



# Les FLEURS DU MAL DE



# Jean-Léon Gérôme

PAR EMMANUEL DAYDÉ

**MUSÉE D'ORSAY. DU 19 OCTOBRE 2010 AU 23 JANVIER 2011.**

*Jean-Léon Gérôme (1824-1904) – L'histoire en spectacle.*

Commissariat : Édouard Papet, Laurence des Cars et Dominique de Font-Réaulx.

Impopulaire d'avoir été trop populaire, Jean-Léon Gérôme a subi au XX<sup>e</sup> siècle l'opprobre d'avoir été le dernier des pompiers. Bien mieux que Cabanel, son art néogrec, historique et orientaliste annonce pourtant l'esthétique décadente et anticipe sur le cinéma hollywoodien. Le retour d'un lion dans l'arène.

Au feu, les pompiers ? “Ne vous arrêtez pas, Monsieur le Président, c’est ici le déshonneur de l’art français” : Jean-Léon Gérôme ne pouvait se douter qu’en prononçant ses mots à l’adresse du président Loubet contre les impressionnistes, à l’entrée de l’exposition Universelle de 1900, il signait là son propre déshonneur et sa condamnation universelle. Il est vrai que la rage du peintre de Vesoul envers Manet et ses amis confinait à l’obsession. N’allait-il pas jusqu’à prétendre que ces “gredins”, des fous dignes de la maison du docteur Blanche, “font de la peinture comme ils feraient sous eux ?” Malheur au vaincu ! Une telle virulence nauséabonde a fini par se retourner contre le peintre français le plus célèbre de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À sa mort en 1904, le dernier des pompiers conjugué sur lui toutes les haines et tous les sarcasmes des modernes. Rangé au rang des médiocres par Émile Zola, et “enterré, selon son défenseur Gerald Ackerman, dans l’estime officielle, l’indifférence du public et l’acrimonie de la critique”, l’ancien lion des cercles artistiques internationaux se retrouve cloué au pilori, comme l’exemple parfait du plus mauvais peintre du monde. Sans les Américains, qui continuent d’acheter les œuvres du peintre, il aurait sombré dans un oubli total. On ne supporte plus cet amour maniaque de la précision historique, et ce morne et patient travail d’ébéniste ou d’archéologue, qui fit tout le succès du roi Gérôme. On en a soupé de toute cette antiquaille stérile, avec, selon les modernes, d’un manque total d’imagination. Et l’on se gausse de ces “pointes de gaillardise” et de toute cette perversité latente, tout juste bonne à “faire

les délices de quelque vieillard millionnaire” (Théophile Thoré), qui se cachent derrière cette peinture désespérément lisse. Toute cette vulgarisation, conjuguée à tant de vulgarité, ne serait plus notre fort. “Les clameurs continuent, mais je m’en ...”, avait coutume de répliquer avec hauteur l’artiste. Gérôme a en quelque sorte eu raison d’avoir tort. Aujourd’hui que les passions se sont calmées, son art de “vieux con”, brillant et efficace comme un film hollywoodien, apparaît en effet comme la seule façon imaginable de pouvoir contrebalancer le rouleau compresseur impressionniste.

A-t-on bien vu qu’il y a quelque chose du dandysme, et d’un dandysme diabolique à la Barbey d’Aureville, derrière ce rejet orgueilleux de son siècle ? Soufflant à l’encontre du vent de l’histoire, Gérôme et ses belles bacchantes n’en ont pas moins été de leur temps : le temps des *Fleurs du mal* de Baudelaire, de la conquête coloniale et de l’avènement du cinéma. Dans ces domaines réservés, l’impressionnisme, qui lutte à touche-touche contre la photographie, et qui sort des alcôves confinées pour se saouler de plein air, lui laisse le champ libre. Ou plutôt le désert libre, cet Orient presque vierge dont il va faire sa table rase. Si l’indécence passagère de *Olympia* de Manet ou plus tard des nus au bain de Degas a pu créer le scandale, cette nudité demeure rare et toujours plus indifférente que perverse. La décadence fin de siècle, la morbidity amoureuse sado-masochiste, on la retrouve en revanche à foison dans les nus fantasmagoriques et voyeuristes, toujours plus ou moins scabreux, de Gérôme. Nulle mièvrerie à l’eau de rose ici, comme chez les néoclassiques, ou chez son illustre contemporain, le doucereux Cabanel (dont la rétrospective à Montpellier, maladroitement intitulée *Le Retour du beau*, souligne toutes les limites). Tout au plus relève-t-on chez ce peintre callipyge un réalisme spectaculaire, ou plutôt un illusionnisme réaliste, au-delà du bon et du mauvais goût, qui rapproche curieusement Gérôme, un siècle plus tard, de l’hyperréalisme froid de John de Andrea ou du néo-pop kitsch de Jeff Koons. Son sulfureux *Intérieur grec* aux femmes en forme de poupées gonflables, ou sa charnelle, trop charnelle *Grande Piscine de Brousse* évoquent une ambiance de bordel et de hammam →

Double page précédente :

*Pollice Verso*.

