

LA PEINTURE RELIGIEUSE PENDANT LE PREMIER FRANQUISME (1938-1953) : DÉCADENCE OU RENOUVEAU

ELISEO TRENC

Université de Reims

Dans une longue introduction qui commence par la célèbre définition par le philosophe Miguel de Unamuno de la Guerre Civile espagnole, devenue pour les franquistes la “Croisade de la libération” : “Il ne s’agit pas d’une guerre civile, mais de la défense de la civilisation contre la barbarie”, l’auteur anonyme du livre de propagande édité en français en 1952 à Madrid, *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, affirme que le régime franquiste “est resté fidèle à cette mission tutélaire de la culture”. La culture est une valeur éthique, et l’auteur affirme d’emblée contre l’opinion d’“un chœur presque universel, solidement appuyé sur la calomnie ou l’aveuglement volontaire, qui a essayé d’égarer le monde”, c’est à dire l’ensemble des démocraties occidentales qui ont isolé l’Espagne après 1945, “qu’en face des ruines de tout un continent, ici en Espagne s’édifie l’un des derniers réduits de la culture, de la dignité et de la liberté de l’homme¹”. Cette supériorité de la culture espagnole est fondée, selon l’auteur, sur le caractère catholique de l’état franquiste² :

Notre état, dans son inspiration, dans ses fondements, dans son fonctionnement, est un état de fibre catholique. L’essence du Christianisme, donc du Catholicisme, est l’amour... Voilà pourquoi la conduite d’un état imprégné de religion, d’un état

¹ *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, Madrid : Bureau d’information diplomatique, 1952, p. 8.

² *Ibid.*, p. 12-13.

doté d'une conscience, est soumise — et c'est une soumission créatrice — à d'inflexibles limitations éthiques inconnues des autres états et est pénétrée en même temps d'une immense charité.

Une des finalités de notre travail sera de montrer la présence du religieux dans la peinture de l'époque franquiste. Il s'agit d'une présence voulue par le pouvoir. Au lendemain de la victoire, l'objectif des franquistes est de restaurer la tradition espagnole et de forger un état confessionnel, l'Église constituant l'un des principaux piliers du nouveau régime. Fortement ancré dans la tradition, le projet culturel franquiste est principalement tourné vers le passé. Un passé historique sublimé, mythifié, celui de l'Espagne impériale dans lequel le franquisme puise sa raison d'être en s'appuyant sur les thèses de Menéndez Pelayo. Au sein même de la Phalange, Laín Entralgo avance dans la revue *Vertice*, la thèse d'un art catholique, un nouveau classicisme basé sur un nouvel humanisme catholique. Un autre phalangiste, Luís Felipe Vivanco, apporte sa contribution à la thèse d'une conception catholique de l'art. Dans un article publié à l'occasion de la XXI Biennale de Venise de 1938, toujours dans la revue *Vertice*, Vivanco prône la récupération de l'esprit chrétien qui a imprégné l'art du Siècle d'Or. Il faut retrouver la spiritualité perdue qui fait cruellement défaut, selon lui, à la peinture contemporaine¹.

À l'Exposition Universelle de Paris de 1937, c'est encore le gouvernement républicain qui est chargé de l'organisation du pavillon espagnol, conçu comme un vecteur de propagande politique de défense de l'Espagne républicaine avec entre autres le célèbre *Guernica* de Picasso, pavillon réalisé par Josep Lluís Sert. Mais l'Espagne nationaliste y est déjà présente, par le biais du Pavillon du Vatican dont l'autel est décoré par une immense peinture murale de l'oncle de l'architecte du pavillon espagnol, Josep Maria Sert, une grandiloquente scène religieuse intitulée "Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la guerra civil española", qui se voulait une contre offensive contre le "Guernica" de Picasso et contre le pavillon de l'Espagne républicaine².

