



LE RADEAU : THÉODORE GÉRICAUT.

CULTURE

Géricault, Dalí, art moderne et inversion de signe

Gilles Bounoure*

LES RETOURS DE VACANCES NE CORRESPONDENT EN FRANCE À AUCUNE « rentrée » dans le monde des arts, comme si l'on s'y refusait à divertir le public dans la période où les soucis se rappellent à lui et qu'on attendît que le plus morne et le plus propice des ennuis l'ait envahi. Cette morte-saison des musées et des galeries réduit l'actualité (si l'on ose dire) des expositions aux plus notables de celles qui viennent de se clore et de celles dont l'ouverture est annoncée comme prochaine. Parmi les premières, celle qu'a consacrée au *Radeau de la « Méduse »* le musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (jusqu'au 2 septembre) invite à revenir sur ce tableau (le plus célèbre dans ce pays après la *Joconde* affirme-t-on) et sur l'ensemble de l'œuvre de Théodore Géricault, dont l'importance pour l'histoire de l'art moderne reste insuffisamment prise en compte. Dans les expositions programmées, celle que le centre Pompidou va présenter à Paris à partir du 21 novembre autour de « *plus de deux cents œuvres* » de Salvador Dalí retient l'attention par son affiche et sa scénographie propres à attirer les foules, selon les recettes du « *blockbuster* » désormais de règle chez les spécialistes de l'« *entertainment* », mais aussi du fait de l'inflexion capitale que le peintre catalan a voulu imposer à ce même art moderne. Intéressantes séparément, ces deux expositions, ou plutôt les œuvres sur lesquelles elles s'appuient, supportent aussi d'être mises en regard, leur rapprochement, au-delà du concours de circonstances qui les a fait se succéder, venant rappeler certains des « *contretemps* » observables dans l'évolution des arts occidentaux, depuis « l'ère des révolutions » jusqu'à nos jours.

« De continuel efforts et un grand amour »

Le musée de Clermont-Ferrand abritait dans ses réserves un portrait d'homme que Bruno Chenique, spécialiste renommé de Géricault et commissaire de l'exposition qui lui était consacrée cet été, a pu restituer à ce peintre, en l'identifiant comme une étude pour l'une des représentations de cadavres figurés à l'arrière du *Radeau*. De cette réattribution est né le projet de montrer au public divers travaux préparatoires, ébauches, esquisses et versions préliminaires auxquels l'artiste avait eu recours avant de s'enfermer seul avec sa toile, le

* Gilles Bounoure est membre de la rédaction de *ContreTemps*.

crâne rasé pour s'ôter toute tentation de sortir dans la rue ou de fréquenter le

CULTURE

monde. L'exposition réunissait une cinquantaine de pièces parfois venues d'outre-Atlantique, choisies pour leur caractère démonstratif ou pédagogique parmi l'ensemble beaucoup plus vaste des matériaux subsistant de l'élaboration du *Radeau*. Cette toile elle-même n'y figurait pas, puisqu'elle ne peut plus quitter les cimaises du Louvre (autre détail la rapprochant de la *Joconde*) à cause de ses dimensions gigantesques (près de 5 mètres sur 7) et du médiocre état de conservation de la peinture elle-même, surchargée de bitume et soumise, on le verra, à des déplacements sans doute trop nombreux au cours des mois qui suivirent son achèvement.



Cette réattribution et cette exposition le confirment, la célébrité du *Radeau* du vivant de Géricault comme dans les temps qui suivirent n'a aucunement contribué à lever le voile d'incertitudes et même d'ignorance entourant presque jusqu'à nos jours le reste de son œuvre, dont le caractère révolutionnaire pourrait avoir détourné les historiens d'art institutionnels et les gens de musée de s'y intéresser sérieusement. Il aura fallu attendre 1991 et le bicentenaire de la naissance de l'artiste pour que soit organisée au Grand Palais la première exposition officielle jamais consacrée en France à ce peintre. Elle s'appuyait elle-même sur les premiers volumes d'un catalogue raisonné (1987-1997, derniers volumes posthumes) dû à Germain Bazin (1901-1990), seule entreprise sur ce sujet qui ait cherché à dépasser en précision celui qu'avait publié en 1868 (édition définitive 1879) Charles Clément (1821-1887), toujours considéré comme une source essentielle quant à lui. Malgré l'envergure de ce nouveau catalogue et l'ampleur de l'exposition qui lui fit suite, on n'a cessé depuis lors de « retrouver », à l'aide d'indices et d'arguments plus ou moins convaincants, des œuvres attribuables à l'auteur du *Radeau*, à l'exemple du portrait de Clermont-Ferrand : en 2000 *la Vieille Italienne* du musée du Havre, en 2003 une marine acquise par le musée de Rouen et *le Chat mort* acquis par celui du Louvre, en 2007 *les Trois crânes* du musée de Montargis, etc.

Ces « redécouvertes » ou « réattributions » n'ont pas été toujours exemptes de vues commerciales. Quelques mois après la clôture de l'exposition du Grand Palais, *Le Figaro* du 29 mai 1992 annonçait la mise en vente à l'Hôtel Drouot le 26 juin suivant d'un « *Géricault érotique* » (aujourd'hui au J. P. Getty Museum de Los Angeles), en assurant que ce « *Couple enlacé près d'une femme est à ce jour la seule œuvre érotique de Géricault qui ait été retrouvée* ». Il n'importait ni au journaliste ni aux organisateurs de la vente de signaler qu'une toile comparable avait été reproduite une vingtaine d'années auparavant, et que d'autres œuvres de thème analogue quoique de technique différente (dessins, lavis) avaient été publiées plus anciennement encore, donnant lieu

chez les spécialistes à maints débats d'ordre stylistique et biographique^{1/}, sans parler des questions d'authenticité et d'attribution soulevées par l'absence de signature assez fréquente chez

^{1/} Pour les experts de Sotheby's qui l'ont proposé dans diverses ventes (1963, 1973...) *Le Baiser* aujourd'hui à Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) serait de 1822-24, d'autres le datent de 1816...

