

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

**Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque***

**Salvador Dalí en het mecenaat van de *Zodiaque* – kring75**  
(met een samenvatting in het Nederlands)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof. dr. J.C. Stoof, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op maandag 21 januari 2008 des middags te 16.15 uur

door Marijke Verhaar

geboren op 24 juni 1938 te Den Haag

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Promotor:

Prof. dr. M.B. van Buuren

## SALVADOR DALÍ ET LE MÉCÉNAT DU ZODIAQUE

<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b><u>Première partie : Les précurseurs</u></b>	
<b>Chapitre 1 : Trois mécénats du début du XXème siècle</b>	
<b>Le mécénat de <i>La Peau de l'ours</i></b>	
Introduction	15
Henri Matisse – André Level	16
<i>La Peau de l'ours</i> : naissance et fonctionnement	17
Le violon d'Ingres d'André Level	19
La collection	20
La vente aux enchères	23
<b>Le mécénat de Madame Eugenia Errázuriz</b>	
Introduction	28
Eugenia Errázuriz	29
Eugenia et Pablo Picasso	30
Eugenia et Jean Cocteau	31
<i>Parade</i> , Jean Cocteau, Pablo Picasso et Eugenia Errázuriz	31
<i>Parade</i>	32
<i>La période duchesse</i>	36
Mariage et lune de miel	37
<i>A La Mimoseiraie</i>	38
De retour à Paris	40
<b>Le mécénat du comte Etienne Bonnin de la Bonninière de Beaumont</b>	
Les Bals Costumés	45
Le bal costumé : une activité mécénale	46
Erik Satie	51
Le début du mécénat Satie	54
<i>Le Festival Erik Satie</i>	55
Le bal chez les Beaumont, le 30 mai 1923	58
<i>Les Soirées de Paris</i>	61
Le patronage des <i>Soirées de Paris</i>	63
Problèmes de gestion	64
Une soirée à Montmartre	65
Le bilan financier	66
<i>Les Soirées de Paris</i> et Erik Satie	68
La mort d'Erik Satie	70

**Deuxième partie : les membres du *Zodiaque***

**Chapitre 2 : Les Bourgeois**

<b>Introduction</b>	73
<b>Pierre Colle</b>	75
Les Dalí chez eux à Cadaqués	77
<i>L'Homme invisible</i> ou la genèse de la méthode paranoïaque	79
Dalí et Colle	81
Le contrat entre Colle et Dalí	83
Crevel et Colle	83
Colle, Éluard et Picasso	85
Colle et <i>L'Angélu</i> s	86
<b>Emilio Terry</b>	90
Emilio Terry chez lui à Paris	91
Les dîners en ville	92
Les invités d'Emilio Terry : les artistes	94
Les invités d'Emilio Terry : ceux du <i>monde</i>	96
Repas et goûters chez les Dalí	97
Les rencontres artistiques	99
L'architecture d'après Dalí	102
Terry, le <i>Zodiaque</i> et la peinture de Dalí	103
<i>Le Portrait d'Emilio Terry</i>	106
<b>René Laporte</b>	112
René Laporte et le <i>Zodiaque</i>	112
René Laporte et les surréalistes	114
<i>Babaouo</i>	115
René Laporte et ses amis	118
Fin des <i>Éditions des Cahiers Libres</i>	119
Œuvres de Dalí ayant appartenues à René Laporte	119
<b>Julien Green, Anne Green</b>	122
Julien Green et l'art	123
Green et Dalí	125
Green et le <i>Zodiaque</i>	127
Surréalisme	128
Les expositions <i>Dalí</i>	129
Les Dalí en possession des Green	132
<b>Robert de Saint Jean</b>	133
Cartes postales	134
<i>Le mou et le dur</i>	135
Vermeer	136
Les inventions	137
<i>Un Condottière à cheval, un bâton à la main</i>	138

<i>Les êtres-objets</i>	139
<i>Gradiva</i>	142
<b>Chapitre 3 : Les aristocrates</b>	
<b>Le prince et la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</b>	145
<u>La proposition Dalí</u>	147
<i>Le Zodiaque</i> fonctionne	150
<u>Dalí et Gala itinérants</u>	154
Cadaqués	154
New York	155
Une excursion en Italie	158
Londres	161
Arcachon	165
Lisbonne	167
<u>Les activités picturales et littéraires de Salvador Dalí</u>	169
<i>Les Chants de Maldoror</i>	169
<i>La Conquête de l'irrationnel</i>	170
Lydia Noguer	172
L'hôtel Negresco	174
<i>Le Miel est plus doux que le sang</i>	175
<u>Le grand voyage</u>	177
Le suicide de René Crevel	177
Mort à Palamos	179
L'accident mortel	180
<u>Epilogue</u>	182
<b>Le vicomte et la vicomtesse Charles de Noailles</b>	184
Le <i>Cahier</i> et le début de la collection	185
Une villa cubiste à Hyères	186
La collection d'art s'agrandit : 1924 – 1929	189
Les Noailles et le cinéma	192
<i>L'Age d'Or</i>	193
1929 : les Noailles achètent des toiles de Dalí exposées chez Goemans à Paris	196
La galerie Goemans ferme : les Noailles viennent en aide à Salvador Dalí	199
La collection Noailles : 1930 – 1933	201
Le <i>Cahier</i> et le <i>Zodiaque</i>	205

#### **Chapitre 4 : Les riches amateurs d'art étrangers**

<b>Caresse Crosby</b>	208
La participation de Caresse Crosby au mécénat du <i>Zodiaque</i>	209
Souper et danser chez Caresse Crosby	210
Le premier voyage des Dalí aux États-Unis	211
<i>Le Bal Onirique</i>	213
Dalí aux États-Unis	214
Chez Caresse Crosby en Virginie	217
L'autobiographie de Dalí	218
Dalí, créateur de bijoux	220
Dalí, homme d'affaires	221
Caresse Crosby et le <i>Zodiaque</i>	223
<b>La comtesse Cuevas de Vera, née Margaret Strong</b>	226
Margaret Strong, 'poor little rich girl'	228
Margaret Strong et George de Cuevas se marient	231
Margaret et l'argent	234
9, rue de Beaujolais, 75001 Paris	237
En France	238
Les lettres de Tota (Margaret) de Cuevas à son amie Valentine Hugo	240
Les vies parallèles de Tota de Cuevas	242
Les œuvres signées Dalí, ayant appartenues à Tota de Cuevas	244
<b>Conclusion</b>	247
<b>Annexe I : Documents Inédits</b>	
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 1	252
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 2	253
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 3	256
<i>Pierre Colle</i> , document 4	257
<i>Gala et Dalí-Pierre Colle</i> , document 5	258
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 6	260
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 7	262
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 8	263
<i>S. Dalí-Pierre Colle</i> , document 9	265
<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 1	267
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 2	269
<i>Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 3	271
<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 4	273
<i>Dali et Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 5	275
<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 6	278
<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 7	279
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 8	282

<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 9	284
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 10	286
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 11	292
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 12	294
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 13	295
<i>Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 14	297
<i>S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge</i> , document 15	299
<i>J.-L. de Faucigny-Lucinge</i> , épilogue « <i>Dalí</i> »	300
<i>J.-L. de Faucigny-Lucinge</i> , texte préparatoire à l' <i>autobiographie</i>	303
<i>Gala-Caresse Crosby</i> , document 1	308
<i>S. Dalí-Caresse Crosby</i> , document 2	309
<i>S. Dalí-Caresse Crosby</i> , document 3	310
<i>Caresse Crosby-S. Dalí</i> , document 4	311
<i>S. Dalí-Caresse Crosby</i> , document 5	312
<i>S. Dalí-Caresse Crosby</i> , document 6	315
<i>Gala-Caresse Crosby</i> , document 7	317
<i>S. Dalí-Caresse Crosby</i> , document 8	318
<i>Caresse Crosby-S. Dalí</i> , document 9	321
<i>Caresse Crosby-les Dalí</i> , document 10	322
<i>Caresse Crosby</i> , document 11	324
<i>Caresse Crosby-les Dalí</i> , document 12	326
<i>Margaret Strong</i> , document 1	327
<i>Margaret Strong</i> , document 2	330
<i>Margaret Strong</i> , document 3	332
<i>Margaret Strong</i> , document 4	334
<i>Margaret Strong</i> , document 5	335
<b>Annexe II : Œuvres de Dalí en possession des membres du <i>Zodiaque</i></b>	338
<b>Bibliographie</b>	345

## Introduction

Dans la vie et l'art de Salvador Dalí, la période du *Zodiaque*, 1932-1936, a été extrêmement importante. La grande crise économique bat alors son plein et n'arrange en rien les perspectives de ce jeune peintre ambitieux qui est, pendant cette période, au sommet de ses capacités créatrices. Or la mise sur pied du mécénat du *Zodiaque*, en décembre 1932, mettra fin aux nombreuses incertitudes financières de l'artiste et va inaugurer sa carrière fulgurante. Pourtant, jusqu'à ce jour, il n'existe aucune étude sur l'artiste qui raconte, par le menu détail, l'histoire de Salvador Dalí et les douze mécènes du *Zodiaque*.

Quelques remarques de la main d'Ian Gibson, le biographe de Salvador Dalí, sont à la base de nos recherches. Dans sa biographie *The Shameful life of Salvador Dalí*, l'auteur énumère les occasions où Dalí (et Gala) se sont comportés de façon scandaleuse. La liste est longue et réfère, entre autres, à plusieurs problèmes d'ordre personnel et familial, à des situations tendues au cœur du mouvement surréaliste et à un comportement malhonnête de Dalí envers d'autres artistes. Ce qui a attiré notre attention dans cette liste était une remarque assez mystérieuse : « ... *the Dalí's had excised all reference to the 'Zodiac', set up explicitly in response to their request for help* ». <sup>1</sup>

Gibson éclaire quelque peu ce que c'était que le *Zodiaque* dans une partie du chapitre *The Great Breakthrough*, intitulée *The Zodiac* : un mécénat de douze personnes qui s'intéressent à la personne et à l'œuvre du peintre. <sup>2</sup> En échange d'une participation financière, chaque membre du *Zodiaque* a droit à une œuvre de Dalí. Gibson se base sur quelques remarques du prince Jean-Louis de Faucigny, des fragments du *Journal* de Julien Green et une lettre de Dalí adressée à Charles de Noailles dans laquelle le peintre donne la liste de ceux qui participent au *Zodiaque*. Quant à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, Gibson s'exprime ainsi : “ *The painter's aristocratic admirer, Prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, stated years afterwards that one day Gala, after confiding to him that she and Dalí were finding the going very difficult, proposed a solution to prevent Salvador from having to commercialize himself*”. Dans une autre version du début du *Zodiaque*, proposée par Julien Green et notée par Gibson, c'était la sœur de Green, Anne, qui aurait voulu mettre sur pied une organisation pour venir en aide à Dalí et Gala. De ces deux versions différentes, Gibson remarque : « *But there seems to be no way of being sure which version, Green's or Faucigny-Lucinge's, is the more accurate* ». <sup>3</sup>

Ces quelques bribes d'information formaient une mince base pour commencer des investigations. L'idée commençait à germer qu'une organisation complexe et fascinante se cachait derrière ces quelques mots. L'incertitude de Gibson quant au membre-fondateur du mécénat, Faucigny-Lucinge ou Anne Green, montrait une perspective de recherche que nous avons pu mener à bien grâce aux documents que la fille de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, la marquise de Ravenel, a bien voulu mettre à notre disposition.

---

<sup>1</sup> I. Gibson, *The Shameful life of Salvador Dalí*, New York, Norton & Company, 1997, p. 462.

<sup>2</sup> I. Gibson, 1997, p. 361-363.

<sup>3</sup> I. Gibson, 1997, p. 361.



Qu'est-ce que la littérature sur Salvador Dalí nous apprend concernant le *Zodiaque* ? La réponse est malheureusement décevante. Dans le prestigieux catalogue de la rétrospective *Salvador Dalí* (1979 – 1980), il n'y a que deux références au mécénat du *Zodiaque*. Elles se limitent à quelques lignes. La première concerne la mise en place du mécénat telle que Dalí la raconte dans sa lettre du 26 décembre 1932 à Charles de Noailles.<sup>4</sup> La deuxième référence informe le lecteur que : « *L'association de collectionneurs autour de Dalí continue. Le mois de janvier revient, par tirage au sort, à Charles de Noailles* ». <sup>5</sup> Ce manque d'information est d'autant plus étrange que le commissaire de l'exposition, Daniel Abadie, avait eu accès aux Archives du vicomte de Noailles et aux lettres de Dalí que le prince de Faucigny-Lucinge et le prince François de la Tour d'Auvergne-Lauraguais détenaient.<sup>6</sup> Les textes du catalogue renvoient aux moments forts de la vie artistique de Dalí. Il est évident qu'il s'agit d'un hommage qui flatte un artiste au sommet de sa gloire. Autrement dit, un artiste qui n'a nul besoin de se souvenir de ses années pauvres et de l'aide reçue pendant cette période : aucun texte n'a comme sujet son début de carrière à Paris et le soutien qu'il reçoit de ses bienfaiteurs du *Zodiaque*. La très riche correspondance Dalí – Faucigny-Lucinge n'a pas été utilisée car le sujet-clef de celle-ci, le mécénat du *Zodiaque*, ne convenait pas. Encore moins en 1979, l'année où Dalí est un artiste célèbre, qu'avant.

Les souvenirs du prince de Faucigny-Lucinge, membre-fondateur du *Zodiaque*, sont publiés sous le titre *Un Gentilhomme cosmopolite*. Comme on pouvait s'y attendre, ce livre contient des renseignements précieux sur la période du *Zodiaque*. Dans le chapitre *L'Humus parisien*, le lecteur entre de plein pied dans le monde de l'art et celui du *gratin* des années 1930. L'auteur y passe en revue, entre autres, l'art de Dalí, son début difficile à Paris, son entrée chez les surréalistes ainsi que le début et la fin du *Zodiaque*. Faucigny évoque par la suite d'autres « coups de pouces » qui étaient importants dans la carrière de Dalí. Quant à la réaction de Dalí, Faucigny remarque que « *la reconnaissance n'est pas le propre des grands hommes, et Dalí, s'il en est un, n'échappe pas à cette règle* ». <sup>7</sup> Dans ces pages, il est frappant de voir le nombre de passages dédiés aux parents, aux amis et aux relations mondaines des Faucigny-Lucinge. Ce petit groupe dans lequel les aristocrates, les artistes et les grands bourgeois se côtoient joue un rôle important dans la vie sociale et culturelle de Paris.

Le vicomte Charles de Noailles et son épouse Marie Laure occupent une place importante dans *le monde parisien*. Ils sont jeunes, riches et s'intéressent à l'art. Bien qu'ils participent au *Zodiaque*, ils ne sont que rarement mentionnés dans ce contexte : Abadie (1979) a pu consulter leurs archives, Faucigny-Lucinge (1990) et Gibson (1997) font leur portrait et ajoutent leurs noms dans la liste des souscripteurs au *Zodiaque*. Tout comme les Noailles, l'architecte Emilio Terry, n'est quasiment jamais mentionné dans la

<sup>4</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980 (*La Vie publique de Salvador Dalí*), p. 32.

<sup>5</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980 (*La Vie publique de Salvador Dalí*), p. 37. Il y a erreur quant à la date : Noailles n'avait pas tiré le mois de janvier 1934. C'était le mois de janvier 1934. Il était donc le premier souscripteur à recevoir une contrepartie. Une deuxième référence

<sup>6</sup> Voir l'avant-dire du catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris 1979-1980. Emilio Terry, membre du *Zodiaque*, était parenté au prince de la Tour d'Auvergne.

<sup>7</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, *Un Gentilhomme cosmopolite*, Paris, Perrin, 1990, p. 130. Ce livre est épuisé aujourd'hui.

littérature qui a le peintre comme sujet. Une exception est le livre de Jean-Louis Gaillemin, intitulé *Dalí, Désirs inassouvis, du purisme au surréalisme, 1925 - 1935* (2002). L'auteur consacre quelques pages au rôle que Dalí a joué dans la formation, au milieu des années 1930, d'un Terry architecte surréaliste. Le *Zodiaque* a droit à une dizaine de lignes : énumération des participants, doute quant à l'instigateur.<sup>8</sup> Une note en bas de la page, renvoie à la publication de François Buot *René Crevel, biographie* (1991). Dans ce livre, l'architecte ainsi que son cercle d'amis, dont plusieurs membres du *Zodiaque* font partie, sont fréquemment mentionnés. 'La petite histoire' est abondamment représentée : les rendez-vous, les sorties, les repas en compagnie d'amis, les nouveautés et les expositions qu'il faut voir semblent remplir la vie mondaine des personnages principaux. La courte référence à la mise en place du mécénat du *Zodiaque* : « *Gala et Dalí sont très présents cette saison (1932) si l'on en croit l'agenda d'Emilio. Avec Crevel, Tota et Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, ils discutent d'un système qui permettrait à Dalí de toucher une somme régulière* », renvoie à une note qui indique comme source primaire les Archives Emilio Terry.<sup>9</sup> L'agenda d'Emilio était prometteur.

La littérature sur Dalí ne comprend que quelques remarques d'ordre général sur le *Zodiaque* et que, conséquemment, la lacune à ce sujet est immense. Cette lacune se répète dans la littérature disponible ayant trait à ses douze souscripteurs. La recherche que nous avons entamée a pour but de remplir ces lacunes. Nous avons voulu rendre transparentes ces quelques années pendant lesquelles le *Zodiaque* a fonctionné, de son début jusqu'à sa fin. En évoquant la désespérante situation financière des Dalí et leur besoin d'aide, nous esquissons les circonstances qui ont mené à la mise sur pied du mécénat du *Zodiaque*. Ensuite, nous présentons, dans la mesure du possible, les membres du groupe et leurs relations avec les Dalí. Dans la même suite d'idées, nous avons esquissé les relations entre les mécènes afin de voir si celles-ci avaient influencées la naissance et le fonctionnement du groupe. D'éventuels problèmes liés à son fonctionnement deviendraient alors visibles. Finalement, nous avons situé le *Zodiaque* dans un contexte socio-historique.

Les documents provenant des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge constituaient une base assez solide pour élargir notre recherche. Il s'agit d'une quinzaine d'autographes inédits, des lettres et des cartes postales. Quelques-uns avaient été illustrés par le peintre. Ces documents étaient rangés, sans souci de chronologie, dans un classeur. Après un premier classement rapide, il était évident qu'il s'agissait d'un véritable trésor : Dalí et Gala s'étaient faits épistoliers et avaient écrit, au cours d'une période de huit ans, 1932 – 1940, à leurs mécènes, le prince Jean-Louis et la princesse Liliane (dite « Baba ») de Faucigny-Lucinge. Après un rangement plus précis, nous avons la grande joie de découvrir le document-clef qui a toujours fait défaut et sans lequel le mécénat du *Zodiaque* resterait une énigme complète. Dans une lettre, datée fin décembre 1932, Gala s'adresse à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Elle propose les conditions pour la mise sur pied d'un mécénat de douze mécènes pour venir en aide à Salvador Dalí. Il s'agit d'un document astucieux qui flatte ces amateurs d'art moderne : Gala énumère « *le nombre*

---

<sup>8</sup> J.-L. Gaillemin, *Désirs inassouvis, du purisme au surréalisme 1925-1935*, Paris-New York Editions, Le Passage, 2002, p. 32.

<sup>9</sup> F. Buot, *René Crevel. Biographie*, Paris, Grasset, 1991, p. 335.

*limité des amateurs* » et « *les conditions exceptionnelles* » dont les souscripteurs vont bénéficier et les œuvres de Dalí qu'ils recevront en contrepartie de leur aide.<sup>10</sup>

Tous les documents étaient à première vue 'simples' : des textes souvent succincts de la main de Gala et de Dalí. Gala parle de la pluie et du beau temps : ses textes se rapportent plutôt à des faits quotidiens. Les autographes de Dalí étaient plus difficiles à 'lire'. Le premier obstacle en est son écriture qui est à la fois petite et irrégulière. Ensuite, il y a son français approximatif. En persévérant nous sommes arrivées à lire au niveau des mots, si toutefois l'écriture le permet. Pour cette raison, nous n'avons pas voulu corriger les autographes de Dalí : en faisant cela, ils perdraient de leur 'charme' sans pour autant gagner en clarté. Le vrai problème est de 'voir' au-delà des mots et d'arriver à en trouver le sens. Les autographes provenant des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge sont d'un grand intérêt car ils ont tous trait à des moments importants dans la vie et l'œuvre de Dalí et laissent entrevoir un rapport avec le *Zodiaque* et ses souscripteurs. Dans cette correspondance, il est intéressant de constater que la majorité des lettres est adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge. Le peintre ouvre son cœur et lui parle de manière confidentielle, de ses angoisses et de ses joies.

Grâce à la correspondance inédite des Dalí avec les Faucigny-Lucinge, nous savions donc ce que c'était que le *Zodiaque* : un mécénat, mis sur pied à la demande expresse de Gala, auquel 12 amateurs d'art moderne participent. Son objectif était de venir en aide à Salvador Dalí. Il n'y avait plus de secret quant aux noms de plusieurs participants. Les conditions financières, la contrepartie ainsi que la date du démarrage, le 1<sup>er</sup> janvier 1933, étaient connues maintenant étant donné que ces détails avaient été dûment notés par Gala.

