

ALAIN JOUFFROY

Aimer David

Préface de Renaud Ego

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN

TABLE

RENAUD EGO : UNE DÉCLARATION / II

Avant-propos / 47

DAVID ET SON DOUBLE / 57

L'esthétique de la violence et la Terreur / 59

David et la modernité du XX^e siècle / 75

Un paradigme de l'extrémisme révolutionnaire: le *Bara* de David / 85

DAVID, « PRÉ-VOYANT » DE LA RÉVOLUTION / 99

David, acteur du pouvoir révolutionnaire / 101

Une longue lutte contre les pesanteurs de la tradition française / 107

David, défenseur de Fragonard / 117

L'attitude de David au 9-Thermidor et après / 123

Le *Brutus* de David fut-il secrètement autobiographique? / 131

Le rôle des femmes dans l'œuvre de David / 133

La maîtresse de l'Empereur, mise à nu dans l'atelier du peintre / 139

De quelle « histoire » au juste David fut-il le metteur en scène? / 143

L'abolition de l'Académie / 147

David, fondateur de la nouvelle peinture d'histoire / 153

David a refusé de retourner en France / 169

Histoire du meurtre d'un tableau / 175

ANNEXES / 185

Section des Piques – *Discours* / 187

Charles Baudelaire: *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* / 193

André Breton: «*Bonaparte me trouble...*» / 197

Antonin Artaud: *Lettre à Abel Gance sur son rôle de Marat* / 200

David: *Note sur la nudité de mes héros* / 201

Georges Bataille: *La poésie du destin de Sade* / 203

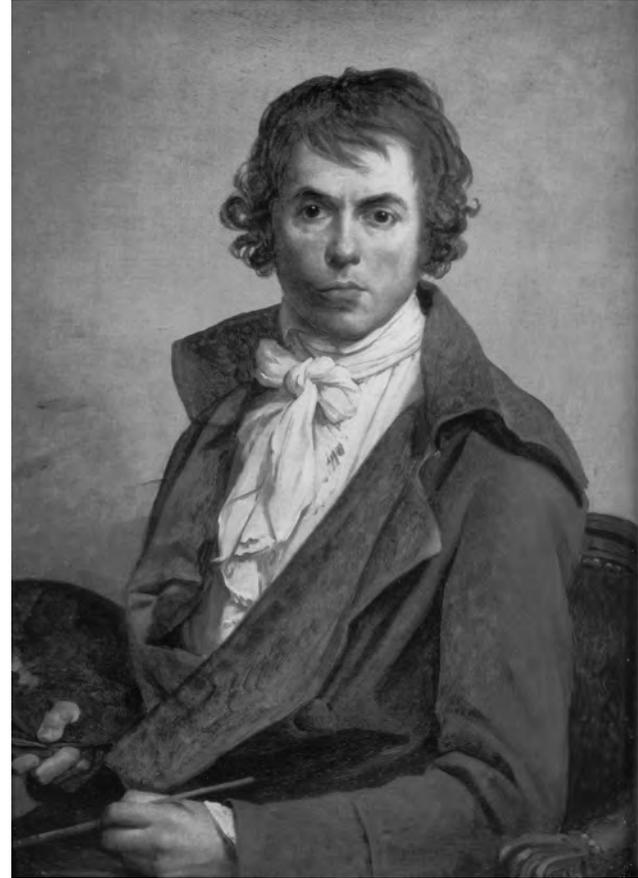
Giorgio de Chirico: *Le Marat et le Bara de David* / 204

D.A.F. de Sade: *La vérité* / 206

Discours du citoyen David – *Sur la nécessité*

de supprimer les Académies / 215

[Oui!] / 220



Autoportrait, 1794, huile sur toile, 48 × 40 cm, Paris, musée du Louvre

UNE DÉCLARATION

Renaud Ego

Fallait-il que David fût si mal aimé qu'un poète, qui était aussi un écrivain d'art et non des moindres, lui consacre un livre au titre si sobre, et si parfaitement déclaratoire : *Aimer David* ? Rien d'une injonction, mais une déclaration de passion pour le peintre, comme sans doute l'horizon qu'Alain Jouffroy se donnait : le faire aimer à son tour, en commençant par le débarrasser de cette réputation d'académisme et de classicisme qui l'emmaillotait, pour le regarder comme David lui-même avait regardé dans les yeux l'époque la plus troublée et la plus renversante qui fût, la Révolution française dont il avait inventé dans quelques-uns de ses tableaux la formule picturale. Alain Jouffroy allait s'y engager avec cet indéfectible enthousiasme qu'il mettait en chacun de ses livres à rejouer sa propre liberté, à poursuivre la chance de la poésie et à réenchanter l'idée de révolution, comme les atomes mêmes de l'air dont il voyait son époque manquer et s'asphyxier peu à peu de ce manque.

Aimer David est publié en 1989, au moment où est célébré le bicentenaire de la Révolution, et ce contexte particulier en fait l'opposé d'un livre de circonstance. Jamais en effet comme en cette année-là, le vieux Président qui, dans sa conquête du pouvoir, n'avait pas craint d'emprunter à Rimbaud une autre déclaration infinitive – « Changer la vie » – pour mieux

l'évider ensuite de sa substance, ne s'était coulé avec une telle facilité dans le costume d'apparat d'un monarque républicain. Il allait enterrer l'héritage révolutionnaire sous les fastes d'une commémoration dont un opéra à gueule de cénotaphe, construit sur l'enceinte même ou presque de la prison de la Bastille, allait être le symbole aussi pompeux que délétère. L'heure était à la légèreté d'une fête plus sexy que galante où on se déboîtait les hanches au rythme estival de la lambada ; certes, les manifestations de Tian'anmen venaient d'être écrasées sous les chenilles des chars, mais c'était en cette Chine lointaine et naturellement cruelle que l'on regardait encore avec un exotisme condescendant, et personne n'imaginait que le court XX^e siècle européen se refermerait quelques semaines plus tard, lors de cette révolution automnale où les démocraties populaires d'Europe de l'Est s'affranchiraient d'un coup de la tutelle soviétique. Les vents de la liberté soufflaient à nos portes pour conserver à l'Histoire son inventive ruse chaotique, quand en France, la consécration libérale d'un individualisme mercantile et le nihilisme chic porté en sautoir achevaient de creuser un vide somnolent, qui s'étendait même aux nuits collectives qu'aucun rêve de nouvel horizon ne trouvait plus de ses soleils.