¹ Claire Bernard-Pallas, *Art et pouvoir. Arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme (1939-1951)*, Thèse de Doctorat inédite, Université de Paris III : 1996, Vol. I, p. 68.

² Francesc Miralles, *L'Època de les avantguardes 1917-1970*, "Història de l'Art català", Vol. VIII, Barcelona : Edicions 62, 1983, p. 162.

La peinture religieuse pendant le premier franquisme (1938-1953)

A la XXI Biennale de Venise de 1938, dans une Italie, rappelons-le mussolinienne, c'est l'Espagne franquiste qui est invitée. Eugenio d'Ors, qui joua un rôle prépondérant dans la politique artistique du premier franquisme, fut chargé de l'organisation de la participation espagnole en tant que commissaire de l'exposition. Il sélectionna peu d'artistes espagnols, six peintres : Zuloaga, Álvarez de Sotomayor, Pedro Pruna, Gustavo de Maeztu, José Aguiar et Togores et deux sculpteurs, Enrique Pérez Comendador et Quintín de la Torre. Afin de démontrer concrètement le "destin" latin et américain de la politique "impérialiste" franquiste, Eugenio d'Ors invita deux artistes étrangers, le sculpteur uruguayen Pablo Mañé et le peintre portugais Lino Antonio¹. Ce fut une exposition très politique, dans laquelle le pouvoir franquiste présenta, en pleine guerre, un art de propagande avec en particulier le portrait de Franco par Aguiar, une vue de Tolède avec l'Alcazar en flammes de Zuloaga, intitulée *Viejo requeté y Toledo*, un portrait du général Tomás de Zumalacárregui de Gustavo de Maeztu et *La muerte del soldado de Franco*, de Pedro Pruna, tableau qui tient autant du registre épique que du sacré, puisque dans une scène très christique et sacrificielle, en une élévation spirituelle, le soldat mort est emporté par de grands anges ailés au Paradis, alors que sa mère agenouillée dans le bas de la composition, dans une attitude semblable à celle de la Vierge Marie, pleure la mort de son fils. Pruna présentait aussi un autre tableau de thématique religieuse, *La expulsión del Paraíso*.

L'autre exposition organisée pendant la guerre par Eugenio d'Ors, à l'époque, à la tête de la Direction générale des Beaux Arts, est significativement l'Exposition d'Art Sacré de Vitoria, bénie officiellement par le cardinal Pacelli, futur pape Pie XII, ainsi que par le primat d'Espagne, le cardinal Gomá. Elle fut inaugurée en mai 1939 et regroupait environ mille cinq cents œuvres (tableaux, sculptures, objets de culte, architectures des nouvelles églises européennes) et témoignait du climat d'exaltation des valeurs religieuses catholiques de l'Etat franquiste. Celui-ci conçut l'exposition comme une sorte de réplique au pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de Paris de 1937. Elle avait pour but de présenter au monde la nouvelle culture artistique de l'Espagne franquiste. De plus, comme le prouve l'article cité plus haut de Luis Felipe Vivanco, l'occasion était ainsi donnée à la Phalange et à l'Eglise de se rapprocher pour renforcer la solidité du Mouvement National. Neuf

¹ Angel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid : Visor, 1995, p. 132.

pays participèrent à cette exposition, l'Allemagne, l'Argentine, la Belgique, la France, la Grande Bretagne, le Portugal et la Suisse, en plus de l'Espagne et du Vatican. Lors de l'inauguration, dans son discours, Eugenio d'Ors rappela la fonction sacrée de l'art dans le culte, citant Pie XI et son discours d'inauguration de la nouvelle installation de la Pinacothèque du Vatican en 1932¹ :

Construir y decorar la morada de Dios y la casa de oración es la
suprema razón de ser del artista cristiano.

Cette manifestation signifiait donc clairement la volonté, de la part du pouvoir, d'inscrire l'art espagnol dans la tradition catholique de l'Espagne.

