiques de la société, des inégalités sociales comme, par exemple, la pauvreté. Dès les années 1860, ce regard critique était largement abandonné tandis que s'accroissait le nombre relatif de représentations d'une réalité sans problèmes. La peinture réaliste se trouva de plus en plus réduite à l'aspect de la seule contemporanéité [36]. Cette évolution de la peinture de chevalet trouve son reflet dans la peinture décorative moderne (réaliste) de la Troisième République.

L'élimination de la figure saisissante de l'ouvrier à la chemise rouge, de l'esquisse de *Travail*, illustre cette évolution. Il n'y a pas de motif politique à son éviction – bien qu'une interprétation politique soit tellement séduisante : le fier ouvrier en chemise rouge, sa posture de défi... Assurément, la pose héroïque n'était tout simplement plus à la mode, elle appartenait désormais à une rhétorique un peu 'affiche' de la peinture réaliste du milieu du siècle. A la fin des années 1880, cette rhétorique réaliste avait laissé place depuis longtemps, dans la peinture de chevalet, à des rapports plus détachés, dépassionnés, procurant une vision plus exacte, objective de la réalité contemporaine.

Dans leur tentative de 'moderniser' la peinture décorative en emboîtant le pas à la peinture de chevalet, les peintres décorateurs se rattachent à cette évolution : c'est pourquoi la figure de l'ouvrier posant fièrement a fait place à une scène exacte, objective, d'un groupe d'hommes travaillant dur – sans connotation affective, ni politique, ni littéraire.

---

35. Cf. Vaisse, 1980 (cf. note 7), p. 120-130, et passim.
36. Cf. Weisberg, 1980 (cf. note 34), p. 13-14.

Fig. 11 : Cheval de halage et Maraîchers, esquisse signée en bas à droite (Maraîchers) : P. Baudoüin. Huile sur toile (plusieurs pièces collées ensemble, 36 x 56 cm). Paris, Petit Palais. © Photothèque des musées de la ville de Paris (Cliché Joffre).

3. Décoration et réalisme :

Un troisième motif plausible des changements ne provient pas de la proximité mais, au contraire, de la distance entre peinture décorative et peinture de chevalet, de leurs fonctions fondamentalement différentes.

Brièvement, en 1914, Léon Rosenthal formulait la question cruciale: *« ... la réalité [...], peut-on la transporter sur les murailles? »* [37]. Quinze ans plus tôt déjà, en 1899, le peintre Jules Breton y avait donné une réponse négative : *« Quoi de plus différent que ces deux arts, la peinture décorative telle qu'on la comprend aujourd'hui et la peinture de la vie?* [...] *la fresque* [i. e., ici, la peinture décorative en général] *que l'on préfère aujourd'hui* [...] *est surtout fille de la philosophie, elle est fille du cerveau et elle a pour idéal l'infini de la pensée abstraite. L'autre art* [...] *a devant lui l'infini de la vie.* [...] *On comprend que ces formes d'art dont le but est divers, réclament des procédés différents aussi. »* [38]

L'objectif de la peinture décorative est défini par sa fonction décorative et se détermine, en conséquence, par rapport à la nature des lieux décorés. Pourquoi une salle qui doit servir d'ambiance pour une fête ou n'importe quelle autre cérémonie séparée de la vie quotidienne, pourquoi la décorer de peintures traitant précisément de la vie de tous les jours ?

---

37. Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Paris, 1914, p. 311.
38. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, s.l. s.d.[1899], p. 225-235.

Le cas le plus évident est la salle des mariages républicaine, configurée avec l'intention explicite que la cérémonie du mariage civil réponde à – et l'emporte sur – la cérémonie pompeuse de l'église. En 1886, un critique, Alfred de Lostalot, après avoir loué Baudoüin pour le réalisme de ses panneaux pour Saint-Maur, formule précisément le problème : « [...] *n'est-ce pas de la cruauté d'imposer aux travailleurs, les jours de repos où quelque cérémonie les conduit à la maison commune, la contemplation d'actes de la vie privée ou publique qui déjà ne les charment guère dans la réalité ?* »[39]