Géricault. Quant à la position hypercritique ne reconnaissant à Géricault que trois tableaux indubitablement authentiques, ceux qu'il avait présentés aux Salons de 1812 (*L'Officier de chasseurs à cheval*), de 1814 (*Le Cuirassier blessé*) et de 1819 (*Le Radeau*), c'est une plaisanterie de connaisseurs sachant du reste que nombre de ses tableaux sont signés de ses initiales et qu'on retrouve sur la plupart d'entre eux sa manière novatrice de sculpter la couleur sur la toile, celle-là même qui lui valut le surnom de « *pâtissier* », voire de « *cuisinier de Rubens* », selon l'aimable mot de son confrère Isabey.

D'autres « redécouvertes » sont certainement à attendre, sans qu'elles puissent remettre en cause la dimension révolutionnaire de l'œuvre si rapidement interrompue de Géricault. Fils unique d'une famille qui devait son aisance à la ferme (sous l'Ancien Régime) puis au commerce (sous l'Empire) des tabacs, il passa sa prime enfance au milieu de la bourgeoisie cultivée de Rouen, où son père, « *homme de loy* » originaire de Mortain dans la Manche, fréquentait magistrats et avocats ayant quelques curiosités du côté de l'art et de la littérature. Mais c'est en vue d'études le préparant aux activités juridiques et financières que sa famille, venue s'établir et commercer à Paris au début du Directoire, le mit en pension, puis au Lycée impérial (aujourd'hui Louis-le-Grand), où il s'acquît la réputation de se faire « *toujours mettre à la porte de sa classe* ». « *Paresseux avec délices* », selon une de ses contemporaines, il en sortit définitivement, à 17 ans, en juillet 1808, sans autre titre que ce renom d'écolier turbulent mais héritier de la fortune de sa mère décédée quatre mois plus tôt, et avec une passion pour le dessin suffisamment ancienne et confirmée pour que son oncle maternel, Caruel de Saint-Martin, ancien député de la Convention, le prenne chez lui sous prétexte de l'initier aux affaires et l'envoie se perfectionner en cachette auprès de Carle Vernet, peintre de la société élégante. Cela lui permit d'être admis en 1810 dans l'atelier de Guérin, peintre officiel très apprécié de Bonaparte et souvent adjoint aux « trois G », Girodet, Gros et Gérard, ainsi qu'on désignait les trois élèves les plus en vue de David.

De cette période subsistent quelques anecdotes recueillies auprès de ses condisciples, soulignant l'élégance, la libéralité et l'indépendance d'esprit de Géricault, certainement encouragées par son aisance financière, qui lui permit aussi d'échapper à la conscription en s'achetant un remplaçant en 1811. Quant à son indocilité, Guérin l'aurait excusée en affirmant qu'il y avait « *l'étoffe de trois ou quatre peintres en lui* ». Faute d'autre lieu où travailler, il fréquenta épisodiquement cet atelier jusqu'à la fin de 1815, époque où il s'y lia avec Delacroix, son cadet de sept ans. Mais c'est au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale et au musée du Louvre (alors dirigé par Vivant Denon) qu'il étudia et copia sans relâche les œuvres étrangères qu'y avaient accumulées les guerres de la Révolution et de l'Empire. Si ce candidat au Prix de Rome en 1816 (et peut-être déjà en 1812), inscrit aux Beaux-Arts en 1811, ne fut pas exactement un autodidacte en marge des académies, il est néanmoins établi

CULTURE

qu'il se montra remarquablement rétif à leurs enseignements, et que s'il se chercha jamais des maîtres, ce fut plutôt du côté des peintres anciens ou étrangers.

Inspiré non par une scène de guerre ou un modèle classique, mais par la vue d'un cheval de trait cabré sur la route de Saint-Cloud, son *Portrait équestre de M. D**** (l'*Officier de chasseurs* aujourd'hui au Louvre) révéla pour la première fois au public sa manière novatrice et « *pleine d'enthousiasme* », selon l'expression de Denon proposant son nom pour une médaille d'or au Salon de 1812. Géricault, qui avait juste 21 ans, y affichait à la fois son goût du monumental par les dimensions de sa toile (349 x 266 cm), l'originalité de sa technique picturale et son mépris des règles encadrant la peinture d'histoire, en présentant un cavalier inconnu du public, ce qui ne manqua pas de faire sensation et scandale. Souvent donné comme la première manifestation du romantisme dans la peinture française, ce tableau procède en effet d'une recherche de « *l'universel concret* », selon l'expression usitée par Hegel depuis sa *Phénoménologie* jusqu'à son *Esthétique*, qu'on retrouve dans la plupart des créations de Géricault jusqu'à sa mort précoce en 1824, à commencer bien sûr par *le Radeau*.

L'histoire de ce tableau et celle des dernières années de son créateur, mort « *d'être tombé d'un cheval furieux et d'avoir trop fait l'amour* » (Véronique Prat, *Le Figaro Magazine*, 9 avril 1988), sont trop connues pour être évoquées ici, sauf pour quelques-unes des nombreuses questions qu'elles continuent de soulever. Par exemple, on ignore toujours quelles déterminations poussèrent Géricault, en dépit de ses amitiés républicaines, à rejoindre la garde nationale à cheval puis les mousquetaires du roi sous la première Restauration, tout en continuant à peindre et à exposer au Salon. Était-ce principalement pour se détacher de sa jeune et belle tante Caruel, dont il aura un fils deux ans plus tard, qu'il gagna l'Italie en 1816 ? L'année qu'il y passa au contact des chefs-d'œuvre de la Renaissance, d'autres peintres et surtout du peuple de Rome renforça certainement son désir de créations monumentales, d'inspiration héroïque et de conception sculpturale qui transparaît dans sa *Course de chevaux barbes* inachevée (1817). Il s'affirma pleinement deux ans plus tard dans *le Radeau*, tout en lui suggérant d'autres projets comparables qu'il envisageait de peindre « *sur des murailles avec des seaux de couleur et des balais pour pinceaux* », et qu'il n'eut le temps que d'esquisser, à moins qu'il y ait renoncé, comme estiment certains de ses commentateurs.