Pour comprendre la vivacité et le timbre si souvent stendhalien de ce livre, il faut saisir la corde de pensée qu'Alain Jouffroy cherche ici à retendre. Son but est de faire vibrer, entre l'aube révolutionnaire d'un XVIII^e siècle pressé d'en finir avec l'Ancien Régime, et le crépuscule de ce XX^e

siècle français qui ne veut plus rien voir venir, une flèche dont le vol outrepassera cette idée si funeste d'une fin de l'histoire, en l'éclairant du sourire décoché par sa vitesse. Certains y verront les ultimes feux d'une fusée de détresse, d'autres, et j'en fais partie, cette clarté qu'un poète, astronome de l'histoire, recevait encore depuis le fond d'un passé éteint. Il le dit dès les premières pages de ce livre : « Écrire, pour un écrivain, n'a d'autre fonction que la recherche éperdue, constante, d'un nouveau sens à tout, qui exige au moins de résister jusqu'au bout à la remédiable perte du sens, comme à l'irremédiable perte de mémoire. »

Fin connaisseur de cette période de l'histoire, Alain Jouffroy avait lui-même forgé le concept d'« individualisme révolutionnaire » dont la définition convient si bien à David : « théorie et pratique du rôle révolutionnaire de *chaque* individu dans la vie de *tous* les individus. » À travers ce prisme, en 1975, il avait suivi les trajectoires que diffractaient nombre d'artistes et d'écrivains avec qui il poursuivait un dialogue, réel ou imaginaire, à l'intérieur de son propre entretien infini – de Saint-Just et David à Baruchello, de Novalis et Lautréamont à Pommereulle, de Stirner et Marx à Duchamp et Bataille¹. Critique d'art pugnace, il avait aussi « réinventé » Topino-Lebrun, l'un des élèves favoris mais oublié de David, jacobin, peut-être babouviste, guillotiné sous le Directoire pour sa participation présumée à un complot visant à assassiner Bonaparte, dont tout porte à croire

1. De l'individualisme révolutionnaire (éditions 10/18, 1975), réédité en 1997 chez Gallimard, coll. Tel.

qu'il s'agissait d'une manipulation de la police de Fouché. Ayant retrouvé et fait restaurer le seul tableau connu de Topino-Lebrun, *La mort de Caius Gracchus*, il le présenta en 1977 dans une exposition mémorable au Centre Georges Pompidou, aux côtés d'œuvres de Jean-Paul Chambas, Bernard Dufour, Erró, Gérard Fromanger, Jacques Monory, Antonio Recalcati et Vladimir Velickovic. Partant de ce tableau, tous se saisirent au présent des questions de la violence, du terrorisme ou de la peine de mort, témoignant de la vitalité critique de cette « nouvelle peinture d'histoire » qu'Alain Jouffroy ne cessait de défendre². Et c'est la fécondité autant que la nécessité d'une telle peinture d'histoire qu'il voulait encore affirmer en 1989, en associant de plus jeunes artistes à quelques-uns de ces aînés, dans une exposition inspirée de Sade autant que de David, mais que sa trop grande radicalité critique fit annuler : elle y aurait questionné la Terreur, ce « moment extrême » par lequel la liberté était passée et devait peut-être encore aujourd'hui passer pour continuer à s'inventer³.

Cette question demeure vertigineuse et Alain Jouffroy admire David de s'en être saisi. Bien sûr, il n'ignore ni ne dissimule rien des contradictions du peintre, son goût pour

2. Voir Guillotine et peinture d'Alain Jouffroy et Philippe Bordes, éditions du Chêne, 1977.

3. Alain Jouffroy, *Le moment extrême*, éditions Eraklea & le club, 1989. L'exposition aurait dû se tenir au Château de Saumane où Sade avait vécu. Elle empruntait son titre à Maurice Blanchot qui écrivait : « L'expérience de la liberté passe toujours par un moment extrême : qui ne le sait pas ne sait rien d'elle ».

l'Académie qui l'amena longtemps à en jouer le jeu avant d'être l'un des instigateurs de son abolition ; ou son acceptation, plus tard, de la prépotence de Napoléon, le fossoyeur de la Révolution dont il deviendra le premier peintre et célébrera le sacre, dans un tableau si grandiose que l'Empereur s'écriera : « Quelle vérité ! Ce n'est pas une peinture. On vit, on marche, on parle dans ce tableau. » De même, il ne fait aucun doute qu'Alain Jouffroy n'apprécie guère l'inspiration mythologique des tableaux, parfois doucereux, que David exécute dans son exil bruxellois, après la Restauration monarchique. Mais il souligne l'admirable acuité que conservait ce portraitiste, comme le montre la détermination intacte qu'il capte chez l'auteur pourtant vieillissant de *Qu'est-ce que le Tiers-État ?*, l'abbé Sieyès, dans son portrait de 1817.