A Barcelone, en février 1940, le Cercle Artistique organisa une exposition de peinture et de sculpture religieuses d'environ quatre-vingt œuvres². Joan Ferrando Roig se demandait, devant la médiocrité de l'ensemble des œuvres présentées, s'il n'était pas indispensable aux artistes qui se consacraient à l'art sacré d'être profondément religieux, question qui reviendra sur le tapis quelques années plus tard dans toute l'Europe et qui engendrera de grandes polémiques.

En 1947 le "Ministerio de Educación" organisa à Madrid la première exposition Nationale d'Arts Décoratifs. Le spacieux vestibule de l'exposition était consacré à l'art religieux. On pouvait y voir le "paso" avec l'Image de la Macarena de Séville, avec au mur, encadrée par un rideau qui l'ennoblissait, l'emblématique peinture de Sert présentée à l'Exposition Universelle de Paris en 1937, la "Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la guerra civil española"³.

Dès 1939, l'Eglise devint l'un des grands mécènes du régime tant les reconstructions d'églises dévastées pendant la guerre vont appeler de peintres et de sculpteurs. La tâche est considérable et le débat rapidement ouvert sur l'opportunité de reconstruire à l'identique ou au contraire faire œuvre de création originale. Dans l'ensemble, et jusqu'à la fin des années quarante, la première modalité domine. Le grand théoricien de la question

¹ Claire Bernard-Pallas, *op. cit.*, p. 181.

² Francesc Miralles, *op. cit.*, p. 198.

³ *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, Madrid : Bureau d'information diplomatique, 1952, photographie du vestibule en face de la p. 168.

est un Catalan, le prêtre Joan Ferrando Roig, qui écrivit de nombreux textes sur l'art sacré¹. Il fixe notamment les normes ecclésiastiques en matière d'esthétique, en vue d'orienter la reconstruction des églises et l'achat d'objets de culte². Il publie en 1942 un ouvrage³, *Dos años de arte religioso*, dans lequel il dresse un inventaire de projets et objets de culte réalisés par des artistes catalans dont les peintres Pere Pruna, Vila Arrufat, Mercè Llimona et Lluís Muntané. Dans le cadre de la reconstruction des églises et de leur décoration par de grandes peintures murales, l'œuvre certainement la plus importante, non seulement en Catalogne mais aussi dans toute l'Espagne, est la décoration de la cathédrale de Vic. Josep Maria Sert, qui avait lui-même décoré la cathédrale, détruite en 1936, est chargé en 1941 de la décorer à nouveau. Il y travaillera jusqu'en 1945, il assistera à l'inauguration juste quelques jours avant sa mort. Il s'agit de peintures monumentales, grandiloquentes, épiques dans l'esprit baroque de son art. Le programme iconographique a changé par rapport à la décoration antérieure, il consiste cette fois en la réalisation d'une vie des apôtres, une vision du Calvaire, l'enterrement du Christ et son ascension, l'histoire du péché originel, l'expulsion des marchands du temple, la première chute du Christ au cours du Calvaire, etc. La "Dirección General de Regiones devastadas" et la "Junta de reconstrucción de la Catedral de Vic" organisèrent, en octobre 1943 à Madrid, une exposition de quatorze des toiles de la décoration de la cathédrale, exposition qui fut visitée par le Chef de l'Etat accompagné de son épouse et qui provoqua l'enthousiasme de la presse madrilène. Dans le programme de l'exposition on trouvait les phrases suivantes⁴ :

El elogio, el ditirambo, la crítica huelgan; casi sonarían como un eco impertinente. En un momento de la vida en que ordinariamente se valora el descanso más que los honores, un pintor, que los posee en abundancia, ofrenda todas sus energías para restaurar lo que la barbarie aniquiló. Al hacerlo alcanza la etapa más gloriosa de su destino: la entrega total a la noble empresa de ensalzar la Historia de la Redención... La obra de Sert (es) una muestra del gigantesco poema pictórico que ha de revestir esplendorosamente las espaciosas naves de la catedral de Vic,

¹ Claire Bernard-Pallas, *op. cit.*, p. 179-180.