Les généralités que nous avons su relever sur les membres du groupe dans la littérature n'étaient guère suffisantes pour esquisser un portrait de chaque mécène. Pour en savoir davantage sur ces bienfaiteurs, nous avons consulté des archives privées et publiques. Ainsi nous avons pu apprécier le rôle de Pierre Colle et les efforts qu'il a faits pour avancer la carrière de Dalí. Quant à l'architecte Emilio Terry, nous avons pu reconstituer ses relations mondaines et artistiques avec les Dalí, sa participation au mécénat et sa collection de toiles de Dalí à partir de documents inédits. Des documents ayant trait aux activités professionnelles de René Laporte avaient vite fait de nous renseigner sur le fonctionnement du mécénat et sur le rôle important que Laporte y joue. Nous avons su tirer au clair ce que contenait la collection d'art des Noailles et à partir de ces données, leur participation au *Zodiaque*. Des États-Unis nous avons reçu des copies de la correspondance entre Dalí et Caresse Crosby. À partir de ces documents il est évident que le mécénat fonctionne. Il y est souvent question des idées et des activités de l'artiste. Ces lettres font aussi comprendre que Caresse Crosby a constamment veillé sur le couple et qu'elle l'a comblé de bienfaits. Connue sous le nom de Tota de Cuevas dans les rares publications qui la nomme, cette personne mystérieuse s'est révélée être une Rockefeller.

---

<sup>10</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 1**. Tous les documents inédits et les transcriptions se trouvent dans cette annexe. Voir aussi Marijke Peyser, *Salvador et Gala Dalí écrivent à leurs mécènes du 'Zodiaque' : le prince et la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, M.A. 2003, Université d'Utrecht, Pays-Bas.

Les Archives Rockefeller, que nous avons consultées aux États-Unis, nous ont permis de ‘reconstruire’ cette partie de la vie de Tota de Cuevas (née Rockefeller) qu’elle vivait avec les membres du *Zodiaque* au début des années 1930 à Paris. Il s’agit bien d’une reconstruction car Tota de Cuevas avait ses raisons de vivre une double vie. En ce qui concerne les trois écrivains, membres du *Zodiaque*, Julien Green, sa sœur Anne et le journaliste/reporter Robert de Saint Jean, nous avons apprécié certains détails notés par Green et Saint Jean dans leurs *Journaux*. Ces observations renvoient au *Zodiaque*, à son fonctionnement et à leurs relations avec Dalí.<sup>11</sup>

Nos recherches ont permis d’établir que le cercle du *Zodiaque* comprenait trois groupes sociaux : des aristocrates, des bourgeois et de riches étrangers amateurs d’art. Les premiers étaient représentés par les Faucigny-Lucinge et les Noailles. Nous avons cru bon d’inclure la personne de Pierre Colle, le deuxième galeriste de Dalí à Paris, au groupe des bourgeois. De nombreuses lettres inédites de la main des Dalí, adressées à Colle, nous ont permis d’évaluer à sa juste valeur le comportement et les actions de ce marchand de tableaux. Un architecte, plusieurs écrivains, un éditeur et un photographe faisaient aussi partie de ce groupe. Les riches amateurs d’art étrangers se nommaient Caresse Crosby, Tota de Cuevas, Mimi Pecci-Blunt.<sup>12</sup>

Le premier objectif de notre étude était d’élucider la constitution du *Zodiaque*, ses participants et son fonctionnement. Notre deuxième question de recherche concerne sa place dans un contexte socio-historique : comment situer le mécénat du *Zodiaque* par rapport à d’autres mécénats contemporains ? Ainsi il devait être possible de déterminer ses origines, d’évaluer son importance et sa position à une époque où un tel mécénat était anachronique. Pour ce faire, nous avons d’abord voulu comprendre les principaux changements sociologiques qui ont eu lieu entre mécènes et artistes. Une évolution qui, d’après nous, a, en fin de compte, créé un climat de recherche, dénué de transparence où les documents sont difficilement accessibles.

Dans *Les Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs*, (1568), Vasari loue le grand progrès technique et la connaissance théorique des artistes italiens, en particulier de ceux qui vivaient au centre du pays entre 1250 et 1560. Il remarque qu’il existait un climat artistique où la compétition pour engager les meilleurs artistes était la norme et souligne que certains peintres pouvaient atteindre un niveau social élevé : il s’agirait de ceux capables de peindre des représentations élégantes, bien ordonnées et techniquement correctes. L’avenir des meilleurs artistes était donc sans nuages : ils seraient riches grâce aux rois et papes qui leur conféreraient des commissions tout en les protégeant. Pour ces personnages importants il s’agissait tout d’abord de faire connaître leur pouvoir et leur importance au moyen de commissions artistiques. Celles-ci étaient très détaillées quant aux œuvres à livrer. Les artistes qu’ils engageaient pour des travaux divers - peinture, sculpture ou décoration de leurs palais – avaient souvent déjà une réputation solide. S’ils

---

<sup>11</sup> Julien Green, *Les Années faciles, 1928 – 1934*, Paris, Plon, 1970. Robert de Saint Jean, *Le Journal d’un journaliste*, Paris, Grasset, 1974.

<sup>12</sup> Dans le contexte du *Zodiaque*, nous n’avons trouvé aucun renseignement quant à la participation d’André Durst (photographe) et celle de Mimi Pecci-Blunt (aristocrate italienne, amateur d’art). Félix Rolo reste une énigme complète ; il se peut qu’il fût Égyptien.

étaient en début de carrière, ces travaux à la cour ou en proximité d'un seigneur puissant leur faisaient une renommée. Toujours est-il que de telles commissions et de tels mécénats vont inaugurer de nouveaux procédés artistiques et de nouveaux styles. Les changements qui se sont opérés au cours de ces commissions italiennes, souvent décrites en détail, sont à la base d'une nouvelle image de l'artiste : un artiste indépendant et innovateur qui détermine lui-même ses normes. Après 1500, il sera l'idéal auquel on aspire dans les pays de l'Europe de l'ouest.

Bien que les mécénats royaux et ceux des papes aient disparus à l'ère romantique, l'image que l'artiste idéal reflète se renforce: elle est faite de génialité, d'individualité et d'autonomie. Les mécènes d'antan étaient fiers de leur situation sociale, de leurs moyens financiers et de leur goût. Il existait entre eux une compétition ardente afin d'attirer les meilleurs artistes pour les plus grandioses projets. L'ambiance autour de ces projets artistiques, les conditions du mécénat et les activités des peintres et sculpteurs étaient transparentes car il s'agissait de la grandeur d'un roi ou d'un pape, grandeur qu'il fallait rendre publique.<sup>13</sup>

La transparence qui existait à l'époque des grands mécènes n'existe plus aux XIX et XX<sup>ème</sup> siècles. C'est l'époque où l'influence de la Cour et de l'aristocratie va diminuant dans tous les domaines. La classe bourgeoise, par contre, prospère : elle s'approprie « les places fortes » délaissées par les aristocrates et s'investit dans tous les secteurs la vie publique y compris les beaux-arts. Dans ce domaine, elle se découvre une vocation de mécène. Cependant, cette conquête des arts se fait difficilement. Les nouveaux mécènes n'ont pas grandi, comme leurs prédécesseurs, dans des palais décorés d'un goût infailible. Ils n'ont pas appris, de père en fils, comment se sentir à l'aise dans un milieu qui n'est pas le leur, c'est-à-dire, les cercles artistiques. Gêné par ces incertitudes, le nouveau mécène fait face à un artiste fier de ses capacités artistiques qui a une conception élevée de son occupation et de sa place dans la société: il se sent investi avec d' uniques dons créateurs ce qui lui permet de s'identifier avec le Créateur. Cependant, la vie de tous les jours de ces nouveaux Dieux détonne avec leur position spirituelle : ils sont sans le sou.

Ce mécène sans expérience, incertain quant à son goût et son comportement, s'inquiète également des conséquences financières d'un éventuel mécénat. Il veut bien financer une activité artistique, basée sur un contrat en toutes lettres, afin d'être sûr de ne pas y perdre. Cependant, il ne faudrait pas que cela se sache trop. Il préfère que les détails de l'aide fournie et ceux qui se rapportent à la contrepartie soient opaques car il n'a nulle envie que les peintres, en quête d'argent, fassent la queue devant chez lui. Au cas où ces deux parties s'engagent à mettre sur pied un mécénat, il est certain que les mêmes sentiments jouent de part et d'autre : les incertitudes du mécène et la fierté de l'artiste sont à la base

---

<sup>13</sup> Pour le mécénat classique nous avons consulté les ouvrages suivants: Harald Hendrix et Jeroen Stumpel, (rédaction), *Kunstenaars en opdrachtgevers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996. Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat, het beroep van schilder in sociale verhoudingen*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987. Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972. Peter Burke, *The Italian Renaissance*, Cambridge, Polity Press, 1986.

de mécénats qui resteront inconnus du monde extérieur. Ce sont ces renversements dans les relations entre artistes et mécènes ainsi que les particularités inhérentes aux trois mécénats du début du siècle, décrits dans le premier chapitre de notre thèse, qui vont nous permettre de déterminer la place du *Zodiaque*. La littérature à ce sujet, le mécénat moderne en France (1900 – 1940) et le renversement dans le statut des partenaires, ne propose aucune étude à consulter.

Cependant, il existe des études partielles sur des mécénats contemporains qui ont comme personnage principal un mécène connu. Le journal du comte « rouge », Harry Graf Kessler, né à Paris, est à la base de plusieurs biographies où ses mécénats sont décrits. Il en est de même en ce qui concerne Gertrude Stein et Jacques Doucet. Dans une optique plus large, il faut nommer le livre de Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting ; aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (1981). La partie consacrée aux collectionneurs souligne le rôle important qu'a joué le comte Etienne de Beaumont, après la guerre de 1914 – 1918, dans la vie artistique de Paris.

Un nombre de publications érudites, également de langue anglaise, touchent aux conditions sociales, culturelles et financières sous-jacentes aux mécénats modernes. Dianne Sachko Macleod examine dans *Art and the Victorian middle class; money and the making of cultural identity* (1996), la raison d'être de 146 collections d'art en Angleterre. Macleod analyse la classe sociale, les motivations et le goût des collectionneurs. Ses recherches basées sur de nombreuses archives privées et publiques révèlent les structures qui favorisent une entrée dans le monde de l'art. A partir de ces débuts souvent timides, de belles collections de peintures ont été constituées. Nous pensons que ces collections constituées par des « patrons » ont donné lieu à des mécénats. Mais ceux-ci ne sont pas le sujet de cette étude.

Dans *Schnitzler's Century, the making of middle-class culture, 1815 – 1914*, (2002), Peter Gay présente son personnage principal, Arthur Schnitzler, “*endowed with qualities that make him a credible and resourceful witness of the middle-class world I am depicting in this book*”. Pour Gay, il ne s'agit pas d'une biographie d'une personne, son sujet est la biographie d'une classe sociale, à savoir la bourgeoisie européenne. Une fois de plus, « le mécénat » ne fait pas l'objet d'une étude spécifique ; cependant, il n'est jamais très loin. Tout ce qui touche de près ou de loin à une relation avec un artiste, fait l'objet de passages intéressants. Il y a l'embarras du choix : l'art, le goût, les collections d'art, les différentes classes sociales et leurs attitudes en matière d'art pour ne mentionner que les plus évidentes.

Nous sommes d'avis que le mécénat du *Zodiaque* s'est inspiré d'un modèle que nous qualifierons de « mécénat moderne ». Cette précision renvoie à deux caractéristiques inhérentes au groupe du *Zodiaque*. L'organisation était « moderne » en ce sens que Gala Dalí, l'instigatrice du projet, le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, membre-fondateur du mécénat, ainsi que les autres membres, se sont laissés guider par des mécénats qui ont précédé le *Zodiaque*. Ceux-ci leur ont servi de modèles dans le sens que nous voyons, au cours des premières décennies du XXI<sup>ème</sup> siècle, une évolution intéressante quant aux termes du contrat : ceux-ci sont spécifiques et font partie d'un

contrat en toutes lettres. Ce changement est significatif car il a pour but de protéger le mécène.

Le prédicat « moderne » s'applique également à la composition et au fonctionnement du *Zodiaque*. L'appartenance sociale des participants ainsi que leurs activités dans le cadre du *Zodiaque* sont typiques pour leur temps et ne sauraient exister dans une telle forme à aucun autre moment. Le groupe comprend des bourgeois, des aristocrates et de riches amateurs d'art étrangers. Après la deuxième guerre mondiale, il n'y a plus aucune place pour de tels mécénats et de telles activités.

La première partie de notre thèse s'intitule *Les Précurseurs*. Dans ce chapitre introductoire, nous décrivons trois mécénats qui précèdent celui du *Zodiaque* et qui l'ont fortement influencé. Il s'agit de *La Peau de l'ours* (1904 – 1914), du mécénat de Madame Eugenia Errázuriz (environ 1915 – 1920) et du mécénat du comte Etienne Bonin de la Bonninière (environ 1918 – 1926). La deuxième partie, qui consiste de trois chapitres, est dédiée au *Zodiaque* dans le sens large du terme. Les activités et la participation des membres bourgeois au mécénat sont décrites dans le deuxième chapitre de cette étude. Ces bienfaiteurs se nomment Pierre Colle, Emilio Terry, René Laporte, Julien Green, Anne Green et Robert de Saint Jean. Les souscripteurs aristocratiques, le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et son épouse Liliane ainsi que le vicomte Charles de Noailles et sa femme Marie Laure font l'objet du troisième chapitre. Caresse Crosby et Margaret de Cuevas (née Strong) représentent les amateurs d'art étrangers. Dans le quatrième chapitre nous décrivons la souscription au *Zodiaque* des deux Américaines et les activités qui en découlent. Dans notre conclusion, nous placerons le *Zodiaque* dans la perspective des trois mécénats décrits afin d'en déduire les caractéristiques qui lui donnent sa spécificité sociale et sa situation dans le temps.

## **PREMIERE PARTIE ; LES PRECURSEURS**

### **Chapitre 1 : Trois mécénats du début du XXème siècle**

#### **LE MECENAT DE « LA PEAU DE L'OURS »**

«... il ne faut jamais vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre »,  
Jean de la Fontaine.<sup>14</sup>

#### **Introduction**

Le Salon d'Automne ouvre ses portes en 1903. A la base de cette initiative, réalisée par l'architecte Frantz Jourdain avec l'appui d'Odilon Redon, Pierre Renoir, George Rouault, Pierre-Albert Marquet et Édouard Vuillard, il y a le mécontentement des artistes quant aux conditions d'admission au Salon des Indépendants. La liberté totale d'admission, qui y est de règle, favorise l'encombrement de la médiocrité. Le nouveau Salon, par contre, a un jury libéral, qui fonctionne par rotation et va ainsi éliminer les déchets et les archaïsmes, sans pour autant exclure les audaces. Si le Salon des Indépendants a lieu au printemps, avec généralement les compositions d'atelier exécutées pendant l'hiver, le nouveau Salon se tient en automne, ce qui permet aux artistes de présenter leur travail en plein air de l'été précédent. Contrairement au Salon des Indépendants, le nouveau Salon accueille les autres arts : architecture, musique, littérature et toutes les expressions décoratives. Les exposants étrangers peuvent compter sur un accueil chaleureux. Le succès du Salon d'Automne est évident en 1905 lors de l'exposition des Fauves qui provoque un véritable *succès de scandale*. C'est grâce aux expositions du Salon d'Automne que des marchands et des collectionneurs de marque comme Wilhelm Uhde, Daniel-Henry Kahnweiler ainsi que Leo et Gertrude Stein commencent à collectionner l'art du vingtième siècle.

Un autre collectionneur et futur mécène, l'homme d'affaires André Level (1863 – 1946),<sup>15</sup> se souvient de sa première visite au Salon d'Automne, en 1903, où les toiles fauves l'avaient beaucoup impressionné :

*« Pour moi ce fut une révélation. Il y avait là une hardiesse et une jeunesse tranchant sur la monotonie et l'absence d'imprévu des grands Salons annuels. Les exposants ne formaient pas encore une cohue. Les bons artistes – et de vraiment jeunes – n'étaient pas noyés dans une médiocrité générale. Ce fut un succès que je ressentis très vivement. Je fis du prosélytisme en faveur de ce nouveau salon et une idée germa dans mon esprit que je communiquai sans tarder*

---

<sup>14</sup> Jean de la Fontaine, *Fables*, livre V, fable xx, *L'Ours et les deux compagnons*, Paris, Gallimard, 1974, p. 182-183.

<sup>15</sup> Caizergues, Pierre et Seckel, Hélène (édition), *Picasso-Apollinaire, Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992, p. 128, note 5: André Level était un ami d'Apollinaire qui l'avait présenté à Picasso. Dans son introduction à la correspondance de son père avec Apollinaire, Brigitte Level écrit : « *Picasso fut un trait d'union entre Apollinaire et Level et j'ajouterai qu'il me le confirma à plusieurs reprises lors de notre dernière rencontre en 1971* ». (*Correspondance Guillaume Apollinaire-André Level*, Bibliothèque Apollinaire no. 9, Lettres modernes, Paris, 1976, p. XVIII.) P. Caizergues et H. Seckel notent que Level était aussi actif comme critique d'art et marchand de tableaux.



*à mes proches et à quelques amis. J'avais vu là des toiles qui m'apparaissaient, sans que je fusse effleuré d'un doute, comme l'art authentique de notre époque et de son plus proche avenir».*<sup>16</sup>

L'idée que Level va communiquer aux siens se résume comme suit : réunissons quelques intimes pour créer une collection de tableaux. Avec les contributions de chaque membre, le groupe pourra acheter, pendant une période de dix ans, de l'art moderne fait par de jeunes peintres. Cette collection de tableaux indivise, qui irait « garnir, orner les murs de leur logis », sera vendue au bout de dix ans lors d'une vente aux enchères qui mettra fin à l'indivision. Cette aventure artistique, à première vue purement spéculative, comporte dans ses statuts, à l'article « liquidation », une clause particulière : cette clause en fera un mécénat exemplaire.<sup>17</sup>

### Henri Matisse – André Level

Avant de regarder de plus près le mécénat de *La Peau de l'ours*, il est intéressant de voir dans quelle mesure l'idée d'André Level est originale. Il existe une longue lettre d'Henri Matisse, du 15 juillet 1903, adressée à son ami Simon Bussy. Le peintre y raconte sa misère matérielle et avance une proposition qui lui permettra de prolonger son séjour à la campagne où la vie saine est bénéfique à la santé de sa femme. Matisse mentionne aussi le moindre coût de la vie et les modèles qu'on ne paie que 50 centimes l'heure ... Le peintre se propose de former un syndicat de douze personnes qui contribueront ensemble pour Frs. 2.400, -- par an. En échange, Matisse donnera deux toiles, numéro 10, par mois au groupe.<sup>18</sup> Au bout de quelques années, l'association organisera une exposition des toiles en sa possession et « le bénéfice, obtenu à la vente de celles-ci, serait partagé parmi les associés ». <sup>19</sup> L'artiste ajoute qu'il a déjà trouvé trois personnes intéressées et il demande à Bussy de bien vouloir se renseigner auprès de ses relations à lui. Bussy lui promet de diffuser ce projet mais s'abstient d'y participer lui-même ... Dans une lettre du 31 juillet, Matisse remercie son ami d'avoir bien voulu en parler à Auguste Bréal, le fils du célèbre philologue Michel Bréal. Une quatrième personne se déclare intéressée : il s'agit de l'un des cousins de Matisse qui lui demande de peindre quelques tableaux de sa maison. Matisse accepte. Le « syndicat » n'aboutit à rien.<sup>20</sup> Étant donné les dates de la correspondance Matisse-Bussy – à peu près trois mois avant le début du Salon d'Automne - il nous semble que l'idée d'un groupe de collectionneurs qui contribuent, chacun, pour une somme mensuelle en échange de tableaux, appartient à Matisse plutôt qu'à Level. En plus, Level indique qu'il est depuis longtemps lié d'amitié avec René Piot qui est aussi un ami de Matisse. Bien que Level ne fasse aucune référence à l'idée de

---

<sup>16</sup> A. Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, Alain C. Mazo, 1959, p. 17.

<sup>17</sup> G. Habasque, « Quand on vendait La Peau de l'Ours », *l'Œil*, mars 1956, p. 17.

<sup>18</sup> Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 510. Les numéros correspondent à la désignation traditionnelle, c'est-à-dire au nombre de points : 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 20, 25, 30, 40, 50, 60, 80, 100, 120. Le numéro 10 correspond à une figure de 55x46 cm, un paysage de 55x38 cm. et une marine de 55x33 cm.

<sup>19</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 726.

<sup>20</sup> Pour les circonstances matérielles de Matisse au début du 20<sup>ème</sup> siècle et sa correspondance avec Simon Bussy, voir Jack Flam, *Matisse, The Man and his art, 1869-1918*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 78-83.

Matisse mais qu'il informe son camarade Piot de son projet, il est probable que c'est Piot qui a parlé du projet de Matisse à Level avant le début du Salon d'Automne.<sup>21</sup>

### ***La Peau de l'ours* : naissance et fonctionnement**

L'association est formée le 24 février 1904. Elle s'appelle *La Peau de l'ours*, nom emprunté à une fable de la Fontaine, *L'Ours et ses deux compagnons*. Cette fable est un avertissement sérieux contre la spéculation : il ne faut pas vendre la peau avant d'avoir tué l'ours ; le cas échéant, il faudra conserver les toiles achetées jusqu'à ce que cet investissement paie.<sup>22</sup>

Sous l'impulsion de Level se crée donc une association en participation dont les objectifs sont énoncés en ces termes dans les statuts officiels : 1. La constitution pendant une période de dix ans d'une collection de tableaux, principalement de peintres jeunes ou commençant à peine à arriver à leur notoriété. 2. La jouissance des dits tableaux dans certaines conditions. 3. Leur revente aux enchères publiques.<sup>23</sup> André Level accepte de s'acquitter des fonctions de gérant. Comme il connaît bien les jeunes peintres et que ses obligations professionnelles lui laissent du temps libre, c'est aussi lui qui est chargé du choix et de l'achat des toiles. Les trois frères d'André : Émile, Jacques et Maurice s'inscrivent pour une part conjointement et indivisément, mais avec partage, entre eux, à leur gré, de la jouissance des tableaux.<sup>24</sup> Georges Ancey, le baron de Curnieu, Robert Ellison, Maurice Ellison, Jules Hunebelle, Jacques Level et Félix Marchand participent chacun pour une part. A ces huit parts s'ajoutent bientôt trois autres : une pour Frédéric Combemale, une autre indivise pour Jacques et Jean Raynal et la dernière pour Edmond Raynal.<sup>25</sup>

Le fonctionnement de cette association est simple mais assez inhabituel pour un groupe de collectionneurs. Chaque associé s'engage à verser la somme de Frs. 250, -- par an et par part. Les achats sont faits sur proposition du gérant et avec l'accord de la majorité

---

<sup>21</sup> Voir aussi M.C. Fitzgerald, *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 273, note 19.