Ce livre est bien plus aimanté par les débuts de la Révolution dont David fut, en quelque sorte le « pré-voyant », quand, quelques années auparavant, il changea sa propre peinture et se dota d'un nouveau langage plastique. On a baptisé ce style du nom de « néoclassicisme », mais cette appellation occulte la rupture qu'il introduisait, en dégageant une voie hors de la frivolité, du fouillis baroque et des rocailles de cet autre style alors en vigueur, le rococo. David n'en était pas l'inventeur, l'archéologue érudit Winckelmann en avait été le promoteur et quelques peintres, comme Mengs ou Vien, avaient précédé David dans cette voie. Lui-même avait déjà trente-et-un ans quand, en 1779, un voyage à Naples le conduisit à Herculanium et à Pompéi – « une opération de la cataracte », dira-t-il de cette

révélation de l'antiquité, dont il lui faudra plusieurs années encore pour assimiler et réinventer le langage que Poussin, un siècle plus tôt, avait déjà fait sien.

De l'antiquité, David tire deux leçons, et c'est leur articulation inédite qui l'érige en chef de file d'une école nouvelle, puis en peintre de la Révolution. La première est plastique, elle tient à cette clarté de trait qu'il introduit à son tour dans sa peinture, et qui est aussi, selon Alain Jouffroy, une forme d'adhésion intellectuelle aux « règles clarificatrices de l'*Encyclopédie* ». La seconde est politique et réside dans l'exaltation de la vertu civique qu'illustrent son *Serment des Horaces*, en 1784, *La mort de Socrate*, en 1787 et plus encore son tableau de 1789, *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, après que celui-ci les eut fait exécuter pour avoir tenté de renverser la République. Il n'est pas un républicain avant l'heure, mais l'extrême rigueur de ses compositions, alliée à la puissance héroïque de leurs thèmes, lui permet de dépasser l'élégance un peu mielleuse de ses prédécesseurs que leur goût de l'antique cantonnait dans des scènes de genre. David, lui, est déjà saisi par le drame de l'histoire, avant que ce drame ne devienne l'histoire elle-même et qu'il en soit le peintre-citoyen.

La question qui fascine Alain Jouffroy est celle de la réalisation artistique de l'engagement révolutionnaire de David. Député de la Convention à partir de 1792, membre du Comité d'Instruction Publique en charge des fêtes civiques et révolutionnaires, il est aussi, à partir de 1793, membre du Comité de Sûreté Générale qui procède aux arrestations et aux

interrogatoires sous la Terreur. À ce titre, il contresigne près de cinquante arrêtés traduisant les suspects devant le tribunal révolutionnaire. David n'a donc pas craint de « se salir les mains », y compris en protégeant Vivant Denon, Fragonard ou son propre élève, Gros, que ses sympathies royalistes auraient pu conduire à la guillotine. D'ailleurs, s'il n'avait été absent de la Convention le 9 thermidor, il aurait été emporté dans la chute de Robespierre à qui, la veille encore, il avait publiquement réaffirmé sa fidélité. Dès lors, la question de l'esthétique de la violence s'impose dans toute sa crudité et Alain Jouffroy l'aborde d'emblée dans son livre. Plus que dans le croquis « sur le vif » (et l'expression se leste ici d'une charge terrible) que le peintre fait de la reine conduite à l'échafaud, David l'expose dans ces figures de la martyrologie révolutionnaire que sont *La mort de Le Peletier de Saint-Fargeau*, ou de *Marat assassiné*. Tableau sublime du libelliste et député extrémiste gisant dans sa baignoire, dont Alain Jouffroy décrit, d'une façon qui ne l'est pas moins, le bras ballant « laissant tomber la petite plume d'oie, si dérisoirement haïe et redoutée, à côté du couteau ensanglanté qui vient de lui interdire d'en faire usage. »

Un tableau inachevé de 1794 le retient plus encore, celui de *La mort du jeune Bara*. Engagé volontaire à treize ans dans l'armée révolutionnaire combattant en Vendée, simple tambour courageux, il meurt sous les coups de soldats vendéens ou de voleurs de chevaux, on ne sait. Son histoire étant remontée jusqu'à Robespierre, celui-ci en forge aussitôt la légende, racontant que le jeune Joseph Bara avait crié « Vive

la république» à ceux qui lui intimaient de crier «Vive le roi», avant de l'assassiner. David ne tranche pas entre les versions de sa mort, il ouvre celle-ci au vertige muet d'un scandale qui est celui de la liberté et de la mort, réunis dans ce corps nu étrangement féminin. L'adolescent allongé serre la cocarde tricolore contre son cœur, dans un paysage vide où on discerne à peine, au loin, quelques silhouettes qui pourraient être celles de ses meurtriers ou la rumeur du champ de bataille. «Le moment extrême» coïncide avec le «moment voulu» du kairos, et leur contradiction est retournée et comme incarnée dans cet hermaphrodite. Pourquoi ce parti pris qui a la douceur d'un adieu aux heures les plus sombres de la révolution? Pour propulser ce tableau hors de la morale? Dans la pure effusion où les énergies humaines contradictoires s'ébattent, se combattent, mais sont aussi étrangement réconciliées dans ce corps agonisant où les deux sexes fusionnent? «La violence était là, partout, de tous les côtés...» écrit Alain Jouffroy, «la France en était inondée depuis des mois... et David fait ce tableau mystérieusement doux, d'un garçon efféminé de treize ans, dont le sang a l'air de couler lentement, secrètement, le long de l'aîne... Pour célébrer quoi, en fin de compte? L'héroïsme, ou le corps? ... Les principes, ou ce qui les contredit?... La république, la vertu, la beauté violées, ou... sans le dire... un bel eunuque, victime ambiguë de la folie, du “vice”?»