² J., Ferrando Roig, *Normas eclesiásticas sobre Arte Sagrado*, Barcelona : Montaner y Simón, 1940.

³ Id., *Dos años de arte religioso*, Barcelona : Editorial Amaltea, 1942.

⁴ Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*, Barcelona : Argos, 1949, p. 292.

dispuestas ya para recibir por segunda vez esta obra del genio que dió el impulso más potente al renacimiento de la antigua hermandad en las artes.

A cette même époque Sert avait reçu de nombreuses commandes religieuses pour l'intérieur du temple du Pilar à Saragosse, la chapelle du Christ de Lepanto de la cathédrale de Barcelone, commandes que sa mort l'empêcha d'honorer. A part la décoration de la cathédrale de Vic, il n'eut que le temps de peindre trois esquisses destinées à la chapelle de l'Alcazar de Tolède qui devait être reconstruite, *La defensa del Alcázar*, *Camino de la Victoria* et *El Angel de la Paz*.

En 1947, la mairie de Barcelone organisa au Musée d'Art Moderne, une exposition rétrospective de celui qui fut considéré par le régime franquiste comme le grand maître espagnol de la peinture murale, régime qui voulait ainsi profiter du prestige international de Josep Maria Sert.

Dans le registre de la peinture murale, en ce qui concerne la Catalogne, figurent également les peintres Pedro Pruna, Vila i Arrufat et Obiols. Pruna, qui avait été un peintre d'avantgarde dans les années 20, il était arrivé à Paris en 1921 et avait été protégé par Picasso, dont il avait imité la période "classique", revient dans ses peintures religieuses à une conception beaucoup plus traditionnelle de l'art, un art figuratif qui ne se démarque de l'académisme que par sa palette claire et ses couleurs vives. Pruna peint les fresques de "La Verge dels Desamparats" de Sarrià et Vila Arrufat est très actif dans sa ville natale, Sabadell où il réalise entre 1944 et 1952 la décoration du chœur du Sanctuaire de la Salut et dans la ville voisine Terrassa où il peint entre 1941 et 1944 le chœur de l'église du Saint Esprit, ainsi que dans d'autres villes du Vallès. Les fresques de Vila Arrufat constituent un ensemble d'œuvres de couleurs claires où est toujours présent le souvenir des grands peintres muralistes toscans du *Quattrocento*, uni à une certaine schématisation de la composition.

Le cas de Josep Obiols est un peu différent. Artiste quasi officiel du mouvement culturel et politique catalaniste du "Noucentisme" dans les années vingt et trente, il travailla essentiellement dans la décoration du monastère de Montserrat, le centre religieux de la Catalogne qui, précisément commençait dans les années quarante, face à la politique centralisatrice de Madrid d'abolir toute politique autochtone, à faire renaître une spiritualité particulière qui serait un instrument de renaissance du catalanisme. C'est la raison pour laquelle, pour la construction de la

façade de l'église et la décoration intérieure on adopta le style "noucentiste", qui s'identifiait pour les Catalans, avec le style de la "Mancomunitat", une des grandes époques de l'autonomie administrative de la Catalogne. La décoration à la fresque de la sacristie, par Obiols, répond donc à l'esthétique très classique, nourrie de réminiscences gréco-latines et méditerranéennes de l'art "noucentiste", et finalement du point de vue esthétique elle n'est pas très éloignée de l'œuvre décorative de Vila Arrufat.