De l'immense *Radeau*, l'exposition de Clermont-Ferrand a judicieusement rappelé tout ce que son élaboration coûta d'études et de peines à son

^{2/} Ch. Clément, Catalogue, II, p. 44 : « *Géricault traita dans le style antique plusieurs épisodes de cet épouvantable drame, qui l'a beaucoup préoccupé. Il avait trois ou quatre compositions pour le tableau qu'il méditait, lorsqu'on lui montra des images à deux sous ; il prétendit qu'elles valaient mieux que ses dessins et abandonna le projet.* »

concepteur, préalablement tenté de consacrer une toile spectaculaire^{2/} à l'assassinat de Fualdès (mars 1817), considéré par nombre de républicains comme un prolongement de la Terreur blanche de 1815. Enquêtes auprès

des rescapés de *la Méduse* abandonnés sur leur radeau par leurs officiers en 1816, fabrication d'une maquette de cet esquif, observations assidues à l'amphithéâtre d'anatomie de l'hôpital Beaujon aussi bien qu'au Havre pour les ciels et les mouvements de la mer, corps humains entiers ou découpés qu'il se faisait livrer dans le vaste atelier loué pour la circonstance, poses qu'il sollicita de ses amis, parmi lesquels Delacroix, et jusqu'à cette figuration de cadavre à moitié immergé ajoutée in extremis en bas de la toile avant la présentation au Salon, expliquent largement pourquoi Géricault fut pris de désespoir après que son tableau, censuré dans son titre et devenu une simple *Scène de naufrage*, eut soulevé contre lui la presse ultraroyaliste et les milieux académiques. Entre fureur et abattement, il donna l'impression à ses amis d'avoir perdu la raison.

Faut-il considérer le *Radeau* comme une œuvre politique dépeignant « *le naufrage de la France* » ? Nombre de commentateurs ont récusé cette interprétation développée par Michelet dans sa leçon du 13 janvier 1848 au Collège de France, sur fond d'agitation révolutionnaire : « *C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarqua sur ce radeau de la Méduse... Image si cruellement vraie que l'original refusa de se reconnaître.* » Dans sa correspondance, Géricault lui-même protestait contre ce genre de lecture réductrice : « *Cette année, nos gazetiers sont arrivés au comble du ridicule. Chaque tableau est jugé d'abord selon l'esprit dans lequel il a été composé. Ainsi vous entendez un article libéral vanter dans tel ouvrage un pinceau vraiment patriotique, une touche nationale. Le même ouvrage jugé par l'ultra ne sera plus qu'une composition révolutionnaire où règne une teinte générale de sédition. Les têtes des personnages auront toutes une expression de haine pour le gouvernement paternel. Enfin j'ai été accusé par un certain Drapeau blanc d'avoir calomnié par une tête d'expression tout le ministère de la Marine. Les malheureux qui écrivent de semblables sottises n'ont sans doute pas jeûné quatorze jours, car ils sauraient alors que ni la poésie ni la peinture ne sont susceptibles de peindre avec assez d'horreur toutes les angoisses où étaient plongés les gens du radeau.* »



Même si « *pendant la Restauration (1815-1830), la réaction avait mis sous le même éteignoir tous les partis d'opposition et, dans cette ombre, il était difficile d'apercevoir les différences entre bonapartistes et républicains, entre modérés et radicaux* », comme le fait remarquer Eric Hobsbawm (*L'ère des révolutions*), ajoutant qu'« *il n'y avait pas encore de révolutionnaires ou de socialistes conscients d'appartenir à la classe ouvrière, du moins dans le domaine politique* », les opinions de Géricault à cet égard ne font cependant aucun doute. À côté de ses lettres le révélant en mécréant impie et ultra-libéral fêtant la chute du ministère Decazes en même temps que la restauration par « *le diable* » de ses propres capacités sexuelles, ou des nombreuses marques de son admiration pour Byron, dont Michelet, dans la même leçon, le rapproche judicieusement, subsistent ses ébauches de grands tableaux à caractère pro-



LITHOGRAPHIE 1818 : THÉODORE GÉRICAUT.

prement politique, *l'Ouverture des portes de l'Inquisition*, évocation d'une scène survenue à Madrid en mars 1820 que lui remit peut-être en mémoire, en 1823, l'expédition française en Espagne, projet procédant d'une sorte de « raphaélisme libertaire » selon un spécialiste actuel du peintre, Régis Michel^{3/}, et *la Traite des Nègres*, dénonciation sans équivoque de ce commerce toujours encouragé par les autorités françaises malgré son interdiction internationale en 1815, ce qui lui avait fait écrire : « *Les lauriers antiques de la Grèce favorisée ne reverdiront plus sur un sol flétri par l'esclavage* ».

Ces projets n'étaient-ils que des « utopies préposthumes », selon la formule de R. Michel ? La question reste pendante depuis qu'un important critique d'art, poète et essayiste surréaliste, à la fois biographe autorisé de Duchamp et spécialiste de peinture ancienne, Robert Lebel (1901-1986), dont le nom reviendra dans cet article, s'y est intéressé en commentant des toiles peu connues de Géricault, peintes aux alentours de 1812-1816^{4/}. Ces « paysages d'Italie » attestent une « inspiration italienne » antérieure au séjour de l'artiste dans ce pays et leurs dimensions (254 x 220 cm) montrent l'attachement du peintre au grand format, auquel il cessa pourtant de recourir après *le Radeau*. Était-ce par découragement ? Il s'était dédommagé du mauvais accueil qui lui avait été réservé à Paris en faisant passer le tableau en Grande-Bretagne pour des expositions itinérantes qui attirèrent des dizaines de milliers de visiteurs payants. Lors de ses deux séjours à Londres, la découverte de la peinture et de la vie anglaises lui ouvrit de nouvelles perspectives, évoquées avec enthousiasme dans une lettre de 1820. « *Il ne faut point rougir de retourner à l'école : on ne peut arriver au beau, dans les arts, que par des comparaisons. Chaque école a son caractère. Si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection ? Cela demande de continuel efforts et un grand amour.* »