Si ces points de suspension disent l'inachèvement de ce tableau qui emporte avec lui un secret interdisant toute interprétation univoque, ils ouvrent la porte par laquelle se glisse un

personnage inattendu dont l'ombre hante ce livre : le marquis de Sade. Comme David, Sade fut un acteur de la Révolution. Libéré le 2 avril 1790, après treize années de prison, il devient membre de la section des Piques à laquelle appartenait Robespierre, en prend la présidence puis prononce, le 29 septembre 1793, *Le discours aux mânes de Marat et de Le Peletier*⁴. Qu'Alain Jouffroy ait rêvé d'une rencontre qui sans doute n'eut jamais lieu entre les deux hommes, voilà qui est certain. L'éloge que le premier fait de Marat et Le Peletier, les tableaux que le second leur consacre n'en sont pas moins «une coïncidence historique, où deux grands créateurs font face – et du même côté – aux mêmes hommes assassinés». Elle n'avait jamais été soulignée. Rien de ce qui les rapproche, en tant qu'ils furent les inventeurs d'une liberté et d'une modernité inédites, chacun en son domaine, ne suffit à combler ce qui les oppose tout autant. Mais dans «leur écart absolu», ils symbolisent les pôles constitutifs et nécessaires de l'un de ces «innombrables soleils de la totalité» que la Révolution jeta à la face du ciel, y compris les plus noirs d'entre eux, la Terreur, comme la contre-violence qui lui succéda. Est-ce

4. En novembre 1793, Sade lut à la convention une pétition demandant l'abandon des «illusions religieuses», en présence de Robespierre que l'athéisme radical de l'orateur, pour ne rien dire de sa vie scandaleuse, hérissait. Devenu suspect, il fut arrêté puis condamné à mort, et ne dut d'échapper à la guillotine qu'au fait de n'avoir été trouvé dans aucune des prisons où on le fit chercher pour le conduire à l'échafaud, le jour de la chute de Robespierre, dans la dernière charretée de la Terreur. Libéré peu après, il se tiendra désormais prudemment à l'écart de la vie publique, avant d'être à nouveau incarcéré pour ses écrits en 1801 en diverses prisons où il restera jusqu'à sa mort en 1814.

cela que David peint dans la nudité de son Bara? Une vérité nue mais laquelle? Un dépouillement extrême de la vérité que seule pouvait incarner la dépouille, qui plus est, d'un presque enfant, où la mort déjà venue violait une vie encore naissante, comme elles s'accouplaient en un baiser furieux dans cette jeune révolution basculant déjà vers sa fin? Jamais peinture d'histoire ne fût plus troublante et évasive de porter le trouble d'une époque, au moment où le sens de celle-ci devenait tragiquement insaisissable.

La nudité est pour Sade la condition suprême de l'homme, dont la raison athée arrache le dernier voile et à qui il ne reste, pour se définir, se sauver, célébrer ou protester contre cette solitude totale, que la mathématique infinie, répétitive de sacrilèges sexuels qui, paradoxalement, restaurent la présence de Dieu dans leur prétention à l'offenser. Pour David qui n'était pas athée et à qui ces excès étaient étrangers, la nudité est signe d'une gloire moins ambiguë, une distinction qui ne peut échoir qu'aux dieux ou aux héros, conformément aux canons de l'antiquité. Elle reviendra dans deux de ses tableaux d'histoire, *Les Sabines* (1799) et *Léonidas aux Thermopyles* (1814), l'une des œuvres «où son génie est glacé, sinon humilié par les contraintes de la commande». Qu'il s'agisse de la réconciliation d'une révolution déchirée ou de la proche défaite de l'Empire, l'écho de l'histoire immédiate y est sensible mais assourdi. La violence est suspendue et la nudité des guerriers est le voile mythologique de cette distance à laquelle David finit par se tenir. Étrangères à toute obscénité sadienne, les

femmes davidiennes, à l'image des Sabines suspendant le fracas des armes, «jouent le rôle de protectrices du droit à l'existence de chacun, elles dressent la barricade humaine de ces droits», et comme toutes les autres femmes dans les tableaux de David, elles restent vêtues. Plus que la figure glorieuse et décidée de Hersilie qui, dans sa tunique blanche, les bras tendus, s'interpose entre Tatius, son père sabin, et Romulus, son époux romain, c'est une autre femme, juste derrière elle, qui envoûte les yeux d'Alain Jouffroy: «cette magnifique figure féminine qui, les mains entrecroisées sur le front, semble regarder fixement le spectateur». La Méduse de David, écrit-il. «Elle s'absente de ce combat (...) absence qui est surprésence, ou plutôt surconscience de ce qui se passe et de ce qui pourrait, devrait se passer: absence qui donne sens à tout ce qui arrive – le monde lui-même.»

De quelle peinture d'histoire David est-il alors le fondateur? Peut-être de l'énergie de l'histoire qui ne saurait se figer en un quelconque *courant* pictural. «Les chances révolutionnaires dérangent toutes mes idées» dira-t-il superbement. Alors quel en est le moteur? L'individu, répond Alain Jouffroy. «L'histoire, pour David, ne passe pas par les champs de bataille mais par l'exaltation et la réflexion des individus.» Tel est le sens du geste des Sabines séparant les guerriers, tel aussi celui du regard désabusé de Léonidas, devant la bataille perdue qu'il s'apprête à livrer. Plus exemplaire encore de leur rôle est *Le Serment du jeu de Paume* qui célèbre ce moment où les hommes vont donner un fondement rationnel à des principes

de gouvernance dont la source était jusque-là transcendante. David commença cette immense toile en 1791 mais la laissa inachevée, faute de financements, faute également d'une unité nationale qu'elle symbolisait et qui n'existait déjà plus. Le grand dessin préparatoire qui en est conservé montre le mélange de fiction et de reportage ayant présidé à la réinvention de cette séance à laquelle il n'a pas assisté. « À partir de récits divergents des témoins auprès de qui il a pu mener une véritable enquête, il a échafaudé le plan du grand mythe fondateur de son époque: la liberté, l'égalité pour tous. » Regardons, écoutons: une immense clameur monte de « cette galerie d'individus surpris de devenir souverains ». La salle du jeu de paume est un théâtre politique, la scène magistrale où tous les acteurs nous font face, comme ils font face à l'histoire qui les prend à témoin. Leurs bras se lèvent en direction du plafond très haut, dont le Très-Haut est chassé par ce grand coup d'aile qui soulève un rideau dans sa bourrasque et fait entrer le Peuple venu saluer aux fenêtres son propre surgissement historique. « L'histoire recommence à zéro, le ciel est vide – l'orage qui a éclaté à ce moment au-dessus de la chapelle royale est la décharge de la conscience du vide dans l'espace de l'histoire. »

