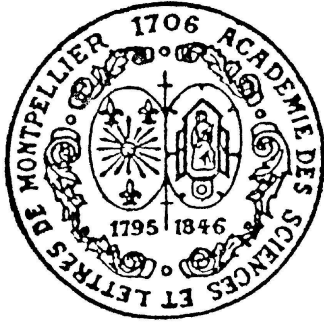


RAOUL DUFY, L'IVRESSE DES COULEURS, UNE PASSION FATALE ?

Claude Lamboley



ACADEMIE DES SCIENCES ET LETTRES DE MONTPELLIER

Séance du 25/10/1999

Conf. n°2054, Bull. 30, pp. 243-254 (2000)

Passionné de couleur et de lumière, Raoul Dufy fut, par sa peinture vive, gaie, spontanée, le témoin inspiré de la joie de vivre d'une société élégante, certes superficielle, mais combien raffinée et d'une époque malheureusement révolue, que deux guerres mondiales ont contribué à détruire. Pourtant sa vie, longtemps paisible, ne fut pas exempte de difficultés. Elle fut même douloureuse car une longue et grave maladie rhumatismale, une polyarthrite, l'éprouva pendant de nombreuses années, le précipitant même dans la mort. Notre propos est de rechercher si cette souffrance a eu une influence sur son art et si ce dernier, comme certains l'ont suggéré, a pu contribuer au déclenchement de sa maladie. A t'il été, de ce fait, victime de sa passion pour les couleurs ?

UNE VIE RADIEUSE.

La période heureuse.

Raoul Dufy est né au Havre, le 3 juin 1877. Son père, Léon Marius Dufy, était comptable dans une petite entreprise de métaux. Pendant ses loisirs, il dirigeait des chœurs et jouait de l'orgue à la cathédrale. Sa mère, Marie Eugénie, Ida Lemonnier, élevait ses neuf enfants en bas âge : quatre garçons et cinq filles (1). Pour des raisons financières, son éducation scolaire fut interrompue à quatorze ans. Il devint alors clerc subalterne dans une entreprise d'importation et d'exportation de café dont les bureaux avaient vue sur le port (2). Il apprend la comptabilité et surveille le chargement des sacs de café sur les cargos qu'il voit appareiller ensuite vers les ports belges ou hollandais. Bientôt, le jeune Dufy s'inscrit au cours du soir de l'école municipale des Beaux-Arts, où il reçoit l'enseignement de Charles Lhuillier, élève de Cabanel. Il a pour condisciple Othon Friesz. La fréquentation du musée du Havre lui permet de découvrir quelques maîtres anciens, tels qu'Eugène Boudin. Tandis qu'à Rouen il se familiarise avec Poussin, Géricault, Corot et surtout Delacroix. " *un jour, écrit-il, au musée de Rouen, j'ai vu la Justice de Trajan. Ce fut une révélation et certainement une des impressions les plus violentes de ma vie.*"(3)

En 1900, grâce à une bourse de la ville du Havre il peut aller à Paris suivre l'enseignement, à l'école des Beaux-Arts, de Léon Bonnat. Dès 1901, il commence à exposer

ses œuvres, influencé successivement par Gauguin, Van Gogh puis Monet, Pissaro et Matisse. Son art pictural mûrit et sa personnalité esthétique s'affirme progressivement, tandis que sa notoriété grandit.

Il s'était installé près de Pigalle, dans un atelier de l'impasse Guelma. Plus tard, son filleul, Jacques Robert se souviendra : *" un atelier aux murs bleus, l'odeur de la térébenthine, le canapé rouge, des chevalets, des tables chargées de couleurs en pâte, des toiles vierges ou terminées posées au pied des cloisons"* (4). En 1911, il travaille pour Paul Poiret, réalisant des gravures sur bois pour l'impression de tissus et en 1912 pour le soyeux lyonnais Bianchini-Férier (5). Jusqu'en 1928, il crée des motifs de décoration de tissus qu'il reprendra ensuite dans sa peinture, tel *" les amphytrites"* (6).

En 1920, un séjour prolongé à Vence sert de révélateur. Son art s'épanouit. Apparaissent, alors, les jeux de couleurs éclatantes et les courbes virevoltantes caractéristiques de son style. Une exposition en 1921, à la galerie Bernheim, le fait connaître des amateurs. Dès lors, c'est la célébrité.

Sa vie nous apparaît ainsi tout aussi dépourvue d'évènements dramatiques qu'elle fut fertile en réalisations artistiques.

Une maladie douloureuse.

Tout bascule dès 1935. Cette année-là, des douleurs articulaires des doigts font leur apparition (7). Progressivement, celles-ci deviennent de plus en plus permanentes, nocturnes, insomniantes. Elles s'accompagnent progressivement de déformation, d'enraidissement. Elles gagnent bientôt toutes les articulations, provoquant une invalidité croissante qui devient évidente en 1938. La guerre, puis l'occupation et surtout ses soucis de santé conduisent Dufy à rechercher dans le midi un climat favorable à ses douleurs.