Pour le régime franquiste, à part l'œuvre inimitable de Sert, le modèle d'un art à la fois épique et religieux est l'ensemble des fresques consacrées à Christophe Colomb et au thème de la Découverte, ensemble réalisé entre 1928 et 1930 par Daniel Vázquez Díaz au Monastère de la Rábida. Dans la monographie de Luís Gil Fillol, *Vázquez Díaz*, publiée à Barcelone en 1947 on peut lire les propos suivants¹ :

Toda pintura de exaltación histórica, concebida en poema y no en relato; toda pintura histórica, quiero decir, que no sea la desacreditación de la pintura de historia, tiene un fondo religioso o, por lo menos místico. El héroe, el príncipe y el caído, asumen categoría de dioses, santos y mártires, como en las primeras representaciones del arte cristiano, los iconos repetían la imagen popular de las creaciones paganas.

Le Régime semble donc appeler de ses vœux la conjonction entre le religieux et l'héroïque dans le domaine de la décoration des églises, et de l'Art sacré en général. Il faut ajouter que d'un point de vue stylistique, Vázquez Díaz apporte une certaine influence du Cubisme dans la composition qu'il met au service d'un art qui prétend à la monumentalité de la peinture murale (*Los monjes blancos*, 1925, la même année où il présente à une exposition de Madrid l'esquisse de la première fresque de La Rábida, *El Navegante y el Monje*). En fait par son schématisme, sa monumentalité, l'art de Vázquez Díaz a quelque chose des arts totalitaires des années 30, de là à mon avis son succès auprès des autorités du premier franquisme. L'étude de cette peinture religieuse franquiste n'a pas encore été faite pour l'ensemble de l'Espagne. Les quelques indications que je peux en avoir, par exemple la thèse de Lorenzo Lorenzo Martín sur le peintre de Zamora Antonio Pedrero, montre bien que la peinture murale

¹ Luís Gil Fillol, *Vázquez Díaz*, Barcelona : Editorial Iberia, 1947, p. 43.

religieuse réalisée alors dans toute l'Espagne est toujours fidèle à des modèles du passé, est donc toujours traditionnelle et souvent avec un net parti-pris d'archaïsme.

On peut donc affirmer que pendant le premier franquisme, qui d'un point de vue esthétique, s'achève au début des années 1950 avec le changement que constitua la première Biennale Hispano-Américaine d'art organisée à Madrid en 1951, la production de peinture religieuse fut quantitativement importante. Beaucoup de peintres participèrent à la décoration des églises, des œuvres d'envergure furent réalisées. On pourrait donc parler d'un renouveau de l'art religieux en Espagne. Mais d'un point de vue qualitatif, le panorama est tout à fait opposé, et il faudrait parler plutôt de décadence, tant cet art sacré est tourné vers le passé et apparaît traditionnel. Toute cette abondante production fut réalisée sans plan d'ensemble, sans aucune prétention de rénovation stylistique et sans beaucoup de réflexions sur le contenu liturgique de l'iconographie. On s'aperçoit que les grands modèles appartiennent au passé, l'art de la renaissance italienne, l'art classique, que les grands décorateurs du régime, Josep Maria Sert et Vázquez Díaz sont parvenus à la fin de leur vie et ne font que se répéter, en marge de l'évolution de l'art moderne dans toute l'Europe, dont le symbole est le grand absent du panorama artistique espagnol intérieur, Picasso. La plupart de ces peintures religieuses nous apparaissent aujourd'hui comme anodines, très semblables les unes aux autres dans leur tendance à la simplification formelle, et n'oublions pas que pour beaucoup d'entre elles il ne s'agit en fait que de restaurations puisque l'on demande souvent aux artistes de reproduire à l'identique des œuvres détruites au cours de la guerre civile. En ce qui concerne la Catalogne, l'exposition d'Art Religieux Actuel, qui fut organisée à Barcelone à l'occasion du XXXV Congrès Eucharistique International de 1952, donnait une vision très complète de l'art sacré de ce premier franquisme.

Je voudrais finir ma communication avec le cas très particulier, dans ce contexte de presque léthargie de l'art sacré, de la peinture religieuse de Dali.