Tant d'œuvres inachevées traversent les premières années révolutionnaires de David, *Le Serment du Jeu de paume*, *La mort du jeune Bara*, *Le triomphe du peuple français*, ses portraits du député Prieur de la Marne, de Mme Pastoret ou de Mme Trudaine, comme plus tard ceux de Mme de Récamier et même

de Bonaparte. L'histoire va trop vite, elle percute l'impatience d'un peintre qui se déplaçait avec elle pour la saisir, lui dont le saisissement n'est nulle part aussi sensible que dans son autoportrait de 1794, peint depuis la prison où ses sympathies robespierristes l'ont jeté. Le velours de sa veste a des tons rouges de sang séché. Palette et pinceaux en mains, il nous regarde de ses yeux fiévreux et comme évidés par la décharge d'histoire qui, cinq ans durant, l'a traversé. Tel est le David qu'aime Alain Jouffroy, celui qui, fidèle à ses contradictions, les regarde au fond des yeux, loin de l'image classique que le peintre lui-même a contribué à construire. « Si l'on parle de l'académisme de David comme de quelque chose qui va de soi », écrit Alain Jouffroy, « je me permettrai de faire remarquer qu'il relèverait alors d'une bien étrange académie: celle des utopistes qui préfèrent les révolutions au retour à la case départ, et qui font de leurs énergies, de leurs idées, de leurs espoirs, de leurs croyances en eux-mêmes et en l'homme une vertu que seul peut égaler en intensité le pire des vices, celui qui consiste à vouloir éclairer de fond en comble le gouffre noir – et les crimes – sur lesquels les hommes continuent de bâtir leurs sociétés. » Ces mots sont un autoportrait d'Alain Jouffroy, ceux par lesquels il se déclare en connivence fraternelle avec David. Aujourd'hui que pullulent les procureurs sanglés dans de vertueuses réécritures de l'histoire, d'autant plus furieuses qu'ils chassent en meutes anonymes, ils valent aussi, naturellement, comme une déclaration anticipée de guerre qu'un individu, dans la souveraineté de ses doutes, adresse à tous les conformismes.



La Mort de Sénèque, 1773, huile sur toile,
123 × 160 cm, Paris, musée du Louvre



Les Funérailles de Patrocle, 1779,
huile sur toile, 94 x 218 cm, Dublin, National Gallery of Ireland



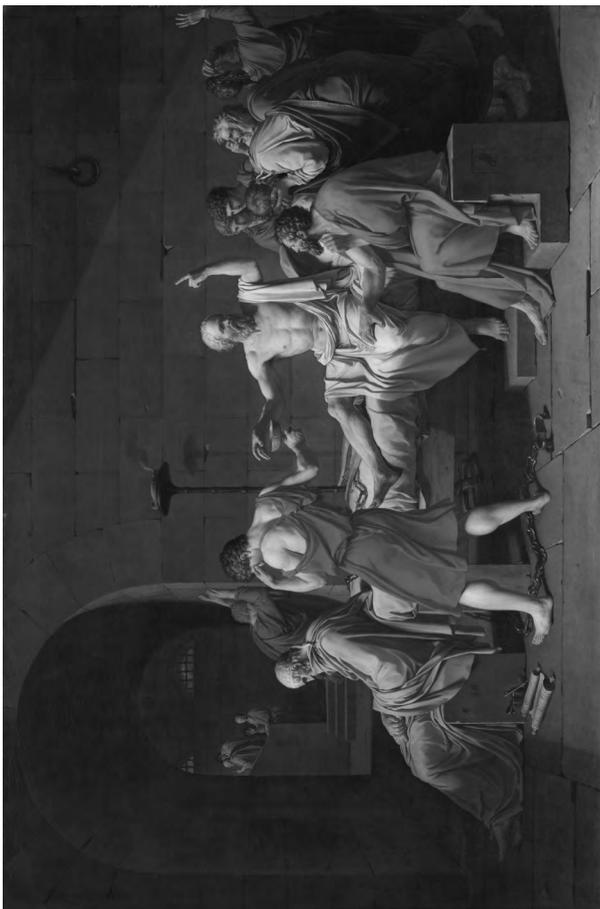
Portrait du comte Stanislas de Potocki, 1781,
huile sur toile, 300 x 218 cm, Varsovie, musée national



Bélisaire demandant l'aumône, 1784, huile sur toile, 288 × 312 cm,
Lille, Palais des Beaux-Arts



Le Serment des Horaces, 1784,
huile sur toile, 330 × 425 cm, Paris, musée du Louvre



La Mort de Socrate, 1787,
huile sur toile, 150 x 200 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art



Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils, 1789,
huile sur toile, 323 x 422 cm, Paris, musée du Louvre



Le Serment du Jeu de Paume, 1791,
huile sur toile, 65 × 88,5 cm, Paris, musée Carnavalet



Portrait de Louise Trudaine, 1792,
huile sur toile, 130 × 98 cm, Paris, musée du Louvre



Portrait d'Emmanuel Joseph Sieyès, 1817,
huile sur toile, 95 × 72 cm,
Cambridge, Harvard University Fogg Art Museum

« Il y a un grand homme qui a précédé Ingres, et qui a bien plus de génie. C'est David », dit un jour Baudelaire devant un tableau d'Ingres qu'on voulait lui faire admirer. Le ministre dont il visitait la collection lui ayant dit: « Il me semble, du reste, que, depuis quelque temps, David est en hausse? », Baudelaire raconte: « Je n'y pouvais pas tenir; j'ai répondu qu'il suffisait qu'il n'eût jamais été en baisse chez les gens d'esprit. »

Lettre de Baudelaire
à Mme Paul Meurice, 3 février 1865.