<sup>22</sup> Pour l'interprétation du nom du groupe d'achat, voir Fitzgerald, 1996, p. 271, note 7: d'après Fitzgerald, André Warnod, auteur de l'article « La vente de la Peau de l'Ours », *Comoedia*, le 3 mars 1914, reconnaît l'origine du nom du groupe. James Neil Goodman, par contre, l'explique autrement. D'après lui le groupe aurait choisi ce nom-là « dans l'esprit des settlers français du 18<sup>ième</sup> siècle qui se sont établis dans le Nouveau Monde ». Un équivalent anglais approximatif serait « The Bear-Skin Trading Company ». Voir l'introduction du livre *Cubism : Le Fauconnier, Gleizes, Kupka, Marcoussis, Metzinger, Valmier, Villon*, New York, James Goodman Gallery, 1989. Cette explication est reprise par Judith Cousins et Pierre Daix dans « Documentary Chronology », *Picasso and Braque : Pioneering Cubism*, William Rubin, New York, 1989, p. 445, note 222.

<sup>23</sup> Extraits des statuts de l'association, datés le 24 février 1904, cités par Habasque, 1956, p. 17.

<sup>24</sup> D'après un document familial de 1920, cité par Fitzgerald, 1996, p. 272, note 14, les quatre frères Level occupent des postes importants : André est secrétaire général de la Compagnie des Docks et Entrepôts de Marseille, Émile est Président-directeur général de la Banque Nationale de Crédit, Jacques est Président-directeur général de la Société Électrométallurgique Française et Maurice occupe le poste de Président-directeur général de la Société d'Entreprise pour la Reconstruction de Reims.

<sup>25</sup> Extraits des statuts de l'association et Acte additionnel de participation, non daté, mais probablement de 1904, cités par G. Habasque, 1959, p. 17 ; il est à noter qu'aucun associé ne peut devenir possesseur de plus de deux parts, celle souscrite comprise.

d'un comité restreint comprenant trois membres : le gérant (qui en fait partie de droit et pour toute la durée de l'association) et deux autres membres renouvelables, élus pour deux ans, auxquels est adjoint un suppléant, en cas d'empêchement ou d'absence de l'un d'entre eux. Une réunion des collectionneurs se tient, tous les ans, du 1<sup>er</sup> au 15 février, pour entendre le compte rendu des activités de l'année écoulée, vérifier les comptes et nommer les membres du comité proposés à élection. Quant à la jouissance, les règles suivantes sont établies : deux fois par an, les associés - suivant un ordre d'inscription résultant d'un tirage au sort unique, effectué après signature des accords - sont invités à choisir parmi les tableaux achetés. Étant donné l'importance inégale des œuvres acquises, plusieurs tableaux peuvent être groupés par le comité pour former un lot. Comme l'association est purement amicale, l'échange d'un tableau entre deux membres ou d'un lot contre un autre est toujours possible sur simple présentation d'une lettre d'avis au gérant.<sup>26</sup>

Passons maintenant à cette clause incluse dans les statuts de *La Peau de l'ours*, à l'article « liquidation », qui permet de parler d'un mécénat – et même d'un mécénat assez extraordinaire. D'après le texte de l'article de Guy Habasque, « Quand on vendait la Peau de l'ours », les membres du groupe d'achat ont dû discuter ferme sur la question suivante : « *Est-ce qu'il est désirable de se partager tous les bénéfices de la vente, comme il est entendu que tous les frais seront partagés si la vente se solde par un déficit?* » Il est clair que la plupart des membres «*refusèrent de tirer entièrement profit des avantages que pourrait éventuellement leur procurer leur flair, trouvant plus élégant d'y associer les artistes eux-mêmes, généralement pauvres et démunis de ressources*». Sur proposition de Robert Ellissen, il est décidé que :

*« si le produit de la vente finale devait être inférieur au montant total des cotisations, le partage serait fait proportionnellement aux versements. Si le produit net est supérieur, chaque associé retirerait d'abord ce qu'il avait versé, puis, au maximum, l'intérêt composé à 3,5% de ces sommes. S'il restait un solde, 20% en seraient attribués au gérant en rémunération de ses services, et 20% réservés pour être répartis à tels ou tels peintres, familles ou associations de peintres ».*<sup>27</sup>

Grâce à cette vente qui est à la une de tous les journaux de l'époque, et dont le succès fait rêver, « *12 641 francs ...49 centimes (!) Somme coquette pour l'époque furent redistribués aux artistes* ». <sup>28</sup> .

---

<sup>26</sup> G. Habasque, 1959, p. 17.

<sup>27</sup> Extrait des statuts de l'association, cité par G. Habasque, 1959, p. 18 ; John Richardson, *A life of Picasso*, vol. 2, 1907 – 1916, J. Cape, Londres, 1996, p. 357, remarque quant à Level, sans entrer en détails :

“ *Besides being an astute and fair minded businessman, Level was a pioneer believer in artists' rights*”.

<sup>28</sup> Extrait des comptes de liquidation, cité par G. Habasque, 1959, p. 18.

Juridiquement, la décision de faire profiter les artistes d'un bénéfice financier au moment de la vente de leurs œuvres, s'appelle « *le droit de suite* ». Bien qu'André Level remarque dans ses souvenirs « *que la vente de la Peau de l'ours a inauguré, de fait, une réforme que l'on parle depuis longtemps d'introduire dans nos lois* », ce n'est qu'en 1920 que l'état français passe une loi qui spécifie ce « *droit de suite* ». Toujours d'après Level, *Le Figaro* du 3 mars 1914 et d'autres journaux ont bien compris l'intérêt de la clause du « *droit de suite* » et font paraître des articles sur cette innovation.<sup>29</sup> Cet investissement artistique, à première vue commercial, se présente donc, au moment de la vente aux enchères, comme un mécénat d'une grande originalité. Mais il n'y a pas que cela. Cette vente va établir, une fois pour toutes, la prééminence de la peinture avant-garde. Qui dit avant-garde en 1914, dit Matisse et Picasso : c'est à partir de ce moment que les carrières de Matisse et de Picasso vont partir en flèche.

### **Le violon d'Ingres d'André Level**

Des quatre frères Level, André est le seul à connaître le marché de l'art. Dans ses souvenirs, Level remarque que l'année 1895 « *fut une année marquante dans ma carrière d'amateur* ». <sup>30</sup> Il fait la connaissance de Gaston et Josse Bernheim aux bains de mer, l'été précédent. A Paris, Level devient un habitué de leur Galerie qui est située rue Laffitte. C'est chez eux que Level voit des toiles fauves pour la première fois. Toujours à la recherche de cette toile qui va l'éblouir, le dénicheur qu'est Level passe régulièrement chez les petits marchands de tableaux comme le Père Soulier, Clovis Sagot et Lucien Moline.<sup>31</sup> Avec son ami Alexandre Natanson, Level visite les peintres dans leurs ateliers. De cette façon, le collectionneur se crée un réseau qui va lui être très utile lorsqu'il cherche à acheter. C'est aussi en 1895 que Level fait la connaissance d'Ambroise Vollard, installé au 6, rue Laffitte. A cette époque, Vollard se spécialise en toiles impressionnistes et postimpressionnistes. Chez lui, Level admire des toiles de Cézanne qui est à ce moment complètement inconnu, sauf de quelques artistes. Vollard lui propose un paysage de ce maître pour la somme de cinq cents francs, mais c'est trop cher pour l'amateur !<sup>32</sup> Au tout début du XX<sup>ème</sup>, il n'y a qu'une seule galerie qui se spécialise dans l'art de ce siècle, c'est la galerie Berthe Weill. Cette galerie s'ouvre le premier décembre 1901 ; dès le début, elle présente Les Fauves français et les Catalans modernes. Au mois de février 1902, Berthe Weill montre des toiles de Matisse dans une exposition de groupe. C'est chez elle que la première toile de Matisse se vend en avril 1902 pour Frs. 130, somme dont Matisse reçoit un peu plus de 10%. Mme Weill s'intéresse aussi à Picasso. D'après Michael Fitzgerald, il se peut qu'elle soit « *le premier marchand* » de tableaux français à vendre des œuvres de Pablo Picasso – trois scènes de corrida.<sup>33</sup> C'est

---

<sup>29</sup> A. Level, 1959, p. 32. Pour l'histoire légale des droits d'artistes et le *droit de suite*, voir John Henry Merryman et Albert E. Elsen, *Law, Ethics and the Visual Arts*, Londres et La Haye, Kluwer Law International, 1998, p. 390-405; dès 1905, on peut lire dans la presse des articles qui non seulement soulignent les difficultés que rencontrent les artistes mais qui exposent aussi les pratiques de marchands de tableaux peu scrupuleux, Merryman et Elsen, 1998, p. 394.

<sup>30</sup> A. Level, 1959, p. 11.

<sup>31</sup> A la fin de ses *Souvenirs* (p. 81 – 83), A. Level brosse le portrait de ce marchand de literie extraordinaire, gros buveur, qui s'entoure de jeunes peintres. De sa boutique on sortait « *bredouille ou conquérant* ».

<sup>32</sup> A. Level, 1959, p. 15.

<sup>33</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 26.

à peu près à cette époque qu'André Level devient aussi client chez Berthe Weill et que commence sa fascination pour l'œuvre de Picasso. Dans son journal intime, Berthe Weill a noté la joie que lui provoquait chaque vente à cette époque : « *J'ai vendu deux toiles de Picasso à Monsieur André Level. Il me les a payées deux cents francs ! C'est extraordinaire ces jours-ci, il faut bien se le dire* ». <sup>34</sup>

Tout ce que Level a vécu au cours de cette décennie, ses visites aux galeries, ses achats durement menés, les discussions sur la peinture moderne, se reflète dans le contrat de *La Peau de l'ours*. C'est Level qui s'arroge la responsabilité du budget annuel de Frs. 2.750, -- somme totale des onze contributions annuelles de Frs. 250, -- que les membres sont obligés de verser en début de l'année. <sup>35</sup> Les membres du groupe doivent approuver les achats, mais c'est Level, seul, qui a le droit de proposer les toiles à acheter et de procéder aux achats. André Level est nommé directeur du consortium pour la période de dix ans et ne peut être renvoyé qu'en cas d'inconduite. <sup>36</sup> Ce désir de n'acheter que de la peinture moderne a aussi été exprimé dans la préface du catalogue de vente. Sous la plume anonyme d'un des membres, nous apprenons que « *les belles œuvres du passé sont déjà presque inaccessibles* » et qu'il « *leur semblait honorable de courir les risques que comportent les choses nouvelles plutôt que ceux, non moins redoutables, du faux, du truqué, du surfait* »... Ces quelques mots montrent un sens d'affaires aigu, allié à un optimisme de jeune homme.

### La collection

Pour savoir quels artistes ont bénéficié du geste large des membres de *La Peau de l'ours*, il faut retracer la façon dont Level a formé la collection qui comprend au moment de la vente, en 1914, 85 toiles et 56 dessins. <sup>37</sup> Dès le début de *La Peau de l'ours*, André Level se concentre sur l'art du début du siècle plutôt que sur celui de la *Fin de siècle* : les Fauves et Picasso sont particulièrement bien représentés dans la collection. Parmi ses premiers achats pour le groupe, en 1904, figure *Portrait du violoncelliste Schnéklud* (1894) de Gauguin, décrite par Level comme « *peinte entre deux voyages en Océanie et dans le style de Tahiti* ». <sup>38</sup> Avec une certaine fierté, Level note qu'il l'a « *eue* » pour trois cents francs car « *une grande galerie n'offrirait parcimonieusement que deux cents francs* ». <sup>39</sup> Ensuite il y a trois toiles de Matisse, *Nature morte aux œufs* (1896), *Neige* (c. 1899) et *L'Atelier sous les toits* (1901/1902), que Level achète directement à l'artiste et pour lesquelles il paie Frs. 550, --. <sup>40</sup> Deux Sérusier, six Constantin Guys, autant de petits

<sup>34</sup> Berthe Weill, *Pan ! ... dans l'œil ... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900 – 1930*, Paris, Lipschutz, 1933, p. 71, cité dans Fitzgerald, 1996, p. 26.

<sup>35</sup> Cette somme de Frs. 2.750, -- en franc-or semble aujourd'hui dérisoire. G. Habasque, 1956, p. 19, a calculé que cette somme valait Frs. 550.000, -- en 1956. M. Fitzgerald, 1996, p. 271, note 13, indique que le budget annuel équivalait à peu près \$ 209.318, -- en 1991. En 2003, le groupe de *La Peau de l'ours* disposerait d'environ \$ 420.000, -- tout en se basant sur un taux d'inflation moyen de 5% par an depuis 1991.

<sup>36</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 271, note 13.

<sup>37</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 22. R. Moulin, 1967, p. 506, indique un total de 140 œuvres.

<sup>38</sup> A. Level, 1959, p. 20.

<sup>39</sup> A. Level, 1959, p. 20.

<sup>40</sup> A. Level, 1959, p. 18 et M. Fitzgerald, 1996, p. 24 et p. 272, notes 15 et 16.

cartons ou toiles de Raoul Dufy et un beau Vuillard, *Femme en bleu*, s'ajoutent à la collection cette année.<sup>41</sup> D'après Michael Fitzgerald - Level n'en parle pas dans ses *Souvenirs* – Level achète aussi une œuvre de Picasso au cours de cette première année de *La Peau de l'ours*, intitulée *Intimité* (1902-1903), exposée chez Berthe Weil lors de sa deuxième exposition dédiée à l'œuvre de Picasso (octobre-20 novembre 1904).<sup>42</sup> Il s'agit d'une scène sentimentale dont Picasso a dit qu'il l'avait peinte dans un but commercial.<sup>43</sup> Le choix de Level pour cette première année de la *Peau de l'ours*, est basé sur son véritable talent de dénicheur, son éclectisme et sa prudence vis-à-vis du marché de la peinture contemporaine. Habitudes qu'il gardera tout au long de l'existence de *La Peau de l'ours*.

Au cours de l'année 1905, la collection s'agrandit de deux grands dessins lyriques de Redon, quatre toiles ou pastels de Ker-Xavier Roussel, deux toiles de Ranson, une toile importante de Manguin, une œuvre de Girieud et une œuvre de Van Dongen, ces deux dernières non spécifiées.<sup>44</sup>

Fin 1905, André Level propose que la plus grande partie du budget de *La Peau de l'ours* pour l'année 1906, soit réservée à un seul peintre : Picasso. Le collectionneur s'approvisionne chez Berthe Weill et chez Soulier : le groupe s'enrichit de six œuvres de la main de Picasso. Level note avec une certaine fierté que cette demi-douzaine de cartons, de toiles ou d'aquarelles « *n'entama guère notre faible budget* » mais il ne donne pas de détails quant à l'identité de ces achats.<sup>45</sup> Grâce aux recherches de Pierre Daix, il est probable qu'il s'agit de : *Intimité (Femmes et enfants)* (1902/1903), *L'Homme à la houppelande* (1900), *Buveuse accoudée (Buveuse d'absinthe)* (1901), *Femme et enfant* (1901), *Intérieur avec enfants* (1904), *Contemplation* (1904).<sup>46</sup> A la même époque Vollard, apparemment encouragé par la hardiesse de Level et d'autres collectionneurs, comme Leo et Gertrude Stein et probablement Sergei Shchukin, achète, en avril 1906, vingt toiles de Picasso pour la somme de Frs. 2.000, --.<sup>47</sup> Sans aucun doute les achats de *La Peau de l'ours*, ainsi que ceux des grands collectionneurs, contribuent à créer un climat positif autour de Picasso. Ceci et la confiance de Vollard, qui se traduit par l'achat de nombreuses toiles, vont augmenter considérablement la cote du peintre. Une ample toile de Laprade, une émouvante Notre-Dame fauve par temps de neige de Marquet, plusieurs fleurs de Piot et des œuvres de Luce, Friesz, Émile Bernard, Herbin, Metzinger et Matisse, toutes non spécifiées, s'ajoutent à la collection au cours de l'année 1906.<sup>48</sup>

---

<sup>41</sup> A. Level, 1959, p. 20 et M. Fitzgerald, 1996, p. 22.

<sup>42</sup> M. Fitzgerald, 1996, p 27 – 28.

<sup>43</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 28.

<sup>44</sup> A. Level, 1959, p. 20.

<sup>45</sup> A. Level, 1959, p. 21.

<sup>46</sup> Voir M. Fitzgerald, 1996, p. 274 – 275, note 32. *Intimité, L'Homme à la houppelande, Buveuse accoudée et Femme et enfant (Maternité)* ont, en effet, fait partie de la collection Level, voir Pierre Daix, *Picasso, 1900 – 1906, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1966, respectivement p. 215, p. 125, p. 164 et p. 202. Nous n'avons pu tracer *Intérieur avec enfants* et *Contemplation*.

<sup>47</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 30.

<sup>48</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 273, note 20, spécifie les sept autres toiles de Matisse que Level achète en 1906 et 1910 sans en donner des détails : il s'agit de *Étude de femme* (1899-1900), *L'Hôpital d'Ajaccio* (env.

Les achats de *La Peau de l'ours* pour l'année 1907 comprennent des œuvres fauves d'Albert Marquet, Henri Manguin et Jean Puy et des toiles Nabis de Maurice Denis et Ker-Xavier Roussel.<sup>49</sup> L'année 1908 sera marquée par l'acquisition d'une toile très importante, de grandes dimensions, 225 x 235 cm, de Picasso, *Les Bateleurs*.<sup>50</sup> Il vaut la peine de retracer rapidement comment cette œuvre capitale de Picasso rentre dans la collection, car cela nous montre combien Level est un homme d'affaires avisé. En parlant avec son ami, le marchand Clovis Sagot, Level apprend que Picasso cherche à vendre une grande toile, peinte en 1905, à laquelle il tient beaucoup. Par l'intermédiaire de Moline, Level entre rapidement en négociations. Étant donné son petit budget, Level ne peut offrir que mille francs. Picasso n'accepte pas cette offre - il espère trouver chez des amateurs russe ou allemand un prix plus élevé - mais le peintre est ravi que Level veuille bien lui prêter immédiatement trois cents francs pour la période d'un mois. Picasso n'a plus l'eau à la bouche et Level attend patiemment ... Moins d'une quinzaine de jours après, Picasso se rend chez Level, non pour rembourser l'argent prêté, mais pour quérir le solde. L'affaire est dans le sac ! Lors de la réunion annuelle des collectionneurs, la toile est froidement accueillie par la majorité des associés. Pour Level cependant, l'achat des *Bateleurs* représente un succès inégalé : à un prix dérisoire il a su acquérir, face à des collectionneurs étrangers fortunés, une toile qui déjà à l'époque était considérée comme l'une des plus importantes de Picasso. D'autres toiles sont présentées lors de cette réunion ; il s'agit de cinq Constantin Guys, d'un tableau de Rouault, *La Péniche*, de deux Flandrin, et d'un petit Van Gogh *Fleurs dans un verre*, que Level achète chez Vollard à un tout petit prix.<sup>51</sup> Un autre tableau de Picasso, acquis au cours de la même année, *Fruits dans une écuelle* (1908), est une des rares toiles de la période cubiste faisant partie de la collection. C'est sur le conseil de Picasso avec qui Level entretient des relations amicales, que *La Peau de l'ours* achète cinq toiles contemporaines d'André Derain en 1909.<sup>52</sup>

Les activités de Level et d'autres collectionneurs finissent par convaincre les marchands de tableaux et les galeries les plus importants de s'intéresser aux peintres de l'avant-garde du XXe siècle. Le premier peintre qui bénéficie de ce climat positif est Matisse. Le 18 septembre 1909, il signe un contrat avantageux avec la galerie Bernheim-Jeune. Pour une période de trois ans, toute la production du peintre sera achetée à des prix fixes qui vont de Frs. 450, -- à 1.875, --. D'après ce contrat, Matisse aura aussi droit à un intérêt de 25% sur le bénéfice de toutes les ventes; finalement, il sera libre d'accepter des commissions pour des portraits et des œuvres de caractère décoratif. Dans ce contexte, il faut penser aux toiles que Matisse peint en 1910 pour Shchukin, *La Danse* et *La Musique*.<sup>53</sup> Quant à Picasso, un contrat solide se fait attendre. Bien que le marchand Kahnweiler, récemment établi à Paris, commence à acheter ses œuvres en 1908, ce n'est qu'en décembre 1912 que Picasso signe son premier contrat avec lui. D'après l'étude de David Cottingham,

---

1898), *La Mer en Corse* (env. 1898), *Le Moulin* (env. 1898), *Feuillages au bord de l'eau* (1898), *La Nature morte à la serviette* (1904) et *Compotier de pommes et oranges* (1899).

<sup>49</sup> Fitzgerald, 1996, p. 30.

<sup>50</sup> A. Level, 1959, p. 23-24; pour les négociations, voir M. Fitzgerald, 1996, p. 31 et A. Level, 1959, p. 24.

<sup>51</sup> A. Level, 1959, p. 24.