D'abord réfugié à Nice, dont est originaire son épouse, il s'installe dès 1940 à Céret, dans les Pyrénées-Orientales. Il espère y trouver santé et sécurité. Ce petit bourg de 4000 habitants, où la cerise régnait au printemps, où l'on fabriquait des espadrilles et des bouchons de liège, où la vie était douce à l'ombre des platanes et au son des sardanes, sous un ciel toujours bleu, avait attiré dès le début du siècle des peintres comme Braque, Picasso, Chagall ou Soutine, des musiciens comme Déodat de Séverac ou Saint-Saëns, des poètes comme Max Jacob ou Cocteau. C'est au début de 1940, se souvient le docteur Bernard Nicolau (8), *" que mon père, le docteur Pierre Nicolau reçut un coup de téléphone de son ami le peintre Pierre Brune lui disant que, réfugié à Céret, Raoul Dufy était dans une très mauvaise condition physique, et installé dans un logement misérable. Le jour même, mon père alla le chercher, il trouva un grabataire, paralysé par une crise de rhumatismes déformants et l'hospitalisa dans sa clinique des Platanes à Perpignan"*.



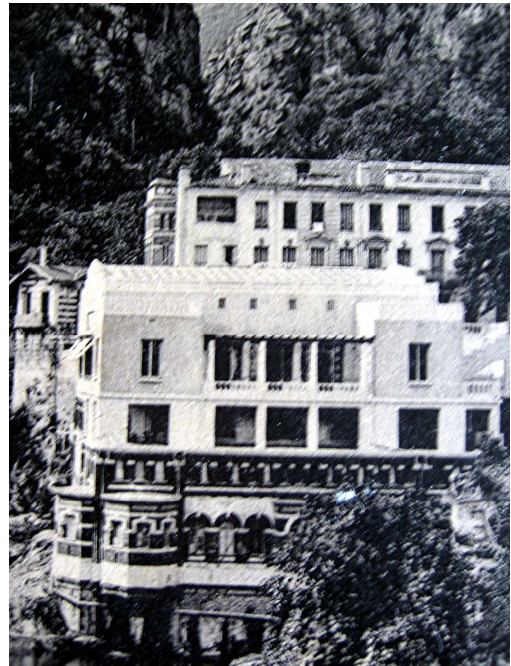
*Aristide Maillol, Raoul Dufy et le Docteur B. Nicoleau - Bayuls-sur-Mer (1942)
(Avec l'aimable autorisation du Docteur Nicoleau)*

Un traitement par sels d'or apporta en quelques semaines un mieux. " Comme il y avait de grandes difficultés de logement à Perpignan, raconte Bernard Nicolau, Raoul Dufy, dans l'attente d'un toit, fut logé chez nous, rue Jeanne d'Arc pendant plus de six mois...Sa santé était précaire et au cours des années 1941 et 42, il fut atteint par de nombreuses rechutes...Par la suite nous avons pu lui trouver un appartement chez des amis dans la même rue que la notre...C'était un petit studio où il a peint les fameux "ateliers" alors que chez nous il n'avait réalisé que des aquarelles" (9). En 1946 il s'installa 2, rue de l'Ange, à l'angle de la place Arago.



Perpignan-La place Arago

Pour compléter le traitement, l'artiste suivit de nombreuses cures thermales à Vernet-les Bains où il séjourna chez le docteur Nicolau, à Thuès-les-Bains, à Amélie-les-Bains à l'hôtel des Thermes Pujade. C'était, nous dit son ami Pierre Courthion, *"une sorte de palace à galeries et à dépendances 1900, avec des grands halls vitrés, de vastes chambres aux lits de cuivre, plusieurs salons (nous mettions une demi-heure pour aller de nos chambres à la salle à manger). Je revois Dufy marcher devant nous sur ses béquilles avec, sur le dos, un foulard imprimé sur lequel on voyait courir les taxis de Londres".* (10)



En 1950, deux médecins de Boston, Homburger et Bonner, qui s'intéressaient à l'art, découvrent dans un bref article de Life magazine, une photographie de Raoul Dufy prise à Caldas de Montbuy où il était en traitement. Elle révélait les déformations articulaires caractéristiques de sa maladie. Ils lui écrivirent pour lui proposer un traitement expérimental par la cortisone. Ce médicament, tout nouveau, n'était pas encore commercialisé. Le peintre s'empessa d'accepter sur les conseils de son médecin traitant. (11)

Dufy s'embarqua sur le paquebot " de Grasse " (12). Il arriva à New York le 20 avril 1950, pour gagner rapidement le Jewish Hospital à Boston. Il était pratiquement grabataire, tenant à peine debout, se déplaçant difficilement à l'aide de deux béquilles. Après un bilan initial, le traitement cortisonique fut mis en train à forte dose. Diverses complications apparurent très vite : œdème, douleurs osseuses, troubles digestifs...

Malgré ces incidents, ce traitement permit rapidement à Dufy de marcher avec l'aide de béquilles, et de presser sans la moindre aide sur ses tubes de couleurs, ce qu'il ne faisait plus depuis longtemps. Dès le 16 juin, beaucoup d'activités quotidiennes dont il était incapable devinrent possibles. En quelques jours, il put se remettre à dessiner et peindre des aquarelles, retrouvant sa joie de vivre au fur et à mesure que son art redevenait plus libre et son trait moins laborieux.