« David est un composé singulier de réalisme et d'idéal... Ce fut le père de toute l'école moderne en peinture et en sculpture, il réforma jusqu'à l'architecture, jusqu'aux meubles à l'usage de tous les jours. Il règne encore à quelques égards, et, malgré de certaines transformations apparentes dans le goût de ce qui est l'école d'aujourd'hui, il est manifeste que tout dérive encore de lui et de ses principes. »

Eugène Delacroix, *Journal*,
22 février 1860.

«David est le maître favori de quelques jeunes peintres de l'école la plus audacieuse, et pour ma part, je suis d'avis que la Mort de Marat est un chef-d'œuvre qui aurait pu être peint aujourd'hui, exposé au quai d'Orsay et être moqué par le plus grand nombre de mes confrères et des connaisseurs. Dommage qu'il faille toujours regretter la disparition du tableau qui lui faisait pendant et qui représentait d'une façon sublime et saisissante la mort de Le Peletier de Saint-Fargeau. (...) Comme David est près de nous.»

Apollinaire, *Au Petit-Palais* :
David et ses élèves, 10 avril 1913.

La France inventive n'est ni Rameau, ni Malherbe, ni Boileau, ni La Fontaine, ni Chardin, ni Verlaine, qui ne furent au mieux que ses ritournelles nationales. Née avec Villon, Rabelais, Scève, Louise Labbé, Montaigne, d'Aubigné, Théophile de Viau, Poussin, Pascal, Pierre Bayle, Fontenelle, Saint-Simon, toujours renaissante avec Montesquieu, Rousseau (premier grand défenseur du cosmopolitisme), Diderot, Sade, David, Saint-Just, Stendhal, Rimbaud, Artaud, elle se met souvent à l'arrière-plan de son audience, s'expatrie comme Poussin près de quarante ans à Rome pour se créer un autre théâtre et d'autres amis, se complait avec délices à Milan comme Stendhal, Victor Segalen en Chine, s'exile comme Hugo à Guernesey ou s'expulse d'elle-même comme Rimbaud au Harar, Gauguin à Tahiti, s'aventure dans l'invention des autres, joue aux Persans, au « bon sauvage », aux « Milanais », aux « nègres », aux « Barbares », aux Huns, aux Japonais, aux Indiens Tarahumaras, parle le langage de Rétif de La Bretonne, de Nerval, de Hugo, de Lautréamont, de Jarry, de Darien, de Pierre Louÿs, de Proust, de Breton, d'Aragon, de Prévert, de Michaux, de Jean Genet, plutôt que celui de Tocqueville, de Thiers, de Taine, de Renan, de Barrès (auteur de *Contre les étrangers*), d'Anatole France, de Charles Maurras ou de Robert Brasillach.

La France inventive prend les normes du temps pour les secouer jusqu'aux racines, comme Helvétius, d'Holbach, Sade, Charles Fourier, trahit Boucher comme David, trahit Loti et Jules Verne comme Raymond Roussel, trahit Mallarmé et Valéry comme Breton, touche au sublime avec Georges de La Tour, Géricault, Delacroix, Berlioz, Gustave Moreau, Doré, Lautréamont, Alfred Jarry, Apollinaire, Georges Bataille, Desnos, Klossowski, Char, Blanchot, échappe à toutes les règles comme Lequeu ou Duchamp, se faufile mystérieusement de Watteau à Fragonard, de Fragonard à David, de David à Delacroix et à Seurat, de Seurat à Rodin et à Duchamp, pour rompre avec les sempiternels mélancoliques que sont les « grandes têtes molles » de toutes les époques : Chateaubriand ou Lamartine, Musset ou Verlaine, Charles Péguy ou Paul Claudel, que l'on peut réunir au Panthéon des Rivarol, Joseph de Maistre, Gobineau, Édouard Drumont, Barrès, Léon Daudet, Drieu, ces âmes claironnantes, la plupart du temps ethnocentristes, xénophobes, racistes, misogynes, misanthropes et souvent ennemies de tout envol, fleurons de la France cupide et peureuse, dont quelques étrangers, comme Marat, Thomas Paine, Buonarroti, Picabia, Arthur Cravan, Apollinaire, Tzara, Picasso, un Algérien comme Kateb Yacine, un Martiniquais comme Aimé Césaire, un Cubain comme Wifredo Lam, un Chilien comme Matta ont su, sur des plans hélas trop divers, perpétuer la diaspora révolutionnaire dans le monde.

Ne serait-il pas temps de remettre les montres de la France à l'heure, à commencer dans ses livres d'école ? Dans ce pays,

qui porte pourtant sans honte le nom de ses anciens envahisseurs, et c'est son mérite, la petitesse nationaliste est si traditionnelle, si fidèle à elle-même qu'en cette fin de XX^e siècle, on demande encore aux enfants d'apprendre les contes de Perrault et les fables de La Fontaine par cœur (comme si c'était l'universelle sagesse des nations !), aux adolescents et aux adultes de respecter Tocqueville qui a écrit : « On ne peut étudier les peuples barbares que les armes à la main. » C'est dans ce pays (que j'aime, parce qu'il est un extraordinaire carrefour de rencontres, mais qui est loin d'être le seul pays que j'aime), qu'on continue de vouer un culte aveugle à Chateaubriand, qui définissait l'Indien d'Amérique comme « un sauvage qui n'est point parvenu à l'état de civilisation » – alors que Dürer, trois siècles plus tôt, admirait déjà avec stupeur, émerveillement, émotion, les premières œuvres indiennes qu'on eût apportées d'Amérique du Nord en Europe. L'auteur du *Génie du christianisme* traitait aussi l'Arabe d'« homme civilisé retombé dans l'état sauvage » et déclarait sans la moindre honte qu'il ne connaissait pas de « bête brute » qu'il ne préférerait à un Turc ! Il faut lire le livre de Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, pour mesurer l'étendue du désastre perpétué par notre héritage culturel, qui n'est que transversalement illuminé d'éclairs.