<sup>52</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 32.

<sup>53</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 275, note 41. Voir aussi l'article de John Hallmark Neff, "Matisse and Decoration: The Shchukin Panels", paru dans *Art in America*, juillet/août 1975, p. 39 - 48. Neff décrit la commande et l'élaboration de ces grands panneaux décoratifs qui vont orner l'hôtel du collectionneur.

Kahnweiler achète au moins douze œuvres de Picasso en 1908, trente-cinq à quarante-cinq œuvres en 1909, soixante œuvres en 1910 et quarante-cinq œuvres en 1911.<sup>54</sup>

Les dernières années de *La Peau de l'Ours*, 1910-1913, se caractérisent par une tactique de consolidation. Le groupe achète quelques toiles de peintres pas encore représentés dans la collection, comme Roger de la Fresnay et Marie Laurencin. Mais André Level est bien aise de revenir à ses peintres favoris qu'il suit depuis le début de ses activités de collectionneur : Matisse et Picasso. La plus grande partie du budget pour 1911 est réservée pour deux œuvres de Picasso, *Trois Hollandaises* et *Clown à cheval*.<sup>55</sup> Il est évident que le marché de la peinture avant-garde a changé : Level se rend compte que chaque œuvre qu'il veut acheter lui revient plus chère que sa dépense pour le chef-d'œuvre, *Les Bateleurs*, acquis trois ans plus tôt. Les prix sont tels que Level ne peut acquérir que des tableaux de peintres moins connus, comme Hervier ou des œuvres sur papier. Il est évident que le budget de Frs. 2.750, ample en 1904, est largement insuffisant pour acquérir des toiles de maîtres en 1911.

### La vente aux enchères

La vente aux enchères de la collection de *La Peau de l'ours* a lieu le 2 mars 1914, à 14 heures, dans les salles de l'hôtel Drouot. Elle est dirigée par Me Henri Baudoin, assisté des experts J. et G. Bernheim-Jeune et E. Druet. C'est le moment de vérité pour la peinture des Fauves et des Cubistes : est-ce que les enchères vont établir la suprématie de ces deux courants de la peinture avant-garde ? En effet, la vente de cette collection qui présente un panorama de l'art du XXe siècle, représente un succès financier phénoménal : le total des enchères dépasse Frs. 116.500, --, plus de quatre fois l'investissement de Frs. 27.500, -- sur une période de dix ans !

Dans cette vente il y a au total 54 artistes représentés : Picasso avec 12 toiles, Matisse a signé 10 œuvres ; les Fauves : Derain, van Dongen, Raoul Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Metzinger, Puy, Rouault et Vlaminck sont représentés par une ou plusieurs œuvres. Une vingtaine de Nabis sont adjudgées. Ensuite, il faut mentionner un groupe d'œuvres impressionnistes et postimpressionnistes où les dessins de Forin et Guys dominant en nombre. Finalement, il y a 53 œuvres diverses : dans ce groupe, il n'y a que deux peintres qui sont représentés par plus de 2 œuvres : Utrillo (4) et Laurencin (3).<sup>56</sup>

André Level se montre un maître en ce qui concerne l'organisation de la vente. Dans le but de maximaliser les profits, il obtient l'autorisation d'utiliser les deux salles couplées, numéros 7 et 8, qui sont desservies par l'escalier d'honneur de la rue Grange-Batelière. Normalement les ventes se déroulent dans les salles exigües qui servent encore aujourd'hui.<sup>57</sup> L'accrochage dans ces salles élégantes, mises en valeur par de magnifiques

<sup>54</sup> Voir: *Cubism and the Politics of Culture*, p. 203, note 116, cité par M. Fitzgerald, 1996, p. 276, note 48.

<sup>55</sup> P. Picasso, *Trois Hollandaises*, 1905, gouache, 76 x 66 cm. voir C. Zervos, *Pablo Picasso, Oeuvres 1895 – 1906*, Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1957, numéro 261. P. Picasso, *Clown à cheval*, 1904, 100 x 69 cm. voir C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1895 – 1906*, Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1957, numéro 243.

<sup>56</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 270, note 1.

<sup>57</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 38.



bouquets de fleurs, est très étudié : autant que possible, Level groupe les toiles par peintre et il s'assure que celles de Picasso et de Matisse ont les places d'honneur. *Les Bateleurs*, exposée pour la première fois dans un endroit public, est entourée par les toiles de Picasso de ses période bleue et rose. A la demande de MM. Bernheim, Level fait paraître un catalogue d'une qualité exceptionnelle pour l'époque, qui s'ouvre sur un article de sa main, consacré au développement de sa collection.<sup>58</sup> Level s'occupe aussi de la publicité. Bien avant le jour « j », la presse annonce une exposition particulière, le samedi 28 février et une exposition publique, le dimanche 1<sup>er</sup> mars de 14 à 18 heures.

Pendant la semaine qui la précède, aussi bien qu'après, la vente bénéficie d'une assez large publicité. L'initiative du projet ainsi que le choix des œuvres sont loués par les uns et blâmés par les autres. Tabarant, journaliste au *Paris-Midi*, félicite le groupe de ne pas être « *de la race des amateurs de luxe qui ne consentent à s'occuper d'un peintre que lorsqu'il se vend très cher chez les grands marchands* » et voit dans cette collection « *toute une époque de peinture dans un saisissant raccourci* ». <sup>59</sup> Seymour de Ricci, attaché au *Gil Blas*, croit que « *les membres de La Peau de l'ours ont eu le sentiment très exact des grands courants qui animent l'art français contemporain* ». <sup>60</sup> *Le Radical*, par contre, estime que la collection est « *une réunion assez incohérente d'œuvres pour la plupart médiocres et sans accent, en dépit de leur brutalité qui n'est que trop apparente* ». <sup>61</sup> Le journaliste du *New York Herald* n'a vu que « *des œuvres de peintres outranciers ... C'est à vous faire prendre la peinture en horreur* ». <sup>62</sup> L'article le plus complet et le plus élogieux est celui d'André Warnod dans *Comoedia*, du 3 mars 1914. En voici un extrait :

« *Hier a eu lieu à l'Hôtel Drouot une vente extrêmement intéressante, non par les prix qui ont été atteints – nous sommes loin des millions de Rembrandt – ni même par l'extraordinaire valeur des œuvres mises aux enchères, encore que certains de ces tableaux soient d'une grande beauté, mais c'était la première fois que l'on voyait en vente publique un ensemble aussi complet d'œuvres modernes, des œuvres tout à fait d'avant-garde et dont les auteurs font ou faisaient partie de ces 'fous' dont les foules vont rire au Salon des Indépendants* ». <sup>63</sup>

Par contre, la vente des *Bateleurs* à un marchand allemand, M. Heinrich Thannhauser, est à la base d'un article féroce, intitulé *Avant l'invasion*. Dans son texte, le journaliste Maurice Delcourt – opposé à l'art de l'avant-garde - place la vente de *La Peau de l'ours* dans un contexte politique et remarque que la culture française est déjà sujette à des influences allemandes bien avant le début d'une action militaire. <sup>64</sup> Il y a aussi des critiques qui reprochent aux membres de *La Peau de l'ours* « *de se dire amateurs et de*

---

<sup>58</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 38.

<sup>59</sup> A. Level, 1959, p. 30.

<sup>60</sup> A. Level, 1959, p. 30.

<sup>61</sup> A. Level, 1959, p. 30.

<sup>62</sup> A. Level, 1959, p. 30-31; M. Fitzgerald, 1996, p. 276, note 52, donne une liste partielle des articles parus à l'occasion de la vente de *La Peau de l'ours*.

<sup>63</sup> A. Level, 1959, p. 31.

<sup>64</sup> Maurice Delcourt, 'Avant l'invasion', *Paris-Midi*, 3 mars 1914.

*n'acheter qu'avec l'arrière-pensée de revendre et de réaliser un gain*». <sup>65</sup> A ceux-là, Level donne la réplique qu'il vaut la peine de reproduire ici : « *Un membre de la Peau de l'ours qui a racheté 2.150 Frs., prix qui n'avait jamais été approché même de loin jusqu'à ce jour, le grand Constantin Guys qu'il avait dans son bureau et voulait conserver* ». C'est le même amateur qui n'a abandonné qu'à Frs. 5.000,- la petite, mais magnifique, toile de Matisse qu'il était désolé de ne pouvoir garder. Et Level continue « *un autre membre de la Peau de l'Ours a conservé au prix de 5.200 Fr., la gouache de Picasso, Les Trois Hollandaises, dont il ne voulait pas se laisser déposséder* ». <sup>66</sup>

Le jour de la vente, le 2 mars 1914, il y a foule à l'Hôtel Drouot. Des marchands de tableaux français ainsi que plusieurs collègues allemands sont présents : Vollard, Druet, Flechtheim, Thannhauser, Gaspari, Kahnweiler, Uhde et Gutbier. Les collectionneurs font acte de présence : Lefèvre, Kann, Dutilleul. Le Louvre envoie deux conservateurs importants, Léon-Jacques Blocq et Paul Jamot : il y a des rumeurs que le musée national veut acquérir *Les Bateleurs*. Les journaux sont représentés entre autres par Apollinaire, Salmon, Tabarant et Raynal. Beaucoup de peintres sont venus voir; Matisse et Picasso par contre, ne sont pas présents. Enfin la vente marque le début d'un phénomène social - et dont il sera question plus loin dans notre thèse - qu'on peut définir comme suit : la présence du gratin de Paris, le Prince Antoine Bibesco, la comtesse de La Rochefoucauld qui s'entretiennent avec des artistes comme Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Salmon et Max Jacob. Après la première guerre mondiale, cette union de l'avant-garde et du gratin se consolidera.

Les membres de *La Peau de l'ours* ont dû être satisfaits de voir le résultat de la vente : leur investissement initial avait quadruplé. Bien que les toiles de Van Gogh et Gauguin obtiennent des prix élevés, respectivement Frs. 4.400, -- et 4.620, --, ce sont les toiles de Matisse et de Picasso qui se vendent le plus cher : les douze œuvres de Picasso sont adjugées à Frs. 31.301, -- (c'est à dire 27% du total) les dix tableaux de Matisse changent de main pour la somme de Frs. 17.298, -- (15% du total). L'enchère la plus élevée est pour *Les Bateleurs* : elle change de propriétaire pour la somme de Frs. 12.650, -- douze fois le prix Level avait payé à Picasso en 1908. <sup>67</sup> Après avoir payé tous les frais, les membres de *La Peau de l'ours* disposent d'une somme de Frs. 63.207, -- dont 20%, c'est à dire Frs. 12.641, -- vont aux peintres intéressés.

La comptabilité de Picasso – qu'il faisait de façon peu orthodoxe sur des bouts de papiers - révèle l'importance que l'artiste a attachée à cette vente et le bénéfice qu'il tire de son succès. Picasso prend soin de marquer à l'intérieur d'un petit carnet la part du bénéfice à laquelle il a droit « *Level – 4 Avril – 3,978.85* ». <sup>68</sup> Le paiement était inclus dans une lettre, datée du 3 avril 1914. En voici la part qui nous concerne : « *Vous savez depuis longtemps que l'Association de la Peau de l'ours a décidé dès le début qu'elle réservera 20% du*

<sup>65</sup> A. Level, 1959, p. 32.

<sup>66</sup> D'après M. Fitzgerald, 1996, p. 40, c'est Émile Level, frère d'André, qui achète cette gouache pour Frs. 5.720, --. G. Habasque, 1956, p. 20, par contre, est d'avis que c'est André qui la rachète pour la somme de Frs. 5.200, --.

<sup>67</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 40; R. Moulin, 1967, p. 506 -509, donne la liste des artistes figurant dans la vente avec un aperçu incomplet des prix d'adjudication.

<sup>68</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 44.

*bénéfice aux artistes. Nous vous prions donc de bien vouloir accepter le chèque no. 62.927 sur la Banque Nationale de Crédit, comme votre part légitime».*<sup>69</sup>

Le papier-collé de Picasso intitulé *Bouteille de Bass, verre à vin, paquet de tabac*, (Musée National d'Art Moderne, Paris) fait au début de l'année 1914, semble faire référence à cette aubaine : la carte de visite écornée d'André Level y est visible pour tous. C'est en guise de remerciement que Picasso l'offre à son ami André Level.

Beaucoup de peintres écrivent à Level pour le remercier des chèques qu'ils reçoivent suite à la vente de *La Peau de l'ours*. Lors d'une vente par le commissaire-priseur parisien Stéphane Deurbergue, le 27 mars 1984, beaucoup de ces témoignages ont été vendus et disparus. Quelques-uns, cependant, ont été conservés au Centre Getty, États-Unis.<sup>70</sup> Peu de temps après la vente de la collection, la première guerre mondiale éclate. Les peintres qui avaient été aidés par la largesse de *La Peau de l'ours*, n'hésitent pas à s'adresser à André Level puisque leurs conditions matérielles se dégradent rapidement. Derain, par exemple, lui demande de bien vouloir acheter sa production du moment, lui offre le choix de son studio et va même jusqu'à admettre qu'il est prêt à vendre « à *n'importe quel prix*». <sup>71</sup> Mais c'est Picasso qui va, de nouveau, bénéficier pleinement de l'aide de son ami. Dès le début de la guerre, son marchand d'art, Kahnweiler, de nationalité allemande est obligé de quitter Paris. Léonce Rosenberg prend la relève. Au cours des années 1915 et 1916, il n'y a que lui qui s'approvisionne chez Picasso : il lui achète des toiles cubistes. Au cours d'un entretien, Léonce Rosenberg s'en explique : « *Un jour Picasso et un ami commun, un amateur du cubisme, M. Level, m'ont prié de me dévouer au destin du mouvement cubiste. C'est alors que j'ai créé L'Effort Moderne*». <sup>72</sup>

Des années plus tard, Level fait le bilan de cette collection qui lui a procuré, ainsi qu'à ses amis, « *des heures heureuses et attachantes de recherches, de visites et de courtoises discussions*». <sup>73</sup> Dans ce contexte il ne faut pas oublier l'amitié qui lie le collectionneur à Picasso : le papier-collé dédié à Level a déjà été mentionné. Il y a d'autres signes d'amitié : en 1918, Picasso fait un beau dessin de son ami, à la manière d'Ingres, qui se trouve au Musée Picasso à Paris. Quand Level ouvre la Galerie Percier, en 1923, Picasso lui donne des œuvres à vendre. Pour le livre de Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, Picasso fait une lithographie qui va orner le frontispice. Level se félicite d'avoir pu réunir dix peintures de Matisse et douze œuvres de Picasso, ce qui indique, que « *nous comprîmes assez tôt leur ordre de grandeur* ». <sup>74</sup> Mais Level exprime aussi des regrets : de modestes ressources lui ont permis d'acheter seulement une toute petite toile de Bonnard ; pour Gauguin et Van Gogh, il n'y avait que deux occasions de se procurer une toile de l'un et de l'autre ; la toile de Renoir était jugée trop petite par le Comité; les deux

<sup>69</sup> Archives Picasso, Musée Picasso, Paris; cité par M. Fitzgerald, 1996, p. 279, note 65.

<sup>70</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 279, note 76.

<sup>71</sup> Getty Center for Humanities, E.U., lettre d'Alice Derain à André Level, le 28 novembre 1914, cité par M. Fitzgerald, 1996, p. 56 et p. 281, note 19.

<sup>72</sup> E. Tériade, 'Nos enquêtes': entretien avec M. Léonce Rosenberg, *Cahiers d'art* (feuilles volantes), 1927, 2, cité par M. Fitzgerald, 1996, p. 57 et p. 282, note 24.

<sup>73</sup> A. Level, 1959, p. 26.

<sup>74</sup> A. Level, 1959, p. 27.

grandes aquarelles de Cézanne estimées trop esquisses ;<sup>75</sup> l'admirable portrait que Cézanne avait fait de sa femme qui valait, vers 1904-1905, deux années de cotisations ... et il fallait rester fidèle à l'idée que le rôle de *La Peau de l'ours* était d'acheter de la peinture plus jeune et moins coûteuse. Quant aux lacunes : pas de Rousseau, pas de Braque et seulement trois tableaux cubistes, encore l'étaient-ils à peine : *Fruits dans une écuelle* de Picasso, un Metzinger et *La Nature morte aux trois anses* de La Fresnaye.

Level explique aussi son attitude vis-à-vis du cubisme de Picasso. Il raconte qu'il était en mesure de voir travailler Picasso à des œuvres cubistes lors de ses visites aux ateliers divers. C'est à ces moments qu'il cherche à comprendre les recherches picturales du peintre et qu'il s'avoue indécis. Il aurait préféré pouvoir agir comme Vollard, c'est-à-dire acheter sans trop réfléchir : stocker des toiles de Picasso de l'époque nègre et des toiles cubistes, les garder ensuite, les voir augmenter en valeur tout en se contentant de dire à Max Jacob : « ...*Il devient fou votre ami*». <sup>76</sup> Level semble satisfait quand il compare la collection de *La Peau de l'ours* au goût du public général : il estime que la collection a un retard d'environ cinq ans sur le mouvement pictural le plus récent, le cubisme, tandis que le public en a un de vingt ans, « *ce qui paraît bien sa moyenne ou même son minimum*». <sup>77</sup>

Bien que Level n'utilise pas le mot « mécénat » dans son livre *Souvenirs*, il est tout à fait conscient de l'impact du « *droit de suite* ». Il est fier de reproduire le texte de Guillaume Apollinaire, paru dans *Mercure de France* du 16 mars 1914, dans lequel Apollinaire remarque que : « *C'était la première fois aussi qu'une partie du produit de vente (20%) a été réservée aux artistes* ». Les « *droits d'auteur* » qui ont servi à « *soulager des infortunes particulières* » ont le même mérite. <sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Aquarelles trop « *esquisses* » : dans le sens de non-achevées.

<sup>76</sup> A. Level 1959, p. 28.

<sup>77</sup> A. Level 1959, p. 27.

<sup>78</sup> A. Level 1959, p. 34.

## LE MECENAT DE MADAME EUGENIA HUICI DE ERRAZURIZ

### Introduction

Dans une lettre adressée à son amie et commanditaire, Marie Laure de Noailles, Francis Poulenc lui parle de sa visite à Paris : « *J'ai profité de mon séjour à Paris pour rôder les galeries, les librairies etc. ...rien de neuf, rien de neuf. .... Vu aussi Baba et Jean-Louis dans un appartement qui promet d'être charmant. Baba est plus Circassienne que jamais* ». En ce qui concerne la vie musicale parisienne, Poulenc remarque : « *L'autre jour quittant ma toque, ma trompe de chasse de gentilhomme campagnard j'ai fait un saut à Paris pour les deux concert de Stravinsky. C'était très réussi. La « Symphonie de psaumes » quoi qu'en disent certains musiciens d'avant- garde contient de très belles pages. Il y avait une salle magnifique. .... Après le second concert il y a eu un adorable souper de dix personnes (les Picasso, les Stravinsky, Ansermet et moi) chez Eugenia, celle-ci absolument ravissante* ». <sup>79</sup>

Qui est cette femme, «*absolument ravissante*», dont la beauté était légendaire et qui aimait à dire: « *Moi, j'ai trois amours, j'ai mon peintre, j'ai mon musicien et puis j'ai mon poète* » ? Quand Eugenia Errázuriz (1860 – 1952) reçoit «son » peintre Pablo Picasso et son partenaire Olga, « son » musicien Igor Stravinsky et son épouse Véra à souper après ce concert, il y a déjà des années qu'elle est liée d'amitié avec ces artistes de renom mondial. En même temps qu'à ces amitiés, nous avons affaire à d'autres relations qui se sont nouées entre Eugenia et plusieurs artistes fameux et qui sont probablement à la base de celles-ci : il s'agit de relations mécénales entre «*La Belle Eugenia*» d'une part et le trio, cher à Eugenia, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Blaise Cendrars de l'autre. <sup>80</sup> Max Jacob et Arthur Rubinstein ont également pu compter sur son aide, le premier tout au long de sa vie, le deuxième surtout au début de sa carrière. <sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Chimènes, Myriam, *Francis Poulenc, Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1998, p. 334-335 et note 5, p. 335. Poulenc écrit le 16 mars depuis sa campagne, *Le Grand Coteau*, Noizay en Indre-et-Loire, à Marie-Laure qui est à Saint Bernard, la propriété des Noailles à Hyères. Les deux concerts, consacrés aux œuvres de Stravinsky, avaient lieu les 20 et 24 février 1931 au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction d'Ernest Ansermet. Stravinsky avait dirigé lui-même en première audition ses *Quatre Études pour Orchestre*, le 20 février et sa *Symphonie de psaumes* le 24 février 1931.

<sup>80</sup> Bien que «mécénal» ne figure pas sur le dictionnaire, nous nous en servons comme adjectif pour décrire certaines activités dans le cadre d'un mécénat.

<sup>81</sup> Nous remercions M. Alejandro Canseco-Jerez d'avoir bien voulu nous envoyer ses deux livres, à savoir *Lettres d'Eugenia Errázuriz à Pablo Picasso*, Centre d'Études de la traduction, Université de Metz, Sarreguemines, Imprimerie Pierron, 2001 et *Le Mécénat de Madame Errázuriz*, Paris, L'Harmattan, 2000. Dans le cadre de notre recherche, le mécénat artistique en France 1900-1940, ils apportent des renseignements précieux. Ces deux publications récentes sont les seules études approfondies qui existent sur le mécène chilien et ses activités mécénales. La première publication est basée sur les lettres inédites du mécène, adressées à Picasso; ces lettres, en espagnol, sont conservées au Musée Picasso à Paris; les lettres de Picasso ainsi que tous les documents personnels que Mme Errázuriz a emportés lors de sa rentrée au Chili (1949) se sont malheureusement égarés. Le deuxième livre, où les relations mécénales de Mme Errázuriz constituent le fil conducteur, illumine ce monde parisien de l'entre-deux-guerres qui est celui que Dalí, Gala et leurs mécènes du *Zodiaque* ont si bien connu.