En décembre, il se rendit en Arizona où il passa quelques mois, dans un climat favorable. Il y fut sous la surveillance du docteur Donald F.Hill à Tucson. Il écrivait le 13 mai 1951 (14) : *" Pour moi, tout va bien, 50mg de cortisone par jour, un peu de sel, environ une heure de marche vers 4 à 5 heures, un appétit féroce, un bon sommeil, deux à trois heures de peinture avec un repos chaque heure. Mais ma peinture va très bien, vraiment, est-ce la cortisone ou les hormones mais je peins en ce moment des sujets que j'ai étudiés quand j'étais jeune et qui ne m'avaient plus satisfait depuis longtemps. Sur des choses construites à la manière de Cézanne, j'ai ajouté des couleurs pures de mon cru que je cherchais en vain depuis plus de 30 ans. Est-ce une renaissance ou un chant du cygne, du fauvisme ou dans l'excitation du travail réussi une erreur de mes sens abusés ! "*

Après ces courtes vacances en Arizona, Dufy regagna Paris, où il se mit sous la surveillance médicale d'un endocrinologue, le docteur René Fauvert, qui poursuivit le traitement. Le docteur Bernard Nicolau se souvient que *" lorsqu'il revint en France en 51, il était bouffi et d'un teint violacé, dans un état de faible résistance "* (15). Il habitait toujours son studio, au pied de la Butte. Comme le climat ne lui était pas favorable, il chercha l'endroit le plus ensoleillé et le plus sec de France. Ayant vécu dix ans en Roussillon, il pensa y revenir, mais craignit l'effet néfaste de la " marinade ". *" Pour cela, écrit Bernard Nicolau, il téléphona à la Météorologie Nationale qui lui indiqua la région de Forcalquier "* (16). Il trouva un mas ancien important où il fit installer un ascenseur et emménagea avant que les travaux fussent terminés.

C'était une grande bâtisse assez quelconque, juchée sur une colline. De sa terrasse où il se faisait transporter, assis sur un fauteuil de rotin, le peintre pouvait admirer un paysage lumineux, s'étendant entre Lure et Lubéron, qu'encadraient deux cyprès majestueux et élégants. Une pièce, qu'encombraient de nombreuses toiles, avait été réservée pour en faire son atelier. Quand la maladie le lui permettait, il y travaillait avec un enthousiasme toujours juvénile malgré les douleurs et l'ankylose.

C'est là, au milieu des gravats et des échafaudages, que le trouva le journaliste Georges Reyer (17), assis sur une sorte de trône blanc, fait de coussins, *" joufflu comme un dieu de la joie avec son auréole neigeuse, sa grosse figure empourprée et la lumière bleue, d'un extraordinaire bleu turquoise, de ses yeux "*.

Il y mourut, le 23 mars 1953, d'une hémorragie digestive. Son médecin, le docteur Fauvert, écrivit le 16 avril au docteur Homburger ; *" J'ai des informations supplémentaires sur la fin de notre ami Dufy, de la part du médecin qui l'a soigné à Forcalquier. Il apparaît qu'il présentait depuis quelques semaines des signes de sub-occlusion intestinale et soudain une hémorragie intestinale massive l'a enlevé en quelques heures. Il était évidemment loin de tout secours "* (18). Dufy était mort d'une probable et ultime complication de la corticothérapie (19). Il repose sur la colline qui domine Nice.

UNE ŒUVRE LUMINEUSE.

Une œuvre, témoin de sa joie de vivre.

" Dufy, c'est le plaisir " disait Gertrude Stein, selon Alfred Werner (20). Il peignait, en effet, avec la jubilation sans cesse renouvelée d'un enfant. Son œuvre, abondante, nous apparaît alerte, juvénile, légère comme du champagne, pleine de charme. Celui qu'on appelait l'"Enchanteur", dans la tradition des peintres du XVIIIème siècle : Boucher, Fragonard ou Watteau, dédaignait ce qui est laid, triste ou tragique, cherchant à préserver le charme d'une société malheureusement en sursis. Ces thèmes préférés étaient les baigneurs, les plages, la mer, les scènes mondaines, les régates, les champs de course, les nus, les oiseaux, les fleurs, les champs de blés, les orchestres, les courses de taureaux...Son élégance raffinée, d'une autre époque, ces thèmes souvent à contre-courant de son temps, n'ont pas été sans provoquer des critiques. Beaucoup lui ont reproché d'être superficiel, voire mondain, cédant à la facilité. Pourtant l'apparente spontanéité qu'il affecte cache admirablement une recherche sans cesse renouvelée nourrie d'hésitation et de réflexion.

Cette gaieté s'exprime par les volutes dansantes de son dessin et les couleurs vives, éclatantes, dont il éclabousse ses toiles, débordant largement par touches souvent

virevoltantes les contours du sujet, avec pour effet une impression de naïveté, à l'égal des gravures populaires de jadis. Mais il ne faut pas se leurrer, cette apparence n'est que le fruit d'une recherche obstinée de la lumière et de la couleur.