Depuis vingt ans et jusqu'à aujourd'hui (1989), un immense mur de coton a été élevé entre les véritables singularités de la France et le public potentiel par les médias, liés aux deux systèmes européen-américains des *décennies* (de la caducité automatique

des œuvres de création tous les dix ans) et de la *mode* (le nécessaire renouvellement des « produits » culturels pour des raisons marchandes). Malgré l'abondance des publications, les travaux de recherche accomplis par les historiens et les spécialistes, le courant ne passe que très rarement qui pourrait relancer la curiosité, l'enthousiasme, la passion, comme si toutes les œuvres inactuelles étaient condamnées à ne plus survivre que le temps d'une exposition rétrospective. Les conditions sont réunies pour que personne ne tienne compte plus de quelques jours de cette « chose qui donne une sensation » dont Giorgio de Chirico parlait à propos de ce qu'aimait Nietzsche (Stendhal et la *Carmen* de Bizet) : la sensation même du sublime, cette extase de la raison où se déchaîne la liberté.

Stendhal, comme la plupart des créateurs français du XIX^e siècle, résiste encore, en France et souvent ailleurs, à l'indifférence généralisée. Mais David est devenu, depuis les années vingt et plus encore depuis la mode nihiliste de la dérision et de l'apolitisme des années soixante-dix, l'exemple d'un pompiérisme hétérogène à l'« histoire de l'art », comme s'il était le responsable de Meissonier et de Bouguereau, alors qu'il fut le maître de Gros, d'Ingres, de Girodet, de Gérard, de Topino-Lebrun, qui furent tout sauf des « pompiers », et le modèle des plus grands peintres du XIX^e, de Géricault à Delacroix. Son attitude critique et même résolument hostile à l'égard de l'Académie de son époque ne laisse planer à cet égard aucune équivoque. Mais la force des clichés s'ajoute de plus en plus souvent au poids, sous-estimé, des ignorances.

Je me souviens d'avoir conduit, peu après 1968, le peintre Martial Raysse au Louvre, pour lui montrer les tableaux de David et de Géricault, de sa stupéfaction devant la vitalité de ces immenses peintures, dont il ne connaissait que des reproductions. Certes, j'ai dû lui expliquer certaines choses pour qu'il prête attention à certains détails de conception et d'exécution, car il fallait lutter alors contre une véritable volonté d'ignorance de la part des artistes pour qu'ils comprennent que les tableaux d'avant Cézanne et même d'avant Delacroix n'étaient pas dépourvus, *a priori*, de tout intérêt intellectuel et sensible.

Coupables à leurs yeux d'avoir pu *signifier* quelque chose pour leur temps, comme si la signification était *en elle-même* suspecte, ces peintures de David, de Gros, de Girodet ou de Géricault tournaient ironiquement le dos à la tyrannie esthético-morale du nihilisme de cette époque – nous en vivons le dernier avatar – où la critique s'acharnait à détecter le non-sens dans le sens, et même, comme le disait Barthes, qui a participé plus lucidement que d'autres à la naissance de cette tyrannie, à vouloir « néantiser » le sens : « Projet désespéré, dit Barthes, à proportion de son impossibilité. » Mais le sens est comme les rivières : il peut devenir souterrain et réaffleurer soudain, grandi par sa période d'invisibilité, au niveau où l'on marche tous les jours, dans le clair-obscur de nos métropoles plus ou moins « post-modernisées ».

Lire Nietzsche, aimer Stendhal, ne se laisser jamais de Mozart, de Berlioz, de Verdi, de Stravinski, n'a jamais été,

pour moi comme pour d'autres, incompatible avec aimer Sade, David, Géricault, Delacroix et Gauguin. Lire et relire Hugo n'a jamais empêché Breton de partager les secrets de Lautréamont et de Rimbaud, ou de s'aventurer dans les grandes broussailles des poèmes dada de Tzara, de rire avec Péret ou de rêver sur les plages sans horizon de Tanguy. La liberté consiste d'abord à ne pas accepter la loi morale selon laquelle il serait interdit d'aimer à la fois Breton, Aragon, Péret, Eluard et René Char, ou, plus largement, le glacial et le brûlant, la femme pudique et la scandaleuse, le libertin et le révolutionnaire, la communauté dont on fait partie et le genre humain, la révolution violente et la paix. Je préfère Picasso à Matisse, comme je préfère Delacroix à Ingres, Breton à Aragon, mais je préfère aussi David au rococo qu'il a transgressé et dépassé. Je ne suis en rien neutre, en rien partisan d'un consensus impossible entre tous les extrêmes, mais de tous ces extrêmes j'entends tirer une autre leçon, plus sage et plus profonde que celles qu'on m'a données. En tout cas, pas celle du « n'importe quoi, n'importe comment, à n'importe quelle heure ». Écrire, pour un écrivain, n'a d'autre fonction que la recherche éperdue, constante, d'un nouveau sens à tout, qui exige au moins de résister jusqu'au bout à la remédiable perte du sens, comme à l'irremédiable perte de mémoire.