### **Eugenia Errázuriz**

Eugenia Huici Arguedas, descendante d'une famille basque établie en Amérique du Sud depuis de longues années, est née le 15 novembre 1860 en Bolivie. En 1865, son père, Ildefonso, quitte la Bolivie avec sa famille, au moment des troubles provoqués par la révolution de Balzú et s'établit au Chili aux environs de Valparaiso.<sup>82</sup>

L'enfance d'Eugenia se passe dans un cadre rural. Au sein de cette famille aisée, servie par de nombreux domestiques, Eugenia et sa sœur Rosa apprennent la couture, le jardinage, ainsi que l'élevage et le soin des animaux. Comme l'école publique n'existe pas à la campagne chilienne, l'instruction des deux sœurs est assurée par un précepteur employé par ses parents. Il leur apprend la lecture et l'orthographe. Plus tard, à l'adolescence, Eugenia et Rosa continuent leur éducation en internat chez les Sœurs anglaises de Valparaiso. Elles reçoivent une formation typique dans cette institution religieuse où on les accoutume à leur rôle futur, celui d'épouses pieuses et obéissantes : elles apprennent à coudre, à dresser un plan de table, à recevoir les invités et à s'habiller discrètement mais avec goût.

Vers 1880 Eugenia épouse José Tomás Errázuriz Urmeneta dont les parents descendent tous les deux de familles basques qui ont fait fortune au Chili. La vocation du jeune homme – une carrière de peintre – cause un scandale dans sa famille. Elle s'y oppose farouchement mais finit par proposer une solution de compromis : José entrera dans la diplomatie. Son premier poste sera à Paris, plus tard il sera envoyé à Londres.

Le jeune couple quitte le Chili en route pour Venise, la destination de leur voyage de noces. Dès leur arrivée en Europe, leur réseau social – fait de liens familiaux et amicaux – commence à « jouer » : Ramón Subercaseaux, époux de la sœur de José Tomás, invite le jeune couple à passer leur lune de miel chez eux à Venise. Là, les Errázuriz font la connaissance de John Singer Sargent, qui fait un portrait ravissant d'Eugenia.<sup>83</sup> Rosa, la sœur d'Eugenia, fait aussi partie de ce réseau familial : son fils Antonio Gandarillas se marie avec la fille de l'ambassadeur du Chili au Royaume-Uni, Juanita Edwards. Antonio, dit Tony, dandy et bon vivant, a un poste important dans cette ambassade. Plus tard, il sera à Paris, gravitant dans le cercle de Gala et de Dalí.

Les amitiés jouent aussi un rôle important : le comte Etienne de Beaumont « *figure au premier rang des intimes d'Eugenia ; c'est sans doute l'un de ses amis les plus proches. La princesse de Polignac est également une intime, tout comme la comtesse de Chévigney, les Rothchild et Misia Sert* ». <sup>84</sup> Toutes ces personnes s'intéressent passionnément aux affaires artistiques et suivent de très près les activités des Ballets russes. A Londres, ce sont le baron et la baronne Arthur de Meyer, amis de longue date, qui facilitent l'installation des Errázuriz.<sup>85</sup> Il n'est pas exagéré de dire que le carnet d'adresses des

---

<sup>82</sup> Il s'agit d'une période de dictatures et de guerre civile en Bolivie, 1848-1855, dont E.I. Belzú était responsable, A. Canseco-Jerez, 2000, p. 20.

<sup>83</sup> C'est le *Portrait d'Eugenia Errázuriz*, env. 1884 h/t, 53,3 x 48,2 cm. collection particulière. D'autres peintres ont été inspirés par le charme et la beauté d'Eugenia : William Orpen, Boldini, Paul-César Helleu, Jacques-Émile Blanche ont fait son portrait.

<sup>84</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 29.

<sup>85</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 29

Errázuriz comprend le *Tout Paris* et le *Tout Londres*.<sup>86</sup> Ils sont également bien introduits dans les cercles de la Cour à Madrid.

Le jeune couple s'installe donc à Paris après leur lune de miel à Venise. Nous savons que José Tomás, le mari d'Eugenia, fait partie du cercle du peintre Pedro Lira, mentor de la jeune génération chilienne. Lira est à Paris afin d'étudier « *les techniques et le savoir-faire qui lui permettront de développer l'enseignement de la peinture et du dessin dans son pays natal* ». <sup>87</sup> Et Eugenia ? Elle aura trois enfants, tous nés à Paris : Maximiliano, dit Max, Carmen et Maria. On la dit l'une des femmes les plus élégantes du *Tout Paris*.

### **Eugenia et Pablo Picasso**

Les opinions sont divisées quant à la date de rencontre d'Eugenia et Picasso. M. Canseco-Jerez, auteur des *Lettres d'Eugenia*, dit simplement « *sans que nous soyons en mesure de déterminer la date précise, nous pouvons dire que c'est vers la fin de 1916 qu'Eugenia fait la connaissance de Picasso* ». <sup>88</sup> Bien que la première lettre d'Eugenia à Picasso soit du 21 novembre 1916, il est probable que « *La Belle Eugenia* » et le peintre se connaissent déjà depuis un certain temps. <sup>89</sup> Or il existe une lettre de Pablo Picasso, du 14 septembre 1916, adressée à son ami américain, le marchand d'art Marius de Zayas qui fait penser que l'artiste et la Chilienne se sont connus bien avant la fin novembre. Dans cette lettre Picasso demande à de Zayas de bien vouloir renvoyer ses œuvres qui ne se sont pas vendues aux États-Unis, à savoir cinq toiles (évaluées à Frs. 2.500, --) et six dessins (évalués à Frs. 2.000, --). Picasso explique ensuite qu'il a déjà vendu une toile qui est encore chez de Zayas, *Portrait d'une jeune fille*, au prix demandé. Le peintre ne mentionne pas l'autre « affaire », la vente à la même cliente d'une toile très importante que de Zayas avait déjà retournée : la cliente n'est autre qu'Eugenia Errázuriz et la toile s'intitule *Homme au chapeau melon assis dans un fauteuil*. <sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> A Paris, Eugenia fréquente Emilio Terry, ami de Tony Gandarillas. Ce dernier est le neveu d'Eugenia. (Voir J.-L. Gaillemain, 2002, p. 35). Edward James fait partie du cercle d'Eugenia à Londres : elle admire chez lui deux œuvres de Picasso (voir A. Canseco-Jerez 2001, p. 109, lettre du 27 juillet 1936 à Picasso).

<sup>87</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 22, peintre chilien qui vit à Paris entre 1873 et 1882.

<sup>88</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 45 et 46; selon Jean-François Larralde et Jean Casanave, *Picasso à Biarritz, été 1918*, Biarritz, Éditions Lavielle, 1995, p. 33, Eugenia aurait connu Picasso quelques jours avant la mort tragique de sa compagne Eva, survenue le 14 décembre 1915. D'après Arthur Rubinstein, Eugenia aurait rencontré Picasso à Madrid après la première de *Shéhérazade* (A. Canseco-Jerez, 2000, p. 46).

<sup>89</sup> Pour cette première communication écrite, voir A. Canseco-Jerez, 2001, p. 17.

<sup>90</sup> J. Richardson, Londres 1996, p. 361 et note 18, p. 472. Pablo Picasso, *Homme au chapeau melon assis dans un fauteuil*, 1915, h/t, 130 x 89,5 cm, Institute of Chicago ; pour cette toile voir aussi Richardson, 1996, p. 361, 369, 391, 411 ; pour de Zayas, voir J. Richardson, 1996, p. 360-361.

### **Eugenia et Jean Cocteau**

Eugenia a bien connu Jean Cocteau. Dans les lettres que Jean Cocteau envoie à sa mère il y a plusieurs références à elle. Madame Cocteau qui se trouve à Londres entre le 19 août et la mi-septembre 1915, reçoit des lettres de son fils dans lesquelles il l'encourage à aller voir Eugenia : « *Va voir Eugenia Errázuriz. Il reste de sa beauté célèbre un charme genre' abbé Constantin' et quelques toiles de grands peintres* » et dans un P.-S. « *Eugénie Errázuriz parle français comme Montaigne* ». D'après le ton qu'il emploie, nous pensons que Jean Cocteau a dû être assez intime avec Eugenia pour qu'il propose à sa mère d'aller faire sa connaissance.<sup>91</sup> En effet, d'après John Richardson, Jean Cocteau avait fait la connaissance d'Eugenia Errázuriz avant la première guerre mondiale. C'est également Cocteau qui présente Picasso à Eugenia. Il est dommage que Richardson, d'habitude si bien renseigné, ne soit pas en mesure de décrire les circonstances de ces deux rencontres.<sup>92</sup> Par contre, Richardson souligne le rôle mécénal qu'a joué Eugenia Errázuriz dans le projet de Jean Cocteau intitulé *Parade* : c'est grâce à son intervention que Diaghilev a fait la connaissance de Picasso et que les arrangements artistiques, nécessitant la collaboration de Picasso pour *Parade*, ont pu aboutir.<sup>93</sup>

### ***Parade*, Jean Cocteau, Pablo Picasso et Eugenia Errázuriz**

En 1915, Cocteau se veut une image plus sérieuse et ambitieuse, dans ce but, de jouer l'intermédiaire entre « la droite artistique » (la bourgeoisie) et « la gauche artistique » (la bohème). Il souhaite réconcilier, ainsi, les différents courants artistiques de la capitale. Le moyen pour accomplir « sa mission » est *Parade*, un ballet burlesque basé sur le cirque : assez distrayant pour divertir un public sophistiqué et assez provocant pour s'assurer la collaboration de Picasso et d'Éric Satie.<sup>94</sup> En plus, il faudrait que ce soit Diaghilev qui monte le spectacle ; ceci n'est pas une mince affaire, car le Russe ne s'était pas intéressé à d'autres projets de Cocteau et se méfiait de Picasso sans le connaître.

Cocteau a donc à faire. Dès la fin du mois de mars 1916, il se trouve à Paris pour plusieurs semaines. Il est en permission et ne réintègrera son régiment, qui prépare la grande offensive de la Somme, qu'à la troisième semaine du mois de mai.<sup>95</sup> Plein d'élan, il s'attaque à la tâche d'organiser *Parade*. Il fait beaucoup d'effort pour s'approcher du peintre qui vient de perdre sa compagne, Eva. En effet, Picasso se trouve dans une situation peu confortable. D'une part, il dépend financièrement de son marchand d'art, Léonce Rosenberg, qui a lui-même des problèmes d'argent : la guerre perturbe

---

<sup>91</sup> Jean Cocteau, *Lettres à sa mère I, 1898-1918*, Paris, Gallimard, 1989, lettre 112, p. 156, cachet : Paris, 25-8-15 et aussi la lettre 114, p. 158, Paris, le 27 ou 28 août 1915

<sup>92</sup> J. Richardson, 1996, p. 391.

<sup>93</sup> J. Richardson, 1996, p. 391.

<sup>94</sup> J. Cocteau, 1989, p. 17 : Cocteau rencontre Picasso chez lui, 5bis, rue Schœlcher, peu avant le 18 décembre 1915. La rencontre Cocteau – Satie a lieu chez Valentine Gross, le 18 octobre 1915 ; le 29 octobre, Cocteau et Satie se voient de nouveau, également chez Valentine Gross. Pour la collaboration de Satie, voir J. Richardson, 1996, p. 389.

<sup>95</sup> J. Richardson, 1996, p. 389.



sérieusement le commerce d'art. D'autre part, le peintre a commencé à s'exprimer dans un style très éloigné de celui qui est cher à Léonce Rosenberg : le classicisme. Cocteau devient un visiteur régulier chez Picasso qui est assez seul car ses amis sont partis à la guerre. Parfois Cocteau l'amène chez ses amis chics – ce qui ne déplaît guère au peintre. Le poète finit, après avoir insisté assez lourdement, par réaliser son rêve : le premier mai 1916, Picasso fait son portrait à la mine de plomb.<sup>96</sup> Comme par hasard, c'est pendant l'absence de Cocteau, cette troisième semaine en mai, que Diaghilev est à Paris pour quelques jours. Eugenia Errázuriz, qui a fait la connaissance de Diaghilev en 1912, saisit l'occasion pour emmener le Russe chez Picasso. Diaghilev, qui ne se connaît guère en peinture moderne, fait confiance dans ce domaine à Mme Errázuriz. Nous ne savons pas exactement ce qui s'est passé rue Schœlcher, mais il paraît que l'imprésario « *était intrigué par les toiles, profondément déprimé par la vue sur le cimetière et très impressionné par l'homme* ». <sup>97</sup> Néanmoins, Picasso attend jusqu'au 25 août 1916 pour accepter, par contrat, la réalisation des décors et des costumes du ballet sous la responsabilité de Diaghilev.<sup>98</sup> Le 7 octobre, tous les artistes se retrouvent chez Eugenia Errázuriz, avenue Montaigne, pour faire le point et discuter des détails.<sup>99</sup> La signature du contrat avec Diaghilev se fait finalement au mois de janvier 1917.<sup>100</sup> Désormais la vie de Picasso va être dominée par les préparatifs du spectacle et son entrée dans *le monde*. Son guide sera Eugenia Errázuriz.

### ***Parade***

La préparation de *Parade* se fait à Rome. Picasso et Cocteau quittent Paris le 17 février 1917 pour Rome où Diaghilev et Massine les attendent pour travailler ensemble à la préparation du spectacle. Pendant l'absence du peintre à l'étranger, Mme Errázuriz et Picasso s'écrivent. Le courrier d'Eugenia nous renseigne sur le début de son mécénat en général et sur ses relations avec Picasso en particulier. Nous savons que le courrier de Picasso s'est égaré. Pour remédier à ce manque, nous avons consulté la correspondance Picasso – Apollinaire ainsi que les lettres envoyées par Jean Cocteau à sa mère.<sup>101</sup> Ces lettres/cartes postales sont intéressantes dans la mesure où elles fournissent des renseignements sur la vie de Picasso et qu'on y parle de Mme Errázuriz. Dans sa lettre à Picasso, du mois de février 1917, Eugenia parle de la pluie et du beau temps : de sa santé fragile, de la visite de Max Jacob : « *nous avons parlé de son livre et de l'eau-forte qu'il attend de vous. Je lui ai donné 2008 pour deux exemplaires, mais comme il avait l'air si triste je l'ai également invité à venir déjeuner après Pâques* » et de Blaise Cendrars qu'elle a également invité et qu'elle semble bien connaître. Elle conclut sa lettre comme suit : « *Profitant du départ de l'Ambassadrice d'Espagne, demain, je vous fais parvenir 1000 francs. Je ne peux faire mieux car mes finances ne me le*

---

<sup>96</sup> J. Richardson, 1996, p. 389.

<sup>97</sup> J. Richardson, 1996, p. 389. Pour la visite de Diaghilev à Picasso, voir Richard Buckle, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1979, p. 312.

<sup>98</sup> La date du 25 août 1916 est donnée par A. Canseco-Jerez, 2001, p. 47.

<sup>99</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 48, donne une description détaillée de cette soirée.

<sup>100</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 68.

<sup>101</sup> P. Caizergues H. Seckel, 1992. La mort d'Apollinaire, 1918, met fin à cette correspondance. Pour les lettres de Cocteau à sa mère, voir note 78.

*permettent pas mais j'adore votre tableau, tout comme je vous adore*». <sup>102</sup> Quant au tableau mentionné dans la lettre, Canseco-Jerez ajoute qu'il s'agit du premier tableau cubiste acquis par un particulier *l'Homme accoudé à une table* aussi intitulé *L'Homme assis*. L'auteur précise que : « *l'argent qu'Eugenia envoie régulièrement à Picasso correspond aux mensualités qu'elle s'est engagée à régler en paiement de cette toile* ». <sup>103</sup> Mais cette histoire est plus compliquée. Dans Richardson 1996, p. 411-412, nous lisons que Picasso écrit à Léonce Rosenberg le 3 novembre 1915, et lui confirme la vente de *L'Arlequin*, de *L'Homme assis* ainsi que de trois aquarelles pour la somme de Frs. 8, 500, --. Rosenberg reçoit *L'Arlequin* mais Picasso tarde à livrer *L'Homme assis*. Il ne veut, il ne peut s'en défaire. Le 14 avril 1916, Picasso écrit à Rosenberg que la toile est prête. Le 22 novembre 1916, il confirme que vendeur et acheteur ont décidé mutuellement d'annuler la vente. <sup>104</sup> D'après Richardson, Picasso « *avait décidé de donner cette toile à Madame Errázuriz* ». Et Richardson de citer Picasso qui aurait dit de cette toile : « *Je l'aime tant que je ne l'aurais pas donnée même à mon père* ». <sup>105</sup> Aujourd'hui nous connaissons le contenu de la lettre qu'Eugenia écrit à Picasso : il s'agit clairement d'un échange « toile-argent » et Picasso est bien aise d'avoir à faire à Mme Errázuriz, plutôt qu'à Léonce Rosenberg : au cours du dernier trimestre de l'année 1917, Eugenia envoie Frs. 5.000, -- à Picasso. Ce qui est l'équivalent de Frs. 50.000, -- en 1995. Une somme énorme. <sup>106</sup>

Dans sa lettre du 27 février 1917, Eugenia se dit : « *inquiète à propos de l'encadrement et si vous ne l'aimez pas vous en ferez un autre, quoi qu'il en soit vous trouverez l'œuvre déjà accrochée au salon et moi séduite et fascinée, à la regarder* ». Elle continue : « *Vos tableaux sont chez moi le seul vrai soutien contre tous mes maux et je rends grâce à Dieu de vous avoir rencontré* ». <sup>107</sup> En conclusion de sa lettre, Eugenia écrit qu'elle « *va demander qu'on vous prépare un costume bleu pour votre retour* ». Pourtant, le retour de Picasso se fait attendre. Par Cocteau nous savons que le peintre a très vite trouvé « *un magnifique atelier derrière la villa Médicis* » et qu'il travaille tellement, « *quand la peinture le possède, qu'il refuse de sortir [et qu'on] lui monte des œufs et du fromage* »

---

<sup>102</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 21. Contrairement à ce que l'on croit généralement, Mme Errázuriz n'était pas riche. Elle était à l'aise, mais incapable de gérer son argent. En plus, les virements en provenance du Chili étaient souvent en retard.

<sup>103</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 59.

<sup>104</sup> J. Richardson, 1996, p. 477 (notes p. 407- 424), note 11: Picasso à L. Rosenberg, 22.11.1916 (Rosenberg Archives).

<sup>105</sup> Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire*, Arles, Actes Sud, 1983, p. 279, cité par Richardson 1996, p. 477 (notes : p. 407-424), note 12.

<sup>106</sup> J.-F. Larralde et J. Casenave, 1995, p. 53, cité par Canseco-Jerez 2000, p. 71.

<sup>107</sup> Le choix de l'encadrement renvoie sans doute à la toile de Picasso qu'Eugenia a récemment acquise, *L'Homme assis*, 1916, h/c, 200x132 cm, collection particulière. Il s'agit d'une toile aussi importante que *Les Demoiselles d'Avignon*. Canseco-Jerez, 2001, p. 23, confirme que Mme Errázuriz possédait plusieurs toiles de Picasso : *L'Homme accoudé sur une table* (1915), *Portrait d'une jeune fille* (1914) et *Compotier, bouteille, guitare* (1925). L'auteur ajoute qu'il est très difficile de savoir avec certitude quelles toiles de Picasso Mme Errázuriz possédait car elle reste vague quant aux titres.

romain». <sup>108</sup> En réalité, les mots que Picasso envoie à Apollinaire ne laissent aucun doute quant aux sorties : « *il (Ricciotto Canudo) m'a promené la nuit pour voir des françaises* » ou encore : « *A Rome le soir les femmes font le ruisseau en voiture – au pas – elles accostent les amateurs avec des sourires et des signes et arrêtent leur voiture pour traiter du prix* ». <sup>109</sup> Eugenia écrit encore à Rome, le 24 mars et le 14 avril 1917. <sup>110</sup> D'après le contenu de ces deux lettres, on se demande si Mme Errázuriz est au courant de la nouvelle conquête de Picasso : elle s'appelle Olga Khokhlova, danseuse dans la troupe des Ballets russes. Dans une lettre à Apollinaire, « *Rome après la mi-mars 1917* », Picasso en parle : « *Voici mon cher Guillaume ces vers que les danseuses du ballet ont fait pour moi* ».

[Au verso : traduction du russe]

*Faire des vers n'est pas difficile  
En l'honneur de la beauté  
Que Picasso aime à la folie.  
Plaisante serait l'union  
De l'artiste et de la ballerine.  
Que les liens conjugaux, je le souhaite,  
Vous arrachent aux sylphides.  
Ce morceau lyrique,  
Je le dédie à l'amour nouveau,  
Nous n'attendons que Picasso  
Avec la Khokhlova s'explique» <sup>111</sup>*

Le retour de Picasso à Paris se fait attendre car il suit Olga et la troupe des Ballets russes à Naples. La carte postale qu'il envoie à Apollinaire, le 18 avril 1917, informe son ami d'une deuxième visite à Naples : « *Je suis de nouveau à Naples. Ne m'écris plus, nous nous parlerons à Paris à ma rentrée. J'accompagne la troupe attendant que les lions mangent le dompteur* ». <sup>112</sup> Fin avril Picasso retourne à Paris. Il y peint la toile de fond de *Parade* à partir des esquisses faites en Italie et assiste, au Théâtre du Châtelet, aux répétitions qui commencent le 11 mai 1917. Paul Morand a rapporté l'ambiance de la répétition générale dans ses carnets : « [...] *le Tout Montparnasse en flanelle, nuques rasées, ongles bleus et noirs. Mme Errázuriz en bénédictine espagnole, Maurice Rostand, la princesse de Polignac, Valentine Gross, Metman, Drian, Mme Jean de Segonzac, la comtesse de Mun, Sala, Sturges, Bakst, etc.* » <sup>113</sup> Bien qu'Apollinaire fasse l'éloge du spectacle en louant « *cette alliance nouvelle d'où résulte une sorte de sur-réalisme où je*

<sup>108</sup> Pour l'atelier de Picasso à Rome, voir J. Cocteau, 1989, lettre 225, p. 298.