Voilà les deux mots clés qui taraudent sans cesse son esprit : " *Vous me parlez de ma lutte pour la couleur, écrit-il en 1943 (21), oui, c'est ma vie, mais je voudrais être bien compris et, pour être tout à fait satisfait, je voudrais qu'on dise ma lutte pour la lumière qui est l'âme de la couleur. Sans la lumière la couleur est sans vie* ". Il ajoutait plus loin : " *sans la lumière, les formes ne vivent pas car leur couleur ne les désigne pas suffisamment* ". Pour obtenir cet effet de lumière et de transparence, il va parfois conserver nue, par endroit, la toile blanche sous forme d'une réserve en forme de halo lumineux autour de certains personnages, comme on laisse le papier blanc dans une aquarelle, et accentuer cette lumière par des touches dansantes de bleu, de vert, de jaune pur ou d'ocre. Sa palette, en 1930, est faite d'une plaque de bois, au centre de laquelle se trouve une préparation huileuse avec tout autour quelques couleurs, peu nombreuses, spécialement broyées : vert, cadmium orangé, foncé, moyen et citron, blanc, bleu céruléen, bleu de cobalt, noir ivoire, brun transparent, terre de sienne brûlée, violet de cobalt, vermillon ou cadmium rouge, garance rose (22). Pour donner à la peinture à l'huile la transparence de l'aquarelle et obtenir ainsi une plus grande luminosité, il utilisera un médium spécialement créé pour lui (23).

Mais cette gaieté, cette légèreté ne doivent pas nous abuser ; elles vont être le masque derrière lequel se cacheront, à la fin de sa vie, les douleurs qui tourmentent le peintre, mais aussi l'expression de son courage et de son espoir sans cesse renouvelé en sa guérison.

Une œuvre, témoin de sa souffrance.

Dans une lettre à son ami Louis Carré, Raoul Dufy écrivait : " *Le temps de ma maladie et celui des cataclysmes du monde ne devrait pas être perçu dans l'ensemble de mes tableaux réunis. Je vois bien l'orgueil d'une pareille prétention, aussi ce n'est pas tout à fait ce que je veux dire. Je suis seulement anxieux de savoir quelle signification peut revêtir cet ensemble de travaux faits à partir de ma chambre de malade, réfugié, soigné, mais tourmenté de mes peines intimes. Ai-je trop cherché à m'évader de celle-ci ? ai-je bien ou mal fait ?* " (24). Cet aveu nous amène à nous interroger sur une éventuelle influence de l'état de santé de l'artiste sur l'évolution de son œuvre. La réponse n'est pas facile, car ce sont, avant toutes choses, ses conceptions esthétiques qui déterminent l'artiste. Mais celles-ci ne sont-elles pas souvent le reflet de ses états d'âme, de ses joies, de ses peines qu'il cherche à exprimer ou à exorciser ?

Malgré les tortures endurées par ses mains douloureuses et déformées par la maladie qui l'obligeaient à se faire aider, pour presser les tubes de couleurs (25), il est frappant de constater que cette période de la vie de Raoul Dufy correspond à la pleine maturité de son art. Le trait reste ferme et la touche du pinceau légère. La maladie n'a-t-elle donc eu aucune influence sur son art ? Peu compétent en matière de critique ou d'histoire de l'Art, c'est en médecin que nous essayerons de répondre à cette question.

Le témoignage de ses médecins américains démontrerait, qu'en crise, son style, comme son écriture, devenaient plus laborieux, par manque d'aisance dans le geste. Si Bernard Nicolau, qui a été présent auprès de lui, nie ce fait, madame Perez-Tibi, que nous avons interrogée, nous a dit avoir remarqué que les dessins des baigneuses réalisées sur des carreaux de faïence par le céramiste catalan Prolongeau, sous le contrôle de l'artiste, avaient une facture inhabituelle. Ce pourrait être la seule preuve d'une maladresse due à la maladie,

les autres œuvres ayant été détruites par le peintre. Parfois la crise est telle qu'il s'arrête de peindre. Il utilise, alors, ces périodes d'inactivité forcée, pour méditer sur ses expériences passées et rechercher de nouvelles voies d'expression.

" Je poursuis toujours, écrit-il à Louis Carré, une filière d'idées qui s'enchaînent et qui me font revenir sur des vieilles choses, qui me font faire des découvertes et qui bouleversent pour moi des conceptions que je croyais définitives " (26).

La maladie l'oblige parfois à ne pas quitter son atelier, et à ne se déplacer qu'avec l'aide de béquilles, voire même en fauteuil roulant. Ce n'est qu'à l'occasion de rémission qu'il peut s'évader et retrouver, comme en 1943 en Haute-Garonne, chez les Dorgelès *" une campagne magnifique et comme faite pour moi " (27)*. Se déplaçant dans une carriole traînée par un vieux cheval, il engrange, alors, nombre de dessins et aquarelles sur les moissons, le battage du blé et le repiquage. Ce matériel lui servira plus tard pour réaliser la série des « Dépiquages ». Cette immobilité l'incite à reprendre des thèmes anciens qu'il renouvelle : champs de courses, moissons, régates. *" J'ai trouvé l'essentiel de ma peinture, écrivait-il, dans la promenade et dans la recherche " (28)*. Dans le cas des ateliers, on peut remarquer que, si les tableaux peints antérieurement, montraient des intérieurs animés de modèles féminins comme : « Modèle hindoue dans l'atelier de l'impasse Guelma », datant de 1928, ceux de la période de souffrance, comme la vue du même atelier, datant de 1952, sont vides, dépouillés de toute présence humaine, soulignant ainsi la solitude du malade confronté à sa souffrance. Mais qu'une amélioration se dessine, que l'espoir revienne, ces tableaux se peuplent et deviennent un chant d'espoir et d'amitié.