De même Georges Olmer, cité plus haut, ajoute à son éloge du réalisme des panneaux de Baudoüin une critique détaillée : « *Si la conception philosophique de ce tableau nous plaît, il ne saurait en être de même de son exécution et de sa lumière. Pourquoi ce ciel blafard ? Pourquoi cette tonalité grise qui attriste la famille et assombrit le travail ? N'eût-il pas été plus consolant, plus encourageant, et surtout plus décoratif d'inviter le soleil à cette fête ? Il n'y serait pas déplacé, l'astre qui fait gazouiller les nids et pousser des cris de joie aux petits enfants. La nature n'est pas une marâtre, et il lui arrive d'illuminer superbement les buissons verts, les maisons pauvres et les chantiers affairés. Alors tout s'embellit. La gaieté bruyante des tout petits remplit l'air de cris joyeux, tandis qu'un peu plus loin une chanson lente et rythmique adoucit la tâche de l'ouvrier. Mais nous oublions que les ouvriers de M. Baudouin ne jouissent pas de leur liberté. 1789 n'a pas lui pour ces malheureux. Ils sont emprisonnés dans un gros trait noir, ni plus ni moins que les personnages des vitraux gothiques enchâssés dans le plomb. Pourquoi cercler ainsi toutes les figures ? Dans une toile dont le mérite principal est la réalité, pourquoi recourir à un procédé aussi contraire à la réalité ? Qui donc a jamais vu, sur les bords de la Marne, une silhouette humaine s'envelopper ainsi d'un liséré noir d'ivoire ? L'œil préoccupé, attiré, hypnothisé* [sic] *bientôt par ce lacet fatal, le suit dans son parcours et s'étonne de le voir alourdir les profils et se placer effrontément entre le ton blanc d'une manche de chemise et le ton gris d'un nuage léger. A qui cela appartient-il ? Qu'on le lui rende et qu'on en débarrasse ces pauvres gens.* »[40]

Les objections de Lostalot ne portant, en fin de compte, que sur le choix des sujets, et Olmer ne voyant des défauts que dans la conception individuelle de Baudoüin, citons, pour en finir, le propos d'un troisième critique, André Michel, qui parle, ou du moins qui évoque l'aspect structurel du problème, à savoir la combinaison de 'deux langages iconographiques'. En 1885, il écrit à propos de Fiançailles : « *C'est correct, c'est honnête, mais c'est un peu plat. Il n'y avait pas assurément à emboucher la trompette épique pour raconter une aussi simple histoire: il ne fallait pas oublier toutefois qu'on la destinait à un lieu public. Une peinture murale est à un tableau de chevalet ce qu'un discours public est à une conversation intime ou familière ! Gardez-vous de la rhétorique officielle et de l'emphase académique ; mais si vous êtes poète, c'est le cas de le faire voir, et si vous parlez en prose, que votre style soit sobre et fier.* »[41]

A long terme, cette contradiction interne de la peinture décorative réaliste sur la tentative de combiner fête et réalité soulèvera bien des problèmes. A l'état de germe, cet exemple avancé et impressionnant de la nouvelle peinture décorative de la Troisième République qu'est l'ensemble de Baudoüin à Saint-Maur, témoigne déjà de cette problématique.

---

39. Alfred de Lostalot, « Le Salon de 1886. La peinture (premier article) », dans *Gazette des Beaux-Arts* (33), 1886, p. 468.
40. Olmer, 1886 (cf. note 29), p. 51-52.
41. André Michel, « Le Salon de 1885 », dans *Gazette des Beaux-Arts* (32), 1885, p. 7.

Fig. 12 : Saint-Maur-des-Fossés, chapelle des Dominicaines. Photographie de l'époque (Société d'histoire et d'archéologie Le Vieux Saint-Maur).

II. Saint-Maur-des-Fossés. La chapelle des Dominicaines (1921).

Plus de trente ans après, ayant établi entre-temps sa notoriété de *peintre décorateur*, Baudoüin revint travailler à Saint-Maur. En 1921, une chapelle était érigée pour la congrégation des Dominicaines de Saint-Maur sur le terrain de l'ancienne abbaye, détruite au XVIIIe siècle [42]. L'architecte, Georges Pradelle, était un ami de Baudoüin [43]. L'intérieur de la chapelle – démolie en 1966 pour faire place à la maison de retraite de l'abbaye [44] – fut décoré par Baudoüin (le chœur) et par son élève Myrthée Baillon de Wailly [45].