<sup>109</sup> Pour la vie nocturne de Picasso, voir P. Caizergues et H. Seckel, 1992, lettre 113 (p. 140) et lettre 114 (p. 144).

<sup>110</sup> Voir A. Canseco-Jerez, 2001, p. 25 et p. 27. Eugenia, qui est séparée de son mari, fait allusion à ses ennuis financiers et à l'éloignement de ses enfants qui vivent en Angleterre et au Chili.

<sup>111</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 148-149.

<sup>112</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 159. Picasso fait allusion aux préparations de *Parade* et le rôle difficile qu'il y joue.

<sup>113</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 63; pour *Parade* voir aussi, Douglas Cooper, *Picasso Théâtre*, Paris, Edition Cercle d'Art, 1967.

vois le point de départ d'une manifestation de cet Esprit Nouveau », le scandale qui suit la première est resté gravé dans la mémoire de l'assistance.<sup>114</sup>

Une fois les représentations parisiennes terminées, la troupe de Diaghilev part pour l'Espagne au début du mois de juin 1917. Picasso, très épris d'Olga, suit les danseurs. Il est d'abord à Madrid, puis à Barcelone où il s'installe chez sa famille, Calle de la Merced.<sup>115</sup> Il y reste jusqu'à la fin novembre. Il est probable que tous ces va-et-vient de Picasso au cours de l'année 1917 ont été financés grâce à la générosité de Mme Errázuriz.<sup>116</sup> Bien que Picasso puisse compter sur une rémunération de Frs. 6.000, -- en paiement de sa collaboration à *Parade* et quelques revenus grâce à des toiles vendues à Diaghilev et à Etienne de Beaumont, il n'y a pas de doute qu'un séjour prolongé à l'étranger, tout en faisant la cour à sa nouvelle conquête, est très onéreux. Heureusement Mme Errázuriz comprend la situation : dans sa lettre du 17 juillet 1917 à Picasso, elle écrit : « *Cher ami, Quand revenez-vous ? J'ai terriblement besoin de vous et vous ignorez sans doute que si vous reveniez plus tard, nous ne pourrions nous voir : je serai à Biarritz en août. J'ai les 1000. Je vous les envoie ?* ».<sup>117</sup>

Dans les autres lettres qu'Eugenia envoie à Picasso au cours de l'été 1917, elle parle de nouveau de leur amitié, de son impatience quant à son retour en France et elle aborde la question d'argent.<sup>118</sup> Toutes les lettres sont envoyées de Biarritz. Comme elle y a de nombreux amis et qu'elle adore la mer, elle dit qu'elle compte s'y installer de façon permanente. Dans sa lettre du 12 août elle exprime son inquiétude quant à la réception des mille francs envoyés à Picasso au mois de juillet. Quand elle écrit au mois de septembre, elle est de nouveau préoccupée par une somme d'argent envoyée à Picasso le 15 :

« *Hier (le 14), j'ai envoyé deux mille francs par l'intermédiaire de la banque Lloyds et ils m'ont dit qu'ils vous préviendraient par télégramme, dès l'arrivée de l'argent. Ils feront payer ce service en pesètes, mais je crois que cela fera fort peu. Ils m'ont dit qu'ayant des succursales là-bas c'était le mieux pour vous. Peut-être même pourrez-vous négocier avec eux l'autre chèque. Je suis désolée de ne pas avoir envoyé l'argent plus tôt mais moi aussi j'ai dû attendre le mien provenant de Londres ; je vous demande mille fois de m'excuser.*<sup>119</sup> *Contactez-moi dès que vous serez de retour et dites-moi si l'argent est arrivé* ».

<sup>114</sup> G. Apollinaire, *Chronique d'art 1902 – 1918*, Paris, Gallimard 1993, p. 532-533, cité par Canseco-Jerez, 2000, p. 64.

<sup>115</sup> Caizergues et Seckel, 1992, p 161. Canseco-Jerez, 2001, p. 29, note 17, indique qu'Eugenia comptait parmi ses relations le roi d'Espagne, Alphonse XIII, dont elle fera profiter tous ses protégés et particulièrement Picasso. Nous n'avons trouvé aucune indication de faveurs spéciales vis-à-vis de Picasso dans les textes de Canseco-Jerez ; John Richardson, 1996, p. 391, fait savoir qu'Eugenia avait préparé Picasso pour une audience avec son ami, le roi d'Espagne (« *She would groom him for his audience with her friend, the king of Spain, in 1917* »).

<sup>116</sup> Fitzgerald, 1996, p. 70.

<sup>117</sup> Canseco-Jerez, 2000, p. 29.

<sup>118</sup> D'après Richardson, 1996, p. 391, il s'agit d'une *amitié amoureuse platonique*.

<sup>119</sup> Canseco-Jerez, 2001, p. 31, 33, 35 pour ces trois lettres. Canseco-Jerez explique que l'ex-mari d'Eugenia vit à Londres et que certains avoirs provenant du Chili, doivent passer par la capitale anglaise, avant d'être payés à Mme Errázuriz (p. 35).

Dans sa lettre du 25 novembre 1917, la dernière avant le retour de Picasso, il est de nouveau question d'argent : « *Dites- moi si vous avez besoin d'argent, même si je n'en possède pas beaucoup je peux en disposer facilement et par la même occasion envoyez-moi deux lignes que je voie que vous ne m'oubliez pas* ». Et il y est de nouveau question d'un costume : « *Voulez-vous qu'on vous prépare un costume ? Maintenant il faut du temps pour en faire faire un* ». <sup>120</sup> – Même si nous ne savons pas s'il s'agit du « *costume bleu* », déjà mentionné dans sa lettre du 27 février 1917, toujours est-il qu'Eugenia s'occupe de l'apparence de son protégé.

### *La période duchesse*<sup>121</sup>

Quand Picasso rentre à Paris, fin novembre 1917, il est accompagné d'Olga Kokhlova, sa fiancée. La compagnie russe est partie pour une tournée en Amérique latine et Olga n'est pas du voyage. Elle a décidé d'abandonner sa carrière de ballerine et de suivre Picasso. Bien que Picasso et Olga ne se marient qu'en juillet 1918, il semble que Picasso ait fait sa demande en mariage dès le mois de juin 1917. A ce propos, Diaghilev aurait dit à Picasso : « *Attention, une Russe, on l'épouse* ». <sup>122</sup> Olga, qui se vante d'avoir eu un père officier de rang élevé dans l'armée russe impériale, aspire à une vie mondaine, dans un intérieur rangé, jouissant de la notoriété que son futur mari semble pouvoir lui procurer. Le jeune couple s'installe pendant quelques mois dans la petite maison à Montrouge, le pied-à-terre de Picasso qu'il occupe depuis la mi-octobre 1916. Mais très vite, ils déménagent à l'hôtel Lutétia, l'un des plus élégants de Paris. Picasso garde le pavillon à Montrouge comme garde-meuble et atelier. Il y travaille et y reçoit ceux de ses amis qu'Olga n'aime pas fréquenter.

Dès leur rentrée en France, Mme Errázuriz s'occupe de nouveau activement du couple. Son premier souci sera d'avoir Picasso et Olga près d'elle à Biarritz et de les introduire dans ses cercles artistique et mondain. Dans ses lettres, écrites entre avril et le 11 août 1918, elle parle souvent de l'arrivée du jeune couple et de sa joie de les avoir près d'elle. <sup>123</sup> Dans sa lettre du 23 mai, Mme Errázuriz fait allusion à l'accident survenu à Olga : « *La médaille pour Olga, qui est dans mes affaires, je ne l'ai pas envoyée car j'espérais la faire bénir dans l'église où se trouve une vierge miraculeuse. ....la légende dit qu'elle accorde tout ce qu'on lui demande en mai* ». <sup>124</sup> Ensuite, elle suggère que Picasso et Olga viennent la voir à *La Mimosaie*, sa maison à Biarritz : « *La Cabane* (c'est ainsi qu'Eugenia désignera sa maison *La Mimosaie*) où je suis et que j'arrangerai pour que vous disposiez de deux petites chambres, n'est pas finie mais pour

<sup>120</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 39.

<sup>121</sup> C'est l'expression qu'utilisait Max Jacob quand il parlait de la métamorphose de Picasso qui avait délaissé son image bohémienne et s'était transformé en « monsieur bien » qui fréquente *le monde*.

<sup>122</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 163, note 2.

<sup>123</sup> Il s'agit de six lettres, Canseco-Jerez, 2001: lettre d'avril 1919 (p. 47), lettre du 23 mai 1918 (p. 49), lettre du 15 juin 1918 (p. 51), lettre du premier juillet 1918 (p. 53), lettre du 4 août 1918 et celle du 11 août 1918 (p. 57).

<sup>124</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 165, lettre 135 (Picasso à Apollinaire), note 1: Olga Khoklova avait été transportée à la clinique de la rue de la Chaise à la suite d'un accident, survenu probablement au début du mois de mai. Le 9 mai, Cocteau écrit à sa mère : « *Ce matin déjeuné Meurice puis rue de la Chaise où Olga Picasso fait jambe en plâtre* » (J. Cocteau, 1989, p. 370).

juillet ce sera terminée, ainsi nous pourrons revenir ensemble si Dieu le veut». <sup>125</sup> Elle revient sur son invitation dans sa lettre du 15 juin et précise :

« Elle (la maison) est presque terminée mais il reste à faire les peintures et je suis ravie que vous soyez là pour diriger les travaux. ... Envoyez directement les tableaux à la *Mimoseiraie* : c'est le nom de la cabane et vous y trouverez une grande pièce pour vous, ainsi que vos affaires. L'appartement, où nous devons vivre dans l'immédiat, a de nombreuses pièces réparties sur deux étages. Olga et moi serons au premier et vous vous installerez avec vos tableaux à l'autre niveau qui est tout simple, mais avec de bons lits et propre, bref on s'arrangera. Dieu que je suis contente de penser que nous allons vivre ensemble ! ». <sup>126</sup>

### Mariage et lune de miel

Entretiens Picasso prépare son séjour chez Eugenia Errázuriz et son mariage. Dans un mot à son ami Apollinaire, du 2 juillet 1918, il lui demande de l'aider : « *Mon cher Guillaume, Je me suis entendu avec mon emballeur pour apporter les caisses demain matin à la gare j'y serai à 9 heures ½ veux tu alors y être comme tu m'as promis ? A toi toujours, Picasso* ». <sup>127</sup> Le transport se fait sans problème : un télégramme du 7 juillet informe Picasso que les tableaux sont arrivés, « *tableaux arrivé* ». <sup>128</sup> Le mariage de Picasso et d'Olga a lieu le 12 juillet 1918 à la Mairie du 7<sup>ème</sup> arrondissement à onze heures moins le quart. La cérémonie civile est suivie par un service religieux à l'église orthodoxe russe de la rue Daru à Paris. Les deux familles des jeunes mariés ne sont pas représentées. Et Mme Errázuriz ? Elle n'assiste pas non plus au mariage : « *...je regrette de n'être pas à Paris pour le mariage* ». <sup>129</sup> Ce sont les amis de Picasso, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau et Max Jacob, qui vont être ses témoins. <sup>130</sup> Le jour même du mariage, Cocteau en fait la narration dans une lettre à sa mère : « *Ma chérie, Fatigué par le mariage Picasso, je tenais une couronne d'or sur la tête d'Olga et nous avons tous l'air de jouer Boris Godounov. Cérémonie très belle, un vrai mariage avec des rites et des chants mystérieux. Déjeuner au Meurice. Misia en bleu de ciel, Olga en satin-tricot-tulle blancs, très Biarritz. Ils partent* ». <sup>131</sup> Pourtant, ce départ pour Biarritz où les Picasso vont passer leur lune de miel, se fait attendre. <sup>132</sup> Les lettres d'Eugenia en témoignent.

<sup>125</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 49.

<sup>126</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 51. Eugenia prévoit de loger Picasso et Olga dans des chambres séparées car ils ne sont pas encore mariés.

<sup>127</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 166. D'après ces auteurs, Mme Errázuriz lui écrit le 18 juin : « *Envoyez les tableaux directement à La Mimoseiraie, c'est le nom de la cabane où il y a du large pour vous et vos affaires* ». D'après A. Canseco-Jerez, 2001, p. 51, cette lettre est du 15 juin 1918.

<sup>128</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 166; dans A. Canseco-Jerez 2001, p. 44-45, le texte du télégramme est grosso modo le même « *Tableaux arrivé bon souvenir* », la date par contre, est le 7 mars 1918 !

<sup>129</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, lettre du 1er juillet 1918, p. 53.

<sup>130</sup> Voir P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 168 pour les invitations de Picasso.

<sup>131</sup> J. Cocteau, 1989, p. 397-398.

<sup>132</sup> ON-LINE PICASSO Project – Dr. Enrique Mallen, 1918 (37) l'automne, p. 1 et 2 : « Olga ne veut pas retourner à Montrouge, elle a l'impression qu'il y ait des « *relents de trop de femmes* » ; les jeunes mariés passent des nuits dans des hôtels à Nevers, Versailles et Fontainebleau avant de retourner quand même à Montrouge ; le 27, il y a un déjeuner chez Misia Sert avec les Picasso, Apollinaire, Max Jacob et Henri Simon, le ministre des colonies.

Voyons celles du 4 et du 11 août : « *Je ne cesse de penser à vous et espère que vous pourrez faire le nécessaire pour venir ici. Quant à moi je surveille les travaux de la « cabane » afin de pouvoir vous loger* » et la semaine suivante : « *Dieu merci vous pensez venir, déjà je me sens mieux ...Prévenez-moi de la date de votre arrivée afin que je puisse venir vous chercher* ». <sup>133</sup> Dans ce contexte d'une lune de miel ajournée, il est probable que Picasso a eu du mal à convaincre Olga de descendre à Biarritz: un séjour chez cette personne âgée, de langue espagnole, n'a pas dû l'enthousiasmer. Est-ce qu'Olga se rend compte que Mme Errázuriz dispose d'un réseau de relations impressionnant et que, conséquemment, leur séjour là-bas va changer leur vie une fois pour toutes ?

### **A La Mimoseiraie**

Eugenia Errázuriz reçoit les Picasso dans sa grande villa qu'elle appelle *La Cabane* et qu'elle baptisera *La Mimoseiraie*. Elle a conçu sa maison dans un style monacal : tous les murs sont chaulés et les sols sont recouverts de dalles en terre cuite. La salle de séjour qui est très dépouillée, ne comprend qu'un grand canapé et de confortables fauteuils de modèles et de couleurs différents. Ce qui frappe, ce sont les superbes tableaux accrochés au mur. <sup>134</sup> Une grande table en bois massif est installée dans la salle à manger; le long d'un mur il y a une console en bois sur laquelle elle a disposé, comme une véritable nature morte, des jambons de Bayonne, de grands fromages et des pains artisanaux, le tout sous des cloches de verre. Ses nappes en lin épais et sa belle argenterie française du XVIIIe siècle, dont elle se sert lors des repas, font preuve de son goût raffiné. <sup>135</sup>

Les caisses que Picasso envoie à Biarritz, le 2 juillet, contiennent des toiles de sa main. Il est tentant de penser que Picasso prépare de cette façon sa rencontre avec les voisins de Mme Eugenia à Biarritz : Jos. Hessel, Paul Rosenberg et Georges Wildenstein. En effet, les marchands d'art les plus importants, Rosenberg et Wildenstein, passent leurs vacances à Biarritz et sont invités, avec leurs familles, à *La Mimoseiraie*. D'après Canseco-Jerez, les femmes s'installent dans le jardin tandis que les hommes s'en vont discuter dans le salon tout en fumant la pipe ou le cigare. <sup>136</sup> C'est le début d'une très longue et fructueuse collaboration. Les marchands se mettent d'accord pour acheter à Picasso sa production à part égale. Paul Rosenberg se charge de vendre en Europe tandis que Wildenstein représentera le peintre aux États-Unis. Grâce aux discussions chez Eugenia, la promotion du peintre se fera dans le monde entier : dès lors sécurité, prestige et richesse sont assurés. <sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> A. Canseco-Jerez 2001, p. 55 et p. 57.

<sup>134</sup> Il est très difficile de savoir quels tableaux se trouvent à Paris et à Biarritz. A. Canseco-Jerez, 2000, p. 72, fait mention de la collection de Mme Errázuriz « *qui comprend notamment des Gris, des Léger, des Derain* ».

<sup>135</sup> Plusieurs auteurs ont écrit sur le goût d'Eugenia : C. Beaton, *The glass of fashion*, Londres, Weidenfeld et Nicolson, 1954, p. 167-180 ; Ph. Jullian, « The Lady from Chili », *Apollo*, avril 1969, v. 86, p. 264 – 267; J. Shields, « The Queen of clean », *New York Time Magazine*, v. 142 (1992), p. 6.

<sup>136</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 79.

<sup>137</sup> Depuis le début de la guerre, Picasso n'a plus de marchand : Kahnweiler, citoyen allemand, n'a pu regagner Paris et s'est réfugié en Suisse ; le stock des tableaux qu'il possédait à sa galerie a été mis sous séquestre. C'est grâce à Paul Rosenberg que Picasso et Olga s'installeront dans un appartement luxueux, au 23, rue La Boétie, à côté de la Galerie Rosenberg qui est au numéro 21.

Quelques portraits exquis contiennent des références aux rencontres et discussions qu'ont dû avoir le peintre et les invités de Mme Errázuriz: le portrait à la mine de plomb de Madame Wildenstein, exécuté à la manière d'Ingres, convient merveilleusement à l'épouse de ce marchand d'art qui s'est spécialisé dans l'œuvre du Montalbanais. Plus impressionnant encore est la toile de Madame Rosenberg et sa fille Micheline : de grandes dimensions, peinte dans un style académique, cette œuvre fait jaser Paris à la rentrée : « *Tout le monde sait que Picasso a fait le portrait de ma femme et de ma fille. Léonce l'a appris de Cocteau et, évidemment, il voudrait qu'elle soit Cubiste, bien que «Miche» soit «rondiste».*<sup>138</sup> C'est sans doute en guise de remerciement que Picasso décore la pièce de travail qu'Eugenia a mis à sa disposition au premier étage. Les *Fresques de la Mimoseiraie* consistent en sept panneaux qui représentent des femmes nues en train de danser, de nager ou enlacées sur la plage. Les contours des figures sont réalisés à l'aide d'épaisses lignes bleues, à l'encre Waterman, sur un fond ocre. Au plafond, le peintre a représenté un firmament étoilé. Près de la *Danseuse avec la corne d'abondance*, au-dessus d'un vase de fleurs, Picasso a copié quelques vers d'Apollinaire qui correspondent à la première strophe du poème « Les Saisons » de *Calligrammes* :

« *C'était un temps béni, nous étions sur les plages  
Va-t-en de bon matin pieds nus et sans chapeau,  
Et vite, comme va la langue d'un crapaud  
L'amour blessait au cœur les fous comme les sages* ». <sup>139</sup>

Après avoir envoyé quelques cartes postales à Apollinaire, Picasso lui raconte, dans sa lettre du 16 août 1918, leur séjour chez Eugenia :

« *J'ai vu Rosenberg qui a vendu tous ses Rousseau. Hessel est ici avec tous les antiquaires de Paris. J'ai reçu une lettre de Paul Guillaume il arrive aussi un de ces jours. Cocteau est au Piquey et ne viendra pas ici. Je travaille et suis bien content que tu fasses de même [...] Je vois du beau monde. J'ai décoré une chambre ici ou j'ai mis des vers de toi. Je ne suis pas trop malheureux ici et je travaille comme je te dis* ». <sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Lettre du 27 septembre 1918 de Paul Rosenberg à Picasso ; la correspondance de Paul Rosenberg avec Picasso est conservée au Musée Picasso à Paris ; cité par M. Fitzgerald, 1996, p. 85.

<sup>139</sup> Une reproduction de cette peinture murale se trouve dans P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 9. A. Canseco-Jerez, 2000, p. 83, note que « pendant ce séjour, en dehors des portraits commandités par Rosenberg et Wildenstein, Picasso a réalisé celui de Deidamia Petri, fille de la marquise de Villa-Urrutia [...] et un très beau portrait d'Eugenia, assise sur un fauteuil, portant une robe décolletée, tenant ses mains l'une contre l'autre ».

<sup>140</sup> P. Caizergues et H. Seckel, 1992, p. 176.