Il se mesure, aussi, à d'anciens maîtres, telle la composition de Renoir : « Moulin de la Galette ». Soulignons, à ce propos, que cet artiste avait été atteint du même rhumatisme inflammatoire que lui. Faut-il y voir un défi à sa maladie ? Il va en donner une interprétation toute personnelle, modifiant complètement la composition lumineuse. A cette occasion, il écrit le 8 janvier 1943 : *" Je suis plongé dans le Moulin de la Galette...Ce sera, je l'espère, assez surprenant. Dans ma retraite de Perpignan, je suis tout entier à mes pensées et à mes travaux et la maladie, en me coupant les jambes, m'a assez bien équilibré, pour l'instant " (29)*.

Un autre thème, qu'il avait préparé depuis longtemps, est exploité à cette époque : celui des orchestres. A Perpignan, raconte le docteur Puig, *" lorsque Casals jouait à la maison, Dufy venait s'il le pouvait. Deux fois au moins je suis allé le chercher dans son appartement. Je le descendais sur une chaise avec son valet de chambre et nous le posions dans la voiture. On le remontait par le même moyen au salon de musique. Habituellement il dessinait pendant le concert " (30)*. Ce passionné de musique va, à cette époque, concevoir mentalement une construction lui permettant *" d'imiter le motif mélodique et le timbre (d'un) instrument qui se détache de la sonorité de l'ensemble de l'orchestre, en faisant un effet de lumière sur un groupe d'instruments et en lui donnant une forme, une espèce de découpe qui n'a rien à faire avec l'instrument ou l'instrumentiste, mais qui est un signe abstrait qui peut représenter la musique d'un passage " (31)*, et Dufy cite une espèce de lumière vert Véronèse et blanc en forme d'éclair ou d'étincelle pour souligner le timbre détaché d'une flûte, une souple sinuosité horizontale pour les violons, une sinuosité en hauteur pour les violoncelles. Il semble que, de même que la peinture est pour lui un moyen de s'évader de la maladie, la musique, exprimée par la couleur, joue le même rôle.

Son fond d'optimisme qui se nourrit du moindre espoir né de l'amélioration de son état, fait qu'il utilise toujours des couleurs vives et gaies. C'est à cette époque qu'il renouvelle sa peinture par des gammes chromatiques et que l'artiste se consacre à une peinture tonale avec des tableaux parfois entièrement monochromes, comme l'"Hommage à Mozart" d'un bleu céleste, ou le "Violon rouge". C'est, naturellement poussée à l'extrême, l'application de sa théorie du ton ambiant. Faut-il y voir une quelconque correspondance physio-psychologique des couleurs ? Il ne semble pas que Dufy ait jamais exposé ses idées sur ce sujet, si ce n'est pour le bleu, le fameux bleu Mozart qui lui faisait écrire : *"le bleu est la seule couleur qui conserve sa propre individualité, quelle que soit son intensité "* (32). S'agissait-il d'une réaction de défense ? Une lettre écrite de Forcalquier, le 11 décembre 1952, semble contredire cette interprétation : *" J'ai repris aquarelles et petites peintures de l'atelier de Perpignan, avec la console jaune et les mallons (sic) rouges, et je suis arrivé à une synthèse très exacte, avec ces sujets, du caractère de la lumière de Perpignan. De sorte que cet intérieur que vous avez connu de la Place Arago contient pour moi tout le Roussillon, avec ses montagnes, ses vignobles et ses rochers et j'ai, avec tous ces travaux faits à Perpignan, la même révélation que Matisse à Collioure "* (33).

Pourtant, c'est à la fin de sa vie que la couleur noire envahit progressivement ses tableaux. Certes, il met en pratique sa vieille idée du noir, couleur de lumière, celle que provoque l'éblouissement du soleil sur la rétine. Mais comment ne pas penser aux tourments de la mort dans une œuvre comme le "cargot noir", peint en 1952, avec ce bateau surgissant d'un halo funèbre, vaisseau fantôme au milieu des réminiscences des temps heureux que sont la jetée du Havre, la plage et les falaises de Saint-Adresse ! Et que dire de "la corrida", datant de 1949, exposée au musée Fabre, à Montpellier. Le noir a envahi la presque totalité du tableau. Le taureau est esquissé comme un graffiti sur la paroi d'une grotte préhistorique, et mis à part le personnage représenté à gauche, le seul à être relativement réaliste, les autres sont à peine esquissés. Bernard Nicolau, qui l'a vu travailler quotidiennement, nous a dit que cette recherche sur le noir, couleur de lumière, aurait pu aboutir à l'extrême à un tableau entièrement noir. N'était-ce pas, dans une période où les effets bénéfiques des traitements s'étaient estompés ou s'accompagnaient de graves déboires, une façon d'exprimer une angoisse de l'avenir soigneusement travestie pour l'entourage ? Mais comment ne pas être surpris par la luminosité de la "console jaune", peinte en 1949, en pleine crise d'arthrite, et pourtant si rayonnante !