1872, huile sur toile, 98 x 147 cm. Phoenix Art Museum.

À gauche :

*Marchand de tapis au Caire*. 1887, huile sur toile, 86 x 69 cm.

Minneapolis Institute of Arts.

À droite en haut :

*Bonaparte devant le sphinx/Œdipe*. 1867/68, huile sur toile, 60 x 101 cm.

Californie Hearst San Simeon.

À droite en bas :

*Promenade du Harem*. 1869, huile sur toile, 79 x 134 cm.

Don de Walter P. Chrysler Jr. Chrysler Museum of art, Norfolk.







qui n'a plus rien à voir avec les figures compassées du *Bain turc* de Monsieur Ingres : adjugée pour 2,5 millions d'euros à Londres en 2004, la *Grande Piscine* a d'ailleurs retrouvé des amateurs contemporains. Nulle saine objectivité dans le strip-tease imposé à sa *Phryné*, aux vêtements violemment arrachés devant une assemblée de vieillards libidineux, ni dans le commerce cynique des corps de son *Marché d'esclaves*, où un groupe d'hommes vêtus vérifie la dentition d'une femme entièrement nue, réduite à l'état de monture. Et ce n'est pas un hasard si Cézanne, le peintre des baigneuses, a commencé par copier la *Phryné*... La mise à distance de l'image par le caractère émaillé de la peinture ne fait qu'exacerber un désir érotique, né de l'humiliation faite à la femme objet. Et que dire de ses subversives sculptures polychromes qui tentent, à 50 ans passés, de retrouver le secret du marbre peint chez les Grecs ? Que dire de la *Joueuse de boules* à la chair rosée qui tourne sur elle-même, affirmant sa nudité de tout côté avec candeur et lubricité, en s'offrant aux regards concupiscent des hommes comme dans une maison close ? Que penser enfin de cette ultime *Corinthe* testamentaire, achevée par un assistant, sorte d'Antinéa saharienne nue et polie comme de l'huile, qui affiche un regard glacial, assise en tailleur, un genou relevé cachant son sexe, parée de ses seuls bijoux étrusques, et coiffée comme une Parisienne du début du XX<sup>e</sup> siècle ? Baudelaire a beau avoir jugé l'artiste faible et artificiel, Gérôme ne livre-t-il pas là une illustration de "l'art malade" du poète, en même temps qu'un portrait de la sensuelle Jeanne Duval : "La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur, / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores, / Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur / Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores" ? À force de s'opposer – et de l'opposer – aux impressionnistes, on a perdu de vue le violent principe de réalité qui habite et qui envahit tout l'art de ce peintre décadent. Même s'il s'agit pour lui non pas d'"être vrai" – la chose vue ne l'intéresse pas en tant que telle – mais de "faire vrai". Fuyant autant qu'il le peut l'atelier – comme Monet ou Van Gogh –, l'artiste voyageur ne cesse de se crever les yeux sur le motif. À Brousse, en Turquie, il n'hésite pas à se mettre complètement nu – du fait de la température extrêmement élevée – pour dessiner l'intérieur de la grande piscine de Sinan, l'architecte en chef de Soliman le Magnifique. Et tant pis si, comme il le confesse, "assis sur mon trépied, ma boîte de couleurs sur les genoux et ma palette à la main, j'étais un peu grotesque...". À ses élèves "pantouflards" des Beaux-Arts, il conseille vivement de voyager, afin de ne pas devenir des "formulards". Lui-même ne tient pas en place et soumet sans arrêt son œil à l'épreuve du réel, que ce soit à des paysages, des situations ou des photos. Entre 1850 et 1856, alors même qu'il est considéré comme le chef de file des Néogrecs, censés mettre un peu de sensualité et de légèreté dans leurs tableaux de la très sérieuse Antiquité, il se rend consciencieusement en été à Barbizon. S'il découvre plus tard l'Espagne, l'Italie et la Grèce, et s'il longe le Danube jusqu'à Constantinople, c'est l'Asie mineure et le Maghreb qui vont totalement le fasciner. Parti s'immerger huit mois en Égypte avec son ami Bartholdi, apprenant l'arabe, traversant des tempêtes de sable, il porte la longue barbe de bédouin et visite sans relâche les mosquées. Pratiquant dans l'ordre sélection, recombinaison et manipulation, sans se préoccuper de l'in vraisemblable ou de l'incongru, il va ensuite recoller ses souvenirs, pour les transformer en des expressions parfaitement synthétiques. Certes, son orientalisme apparaît aujourd'hui largement fantasmé, nourri de références romantiques et barbares, tant →

À gauche en haut :

*Sarah Bernhardt*.