Sur une photographie de l'époque (non datée) apparaît le chœur avec la composition de Baudoüin (fig. 12) ; un dessin d'architecture, daté de juin 1921 [46], nous montre la niche d'autel avec sa décoration plastique, des ornements peints et la peinture de Baudoüin (fig. 13) ; de cette peinture, enfin, nous connaissons une esquisse à l'huile (fig. 14). Baudoüin montre, sous un arc orné, la Vierge Marie, assise sur un trône avec un dossier semi-circulaire. Sur le dessin, on distingue sur le dossier une inscription en latin, presque cachée par le nimbe de Marie : *Regina* [...]. Sur le genou gauche de la mère est assis l'enfant Jésus. Devant le trône, un moine agenouillé tend une offrande. De chaque côté du trône, un moine et une nonne – sur l'esquisse, on les identifie comme dominicains. Chacun d'eux tient un objet dans la main (un livre ouvert chez le moine de gauche). Derrière la tête de chacune des figures est dessiné un grand nimbe.

---

42. Aujourd'hui n°3, impasse de l'Abbaye ; sur l'histoire de l'abbaye et sur le bâtiment, cf. E.-P. Noël (O.P.), *Allocution pour la bénédiction d'une chapelle à Saint-Maur sur l'emplacement de l'ancienne Abbaye, 24 octobre 1921*, Paris, 1921.

43. Cf. Noël, 1921 (cf. note 42), p. 15 ; cf. aussi Maurice Dumolin, George Outardel, *Les Eglises de France. Paris et la Seine*, Paris, 1936, p. 408.

44. Pour cette information ainsi que pour maintes autres, je tiens à remercier Pierre Gillon.

45. Cf. Dumolin-Outardel, 1936 (cf. note 43), p. 408 ; pour une description un peu plus détaillée, voir aussi Noël, 1921 (cf. note 42), p. 12-13.

Fig. 13 : Saint-Maur-des-Fossés, chapelle des Dominicaines. Signé en haut à gauche : «Propriété de Melle Muller / 3 impasse de l'abbaye / St. Maur des Fossés (Seine) / Chapelle»; en bas à droite : «Dressé par l'architecte soussigné / Paris le juin 1921.» (La localisation du dessin reste inconnue. Photographie : collection privée).

Comparée à la décoration de la salle des mariages, la composition étonne par son caractère tout à fait conventionnel. Ce n'est pas la première décoration d'église de Baudoüin. Durant sa longue carrière, il en a exécuté un nombre remarquable – à Bolbec, à Beaune, à Nanterre et ailleurs. C'est tout de même un genre singulier pour un artiste qui, pendant toute sa vie, s'est montré républicain convaincu et strictement anticlérical, refusant encore pour son enterrement toute cérémonie religieuse [47]. Il n'y avait pas de 'proximité' entre Baudoüin et l'Église, les commandes étaient des occasions de travailler et de mettre en œuvre un procédé décoratif spécial : la fresque.

La fresque.

La peinture à fresque était, au XIXe siècle et depuis longtemps, oubliée en France. C'est à travers les activités de Baudoüin qu'elle allait connaître, au début du XXe siècle, sa renaissance. Dès la fin des années 1890, il s'était consacré à l'étude de cette ancienne technique. Après quelques premières applications, des essais en quelque sorte, à la fin des années 1890, il se mit à exécuter de plus en plus couramment ses grandes décorations 'à fresque'. Le procédé devint bientôt son obsession. Obsession qu'il ne réalisa pas seulement en le pratiquant, mais

46. Légende, en haut à gauche : « *Propriété de Mlle Muller / 3 impasse de l'abbaye / St. Maur des Fossés (Seine) / Chapelle* »; en bas à droite : « *Dressé par l'architecte soussigné / Paris le juin 1921* ». Dans les détails l'esquisse diffère de la fresque exécutée. Elle est peut-être de la main de Georges Pradelle plutôt que de celle de Baudoüin.

47. Cf. la *Dépêche de Rouen*, 28 décembre 1931, et passim. Sur l'attitude politique de Baudoüin, cf. le chapitre « Baudoüin politicus ? » dans Ritter, 1990 (cf. note 1), p. 39-44.

aussi en l'enseignant dès le début du XXe siècle à l'École des Beaux-Arts de Paris, où un cours de fresque fut créé en 1912, et dans plusieurs autres écoles. Il publia un manuel, resté jusqu'a ce jour une référence : *La Fresque. Sa Technique. Ses Applications*, Paris, 1914, réédité en 1931. Paul Baudoüin devint *'l'apôtre de la fresque'* [48], le *'Rénovateur de la peinture à fresque'* [49] en France.