De fait, on ne saurait préciser aujourd'hui ce qui lui fit délaisser ses « ambitions monumentales ». Le succès immédiat de ses lithographies, médium d'invention récente où il était vite passé maître, lui procurait des revenus que la peinture ne pouvait lui assurer. Les sujets neufs que lui avaient inspirés les rues et les campagnes anglaises, avec pour héros les gens du peuple et les chevaux de trait, transposés sur des toiles de grand format, n'auraient sans doute été reçus dans aucun Salon, et la maladie qui allait le clouer au lit de longs mois avant sa mort en 1824 ne lui laissait déjà que de brèves périodes de rémission. Mais par leur prédilection pour l'actualité, les faits divers, les scènes de rue saisies sur le vif, comme par leur sensibilité à la souffrance humaine ou animale et au

« tragique quotidien », ses dernières œuvres sont d'un « *homme de 1848* » avant la lettre, selon une formule d'Henri Focillon^{5/} prolongeant les vues de Michelet. Notamment les planches évoquant la *Guerre de l'indépendance*

^{3/} Régis Michel, Géricault libéral : le dess(e)in de *l'Inquisition*, *Revue du Louvre*, mai-juin 1991.

^{4/} Robert Lebel, Géricault, *ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne*, Paris, Legueltel, 1961.

^{5/} H. Focillon, *Histoire de la peinture au XIX^e siècle*, vol. I, Paris, 1927, p. 188.

CULTURE

du Chili, les esquisses pour la *Guerre de l'indépendance des Hellènes* ou encore *les Boxeurs*, lithographie de 1818 récemment décrite comme « *une sorte de déclaration politique, libérale, bonapartiste et républicaine* »^{6/}, et où s'affrontent un Noir et un Blanc, quatre-vingt-dix ans avant le premier match « interracial » officiel entre Johnson et Jeffries...

Si l'on peut parler ici d'un premier « romantisme révolutionnaire » très distinct, par ses moyens et ses orientations, du romantisme historicisant et du « style troubadour » monarchiste omniprésent dès le Salon de 1819 - tel le *François I^{er} reçu chevalier par Bayard* de Fragonard -, il faut également noter avec R. Lebel, constamment soucieux de souligner les efforts des peintres pour s'émanciper, ceux de *Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité* (1952) comme ceux de Courbet « *l'irréductible* » (1943) ou de Duchamp, que Géricault s'inscrit dans la même lignée d'artistes jaloux de leur indépendance, et qu'il a posé, au moins pour la France, les principes de l'art moderne par son refus des genres établis, son rejet des académismes, la liberté de ses sujets conçus hors de toute commande et, même s'il s'en désolait naïvement, l'absence de tout client officiel. À l'instar de David soutenant devant la Convention « *la nécessité de supprimer les Académies* » (8 août 1793), il proposait à son retour d'Italie de supprimer les concours, spécialement « *l'appât du prix de Rome* » (seulement aboli après mai 1968), et de « *réformer entièrement le système absurde et monstrueux* » de l'enseignement académique.

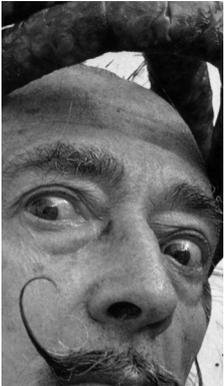
Géricault n'est pas seulement celui « *qui le premier osa lâcher le peuple dans la peinture historique française* »^{7/} en le plaçant au centre et non sur les marges à la façon de Gros, et en l'héroïsant la plupart du temps. Il paraît aussi le premier à avoir mis en œuvre, sciemment ou non, les préceptes définis par Diderot dans ses *Essais sur la peinture* (1765, publiés seulement en 1798) : « *Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? [...] Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements ; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. [...] Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. [...] Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite ; toute action est belle et vraie.* »

^{6/} Robert Simon, dans *Géricault, Dessins & estampes des collections de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1997, p. 219. Témoignage du même antiracisme la lithographie *Mameluk de la Garde impériale défendant un trompette blessé contre un cosaque et quelques autres*.

^{7/} George Oprescu, *Géricault*, Paris, 1927, p. 114.

De Diderot encore : « *Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme* » mais « *il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde ; on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier. [...]* Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuiques toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette ? » Le Radeau fut une des réponses de Géricault, avant ses saisissants portraits de folles et de fous dont plusieurs restent encore à retrouver.

« Le surréalisme, c'est moi »