On a beaucoup spéculé sur les raisons profondes qui ont poussé Dali, lors de son séjour aux Etats-Unis entre 1940 et 1948, à renier le Surréalisme, à renouer avec sa famille, à se réconcilier avec l'Eglise Catholique et à adhérer au franquisme. Beaucoup y ont vu simplement de l'opportunisme, une façon pour lui de pouvoir revenir en Espagne, à Port-

Lligat et ceci est certainement vrai. Cependant, une analyse détaillée de tout ce processus montre qu'il y a aussi ce désir constant chez lui de se singulariser, de surprendre, de choquer, de provoquer. Tout commence le 16 août 1940, lorsque Dali arrive pour la troisième fois à New York, fuyant la deuxième guerre mondiale. Aux journalistes qui l'attendent, Dali, impeccablement vêtu comme d'habitude, leur explique que le Surréalisme est mort et que lui, le principal représentant du mouvement, est sur le point d'entreprendre le retour au classicisme. En avril et mai 1941, il fait une exposition dans sa galerie habituelle à New York, celle de Julien Levy, et sur la carte d'invitation, on peut lire : "Salvador Dali vous prie d'assister à son dernier scandale, le début de sa peinture classique". A l'intérieur du luxueux catalogue, il y avait un texte extravagant "Le dernier scandale de Salvador Dali" attribué à un certain "Felipe Jacinto" les deuxième et troisième prénoms de Dali. Celui-ci affirmait que Dali, à Paris, juste avant la guerre, lui avait dit que l'ère psychologique allait finir brusquement et qu'elle serait remplacée par une ère "morphologique", caractérisée par le retour à la forme, à la mesure, à la structure. Ce qui me paraît intéressant, c'est que c'est Dali lui-même qui qualifie ce retour à l'ordre de scandaleux, pour lui il s'agit donc à la fois de se faire de la publicité et d'insister sur l'aspect paradoxal, à contre-courant de l'évolution de son art, qui au fond, n'a rien de provocant, bien au contraire, mais pour lui, vis à vis de ses anciens compagnons de route, Buñuel, Breton, il s'agit d'une attitude scandaleuse, d'une véritable provocation.

A son retour en Espagne, l'été 1948, Dali fit des efforts considérables pour convaincre les autorités espagnoles de son enthousiasme pour le régime franquiste et de sa fidélité envers l'Eglise Catholique. Ceci fut au début un peu difficile à cause de l'édition argentine en espagnol de *La Vie secrète* qui fut tout de suite interdite par le régime franquiste. Etant donné son passé, beaucoup de gens, en particulier de journalistes, n'étaient pas convaincus de la sincérité de la conversion au catholicisme de l'artiste. Cependant, pour s'attirer les bonnes grâces de l'Eglise et de l'Etat, en 1949, Dali commença à pratiquer la peinture religieuse avec *La madone de Port Lligat*. Il obtint même une audience du Pape Pie XII, à Rome le 23 novembre 1949, où il lui montra son premier tableau religieux. Il pensait que si le Pape approuvait son œuvre, son orthodoxie ne pourrait plus être mise en doute. En fait, on n'a jamais connu l'opinion du Pape, Dali n'a jamais voulu la dévoiler. Lorsque Breton apprit la nouvelle de cette visite, il se fâcha et répondit à ce qu'il considéra comme un acte

provocateur par une note de pied de page qu'il mit à l'entrée Dali d'une nouvelle édition de son *Anthologie de l'humour noir* où il écrivait qu'il ne parlait dans son texte que du premier Dali, qui avait disparu en 1935 pour laisser la place à une personnalité plus connue comme *Avida Dollars*, peintre de portraits mondains qui vient d'embrasser la foi catholique et qui jouit maintenant du support et du souffle du Pape. L'anagramme de Breton est une trouvaille brillante qui enthousiasma Dali, qui s'en servit pour gagner encore plus d'argent, affirma-t-il plus tard.