C'est par cette orientation vers le côté technique de la peinture décorative, que s'explique le conventionnalisme de la décoration de la chapelle de Saint-Maur. Ce même caractère ne se retrouve pas seulement dans tous les décors religieux de Baudoüin, mais aussi dans la plupart de ses décors profanes, où, depuis 1900 environ, on peut constater un pareil manque d'intérêt pour des questions de sujet. L'édifice n'était désormais qu'un support d'application de 'son procédé'. La qualité d'un bâtiment, qu'il fût religieux ou profane, ne l'intéressait plus guère que du point de vue de la technique décorative, du point de vue de l'application de la fresque. Ce ne fut pas le *peintre-décorateur* ni l'*artiste-peintre*, mais le *fresquiste* Baudoüin, qui retourna à Saint-Maur.

La fresque sur fibrociment.

A l'occasion d'appliquer la fresque s'ajoute, dans le cas de la chapelle de Saint-Maur, un autre aspect de technique décorative, évoqué par l'orateur de l'inauguration : « *Je disais tout à l'heure que notre installation* [...] *tire, en grande partie, sa beauté des souvenirs. Cela ne signifie, en aucune manière, que je ne sois pas de mon temps et que je méconnaisse le progrès. Ç'en est un véritable que cette invention et cette application du fibrociment. Vous avez, Messieurs, rendu un immense service au pays, en particulier aux régions dévastées en construisant avec cette matière de nombreuses habitations. Il fallait viser à l'économie et surtout aller vite. Vous avez pleinement réussi, et, de plus, vous avez atteint, à la fois, l'utile et l'agréable, le solide et le commode, le propre et le salubre, l'élégant et le sérieux* [...] » [50], et, expressément, il adressait ses remerciements, outre à l'architecte, à « [...] *tous ses collaborateurs, directeurs, ingénieurs, dessinateurs et modeleurs de la Société du Fibro-Ciment* [...] » [51].

Ce nouveau matériau, loué ici pour son bas prix et ses possibilités de construction rapide, joue également un rôle important dans l'œuvre du fresquiste Baudoüin. En essayant d'appliquer le procédé ancien de la fresque à des matériaux modernes, point central de ses tentatives constantes de moderniser ce moyen d'expression, il était arrivé, outre des expériences diverses, par exemple avec la fresque sur béton, à « [...] *une adaptation de la peinture à fresque sur une matière nouvelle : le fibrociment* [...] *procédé* [... qui] *emprunte à la fresque toute sa technique, mais s'en différencie en ce que la peinture, au lieu d'être appliquée sur un mortier frais composé de chaux et de sable, est posée sur des plaques de fibrociment sortant de la machine. On connaît la composition de ces plaques : ciment et fibre d'amiante, celle-ci remplaçant le sable.* » [52].

A partir de 1905, il exposait régulièrement des *'fresques sur fibrociment'* au Salon annuel. Ce sont des fresques petites et mobiles exécutées sur ce type

48. Édouard Sarradin, Préface à Baudoüin, 1935 (cf. note 21), p. 295.
49. Achille Segard, *Les Décorateurs*, Paris, 1914, t. 1, p. 271.
50. Noël, 1921 (cf. note 46), p. 12.
51. Noël, 1921 (cf. note 46), p. 115-16.
52. Paul Baudoüin, *La fresque. Sa technique. Ses applications*, Paris, 1914, p. 70, note.

de plaques (préfabriquées) que l'orateur de l'inauguration observait pendant la construction de la chapelle à Saint-Maur *« J'étais avec ceux qui travaillaient les plaques de fibrociment ; avec ceux qui les posaient* [...] » [53].

Encore une fois, Baudoüin se montra, à Saint-Maur, un représentant du renouveau de la peinture décorative de la Troisième République. Ses efforts de 'modernisation' des années 1880 avaient porté sur des questions d'iconographie. Une trentaine d'années plus tard, c'est le procédé, le côté technique du moyen d'expression qui est au centre de ses réflexions sur une peinture décorative républicaine, publique, 'moderne'.

V.R.

Fig. 14 : Esquisse décorative : Adoration de Marie, signée «P.A. BAUDOUIN». Huile sur papier calque collé sur carton (27,3 x 16,4 cm), marché de l'Art.

53. Noël, 1921 (cf. note 46), p. 14.