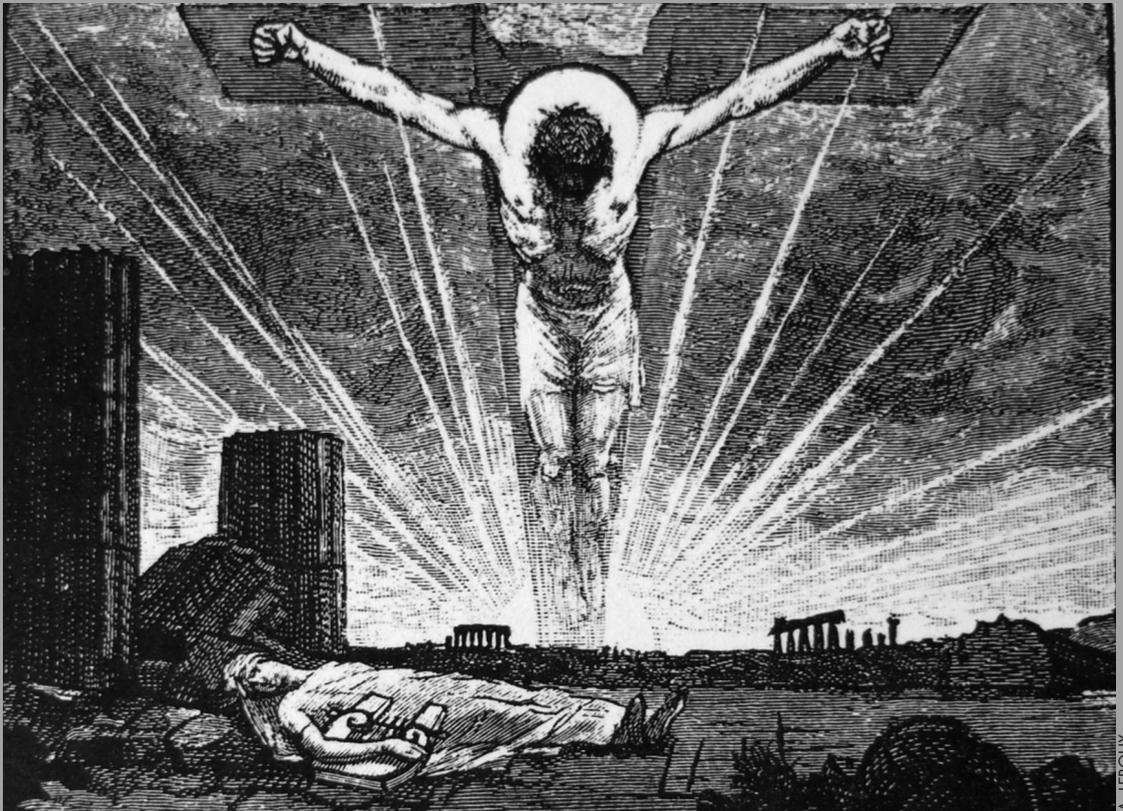


« *Le centre Pompidou rend hommage à l'un des créateurs les plus complexes et prolifiques du XX^e siècle : Salvador Dalí. Plus de trente ans après la rétrospective que l'institution lui avait consacrée en 1979-1980, cette exposition demeure à ce jour le plus grand succès de fréquentation de son histoire.* » Les premiers mots du communiqué de presse annonçant cette manifestation en fixent clairement l'attente principale, voir le record battu. Les organisateurs s'en sont donné les moyens, l'entrée du public devant se faire par un œuf censé le confronter « *à l'origine, au monde de la naissance et de la fertilité, au fœtus, à l'œuf, à l'oignon* » qui le conduit pour finir à une « *évocation matérielle des circonvolutions du cerveau de Dalí* », la « *sortie de l'exposition par le cerveau* » devant communiquer au visiteur la certitude qu'« *on est entré corps, on sort esprit* ». Apparemment inspirée de l'œuvre culinaire du peintre qui prétendit « *vouloir être cuisinier, vouloir être Napoléon* »^{8/}, entre tableaux (*Portrait de Gala avec deux côtelettes d'agneau en équilibre sur l'épaule*, 1933, *Autoportrait mou avec du lard grillé*, 1941, etc.) et littérature gastronomique (*Les Dîners de Gala*, Paris, 1973, non sans œufs, oignons, cervelles...), cette recette est tout aussi « dalinienne » dans son principe, « *amuser notre public, toujours inepte* » (Dalí, *Lettre ouverte à Salvador Dalí*, Paris, 1966). Dans leur course au record, les responsables du musée national d'Art moderne ont ainsi parié que l'amusement ferait oublier le mépris impliqué par cette mise en scène, ou encore que le public viendrait en masse s'amuser de ce mépris même.

Il ne subsiste aucune obscurité sur le parcours et l'œuvre de Dalí (1904-1989), hormis celles qu'il a volontairement jetées sur leurs aspects les moins

^{8/} Dalí n'ayant cessé de se référer à la cuisine, on citera seulement cette formule qu'il livre en frontispice de l'une de ses biographies officielles (Robert Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne, 1962) : « *Le peintre doit être intelligent. Comme les cuisiniers, il doit officier coiffé* », etc.

avouables. Comme en a témoigné sa sœur (Ana Maria Dalí, *Salvador Dalí vu par sa sœur*, Grenoble, 1960), cet enfant gâté ne rencontra aucune résistance, familiale ou autre, dans



HOMMAGE À SALVADOR DALÍ.

A. LEROUX



son orientation vers la peinture. « *Roi absolu de la maison* », ainsi qu'il l'a écrit (ce qui explique un peu ses futurs engagements monarchistes), il sut aussi imposer ses insolences à presque tous ses maîtres, jusqu'à son exclusion de l'École des Beaux-Arts de Madrid, où il avait fini d'acquérir une notable habileté de suiveur, sinon déjà de plagiaire, dans les styles néo-impressionniste et cubiste. C'est donc moins en tant que peintre, n'ayant là rien à montrer de neuf, que comme scénariste d'*Un Chien andalou* qu'il vint, en mars 1929, recommandé par Buñuel et Miró, se faire connaître des surréalistes parisiens, qui organisèrent la première projection publique du film dès le mois suivant. Le cinéma semblait encore au centre de ses ambitions quand, après le scandale de l'*Âge d'or* (décembre 1930), il fit paraître *Babaouo, scénario inédit, précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma, et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais* (Paris, les Cahiers libres, 1932).

Son *Abrégé d'une histoire critique* expose ce qu'il attendait du cinéma : « Il n'y a guère au-dessous de lui que la musique, dont la valeur spirituelle, comme chacun sait, est à peu près nulle. Le cinéma est lié consubstantiellement, par sa nature même, à la face sensorielle, basse et anecdotique des phénomènes, à l'abstraction, aux impressions rythmiques, en un mot à l'harmonie. Et l'harmonie, produit sublimé de l'abstraction, est, par définition, aux antipodes du concret et, conséquemment, de la poésie. » Celle-ci tendant à exprimer le fonctionnement réel de la pensée, « l'irrationalité concrète », « la poésie du cinéma exige plus qu'aucune autre, un désaxement traumatique violent vers l'irrationalité concrète pour atteindre au véritable fait lyrique ». Ainsi, « hors les films de propagande révolutionnaire communiste qui se justifient par leur valeur de propagande, ce qu'on peut attendre du surréalisme et ce qu'on pourrait attendre d'un certain cinéma dit comique est tout ce qui mérite d'être considéré ». Et *Babaouo* se voulait la rencontre du surréalisme et « d'un certain cinéma dit comique ».