Vers 1895, buste en marbre teinté,  
69 x 41 x 29 cm. Musée d'Orsay.

À gauche en bas :

*Corinthe*.

Avant 1903, plâtre peint, 47 x 33 x 30 cm.  
Musée d'Orsay.

À droite :

*La fin de séance*.

1886, huile sur toile, 49 x 41 cm.  
Collection particulière.











poétiques que picturales, s'appuyant plus souvent sur les photos de Bartholdi, de Félix Teynard ou de Pascal Sébah que sur sa mémoire. Il n'empêche : personne n'a peint comme lui les murs carrelés et les fontaines du palais de Topkapi, l'heure grise et vespérale sur le Nil ou encore les rues du Caire. Ses élèves, qu'ils soient français comme Lecomte du Nouÿ, ou turcs comme Hamdy Bey, retiendront la formidable leçon de ce monteur d'images.

Si l'on peut dire que l'impressionnisme est né de la photographie, l'hollywoodisme avant la lettre de Gérôme anticipe sur le cinéma. Et pas seulement sur le péplum. Dans *Pollice verso*, que l'artiste tenait pour son chef-d'œuvre, l'attitude bravache du rétiaire, un pied posé sur la gorge d'un mirmillon à terre, prêt à le sacrifier, a été reprise littéralement par le cinéaste Enrico Guazzoni dans sa version muette de *Quo Vadis ?* en 1913. Et les lambeaux de corps sanguinolents qui jonchent l'arène de *La Rentrée des félins* rappellent la brutalité des scènes du *Gladiator* de Ridley Scott. Le cinéaste américain a d'ailleurs avoué sa dette envers Gérôme, reconnaissant que, comme lui, il aimait "créer des mondes". Certes, les documentaires des frères Lumière ou même *Le Voyage dans la lune* réalisé par Méliès en 1902 n'ont guère dû retenir l'attention du vieux peintre. Gérôme montre cependant le même désir que les pionniers du cinématographe de raconter une histoire en mouvement. Et il le fait en grand metteur en scène elliptique, dans des compositions inhabituelles, qui arrêtent l'action au terme de moments narratifs inattendus. Dédaignant de peindre l'instant même de la fusillade dans son tableau de l'exécution du maréchal Ney, comme le font encore Goya dans son *Tres*

*de Mayo* ou même Manet dans son *Maximilien*, Gérôme saisit l'instant d'après. Comme dans un film noir, il fait ressortir avec une sécheresse à la Jean-Pierre Melville tout le caractère sordide de cette condamnation, en figeant le cadavre dans la boue du petit matin, devant un mur sale, alors que les soldats s'éloignent de dos. Obligeant à la mobilité du regard, certains de ses tableaux ont la puissance de panoramiques balayant d'innombrables figurants saisis en arrêt sur images. La *Réception du Grand Condé par Louis XIV* semble préfigurer *Si Versailles m'était conté...* de Sacha Guitry, tandis que *La Mort de César* évoque un *travelling* arrière sur les meurtriers du dictateur dans le film de Mankiewicz. Viscéralement réactionnaire, délibérément choquante même en son temps, l'esthétique perverse et cinématographique du méticuleux Jean-Léon Gérôme participe à sa façon aux soubresauts violents de l'histoire de l'art. Il était juste de ne pas oublier les rugissements polychromes de ce grand fauve blessé. ■

Double page précédente :

*Le charmeur de serpents*. Vers 1870, huile sur toile, 84 x 122 cm.  
Sterling and Francine, Clark Institute, Williamstown.

Ci-dessus :

*Peintre de poteries dans l'Antiquité* : "Sculpturae vitam insufflat pictura".  
1893, huile sur toile, 50 x 69 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

Ci-contre :

*La Vérité sortant du puits*. 1896, huile sur toile, 91 x 72 cm.  
Collection du musée Anne-de-Beaujeu, Moulins.