La polyarthrite déforme les mains. Nous avons recherché si, dans ses tableaux, se retrouvait l'image de cette déformation. Son autoportrait peint à l'époque où il reçoit la Légion d'Honneur, le montre avec des mains dont les doigts sont bosselés, comme déformés par l'arthrite. Il en est de même de l'"Arlequin" du musée d'Art Moderne de la ville de Paris, peint en 1943, ce qui est plus troublant et pourrait signifier une certaine obsession de la maladie. Il est vrai que "La dame en rose" du musée National d'Art Moderne de 1908, ou le "Nu debout" de 1909, reproduits par Alfred Werner (34), possèdent des doigts fins. Mais il faut noter que le portrait de son épouse, visible au musée Masséna de Nice, datant de 1930, révèle les mêmes déformations, de même que le modèle de "Intérieur avec hindoue" peint à la même époque et exposé à Copenhague. Ne s'agirait-il pas, dans ce cas d'une convention maniériste plus que d'une allusion à sa maladie ? Tel était l'avis de madame Perez-Tibi, dans son livre (35). Aux termes d'un entretien qu'elle a bien voulu nous accorder, il semblerait que, depuis lors, elle pencherait plutôt, pour une déformation maniériste dans les premières œuvres, puis pour une déformation à signification pathologique dans les dernières.

Force est donc d'admettre que, si on excepte les périodes d'inactivité forcée, la maladie n'a eu aucune influence néfaste sur l'art de Dufy. La maîtrise de celui-ci est restée intacte. Bien mieux, cette épreuve l'a amené à épurer son style et à tenter, comme il l'écrit, d'"*aboutir à une peinture telle que n'importe qui pourrait la concevoir et la faire*" (36). Les "Anémones", œuvre ultime de 1953, réalisée quelques jours avant sa mort, nous paraissent représenter la forme la plus achevée de cette maîtrise. Tout détail superflu est éliminé afin de ne pas nuire à la couleur et à la lumière que diffuse le lavis transparent de nuance mauve du fond. L'artiste essaye ici, par une simplification subtile, "*de créer une image qui n'a pas l'apparence de la réalité, mais en retient toute la forme*" (37).

Pour des malades atteints, comme lui, de polyarthrite, et qui sont souvent angoissés par leurs douleurs ou déprimés avec un sentiment d'abandon ou d'incompréhension, il apparaît comme un exemple de courage et d'optimisme admirable. Non seulement la maladie ne l'a pas terrassé, mais elle a été un stimulant qui l'a amené à se dépasser et à approfondir son art.

UNE PALETTE DANGEREUSE ?

Un rhumatisme chronique.

Raoul Dufy était atteint d'un rhumatisme grave, appelé à l'époque polyarthrite chronique évolutive. C'était une maladie encore bien mal connue. On ignorait tout de sa pathogénie et presque tout de son traitement. On savait qu'il s'agissait d'un rhumatisme inflammatoire qui touchait, d'une manière bilatérale et symétrique, les articulations des membres, surtout les mains. Celles-ci devenaient douloureuses, avec tuméfaction, enraidissement, destruction et finalement désarticulation, sources d'un handicap très important. Son traitement se résumait à la prise de salicylés pour essayer de calmer les douleurs et l'inflammation et, sous l'impulsion de Jacques Forestier, à l'utilisation de sels d'or. Inefficaces dans la pathologie infectieuse, ils avaient fait la preuve de leur utilité dans la polyarthrite. Mais c'était à l'époque, du fait de sa tolérance médiocre, un médicament peu employé et mal accepté par la communauté médicale. Quant à la cortisone, son isolement et son expérimentation par Hench et Kendall étaient récents. Elle n'était pas encore commercialisée et son usage était mal codifié. Il en résultait des rebonds de la maladie à l'occasion d'arrêt trop précoce ou de graves complications, telles que l'ostéoporose, source de fractures vertébrales, et que les hémorragies et les perforations digestives mortelles.

Depuis, des progrès ont été réalisés dans la connaissance de sa pathogénie et dans son traitement. On sait qu'il s'agit d'une maladie auto-immune, polyfactorielle dont la pathogénie, complexe, peut être comparée à un écheveau dont seuls quelques brins ont pu être tirés sans qu'il soit dévidé. Favorisée par un terrain génétique prédisposant, on ignore encore, tout en suspectant parfois un agent infectieux, les facteurs qui l'induisent.

Un rhumatisme toxique ?

L'idée d'un lien entre l'art pictural et les maladies n'est pas nouvelle. En 1707, Bernardino Ramazzini publiait le premier traité sur les maladies professionnelles dont le titre était : "*De morbis artificum diatriba*" (38). Parmi plusieurs professions étudiées, il citait les artistes peintres de la République de Venise. Il constatait une grande ressemblance des maladies observées chez ces derniers et celles dont étaient victimes les artisans travaillant

dans des ateliers de métallurgie. Il remarquait la fréquence de la cachexie, de l'humeur mélancolique, des tremblements, de la pâleur et tout particulièrement des douleurs articulaires. Il accusait les pigments, en particulier le rouge cinabre, la céruse, le vert-de-gris et le bleu outremer.