Mais nulle « propagande révolutionnaire communiste » puisque « l'action de ce film se passe en 1934 dans n'importe quel pays d'Europe, pendant la guerre civile », avec des « patrouilles de soldats communistes » actionnant leurs « mitrailleuses » contre la population. Quant au « comique », qui plus est « surréaliste », il reposait principalement sur le passage répété à l'écran de culs-de-jatte (5 fois), de cyclistes circulant avec un pain fixé sur la tête et un bandeau sur les yeux (3 fois), d'œufs sur le plat sans le plat (4 fois), de pieds trempant dans une jatte de lait, de montres molles, etc. On y observe presque constamment le principe de l'accumulation burlesque d'objets tel qu'il le reprit en peinture. Scénario tout théâtral, faisant se succéder sans rythme des « tableaux » de ce type : « Quand il se relève, il aperçoit tout le théâtre, vide, et au centre de la scène faiblement illuminée, un violoniste, véritablement figé dans une attitude passionnée de virtuose, une armoire de taille moyenne, aux portes et aux tiroirs ouverts, laissant voir du linge débordant dans un tumultueux désordre, en équilibre sur sa tête. Ce violoniste, dans sa pose de

CULTURE

fanatique, aura tout le corps appuyé sur une jambe, le bas de l'autre jambe du pantalon relevé avec soin et le pied nu plongé dans une assiette contenant du lait. »

La même fascination pour le cinéma, ou plus exactement ses poses, se retrouve dans le scénario qu'il écrivit en 1937 avec Harpo Marx à Hollywood, *Des girafes sur une salade à cheval* (mis aux enchères à Paris en juin 1994), sa collaboration au film *Moontide* (1941) pour une scène de rêve illustrant l'ébriété du personnage joué par Gabin, ou encore le film d'animation qu'il ébaucha avec Walt Disney en 1946, mais aussi dans nombre de ses provocations verbales, telle cette déclaration à Arts en décembre 1959 : « *En 1917, Trotsky à Hollywood faisait de la figuration. Les dirigeants soviétiques ont toujours rêvé de faire du music-hall.* » Mais il revint à Gala (1894-1982), une fois qu'elle eut quitté Éluard (et Ernst) pour ce jeune play-boy durant l'été 1929, de construire et d'organiser sa carrière de peintre avant de le laisser revenir sur les écrans, devant et non derrière. Dès cet été, passé en compagnie de René Magritte, le couple conçut le projet de dépasser en audace ce dernier. Combiner ses apports à ceux d'Yves Tanguy, d'Hans Arp et de Max Ernst en y adjoignant des « objets de scandale » qui étaient (et restèrent) totalement étrangers à ces peintres, dans des mises en scène combinant avec grandiloquence mutilations, infirmités, aliments, pourriture et scatologie, c'est ce que réussit à réaliser aussitôt l'habile manieur de pinceau, avec son célèbre *Portrait de Paul Éluard*, prétendu hommage mais véritable « *mise à mort* » (R. Lebel), et son *Jeu lugubre*, évocation des mêmes circonstances, qui révolta aussitôt Georges Bataille, pourtant peu prude sur ces « matières » mais notant la « *figuration du sujet souillé échappant à l'émasculatation par une attitude ignominieuse et écoeurante* » (*Documents* n° 7, 1929). La plupart des commentateurs s'accordent à voir un autoportrait dans le personnage apeuré dont la fuite anime le tableau, figuré de dos, vêtu de son seul caleçon rempli d'excréments.

Examiner la suite du parcours de ce « *porc suprême* » ou « *porc excellentissime* »^{9/}, ainsi qu'il a fini par se définir, n'a ici d'utilité que sous l'angle des apports éventuels de son œuvre à une libération générale de l'expression et de l'esprit, ou de ses effets inverses. On connaît les circonstances dont il s'autorisa pour proclamer, très tard, un an après la mort de Breton, « *le surréalisme, c'est moi* » (*Le Monde*, 16 novembre 1967), contribuant à imposer les confusions actuelles sur lui-même comme sur le surréalisme. On peut s'étonner de l'indulgence dont bénéficia Dalí entre le début de 1934, où il commença à afficher un racialisme pro-hitlérien dont il se défendit par des bouffonneries devant les surréalistes qui l'avaient sommé de s'expliquer, et les premiers mois de 1939, où Breton marquait son rejet définitif, estimant que la peinture « *de Dalí marque un déclin très rapide. Il ne pouvait en être*

autrement, vu chez ce dernier le goût de plaire poussé au paroxysme, entraînant pour lui la nécessité d'en-

^{9/} Lettre ouverte à Salvador Dalí, op. cit., Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalí*, Paris, 1966, etc.



chérir sans cesse sur ses propres paradoxes. Dali professe en février 1939 - c'est de lui-même que je le tiens et j'ai pris le temps de m'assurer que toute espèce d'humour était exclue de ce propos - que tout le malaise actuel du monde est racial et que la solution à faire prévaloir est, concertée par tous les peuples de race blanche, la réduction de tous les peuples de couleur à l'esclavage. Je ne sais quelles portes une telle déclaration peut faire ouvrir à son auteur en Italie et aux États-Unis, pays entre lesquels il oscille, mais je sais quelles portes elle lui ferme. Je ne vois pas, après cela, comment on pourrait encore tenir compte de son message dans les milieux indépendants. Déjà, la profonde, la véritable monotonie guette la peinture de Dali. À force de vouloir raffiner sur sa méthode paranoïaque, on observe qu'il commence à verser dans un divertissement de l'ordre des mots croisés. »

En 1934, ses principaux soutiens avaient été Éluard et Tzara, qui n'allaient pas tarder à s'éloigner du groupe surréaliste. Ils restaient impressionnés comme d'autres, Jacques Lacan notamment, par sa « méthode paranoïaque-critique », oubliant peut-être qu'elle devait son appellation même à Breton, et une grande partie de son « invention » aux simulations « *de délire systématisés ou non* » développées en 1930 par Breton et Éluard dans *l'Immaculée Conception*, livre auquel Dali fut associé de près, réalisant des dessins et rédigeant en partie le prière d'insérer du volume. Les années suivantes virent certes Dalí participer aux expositions et aux publications surréalistes, mais aussi se montrer de plus en plus ouvertement favorable aux dictatures fascistes, tout en multipliant les contrats le liant à des clients fortunés ou à des consortiums de mécènes, d'abord rencontrés dans les soirées des Noailles ou la villa de Gabrielle Chanel, puis lors de séjours répétés aux États-Unis, où il allait passer la guerre et conquérir son statut de vedette chérie des médias. Mais c'est assez tard, dans une interview donnée à son arrivée à New York, en août 1941, que Breton lui appliqua le sobriquet d'Avida Dollars dont Dalí tirerait jusqu'à la fin de ses jours une publicité et une gloire paradoxales, tout en jouant inlassablement du comique de répétition.