Comme Dali, en véritable type de fanatique espagnol, ne faisait rien à moitié, en 1950 il entreprit la campagne d'autopropagande la plus éhontée de sa vie. Il voulait non seulement démontrer qu'il était devenu catholique, mais en plus qu'il était un mystique. Cette campagne commença par une conférence le 19 octobre 1950 à "l'Ateneu" de Barcelone, là où vingt ans plus tôt en 1930 il avait fait une vibrante profession de foi surréaliste et où il avait scandalisé la plus grande partie du public. La conférence s'intitulait : "Pourquoi je fus sacrilège, pourquoi je suis mystique". Dans la nombreuse assistance il y avait les autorités franquistes de la ville et un grand nombre d'ecclésiastiques. Dali délivra le même message qu'aux Etats-Unis, il affirma qu'il fallait revenir à la grande tradition de la Renaissance. Il assura son audience que le mysticisme catholique aurait une expansion extraordinaire pendant les cinquante ans suivants et que l'Espagne serait à nouveau à la tête d'un mouvement où elle assumerait encore une fois "l'hégémonie spirituelle de sa glorieuse tradition impérialiste". Le public franquiste de 1950 fut dans l'ensemble satisfait par ce discours vide et grandiloquent, mais certains auditeurs qui avaient entendu la conférence de 1930, en particulier Sebastià Gasch, eurent du mal à croire à la sincérité d'un tel discours. Mais ceci ne fut rien comparé au succès de la conférence du 11 novembre 1951 au Théâtre Maria Guerrero, intitulée "Picasso et moi". Le tout Madrid accourut écouter Dali, à une époque où, il faut le rappeler, Picasso était la bête noire du régime franquiste, son opposant le plus célèbre. Dali ne déçut pas son audience. Le deuxième paragraphe devint célèbre du jour au lendemain, Dali y dit : "Picasso est espagnol, moi aussi ; Picasso est un génie, moi aussi ; Picasso doit avoir 72 ans, moi 48 ; Picasso est connu dans le monde entier, moi aussi. Picasso est communiste, moi non plus".

Ensuite Dali qualifia Franco de génie et loua le régime, et il finit par répéter que malgré son communisme actuel, Picasso était un génie

anarchique, patrimoine inséparable de l'empire spirituel de l'Espagne. Il semble que la conférence plut beaucoup à Franco lui-même, et qu'il commença à se rendre compte que Dali pourrait être utile à son régime à une époque où ce dernier était encore attaqué par les démocraties et sortait à peine de son isolement. Le régime franquiste utilisa effectivement la renommée mondiale de Dali pour montrer la modernité, la qualité des peintres espagnols fidèles au régime et au catholicisme. Dans le livre de propagande déjà cité, *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, en parlant de la Biennale hispano-américaine d'art de 1951, l'auteur insiste sur la présence de Dali à l'exposition et sur sa popularité¹ :

Cette exposition a reçu un accueil extrêmement populaire, à telle enseigne que son ensemble aussi bien que les œuvres de Dali qui servaient d'appendice — son “Christ de Saint Jean de la Croix”, sa “Madone de Port Lligat”, sa “Corbeille à pain” et sa “Leda Atomique” notamment — durent être prolongées plusieurs fois, bien que l'exposition ait primitivement été prévue pour une durée d'un mois et demi.

Dali acheva cette campagne de proclamation de son retour au catholicisme par le célèbre *Manifeste mystique* qu'il publia en 1951 et qui commençait par ces mots² :

En mil neuf cent cinquante et un les choses les plus subversives qui peuvent arriver à un ex-surréaliste sont deux : première, devenir mystique et seconde, savoir dessiner : ces deux formes de vigueur viennent de m'arriver ensemble et en même temps à moi.