Or, jusqu'à la Renaissance, nous apprend Cennino Cennini dans son traité "Il libro dell'arte" (39), les couleurs étaient, le plus souvent, fabriquées et broyées par les artistes eux-mêmes. Ce qui pouvait faciliter l'intoxication. Ces pigments, primitivement au nombre de sept, quatre d'origine terreuse : le noir, le bleu, le jaune et le vert, et trois d'origine naturelle nécessitant une préparation : le blanc, le bleu, le jaune de plomb, étaient mélangés à divers médium et, à partir de 1500, à de l'huile de lin, tout au moins à Venise. De nombreux sels métalliques entraient dans leur composition : mercure, cuivre, arsenic et fer, depuis la plus haute antiquité; plomb, antimoine, étain, manganèse et aluminium, de l'Empire Romain à la Renaissance. Ramazzini soupçonnait que l'habitude des peintres de sucer leurs pinceaux pour les effiler et de les nettoyer avec leurs doigts, qu'ils ne lavaient pas ensuite, était la cause de cette intoxication.

D'autres pigments à base de métaux lourds, tout aussi dangereux, s'ajoutèrent au XIX^{ème} siècle : cadmium, oxyde de chrome, arsénate de cobalt et phosphate ammoniacé de manganèse. Ainsi, le peintre avait à sa disposition toute une palette comportant des couleurs dangereuses : par exemple le cinabre, rouge vermillon, était fabriqué avec du sulfure de mercure, la céruse, avec du carbonate de plomb, le jaune de Naples avec de l'antimonié de plomb, le violet, avec du manganèse et de l'arsénate de cobalt, le vert-de-gris avec de l'acétate de cuivre, le bleu cobalt avec du cobalt et de l'aluminium, le bleu azur à partir de lames d'argent exposées à un mélange de sel gemme, de vinaigre d'alcali fixe et d'alun de roche, et le bleu outremer, la couleur la plus noble de toute jusqu'à la Renaissance, à partir de lapis-azuli à base d'aluminium (40).

Ce sont deux médecins danois, Pedersen et Permin qui, les premiers, en 1988, se penchèrent sur cette cause éventuelle de polyarthrite (41). Leur travail était motivé par la constatation, faite dans l'histoire de l'art pictural, de plusieurs cas de rhumatismes inflammatoires parmi les peintres. Le plus ancien connu était Rubens, dont le rhumatisme avait été qualifié de goutteux en son temps. Mais alors, la polyarthrite n'était pas connue. Des auteurs s'appuyant sur la morphologie de ses mains, telle qu'il la représentait dans ses autoportraits, avaient envisagé le diagnostic rétrospectif de polyarthrite. Si le doute subsiste, du fait de certains arguments, celui-ci n'était plus permis dans le cas de Raoul Dufy et de celui de Renoir, du fait des témoignages de leurs proches et des photographies. Un autre exemple était celui de Paul Klee atteint d'une autre variété de rhumatisme auto-immun : la sclérodermie.

Leur démarche s'appuya sur une étude comparative de différents peintres contemporains. Rubens (1577-1640) fut confronté à deux peintres flamands : Rembrandt van Rijn (1606-1669) et Vermeer van Delft (1632- 1675). Renoir fut comparé à Claude Monet (1840-1926) et Edgar Degas (1834-1917). La raison en était que Renoir, Monet et Degas avaient passé une partie de leur vie dans le nord de la France, et que Renoir avait partagé, pendant sa jeunesse démunie, un studio avec Monet. Dufy fut testé par rapport à Georges Rouault (1871-1958) et André Derain (1880-1944) qui, comme Dufy, avaient travaillé en France. Enfin, Paul Klee fut comparé à Wassilij Kandinski (1861-1944) et à Karl-Schmidt Rottluff (1888-1976), tous trois avaient vécu en Allemagne au temps de leur jeunesse.

Cette confrontation révélait que le tableau de Renoir étudié : " Madame Charpentier et ses enfants", était peint avec un rouge brillant contenant du sulfure de mercure, du bleu cobalt, fait d'un mélange d'oxyde d'alumine et d'oxyde de cobalt ou de bleu d'outremer à base d'alumine, du blanc à base de plomb et du noir. Le tableau de Monet, : "Les patineurs au Bois de Boulogne", quant à lui était peint avec du gris, du vert olive, du brun et du blanc et moins de 5% de rouge brillant ou de bleu et pas de jaune brillant. De même, dans le tableau de Renoir : "Au cirque Fernando", on notait une grande richesse de couleurs brillantes : cinabre, jaune brillant de chrome ou de Naples et blanc, donc riches en métaux lourds, alors que l'autre tableau de Monet : "Femme au parasol", était dominé par des couleurs vert olive et ocre, gris bleu, et moins de 5% de jaune brillant, rouge brillant, bleu outremer ou blanc.

Au terme de cette étude, il s'avérait que les quatre peintres, atteints de rhumatisme inflammatoire, utilisaient des couleurs plus claires et plus brillantes que leurs témoins. Rubens, Renoir et Dufy utilisaient de préférence le rouge brillant, riche en mercure et cadmium, le jaune brillant à base de cadmium, d'arsenic et de plomb, le bleu riche en cuivre, cobalt, aluminium et manganèse. Klee affectionnait le rouge brillant et le violet à base de manganèse et de cobalt ou de mélange de bleu et de rouge. Le blanc, également utilisé par tous les peintres comparés, paraissait hors de cause, de même que la térébenthine.