Quant à l'apport de sa peinture, les *Écrits complets* (Flammarion, 1979) de Magritte en soulignent toute l'insignifiance. S'il a pu s'amuser de ses palinodies, écrivant en 1946 : « *Le bien finit par triompher : Dali, le troubadour de l'excrément humain, peint l'enfant Jésus entouré de roses* », il s'irritait de ses plagiat sans nécessité. Comparant en 1959 *la Girafe en feu* de Dalí (1936-37) et sa propre gouache *l'Échelle du feu* (1934), il ajoutait : « *Dali est superflu : cette girafe en feu est par exemple une bête caricature, une surenchère non intelligente - puisque surenchère facile et inutile - de cette image que j'ai peinte montrant un morceau de papier en flammes, et une clef en flammes, image qu'ensuite j'ai précisée en ne montrant qu'un seul objet en flammes : une trompette. Dali prouve, par ailleurs, depuis quelque temps déjà qu'il est bien de ce monde sordide où l'on fait une visite au pape et où l'on donne une valeur à la peinture historico-religieuse sans devoir le moins du*

CULTURE

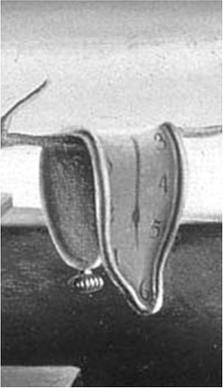
monde avoir des sentiments religieux qui justifieraient cette manière de "paraître" - ce qui est bien le signe de la superficialité qui est plus qu'abondante partout et toujours. » En 1962, il formulait ce jugement définitif : « De Dali, on peut tout au plus déclarer qu'il a trouvé dans le surréalisme le moyen de déployer une activité que seuls les pauvres d'esprit peuvent trouver digne d'intérêt. »

En 1969, R. Lebel^{10/} invitait à plus de sévérité encore en soulignant la portée des aveux tardifs du peintre, fier d'avoir été un « agent provocateur et simulateur »^{11/}. « Tous, écrit Dalí, avaient déjà deviné inconsciemment que je venais détruire - avec leurs propres armes, mais plus redoutables et mieux aiguisées - leur tentative révolutionnaire. Déjà, dès cette année 1929, je réagissais contre la "révolution intégrale" déclenchée par l'inquiétude de ces dilettantes de l'après-guerre. Tout en me lançant avec la même fougue qu'eux dans les spéculations les plus subversives et les plus démentes, je préparais déjà, avec le machiavélisme d'un sceptique, les bases structurales du prochain gradin historique de l'éternelle tradition. Les Surréalistes me semblèrent les seuls à former un groupe dont les moyens serviraient mon action. Leur chef, André Breton, me parut irremplaçable dans son rôle de chef visible. Quant à moi, j'allais essayer de régner, mais mon influence serait occulte, opportuniste et paradoxale. » Et R. Lebel d'ajouter : « C'est à la lumière de ces aveux ultérieurs mais sans fard que l'on doit à présent analyser ses tableaux surréalisants qui sont un extraordinaire amalgame de symptômes psychopathologiques, comme le redoutait Gala, de virtuosité picturale et de fourbe ambivalence. »

Au-delà de ces tableaux plus ou moins « superflus », la principale contribution de Dalí, selon R. Lebel, est « d'avoir introduit sciemment dans l'art moderne la "duplicité". Avant lui la vocation de peintre "moderne" exigeait en priorité le refus catégorique des recettes, des ruses, des prébendes et des faux-semblants dont abusaient traditionnellement les académistes. C'est ainsi que l'art "indépendant" a compté de véritables "héros" qui n'étaient pas tous de grands artistes mais qui tous préféraient souffrir de la faim, s'il le fallait, plutôt que de transiger. Dali fut le premier à comprendre que l'académisme étant discrédité, ces sacrifices devenaient inutiles, le "modernisme" pouvant être exploité à son tour, sans y adhérer réellement mais en pratiquant une sorte d'"entrisme" qui consistait à simuler délibérément la modernité, tout en restant "pompière" de cœur. L'artifice ne laissait pas d'être ingénieux — et l'art après tout est compatible avec l'artifice. Les résultats chez Dali furent d'abord suffisamment sensationnels pour accréditer la conviction qu'en cette matière le "crime parfait" serait possible et "payant". On connaît la suite : alors que Dali, en constante perte de vitesse, se voyait acculé à une pitrerie de bazar, son procédé cynique se

^{10/} « Le Dali de tout le monde, ou la psychopathologie commercialisée », L'CELL, n° 169, janvier 1969, texte repris avec des modifications dans P. Waldberg, M. Sanouillet, R. Lebel, *Dada Surréalisme*, Paris, 1981.