L'ambiance qui règne chez Eugenia est aussi le sujet d'une lettre que Madame Cocteau, en vacances à Biarritz, envoie à son fils Jean. En voici quelques extraits :

« Tu ne peux t'imaginer le plaisir que j'ai à aller trouver les Picasso en fin de journée quand je sais n'y trouver personne qu'eux dans la grande pièce si fraîche embaumée de l'odeur du melon, des pêches qui dorment dans une grande corbeille ; avant-hier, elle, picotait pendant que l'époux libéré des visites qui le retiennent à l'étage supérieur se promenait, s'arrêtait, se jugeait devant les dernières toiles ébauchées : une table, une mandoline, deux cartes à jouer, un verre allongé, une branche de capucine, un grand portrait commencé de Mme Rosenberg et son énorme enfant de quatorze mois [ .....] J'ai peine à m'en aller, on me retient, cela me fait plaisir. J'ai apporté à Olga un sweater fait par moi, elle m'a embrassée dans un si joli élan. J'ai plaisir à te dire [...] J'oubliais en parlant des Picasso qu'un de mes grands bonheurs près d'eux est de t'y sentir entre nous, nous ne disons pas deux mots sans penser Jean ou dire Jean ».<sup>141</sup>

Le séjour chez Eugénia est interrompu brusquement lorsque Picasso est informé que son atelier de Montrouge a été cambriolé. Avant de rentrer à Paris, Picasso offre à Eugenia un carnet de 24 dessins, classés en trois séries : Scènes de théâtre et de cirque, Baigneuses et Scènes caricaturales de la vie. Certains dessins des baigneuses ont servi de modèle pour les *Fresques de la Mimoseiraie*. Il y a aussi un dessin représentant Guillaume Apollinaire portant sur ses bras une lyre, instrument céleste, prémonitoire d'une fin proche.<sup>142</sup> Une fois le jeune couple parti, Mme Errázuriz lancera de nombreuses invitations afin de les ravoir auprès d'elle. Elles seront grossièrement ignorées par Picasso et Olga.

### De retour à Paris

Ce retour à Paris inaugure une vie différente. Le peintre et sa femme s'installent 23 rue La Boétie dans un appartement luxueux appartenant à Paul Rosenberg. A l'occasion de son exposition chez Paul Rosenberg, du 20 octobre au 15 novembre 1918, Picasso reçoit le journaliste Georges Martin chez lui pour un entretien.<sup>143</sup> Dans son article « Dans l'air de Paris – Picasso » paru dans *L'Intransigeant* du 27 octobre, le journaliste ne cache pas sa surprise de voir le nouveau cadre de vie des Picasso: « la rue La Boétie qui est tout ce qu'il y a de bourgeois », « l'ascenseur qui assure une montée en douceur » et « le jeune maître » qui l'attend dans la salle à manger. Au cours de l'entretien Picasso ne parle ni de son début difficile, ni de son association avec l'avant-garde : sa carrière qui ne cesse de monter est le sujet qui l'intéresse et dont il parle abondamment. Quand Picasso parle enfin de ses œuvres, il souligne sa période rose survenue grâce à la « tranquillité spirituelle » que lui assure un confort matériel de plus en plus important. Du cubisme, le peintre parle à peine.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> J. Cocteau, 1989, lettre de Mme Cocteau à son fils Jean, Biarritz le 7 septembre 1918, p 455- 456.

<sup>142</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 83; Douglas Cooper lui donnera le titre *Pour Eugenia*.

<sup>143</sup> Au Musée Picasso, Paris, il y a un dessin de la main de Picasso (1919) qui représente le « *Salon Picasso* » : dans leur salon, rue La Boétie, Olga, Jean Cocteau, Erik Satie et Clive Bell posent pour Picasso. La scène fait preuve du nouveau style élégant auquel les nouveaux mariés sont désormais habitués.

<sup>144</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 93-94.

Paul Rosenberg ne chôme pas depuis sa rencontre avec Pablo Picasso. En août 1918, il acquiert des œuvres de Picasso pour lesquelles il lui paie plus de Frs.16.000, --. Rosenberg fait d'autres achats cette année, de sorte que Picasso reçoit plus de Frs. 50.000, -- de la part de son marchand au cours d'une période de 5 mois.<sup>145</sup> Bien que le marché de la peinture ne soit pas brillant, Paul Rosenberg continue à acheter les œuvres de Picasso : au cours de l'année 1920, le marchand paie à Picasso la somme de Frs. 67.025,- En 1921, 4 toiles, 8 pastels, 15 aquarelles et 14 dessins changent de propriétaire pour la somme de Frs. 121.000, --.<sup>146</sup>

Une fois les Picasso rentrés à Paris, Mme Errázuriz reprend sa plume et écrit à « *son très cher ami* ». Cette correspondance de 1918 à 1947, comprend 48 documents datés, numérotés 22 - 70 et 10 documents, non-datés, numérotés 71 - 80.<sup>147</sup> On remarque tout d'abord qu'Eugenia écrit moins souvent et qu'il y a des périodes pendant lesquelles elle n'écrit pas : c'est le cas entre 1924 et 1927 et encore de 1931 à 1936.<sup>148</sup> Quant au contenu, il fait aussi bien allusion à sa vie à elle qu'à la vie du peintre qu'il faut placer dorénavant dans le contexte d'une grande aisance matérielle avec tout ce que cela comporte de snobisme et d'égoïsme.

Avec une franchise quasi totale, la mécène s'adresse à Picasso et lui parle de son bonheur, de ses déceptions et de ses problèmes. Ce qu'elle entend par le bonheur a très souvent à faire avec le peintre et sa compagne. De nombreux exemples se présentent : la soirée qu'elle organise à Paris avec Rubenstein et Cocteau et à laquelle Picasso et Olga sont invités<sup>149</sup>; les nombreuses invitations qu'elle lance pour que Picasso et Olga viennent passer l'été chez elle à Biarritz et l'espoir qu'elle a de les voir arriver; les cadeaux : « *venez avec votre paletot, on vous en fera faire un autre ; j'ai déjà fait préparer votre costume pour que vous n'ayez qu'à l'essayer une fois avant les finitions*»; *J'ai aussi un grand flacon de parfum pour Olga*»; le meuble qu'Eugenia offre à Olga,<sup>150</sup> la naissance de Paulo, fils de Picasso et d'Olga, est un grand bonheur pour Eugenia; la visite de Marie-Thérèse et sa fille Marie-Conception;<sup>151</sup> la carrière et le succès du peintre auxquels elle fait allusion : « *je suis à Toulon pour une journée. Je reviens du musée où j'ai pu admirer les Ingres et les Picasso* ». <sup>152</sup>

---

<sup>145</sup> La plus grande partie de cette somme d'argent est pour le portrait de *Mme Rosenberg et sa fille* (M. Fitzgerald, 1996, p. 87 et p. 90).

<sup>146</sup> M. Fitzgerald, 1996, p. 110-111.

<sup>147</sup> A. Canseco-Jerez, 2001 ; comme indiqué cette correspondance est conservée au Musée Picasso, Paris.

<sup>148</sup> A. Canseco-Jerez, 2001 ne donne pas de raison quant à ces lacunes.

<sup>149</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 63 ; A. Canseco-Jerez 2000, p. 92, indique que cette soirée a lieu au mois de décembre 1919.

<sup>150</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, respectivement p. 65, p. 69 et p. 107.

<sup>151</sup> Paulo est né le 4 février 1921, (A. Canseco-Jerez, 2001, p. 83, lettre du 7 février 1921) ; cette visite lui procure beaucoup de joie : p. 155, lettre du 3 avril 1947.

<sup>152</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 93, lettre du 20 février 1924.

Les déceptions ne se chiffrent pas. En 1919, Picasso doit se rendre à Londres pour collaborer à un nouveau ballet de Diaghilev, *Le Tricorne*. Eugenia, qui a un appartement dans la capitale anglaise, invite les Picasso : « *J'espère et compte que vous viendrez dans cette maison, votre maison* ». Picasso ne répond pas à l'invitation car il préfère séjourner à l'hôtel avec Olga.<sup>153</sup> L'été 1919, les Picasso préférèrent descendre à Saint Raphaël, à l'hôtel.<sup>154</sup> Souvent, Eugenia se sent oubliée, car ses lettres restent sans réponse.<sup>155</sup> L'été suivant, les Picasso reprennent le chemin de Saint Raphaël et vont en suite à Juan-les-Pins.<sup>156</sup> Eugenia tente de louer une maison pour les Picasso à Biarritz : « *la maison a une salle de bain avec un petit chauffe-eau, un jardin ombragé avec des pergolas couvertes de fleurs [ ... ] En haut quatre pièces dont une petite salle à manger donnant sur un grand salon où vous pourriez travailler, puis à côté de la cuisine une petite chambre pour la cuisinière, mais surtout un jardin très calme et fleuri* ». <sup>157</sup> Il n'y a pas de réaction des Picasso à ce sujet.

En vieillissante, Eugenia a beaucoup de problèmes de santé : ils sont d'ordre mental et physique. Elle se sent vieille, seule et abandonnée par ses enfants qui partent au Chili et par ceux qui lui sont chers. Dans son courrier, elle y fait de nombreuses références. Il y a aussi des drames dans sa famille : sa fille Carmen perd un enfant.<sup>158</sup> En 1942, son fils Max est tué lors d'un accident équestre.<sup>159</sup> Ce qui rend ce dernier drame si pénible est la demande qu'Eugenia inclut dans sa lettre : « *Mon fils Max m'avait demandé que vous fassiez son portrait et je le lui avais promis, c'est pourquoi je vous prie de le faire, je vous en supplie. J'ai si peu de plaisirs dans la vie et ma santé est si mauvaise que je me mets à rêver que vous réaliserez ma demande* ». <sup>160</sup> Nous n'avons trouvé aucune référence à un portrait de Max Errázuriz peint par Picasso.

S'ajoutent à tous ces malheurs, des problèmes d'argent. A la fin des années 1920, sa situation matérielle est encore très confortable : elle continue à louer son appartement avenue Montaigne, à Paris et elle fait beaucoup de frais en aménageant sa location, *La Mimoseraié*, à Biarritz. En Europe, elle voyage à sa guise. Cependant, ses ressources ne sont pas à la hauteur de ses dépenses et nous voyons transparaître dans sa correspondance avec Picasso des signes d'une situation financière qui se dégrade. Il y a, par exemple, une attestation, datée du 25 février 1937 et envoyée à Picasso, dont le texte est le suivant : « *Je soussignée, madame Eugenia Errázuriz, certifie par la présente lettre avoir reçu à mon domicile, au 11, rue Masseran à Paris, de Madame Pougny, la somme de trois mille francs pour [ la vente ] de six authentiques panneaux [peints] par Picasso* ». <sup>161</sup> Au cours

<sup>153</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 65.

<sup>154</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 71.

<sup>155</sup> Voir, par exemple, A. Canseco-Jerez, 2001, p. 73.

<sup>156</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 81.

<sup>157</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 87, lettre du 27 mai 1922.

<sup>158</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 85, lettre du 13 avril 1921.

<sup>159</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 125, lettre du 4 mars 1942.

<sup>160</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 125, lettre du 4 mars 1942.

<sup>161</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 115; d'après A. Canseco-Jerez, 2001, p. 115, il n'est pas très clair de quels panneaux il s'agit. L'auteur reprend l'hypothèse de J.-F. Larralde et J. Casenave, 1995, p. 147, qui est la suivante : « *ces panneaux sont des feuilles de paravent de 1909 ayant appartenu à Max Jacob avant que celui-ci ne les cède au marchand Daniel-Henri Kahnweiler qui les vend à Eugenia Errázuriz. Picasso se serait servi d'un intermédiaire (Mme Pougny) pour qu'elle ne sache rien* ».

de cette année 1937, Eugenia quitte donc son appartement et emménage dans un pavillon indépendant appartenant aux Beaumont. A ce propos, Canseco-Jerez note qu' : « *Etienne de Beaumont et sa femme sont amis de longue date d'Eugenia. Pendant plusieurs années, et en échange de meubles et tableaux, ils ont mis à sa disposition un pavillon indépendant dans leur hôtel particulier, rue Masseran* ». <sup>162</sup> En 1941, dans sa lettre du 4 juillet écrite depuis *La Mimoserai*, Eugenia informe Picasso que : « *Les Beaumont se sont installés dans mon appartement et ont gardé certaines de mes affaires mais j'ai vendu la plupart de mes biens* ». <sup>163</sup> Après la mort de son fils Max – c'était lui qui s'occupait des affaires familiales - les problèmes financiers d'Eugenia ne cessent de s'aggraver. Par ailleurs, la guerre complique beaucoup les virements depuis le Chili où habitent maintenant ses deux filles. C'est certainement dans ce contexte qu'il faut lire la fin de la lettre qu'elle envoie à Picasso, le 26 août 1943 : « *... je peux désormais vendre tout ce que je possède, me dépouiller...* ». <sup>164</sup>

En lisant sa lettre du 16 novembre 1944, nous avons l'impression que la vie d'Eugenia est devenue très pénible. Elle propose que Dora Maar, la compagne de Picasso, aille récupérer quelques tableaux qu'elle a encore chez des amis, qu'ils soient encadrés de nouveau pour les apporter ensuite à l'Hôtel Drouot afin de les faire expertiser. Et Eugenia continue :

« *... car je peux parfaitement supporter la pauvreté, il me suffit de tout vendre peu à peu pour pouvoir manger. Je m'enturbanne avec un foulard car le froid est mon pire ennemi [...] Mon Picasso, si vous croyez que je peux en obtenir un million de francs alors je le vendrai, sinon je refuse. On m'en avait offert un million deux cent mille francs et j'avais refusé, mais maintenant je ne vois plus comment le faire parvenir à mes filles au Chili et j'aurai ainsi de l'argent disponible immédiatement* ». <sup>165</sup>

Dans une autre lettre, Eugenia revient sur son Picasso : « *J'ai finalement accepté de déposer la toile à la banque, en premier lieu car l'endroit est plus sûr que chez moi, qu'il est assuré, et puis en l'ayant comme garantie, ils me prêtent de l'argent, mais le tableau reste toujours à moi* » [ ... ] « *De toutes manières je ne peux rester sans argent pour me nourrir et payer le salaire de Jeanne car ce sont mes ultimes besoins* ». <sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 123 ; A. Canseco-Jerez, 2001, p. 165: Eugenia y habitera de 1937 jusqu'à 1941.

<sup>163</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 123.

<sup>164</sup> A. Canseco-Jerez 2001, p. 133.

<sup>165</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 139.

<sup>166</sup> Il s'agit de la fameuse toile *L'Homme assis*. Cette lettre est du 15 mai 1944 ; bizarrement, elle est présentée après celle du 16 novembre 1944 !

Les soucis d'argent pressent de plus en plus. Eugenia est très gênée car elle est obligée de demander une aide financière à Picasso :

*« Mon très cher Picasso, Vous n'imaginez pas combien je suis triste de devoir vous demander de me rendre un service. Me voici très vieille et seule comme vous pouvez l'imaginer ; il ne me reste en tout que 10 mille francs et si vous ne pouvez m'acheter la table garnie de bronze doré (celle que nous avons achetée ensemble pour votre appartement de la rue de la Boétie), je serai condamnée à une vie misérable et triste. Donnez-m'en ce que vous pouvez ».*

En plus Eugenia est victime d'un cambriolage chez elle : *« Les voleurs masqués et armés m'ont dépouillée de tout, jusqu'à la moindre broche de brillants ».*<sup>167</sup> Et Picasso ? Il est souvent dans le Midi avec sa nouvelle compagne, Françoise Gilot, et semble ne pas avoir réagi ...<sup>168</sup>

Dans la dernière lettre que nous connaissons, adressée par Eugenia à Picasso, le 6 mai 1947, elle ajoute comme une arrière-pensée : *« L'absence du tableau m'a attristée car il est de jour en jour plus magnifique ».*<sup>169</sup> Il s'agit de la toile *L'Homme accoudé à une table* aussi nommé *L'Homme assis*, cette toile dont Picasso ne voulait pas se défaire et qui marque le début des relations mécénales entre le peintre et Eugenia. Et l'acquéreur ? Il s'appelle Etienne de Beaumont, *« sans doute un de ses amis les plus proches »*. Nous ne savons pas quand cette vente a eu lieu. Cependant dans une lettre à Blaise Cendrars, du 3 novembre 1945, écrite en français par sa servante Jeanne, Eugenia parle de la trahison de ceux qu'elle croyait ses amis : *« La maison ici est très dépourvue parce que j'ai vendu beaucoup d'objets. Je n'ai pas de regrets. Mais la cupidité de ceux qui me les ont achetés m'ont rendue quelques fois méchante ».*<sup>170</sup> Elle sait bien qu'on a abusé de sa situation désespérée.

---

<sup>167</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 149 : ce cambriolage a lieu fin 1945.

<sup>168</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 126.

<sup>169</sup> A. Canseco-Jerez, 2001, p. 157.

<sup>170</sup> A. Canseco-Jerez, 2000, p. 130 ; il est intéressant de noter qu'Eugenia informe Picasso que *« les Beaumont m'ont promis de le faire [venir] ce mois-ci et le froid est encore supportable »*. Il est tentant de penser que c'est à l'occasion de cette visite que *L'Homme assis* a changé de domicile. Pour cette lettre d'Eugenia, du 10 octobre 1945, voir A. Canseco-Jerez, 2001, p. 151.

## LE MECENAT DU COMTE ETIENNE BONNIN DE LA BONNINIÈRE DE BEAUMONT

### Les Bals Costumés

Dans ses mémoires, le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge décrit brièvement l'enterrement de celui qui a joué un rôle si remarquable dans *le monde*, le comte Etienne de Beaumont (1883 – 1956) : « *J'allais à son enterrement à Saint-François-Xavier, sa paroisse. En dehors de sa famille, il y avait à peine quarante personnes. Cette invitation suprême ne fut pas sa plus grande réussite sociale* ». <sup>171</sup>

Cette fin de vie triste et solitaire n'était guère prévisible au début des années 1920. Les invitations pour les bals costumés signés « Beaumont » s'arrachent et le *Tout-Paris* afflue chez le premier aristocrate parisien à ouvrir son salon aux artistes dans l'après-guerre. <sup>172</sup> En 1923, Jean-Louis est invité pour la première fois. Le tout jeune homme - il a dix-huit ans - est en Prince charmant et accompagne une amie de sa mère, Marthe Hyde, en Belle au bois dormant. Leur hôte fait son entrée : « *Le comte de Beaumont apparut, au moment de souper, en Cupidon géant, maillot rose, ailes blanches aux épaules, et mima une sorte de danse assassine, en décochant des flèches tirées d'un carquois sur des invités stupéfaits* ». <sup>173</sup> Ce portrait se complète beaucoup plus tard lors d'un entretien avec François Buot, auteur de *René Crevel, biographie*. A cette occasion Faucigny-Lucinge remarque quant au physique du comte : « *C'était un personnage haut en couleur. Très grand avec des yeux globuleux et inquisiteurs, une voix haute et un peu glapissante, il ne passait pas inaperçu, d'autant plus qu'un nez proéminent pouvait lui donner un aspect un peu caricatural* ». <sup>174</sup> La photographie que le baron du Meyer a prise du comte de Beaumont - de profil, se tenant très droit, une canne et un haut-de-forme à la main droite, la main gauche à la taille, le regard au loin – présente une image qui correspond parfaitement à cette description. <sup>175</sup>

Les grands bals costumés chez Etienne de Beaumont ont beaucoup marqués Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et sa jeune épouse, Liliane, dite Baba. Jean-Louis s'en explique dans ses *Mémoires* : « *L'exemple des Beaumont avait fait tache d'huile. En 1927, tout jeune couple que nous fûmes, nous décidâmes hardiment de sauter le pas. Puisqu'on en était aux 'hommages', pourquoi ne pas en rendre un à celui dont l'imagination pouvait justifier tous les thèmes ? Ce fut le bal Proust, disparu lui-même il n'y avait pas cinq ans* ». <sup>176</sup> Dans ce contexte, Faucigny-Lucinge remarque que l'aristocratie a toujours eu un faible pour la scène. Il énumère les ballets-carrousels de Louis XIV, le théâtre de société du XVIIIe et les petites pièces jouées sous Louis-Philippe chez les Castellane ... Il analyse positivement le phénomène du *gratin révolté* : « *Ce qu'on a appelé le « gratin*

<sup>171</sup> J-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 109.

<sup>172</sup> Ornella Volta, *Erik Satie. Correspondance presque complète*, Paris, Fayard/IMEC, 2003, p. 668.

<sup>173</sup> J-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 107; il est probable que l'auteur se trompe quant à l'année: nous sommes en 1922, il s'agit du *Bal des Jeux*, car Jean Hugo a vu Etienne de Beaumont dans le même maillot rose ... (Jean Hugo, 1983, p. 202-203).

<sup>174</sup> F. Buot, 1991, p. 82.

<sup>175</sup> -L. de Faucigny-Lucinge, *Fêtes mémorables, Bals Costumés, 1922-1972*, Paris, Herscher, 1986 J, p. 10.

<sup>176</sup> J-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 109.

*révolté » n'était au fond que l'alliance objective d'une ancienne classe avec des formes nouvelles. Et peut-être le projet de se rapprocher des artistes, en élaborant en commun des fêtes aux thèmes poétiques, était-il une façon de leur rendre hommage et de participer au phénomène de la création ».*<sup>177</sup>

### **Le bal costumé : une activité mécénale**

Le mécénat d'Etienne de Beaumont a revêtu beaucoup de formes différentes. Le comte a soutenu des groupes et des individus. Tout en étant intimement lié à la vie artistique de son époque, il n'a pas hésité à innover. Soutien et innovation vont de pair. Nous rencontrons tous ces aspects dans les bals, ses relations avec Erik Satie et *Les Soirées de Paris*. Les bals costumés Beaumont qui ont inspiré les futurs mécènes de Salvador Dalí, Jean-Louis et Baba de Faucigny-Lucinge et dont la comtesse de Beaumont souligne l'aspect mécénal, retiennent tout d'abord notre attention. Ensuite, nous voudrions regarder de plus près les relations d'Etienne de Beaumont avec Erik Satie, compositeur d'avant-garde, incompris du grand public. Finalement il y a *Les Soirées de Paris*, aventure artistique et mécénale extraordinaire, où le gratin et les artistes de l'avant-garde sont intimement liés. Bien que nous retrouvions Satie dans ce tourbillon parisien, c'est la genèse, la gestion de cet événement et le bilan financier qui nous intéressent tout particulièrement.