Les auteurs soupçonnaient que l'intoxication se faisait à cause de certaines habitudes néfastes telles que manger, fumer, rouler des cigarettes avec des mains souillées de couleurs qu'on ne lavait pas, sucer les pinceaux pour les effiler, ou se chauffer à bon compte, dans les périodes de dénuement, à l'aide de poêles dans lesquels brûlaient des vieux vêtements souillés de peinture.

On sait que la polyarthrite dépend en premier lieu d'une prédisposition génétique sur laquelle divers facteurs déclenchant peuvent agir. Les métaux lourds pourraient intervenir suivant ce mécanisme. On peut cependant critiquer cette hypothèse séduisante en faisant remarquer que peu de peintres sont connus pour avoir souffert de polyarthrite. Mais la maladie n'est connue que depuis 1800. Avant, nous n'avons aucune indication précise. On peut simplement rappeler que Bernardino Ramazzini avait noté la fréquence des douleurs articulaires chez les peintres. Par ailleurs, cette maladie ne touche que 1% de la population française qui compte peu d'artistes peintres. Enfin de nos jours, le risque d'intoxication est plus limité, du fait des progrès de l'hygiène, de l'existence de tubes de couleurs sur lesquels est signalée une éventuelle toxicité. Les cigarettes ne sont plus roulées. Les aliments sont protégés dans des réfrigérateurs.

Alors, Raoul Dufy est-il mort d'une maladie causée par une intoxication liées à l'emploi de couleurs riches en métaux lourds Est-ce une coïncidence ? La question reste posée en attendant d'être résolue, peut-être, par des arguments décisifs (41).

BIBLIOGRAPHIE

- (1)- **Werner A.** :Dufy. Ars Mundi, France, 1990, p.13.
- (2)- **Courthion P.** : Raoul Dufy. Cailler, Genève, 1951.
- (3)- **Lassaigne J.** : Dufy. Etude biographique et critique. Skira, Genève, 1954, p.16.
- (4)- **Valaison M.C.** : Raoul Dufy et le Midi. Catalogue des expositions de Perpignan et de Sète. Spadem 1990, p. 112.
- (5)- **Perez-Tibi D.** : Raoul Dufy. La passion des tissus Librairie Klincksieck. 1992.
- (6)- **Perez-Tibi D.** : Raoul Dufy. La passion des tissus. Op. cit., pp.78-79.

- (7)- **Homburger F., Bonner C.D.** : The treatment of Raoul Dufy's arthritis. N.Eng. J. Med., 1979, 301, 669-673.
- (8)- **Valaison M.C.** : Op.cit, p.113.
- (9)- **Valaison M.C.** : Op.cit. p 113.
- (10)-**Valaison M.C.** : Op. cit. pp.128-129.
- (11)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (12)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (13)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (14)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (15)-**Nicolau B.** : correspondance inédite. Archives familiales.
- (16)-**Nicolau B.** : correspondance inédite.
- (17)-**Reyer G.** : Dans la chambre où il est mort, Raoul Dufy me livre son secret : la petite fille du Havre. Paris Match, 1953, 211, p.50-51.
- (18)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (19)-**Kahn M.F.** : La polyarthrite de Raoul Dufy. Rev. Rhum., 1998, 65, 547-551.
- (20)-**Werner A.** : Op. cit., p.11.
- (21)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 30.
- (22)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 53.
- (23)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 67.
- (24)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 78.
- (25)-**Homburger F., Donner C.D.** : Op. cit.
- (26)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 92.
- (27)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 86.
- (28)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 106.
- (29)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 83.
- (30)-**Valaison M.C.** : Op. cit., p. 119.
- (31)- **Lassaigne J.** : Op. cit., p. 81.
- (32)-**Werner A.** : Op. cit. p, 40.
- (33)-**Valaison M.C.** : Op. cit., p. 126.
- (34)-**Werner A.** : Op. cit.,p. 62.
- (35)-**Perez-Tibi D.** : Dufy. Flammarion, 1989, p. 43.
- (36)-**Lassaigne J.** : Op. cit., p. 96.
- (37)-**Werner A.** : Op. cit., P.126.
- (38)-**Ramazzinni B.** : De morbis artificum diatriba. Réédition Alexitère 1990. Cité par Regnier C., in "Rubens, Renoir, Dufy et Klee, victimes de leur passion pour les couleurs ? Synoviale, 1997, 61, 46-50.
- (39)-**Cennino Cennini** : Il libro dell'arte. Padoue XVème siècle, traduit en français par Derache. Le livre de l'Art, Berger Levrault, Paris, 1991.
- (40)-**Regnier C.** : Rubens, Renoir, Dufy et Klee, victimes de leur passion pour les couleurs ? Synoviale, 1997, 61, 46-50.
- (41)-**Pedersen L.M., Permin H.** : Rheumatic diseases, heavymetal pigments, and great masters. Lancet, 1988, 1267-1269.
- (42)-**Lamboley C.** : Raoul Dufy, un illustre rhumatisant en Roussillon. Nunc Monspeliensis Hippocrates, 1998, 6, 11-17.

Mots clés : Dufy, Raoul, Peintre, Rhumatisme inflammatoire, Polyarthrite, cause toxique ?