^{11/} Max Gérard, *Dali de Draeger*, Paris, 1968.



généralisait rapidement et gagnait de proche en proche les positions les plus avancées d'un "modernisme" réduit, dans de trop nombreux cas, à un simple produit de consommation. Dénoncée déjà par quelques artistes lucides, mais subie sans trop broncher par la plupart des autres, cette situation doit être tenue pour un des ferments immédiats de la "révolution culturelle" de mai. S'il estime vraiment qu'il a tout inventé, Dali peut se flatter à juste titre d'avoir été, sur ce plan, le guide et l'initiateur. »

Plus favorable à Dalí, Philippe Dagen aboutissait à une conclusion similaire dans sa nécrologie du « fou du siècle » (*Le Monde*, 24 janvier 1989). « Le surréaliste [...] était "vieux jeu", tout "paranoïaque-critique" qu'il se prétendit. L'autre Dali a été véritablement moderne, ou post-moderne, si l'on préfère. On aurait tort de dédaigner son enseignement, de ne plus lire ses livres et de tenir ses exhibitions pour négligeables, car tous sont parfaitement symptomatiques d'un temps, le nôtre. [...] Ayant eu la révélation de l'essence de l'art, qui est économique et publicitaire, il n'a plus eu qu'à illustrer sa théorie par une pratique exaspérée, tout en s'assurant de jolis revenus. Il est fort étonnant qu'il n'ait point été encore honoré comme il devrait l'être : comme un dadaïste sans scrupule, un nihiliste costumé en mage, le saint patron des parodies qui font la joie des avant-gardismes actuels. » Et, aurait-il pu ajouter, un commerçant avisé, créant dès son séjour aux États-Unis des sous-produits à l'instar de ceux de Disney et finissant par transformer Figueras en un « Daliland » admiré par Louis Pauwels (*Figaro-Magazine*, 28 novembre 1987) et alimentant un vaste trafic de « faux » dont même la mise en évidence par la presse (par exemple dans *VSD*, 9 juin 1988, *L'Express*, 13 janvier 1989, 27 janvier 1989, 26 mai 1989, 9 juin 1989, *Le Monde*, 26 janvier 1989, *le Figaro-Magazine*, 9 juillet 1988, 24 février 1990, 1^{er} juin 1990) était profitable en tant que publicité gratuite.

Irréversibilités

Que l'art moderne ait eu pour principal initiateur Géricault ou tel autre qu'on voudra, il aura en tout cas trouvé en Dalí son saboteur le plus efficace, inversant les signes et désamorçant au passage tout scandale à longue portée (celui du *Radeau* comme ceux des surréalistes) sous le flot incessant de ses pitreries insignifiantes, recette de « visibilité » désormais de règle dans « l'élite artiste »^{12/}. Ce ne fut pas assez qu'à la valeur de telle ou telle œuvre se trouve substituée « la cote de l'artiste » vivant, cette dernière demeurant négligeable sur le marché s'il n'en assurait la stabilité ou la progression en payant de sa personne, de préférence par une théâtralité permanente, et bientôt en se livrant à ces « performances » devenues banales aujourd'hui, le plus souvent

^{12/} Pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, 2012, prolongeant ses études sur *l'Élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

sur fond d'humiliation des uns ou des autres. Expression personnelle sacrifiée aux besoins de la publicité comme aux vœux des clients, abais-

Ceci est un "vrai-faux"



**Ici, litho de « la Bataille de Tétouan ». Dalí a bien donné son autorisation (vraie).
Mais la signature est fausse. L'objet est imprimé en France.**

sement assumé du créateur au rôle de pitre ou de souffre-douleur, mépris du public affiché jusqu'à inspirer le principe même des œuvres ou des expositions et le choix des matières, éventuellement fécales, qu'on lui présente, voilà ce qui anime aujourd'hui le plus en vue et le plus pénible de l'art contemporain dit « *mainstream* ». Au rebours de cette « *fin de l'humilité* » des peintres qu'on pouvait discerner déjà en Vinci et qui s'exprima avec éclat chez Géricault et tant d'autres, Dalí, tout multimillionnaire qu'il devint à force, aura réussi à ramener l'art dit moderne aux formes les plus explicites et dégradantes d'une mendicité et d'une servilité excluant évidemment tout projet d'émancipation authentique.

Cette régression par « *inversion de signe* » (expression de Breton, dans un contexte comparable) a un caractère de revers irréversible, mais limité. Pour l'art contemporain dominant, la baisse tendancielle du taux de profit y conduit comme dans tout autre secteur marchand à toujours plus de surenchère dans la spéculation, la superfluité et l'exploitation du travail humain (tel celui des petites mains fabriquant aujourd'hui encore des « *figurines artistiques* » labellisées Dalí). À ces soubresauts qu'on dirait d'agonie de tant de néo-académismes prolongés, répond heureusement une immense majorité d'artistes toujours soucieux d'expression personnelle libre, quelque prix que leur coûte cette morale d'indépendance ou d'insoumission constitutive de l'art moderne. Quoique Diderot, sur d'autres sujets, ait souligné « *l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* » (*Supplément au Voyage de Bougainville*), il n'en estimait pas moins que « *la peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être bene moratae : il faut qu'elles aient des mœurs* ». Ainsi de Baudelaire, se référant à *l'Histoire de la peinture en Italie* : « *Stendhal a dit quelque part : "La peinture n'est que de la morale construite !" - Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on peut en dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, — la critique touche à chaque instant à la métaphysique.* »

Ainsi de Lebel, rappelant dans *Chantage de la beauté* (éditions de Beaune, 1955, petit livre sur l'art moderne préfacé par Breton) qu'en art aussi « *toute expression est proposition d'une conduite, toute interrogation est recherche d'une conduite* » aux dimensions nécessairement morales. Ainsi bien sûr de Breton lui-même, rappelant en 1938 que « *pour qu'une poésie soit révolutionnaire, il ne suffit pas qu'elle soit l'œuvre d'un révolutionnaire, il faut encore qu'elle soit de la poésie. Mais toute prétendue "poésie" dont l'auteur se comporte autrement qu'en révolutionnaire relève, purement et simplement, de l'imposture.* » Dix ans plus tard, dans *Signe ascendant*, ses réflexions sur « *l'inversion de signe* » le conduisaient à ces remarques sur l'image poétique (ou picturale), dont l'une des exigences, « *en dernière analyse, pourrait bien*

CULTURE

être d'ordre éthique » puisque « l'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des similitudes partielles, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. » Voilà pour l'essentiel ce qui fait de Dalí et de ses suiveurs actuels, irréversiblement, les « ennemis mortels » de l'art moderne, y compris dans ses développements contemporains et futurs.