Au-delà de ces déclarations fracassantes, de ces écrits paradoxaux, restent les œuvres. Je ne m'intéresserai ici qu'aux toutes premières, la première étude pour la *Madone de Port Lligat* de 194, le *Christ de Saint Jean de la Croix* de 1951, et la *Tête raphaëlesque éclatée* également de 1951. Il est bien évident qu'avec Dali on s'écarte de l'esthétique habituelle de la peinture religieuse du franquisme. S'il est vrai que

¹ *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, Madrid : Bureau d'information diplomatique, 1952, p. 201.

² Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Salvador Dali, rétrospective, 1920-1980*, Paris : Centre George Pompidou, 1979, p. 372-374.

l'influence de la peinture italienne de la Renaissance est bien présente, (le modèle de la *Madone de Port Lligat* est le tableau de l'autel de Brera *Vierge à l'enfant avec des anges et six saints* de Piero della Francesca, dans la *Tête raphaëlesque éclatée* une tête de vierge raphaëlesque est superposée à l'intérieur du Panthéon de Rome et le triangle dans lequel le Christ en croix est inscrit a été obtenu à partir des lois de la Divine Proportion de Lacca Paccioli), il n'est pas moins vrai que la structure démembrée et creuse de la *Madone de Port Lligat* doit beaucoup à la physique atomique, car Dali fut profondément marqué par l'explosion de la bombe atomique d'Hiroshima en 1945. Dali n'applique pas évidemment à la lettre la division en atomes de la matière, il en donne une métaphore en fragmentant et en isolant les parties d'un même objet tout en respectant dans la *Madone de Port Lligat* l'équilibre de la composition. Dans la *Tête raphaëlesque éclatée* la matière est fragmentée en particules qui prennent la forme de cornes de rhinocéros, le tout formant une composition très dynamique, tournoyante. Quant au *Christ de Saint Jean de la Croix* la divine proportion du corps du christ, l'absence des attributs sanglants de la crucifixion, la profondeur et la beauté du paysage sont des parti-pris radicaux de Dali qui a commenté ainsi son œuvre¹ :

Mon ambition esthétique, dans ce tableau, était complètement à l'opposé de tous les christes peints par la plupart des peintres modernes, qui l'ont tous interprété dans le sens expressionniste et contorsionniste, provoquant ainsi l'émotion par la laideur. Ma préoccupation essentielle était de peindre un Christ beau comme le Dieu qu'il est.

On peut aimer ou ne pas aimer Dali. Sa peinture religieuse ne peut néanmoins être confondue avec celle des peintres décorateurs du premier franquisme. Son *Christ de Saint Jean de la Croix* est devenu, pour de nombre *Quinze ans de culture espagnole 1938-1952*, Madrid : Bureau d'information diplomatique, 1952, ux chrétiens, une véritable icône de l'art sacré du XX^e siècle. Bien que Dali n'ait pas eu de disciples ni de continuateurs, je pense qu'il a contribué, par son exemple quelque peu hétérodoxe à la modernisation de la peinture religieuse en Espagne. Il fait irruption dans ce domaine au moment, au début des années cinquante, où

¹ *Ibid.*, p. 376.

le besoin de modernisation et d'internationalisation de l'art espagnol se faisait sentir non seulement chez les artistes, mais même dans les sphères du pouvoir. Eugenio d'Ors voulut consacrer en 1954, le dernier et XI^e "Salón de los onze" à l'art religieux, marquant ainsi la continuité avec l'Exposition d'Art Sacré de Vitoria qu'il avait organisée en 1939. Mais en 1954, l'indispensable renouveau esthétique de l'art religieux était d'actualité, des œuvres d'art aussi nouvelles que *La couronne pour un martyr* de l'orfèvre Manuel Capdevila ou le *Sacré Cœur* du sculpteur Angel Ferrant étaient présentées au moment même où les polémiques entre partisans de l'art abstrait et les défenseurs de la tradition dans l'art sacré faisaient rage. L'art religieux était enfin sorti de sa léthargie, peut-être Dali y contribua-t-il, mais ceci est une autre histoire.