L'éthique esthétique du signifiant est morte, son fantôme subsiste. Je me suis opposé à ce fantôme, né du dandysme baudelairien, par divers moyens. Personne n'a mesuré l'intensité de cet effort, qu'importe: il sera examiné un jour, dans les

limites particulières de ses conquêtes. Je n'ai pas davantage à m'en enorgueillir qu'à m'en excuser banalement: le nihilisme était là, partout, avec ses philosophes, ses critiques et ses médias, il fallait le traverser. L'âge adulte consiste aussi à découvrir le pouvoir secret des exigences minoritaires, à ne plus se contenter de l'usage héréditaire des mots, et à tenter de leur trouver, dans la vie, de nouveaux moyens d'application, poétiques, éthiques et politiques. L'histoire de la peinture, ses retours en arrière pour aller de l'avant, ses sauts, ses caprices, forment l'image d'un devenir-monde, qui n'est en rien réductible à une sempiternelle et mécanique autoreproduction.

Si le monde n'obéit pas toujours à la loi du progrès, il y obéit beaucoup plus qu'on ne veut l'admettre aujourd'hui. De toute manière, il bouge, se glace ou s'échauffe, et les passions qui l'agitent ne sont pas toutes le revival des fanatismes archaïques et des superstitions. La passion de peindre, comme celle d'écrire, participe de la volonté de connaissance, et s'il faut aujourd'hui s'opposer plus que jamais au raz de marée du non-sens c'est que, malgré toutes les déceptions, blessures, interrogations sans réponse dont nous avons été les objets, nos contradictions, inhérentes à notre statut d'individus, d'animaux socio-économiques, mais aussi à la part irréductiblement cosmique que représente notre corps, dépassent la définition des humanismes existants et nous incitent à en définir un autre. La peinture et l'écriture ont survécu à la mort de l'art, à la mort de la littérature. Elles peuvent survivre à leur crise permanente, parce que la révolte contre l'impuissance

individuelle et l'anéantissement du sens sera, si l'humanité veut survivre – ce qui n'est pas encore prouvé –, la plus forte.

L'auteur de cet essai sur David l'a écrit pour ceux qui, conscients de leurs propres contradictions comme de celles des autres, ne veulent à aucun prix les censurer, les réduire à des schémas d'explication réductrice, mais bien plutôt vagabonder, voyager sans aucun préjugé dans les êtres comme dans les choses, vivre en état de disponibilité permanente plutôt que mourir à petit feu. La célèbre phrase de la *Logique de Port-Royal* reste sa devise favorite: «*L'homme qui marche est une cause libre.*»

David, de toute évidence, était un homme qui marche. Son itinéraire, à travers l'une des périodes capitales de l'humanité, où à chaque instant un individu impulsif et ambitieux comme lui pouvait sombrer, s'annihiler lui-même, reste à nul autre comparable. Exemple, non, bien qu'il ait assumé à sa manière la survie du sens du monde. Exceptionnel, singulier en cela, oui. En s'engageant tout entier, comme il l'a fait, à l'intérieur du brasier où l'histoire des temps modernes a commencé, et en donnant forme au sens pour créer des mythes, David a fait de la peinture autre chose qu'une simple complaisance décorative, autre chose qu'une fuite hors de l'existence. Il a transformé l'acte même de peindre en moyen d'intervention dans la vie réelle. On peut violemment contester certains de ses choix politiques, les insurmontables contradictions qu'elles impliquent – et principalement d'avoir contribué à la pompe napoléonienne, par des tableaux où la liberté cède tout l'espace de la liberté à

la nécessité. Mais n'oublions pas que, pour David comme pour beaucoup de Conventionnels qui ont survécu à la Terreur et à la réaction thermidorienne, au tribunal révolutionnaire comme à la Terreur blanche, le pire, jusqu'au 18 Brumaire, eût été le retour de la monarchie. Toute son œuvre porte, comme celle de tous les savants qui étaient ses contemporains, la marque de cette volonté de fortifier l'irréversible. Au XX^e siècle, Picasso a joué un rôle semblable avec quelques autres, par rapport au fascisme espagnol, au nazisme, et *Guernica* s'inscrit dans la lignée des *Sabines*, comme le cubisme restait, contrairement à ce que l'on croit, dans la lignée du néoclassicisme. En ce sens, la modernité relève, depuis David, de ce que Harold Rosenberg a appelé justement la «*tradition du nouveau*»: celle de l'*Aufklärung*, la nôtre.

La première porte picturale sur ce nouvel espace de vie et de pensée qu'on appelle la modernité – la chance de créer sans cesse de nouveaux réseaux de sens au sein de l'héritage des contradictions et des conflits d'une époque – c'est David, à lui seul, qui l'a ouverte. On a tenté de la condamner. On voudra demain la murer. C'est l'heure de la rouvrir. On tente aujourd'hui de réduire la portée des œuvres à leur succès commercial, donc à identifier les intentions de leurs auteurs au besoin de s'enrichir. L'heure est venue de rappeler qu'elles ont exercé d'autant plus d'influence que l'argent n'était pas leur premier motif, et que la passion de la justice et la passion de la découverte, c'est-à-dire de la transformation du monde, ont participé à leur agencement formel et continuent d'agir sous roche dans la trame même de notre présent.

En couverture: *Autoportrait*, 1791,
huile sur toile, 64 × 53 cm, Florence, Galerie des Offices

Première édition: Terrain vague Losfeld, coll. « Vision », 1989

Chargée d'édition: Alice Kremer
Éditeur: François-Marie Deyrolle
Conception graphique: Juliette Roussel
Impression: Jelgavas Tipografija

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours
de la DRAC et de la Région Grand Est,
et de la Fondation Michalski.

© L'Atelier contemporain, mai 2021
ISBN 978-2-85035-041-2
www.editionslateliercontemporain.net