Le cadre des bals costumés Beaumont est le somptueux hôtel du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ancienne ambassade d'Espagne, situé rue Duroc à Paris. A l'époque il possède deux entrées, une rue Duroc, l'autre rue Masseran. Les Beaumont logent dans la partie la plus petite (entrée rue Duroc), tandis que la sœur du comte et ses enfants occupent la partie la plus spacieuse, rue Masseran. Dans cet hôtel se trouve une dépendance où les Beaumont reçoivent leurs amis : Mme Eugenia Errázuriz y a séjourné aussi. Dans ses activités artistiques Etienne de Beaumont est assisté par son épouse, Édith de Taisne. Elle est plus âgée et plus riche que lui. Spirituelle mais réservée, elle est sa complice et lui est dévouée corps et âme.<sup>178</sup> D'après Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, le comte de Beaumont « *bryant modèle du comte d'Orgel, n'a pas à douter, comme le héros du roman de Radiguet, de la fidélité de sa femme ...* ». <sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 104 ; voir aussi Anne Martin-Fugier, *Les Salons de la III<sup>e</sup> République, Art, Littérature, Politique*, Paris, Perrin, 2003, p. 153 ; l'auteur explique que l'expression « gratin révolté » est apparue dans les années 1910 et qualifie les femmes du monde qui « *rejetant le style ancien de sociabilité, manifestent leur désir de fantaisie et d'émancipation* ». La princesse Baba de Faucigny-Lucinge était « gratin révolté » dans les années 1920.

<sup>178</sup> Édith de Taisne avait fréquenté la Schola Cantorum et traduit des poèmes de Sapho. A la fin de sa vie, elle se fera tertiaire franciscaine (O. Volta, 2003, p. 673).

<sup>179</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 106.

Il est évident qu'un projet de bal costumé, préparé en détail des mois en avance, fait travailler un grand nombre de personnes dans tous les corps de métier et peut être considéré comme un geste mécénal.<sup>180</sup> La comtesse de Beaumont en est très consciente. A l'occasion de leur premier bal costumé, le *Bal des Jeux* (1922), elle fait paraître, le 27 février 1922, un journal qui s'intitule *Le Joujou*. C'est le moniteur officiel des *Jeux et des Rires* dont la directrice est la comtesse Etienne de Beaumont. Quant à la rédaction et l'administration, elles se trouvent au 2, rue Duroc, Paris. Le prix de ce numéro unique : « *un sourire* ». A la rubrique *Échos* nous lisons le texte suivant :

« *A la comtesse Etienne de Beaumont, le commerce parisien reconnaissant. Les costumiers, les couturiers, les coiffeurs, les marchands d'étoffes, les cordonniers etc., se réunissent pour remercier la gracieuse amphitryonne dont l'originale initiative a eu de si heureuse répercussions dans le monde des affaires* ».<sup>181</sup>

Etienne de Beaumont renoue avec la tradition des grandes fêtes costumées. Le faste des danses cérémonieuses du roi Henri III, des Ballets de Cour, mascarades et carrousels si aimés par le jeune Louis XIV, des quadrilles costumés et des « entrées » allégoriques qui plaisent à Napoléon I, aussi bien que le côté canaille des « bals travestis et tableaux vivants » du Second Empire, sont évoqués – si ce n'est qu'en partie – dans les bals costumés du comte et de la comtesse de Beaumont.<sup>182</sup> Grâce aux souvenirs de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge nous connaissons la genèse des bals Beaumont :

« *Ce monsieur Loyal de génie réunissait en grand secret quelques amis. On choisissait une date longtemps à l'avance. Ensuite, le comte Etienne laissait filtrer la nouvelle par quelques initiés : ceci avait pour but de faire parler, de piquer la curiosité et, surtout, comme la bonté n'était pas son fort, d'inquiéter les malheureux qui tremblaient de ne pas être invités* ».<sup>183</sup>

Ensuite, il y a le choix du thème. Toutes sortes d'idées ont inspiré Etienne de Beaumont. En 1923, c'est l'époque Louis XIV qui est à l'honneur.<sup>184</sup> Pour ce bal, le comte demande à Erik Satie de composer un « divertissement » pour « une entrée ».<sup>185</sup> Le Bal de 1925, s'inspire de l'opéra. René Crevel, ami de Salvador Dalí, est ravi d'y assister. Il fait partie de « *l'entrée Madama Butterfly avec la princesse de Caraman-Chimay, la duchesse d'Ayen, la vicomtesse de Noailles, la comtesse de Brantes, Angelo Ortiz et Carlos de Beistegui. Les jeunes femmes sont déguisées en Japonaises, Crevel est au milieu d'elles* ».

---

<sup>180</sup> A l'IMEC – Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – nous avons pu consulter la préparation partielle des « entrées » pour le *Bal des Contes de Perrault*, Etienne de Beaumont, pré inventaire 23 (3), feuille dactylographiée, sans date. Toutes les « entrées » sont marquées avec les noms des participants, suivies par la musique à jouer lors de leur « entrée » et la mention « orchestre » ou l'instrument de musique, p. e. *Cendrillon*, Mrs. Hyde et la princesse de Lucinge, Souvenir de Hapsal, Tsaikowsky, violon, piano de l'orchestre. L'IMEC, 9, rue Bleue, 75009 Paris, déménagement à Caen en octobre 2004.

<sup>181</sup> IMEC, Etienne de Beaumont, pré inventaire 23, *Bals et Fêtes, Bal des Jeux 1922 (4)*. Amphitryonne : Hôte qui offre à dîner (Le Petit Robert).

<sup>182</sup> Les fêtes de Boni de Castellane et celles d'un type nouveau d'hôte, le couturier Paul Poiret, précèdent les fêtes des Beaumont

<sup>183</sup> J-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 106.

<sup>184</sup> Jean Hugo, 1983, p. 216.

<sup>185</sup> O. Volta, 2003, p. 671.



*en marin* ». <sup>186</sup> Au printemps 1928, il y a le bal de la *Faune et de la Flore aquatiques*, où le comte de Beaumont reçoit ses invités habillé en raie argent et gris ; sa femme qui l'assiste est en poisson rouge. <sup>187</sup>

Le clou de toutes ces soirées est constitué par « les entrées ». Mais avant d'en venir là, il faut dresser la liste des invités afin « *qu'aucun indésirable ne s'y mêle* ». <sup>188</sup> Les critères de sélection sont assez larges : le talent, la beauté et la position sociale sont recherchés ainsi que les gens d'esprit car ils sont indispensables dans un milieu où la conversation règne en souveraine. « Une entrée » se fait seule, à deux ou en petit groupe. Elle est réglée comme un ballet avec une musique, parfois commanditée et une chorégraphie. Grâce à Jean Cocteau, qui s'est lié avec le comte de Beaumont dans son service de secours aux blessés pendant la Première Guerre mondiale, ce dernier peut compter sur l'aide d'artistes de grande renommée, qui assistent aux nombreuses répétitions et prévoient tout jusqu'au moindre détail. Serge Lifar, Boris Kochno et Léonide Massine ont aidé « les danseurs » à apprendre leurs pas, Jacques Février s'est mis au piano pour répéter une musique d'Henri Sauguet et Marie Laurencin, Picasso et Jean Hugo ont dessiné des costumes.

Ce premier bal costumé Beaumont, le *Bal des Jeux*, a certainement impressionné Jean Hugo car il décrit « les entrées » dans ses souvenirs :

*« Valentine [Hugo] se décida pour le Manège de la Foire. Autour d'une jupe en forme d'abat-jour elle accrocha les silhouettes en carton découpé d'un cheval, d'une vache, d'un traîneau, d'un vélo, d'un cochon et d'une sirène ; un corsage en velours rouge à franges d'or s'ouvrait sur un moule à pâtisserie qui figurait l'orgue ; un chapeau chinois orné de boules de verre couronnait l'édifice. Le costume fut prêt à la dernière minute et le bal battait son plein quand Valentine fit son entrée, escortée par Radiguet en tir forain et par moi en jeu de billard. Nous avons manqué l'apparition de la princesse Soutzo en arbre de Noël ; mais nous pûmes voir les entrées du Jeu d'échecs, des Dominos, de la Corrida, de Colin-maillard, du Guignol, et d'autres encore. Auric, Milhaud et Poulenc s'étaient mis en joueurs de football et Arthur Meyer s'était revêtu de journaux. Etienne de Beaumont qui avait disparu un instant revint en « Amour grotesque » : le visage caché sous un masque joufflu, le corps engraisé par un maillot rose rembourré, il tenait à la main une flèche. Il prononça quelques paroles que les applaudissements couvrirent ».* <sup>189</sup>

A l'IMEC, nous avons pu relever quelques détails complémentaires quant aux « entrées » de ce bal : la comtesse de Castries, accompagnée de Monsieur Emilio Terry, se sont présentés en *Dominos*, sur une musique de Scarlatti. Madame Olga Picasso et Monsieur

<sup>186</sup> F. Buot, 1991, p. 136 et J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1986, p. 22.

<sup>187</sup> F. Buot, 1991, p. 214.

<sup>188</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 106..

<sup>189</sup> Jean Hugo, 1983, p. 202-203 ; J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1986, p. 15-16.

Jean Cocteau sont en *Toupie*.<sup>190</sup> Monsieur et Madame Massine sont en *Polka*.<sup>191</sup>

Jean Hugo nous laisse sur notre faim quand il avoue qu'il n'a pas vu toutes « les entrées ». La raison en est, probablement, qu'il se trouve dans les « coulisses » où les participants aux « entrées » doivent se tenir prêts. Hugo se souvient du *Bal Louis XIV*, 1923, où il est en Hérodiade. Vêtu d'une robe à volants, coiffé d'une perruque et équipé d'un éventail de sa grand-mère, il est prêt pour son « entrée ». Cependant :

« Comme notre « entrée » devait être la dernière, nous restâmes pendant toute la soirée enfermés dans la chambre à coucher d'Etienne de Beaumont. On nous servait abondamment des boissons fortes pour nous consoler d'être privés de la fête. Quand il fallut enfin paraître dans la salle de bal et danser je ne sais quel pas de gavotte avec le concierge Hérode, je tenais à peine sur mes jambes».<sup>192</sup>

Après les « entrées », c'est l'heure du bal. Ensuite, la soirée se termine par un souper. Comme les Beaumont ne sont pas fines gueules - ils ne s'intéressent nullement à la nourriture et à la boisson – les invités sont invariablement déçus par le repas.<sup>193</sup> La remarque de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge a l'air de sonner juste : « leur table était assez fruste et il y avait gros à parier que la pièce déposée avec art sur le buffet était en carton pâte».<sup>194</sup>

Le commerce parisien – celui même qui 'remercie' la comtesse de Beaumont – a certainement participé au succès de ces fêtes pour *le monde*. A l'IMEC, nous avons pu consulter plusieurs documents financiers ayant trait à la *Fête des Diadèmes*, qui a lieu le 27 mai 1925, chez les Beaumont. Les conditions d'entrée et le programme de la soirée sont indiqués, en noir et blanc, sur l'affiche : « les dames sont priées de mettre un diadème ou une coiffure » et « la souscription minimum [est] : 200frs (donnant droit au Dîner et au Bal). Détail intéressant : « Au cours du dîner, projection d'un film inédit, présenté par le comte Etienne de Beaumont ». L'imprimerie de la Presse, 16, rue du Croissant à Paris, celle qui a composé l'affiche, envoie une facture au comte de Beaumont dont le total est Frs. 567.<sup>195</sup> Une deuxième facture, au total de Frs. 108, est

<sup>190</sup> IMEC, Etienne de Beaumont pré inventaire 23, *Bals et Fêtes, Bal des Jeux 1922* (4).

<sup>191</sup> Nathalie Caplier-Gossot, *Le Comte Etienne de Beaumont et les Soirées de Paris*, p. 18, mémoire préparé sous la direction de M. Manfred Kelkel, Université de Paris IV, Sorbonne, octobre 1989 ; ce mémoire est conservé à l'IMEC.

<sup>192</sup> Jean Hugo, 1983, p. 216.

<sup>193</sup> Georges Auric, invité à déjeuner chez les Beaumont, se souvient : « On venait de déboucher une bouteille de vin dont il nous était amicalement permis d'estimer qu'il n'était pas excellent. La vieille et véridique mère de notre chère comte observa : « Tu t'es encore trompé, Etienne, c'est l'année du bouchon », G. Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979, p. 208-209.

<sup>194</sup> J-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 108.

<sup>195</sup> IMEC, Etienne de Beaumont pré inventaire 23 *Fêtes des Diadèmes* (2) : la facture du 29 avril 1925, spécifie :

Composition d'une affiche	120	
300 cartes <i>Fêtes des Diadèmes</i>	110	
16 carnets de 25 feuillets à souche	95	
1000 circulaires sur papier à en-tête fourni en 3 tirages séparés	75	
100 affiches sur raisin carte forte	125	
300 papillons in 8 coq <i>A quoi rêvent les jeunes filles ?</i>	42	total : frs. 567

envoyée le 14 mai 1925. Comme ces factures ne sont pas payées immédiatement, l'Imprimerie de la Presse, en présente une troisième, le 20 mai, au total de Frs. 675.<sup>196</sup> Pour la décoration et les déguisements, portés le 27 mai, Etienne de Beaumont a fait provision de tissus aux *Grands Magasins du Printemps*. La facture, du 30 mai 1925, est adressée au comte. Nous lisons qu'il est venu s'approvisionner trois fois, le 23, le 26 et le 27 mai et qu'il a acheté : « *tissu, doublure etc., fleurs* » pour la somme de Frs. 2.313,25.<sup>197</sup> Dans le même dossier il y a aussi une facture importante de l'Hôtel du Ritz – ce qui contredit quelque peu la remarque du prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Il s'agit de plusieurs visites au Ritz, toutes autour de la *Fêtes des Diadèmes*. Le 25 et le 26 mai, on a pris du thé. Le 27 mai, les Beaumont et 250 amis dînent Place Vendôme au son d'un orchestre dont les musiciens « *consomment* » pour un montant de Frs. 192.<sup>198</sup> Les répercussions dans le monde des affaires étaient en effet « *heureuses* ».

---

<sup>196</sup> E. de Beaumont fait appel à une autre imprimerie, l'Imprimerie Keller, 88, rue Rochechouart, qui lui envoie une facture pour avoir livrés 200 programmes, 200 chemises et 230 billets – dont 200 à tarif réduit et 30 libellés « invitations » - pour la même fête (IMEC, Etienne de Beaumont pré inventaire 23 *Fêtes des Diadèmes* (2)).

<sup>197</sup> IMEC, Etienne de Beaumont, pré inventaire 23 *Fêtes des Diadèmes* (2) : facture du 30 mai 1925.

<sup>198</sup> IMEC, Etienne de Beaumont, pré inventaire 23 *Fêtes des Diadèmes* (2) : facture du 2 juin 1925 : les 252 dîners sont à frs. 80 ; la location des chaises revient à frs. 250 et les cigares se chiffrent à frs. 25, total frs. 20.999, -- A déduire sont une ristourne de frs. 540, -- (sur 27 couverts sans tickets à frs. 20 = frs. 540, --, un don de M. Cartier, frs. 200, -- et finalement une ristourne sur 4 couverts offerts par M. Cartier, soit frs. 480, -- Reste à payer frs. 19,779, --.

**Erik Satie :**

« *Moi, pour la modestie je ne crains personne* »

« *Cher ami & bon monsieur,*

*Combien je suis désolé de ne pouvoir venir entendre ces bons types : je suis pris. Vous êtes vraiment trop gentil d'avoir songé à moi & de m'avoir invité si cordialement. Bonjour, Cher Monsieur & ami ; pardonnez-moi, je vous prie, & mille fois merci.*

ES »

Cette carte pneumatique du 24 août 1918, adressée au comte Etienne de Beaumont, est la première des nombreuses petites lettres que Satie (1866 – 1925) a adressées à ses mécènes, le comte et la comtesse de Beaumont. Elles ont été longtemps conservées par leur neveu le comte Henri de Beaumont, puis déposées aux archives Erik Satie, à l'IMEC.<sup>199</sup>

Satie n'a pas la tête à assister au concert « mondain » du jazz-band noir *The Hellfighters* dans le parc de l'hôtel particulier du comte de Beaumont.<sup>200</sup> Au fait, il ne voit plus d'issue à ses difficultés. Le compositeur, qui a 53 ans, traverse une période extrêmement difficile. Ses ennuis judiciaires, suite à la réception dans la presse du ballet *Parade* se compliquent par de graves difficultés financières. La première de *Parade* pour lequel Erik Satie a composé la musique, créé par les Ballets russes au Châtelet (18 mai 1917), provoque un énorme scandale : les machines à écrire et autres bruits mécaniques, mêlés aux instruments de l'orchestre, et les costumes cubistes en carton-pâte, conçus par Picasso sont considérés comme un sabotage délibéré des valeurs traditionnelles françaises, acte particulièrement déplorable en temps de guerre. A la critique de Jean Poueigh – article paru dans *Le Carnet de la Semaine*, où l'auteur ne mentionne la musique du ballet que pour en souligner l'ineptie et la banalité - Satie répond par des cartes postales injurieuses. Par la suite, le compositeur fait l'objet d'une plainte en diffamation et malgré des témoignages de ses amis, il est condamné à huit jours de prison ferme et huit cents francs d'amende. Grâce à l'intervention de Misia Edwards, de la princesse de Polignac et de M. Roux – qui font jouer leurs relations – cette peine est suspendue « à condition qu'il fasse preuve de bonne conduite pendant cinq ans ».<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Ornella Volta consacre depuis un quart de siècle ses recherches à Erik Satie. Elle a réuni, établi et présenté la correspondance d'Erik Satie dans une étude monumentale, intitulée, *Erik Satie. Correspondance presque complète*, Paris, Fayard/IMEC, deuxième édition entièrement révisée, 2003 ; carte pneumatique du 24 août, O. Volta, 2003, p. 335. Les Archives Erik Satie, à l'IMEC, font l'objet d'un « Inventaire des Archives en cours » (dernière version 02.03.2004). Il n'y a que les documents versés qui sont disponibles aux chercheurs (renseignement reçu de Mme Hélène Favard, IMEC, Paris).

<sup>200</sup> O. Volta, 2003, p. 670.

<sup>201</sup> O. Volta, 2003, p. 317 ; Satie dédie à Madame Edwards, (« Misia »), la partition pour piano à quatre mains de *Parade*, Volta, 2003, p. 832 ; à l'intention de la princesse de Polignac, Satie compose un drame symphonique, *Socrate* (1917-1918), O. Volta, 2003, p. 1033.

Les lettres, que Satie envoie cet été-là à ses amis montrent combien ses soucis financiers lui pèsent. De nombreuses fois, il s'adresse à son amie et mécène Valentine Gross, « *Chère amie, Pouvez-vous faire quelque chose pour un vieux « type » ?* » ou encore « *Pouvez-vous m'envoyer, le plus tôt possible, ce que vous avez sous la main : la moindre obole ferait mon affaire* ». <sup>202</sup> Ses lettres à Valentine, qui datent du 20 au 28 août, sont de véritables cris de détresse : « *Je suis réellement à bout : des ressources, aucune* », « *Je cherche & voudrais trouver une place – un emploi, quelque minime qu'il soit. J'emmerde l'Art : je lui dois trop de « rasoireries* ». <sup>203</sup> Francis Poulenc, qui rencontre Satie en 1916, lui envoie plusieurs fois de l'argent. C'est sans doute Valentine Gross qui lui a demandé de venir au secours de Satie. <sup>204</sup>

La modestie est une constante aussi bien dans la vie que dans l'œuvre de Satie. En 1887, Satie, nanti d'un pécule accordé par son père (Frs. 7000 de l'époque), s'installe à son compte dans une vaste pièce au rez-de-chaussée, 50, rue Condorcet, où il ouvre un cours de piano. <sup>205</sup> Dépensier et bon vivant, il est obligé d'emménager, en 1890, dans un logement moins cher tout en haut de la butte Montmartre, rue Cortot, afin de se situer « au-dessus de ses créanciers ». <sup>206</sup> En 1896, Satie échange la chambre qu'il occupe pour une pièce plus modeste dans le même immeuble : un réduit où il ne pourra tenir que couché. Il appelle son nouveau logis, « le placard ». <sup>207</sup> Cette petite pièce s'avère bien inadéquate pour quelqu'un comme lui qui a « *tant d'idées à loger* ». <sup>208</sup> Deux ans plus tard, Satie décide de s'exiler à la campagne. Il choisit de s'établir à Arcueil-Cachan, dans la banlieue-sud de Paris, où il loue une pièce dans « la maison jaune », située au 22 rue Cauchy. <sup>209</sup> C'est dans cette pièce privée du moindre confort – il n'y a ni chauffage, ni eau courante – que Satie va vivre vingt-sept ans sans jamais recevoir personne. <sup>210</sup>

---

<sup>202</sup> [Juillet 1918 ?] Au verso d'un programme de concert de la Société nationale, O. Volta, 2003, p. 330 ; carte lettre du [6 août 1918], O. Volta, 2003, p. 333.

<sup>203</sup> Lettre du [23 août], O. Volta, 2003, p. 334; voir aussi les lettres du 3 et 9 septembre de Satie à Léon-Paul Fargue, O. Volta, 2003, p. 337 et celle que le compositeur envoie à Picasso, le 10 octobre 1918, Volta, 2003, p. 341 : « *Vous me voyez confus devant votre geste si amical & - combien – opportun. Grâce à vous, Cher ami, j'ai repris le travail & la gaieté qui l'accompagne toujours* ».

<sup>204</sup> M. Chimènes, 1998, p. 65 et p. 73. Poulenc avait une grande admiration pour Satie ; il estime sa composition *Socrate* : « *une œuvre que j'aime à l'égal des Passions et Cantates de Bach* », M. Chimènes, 1998, p. 92.

<sup>205</sup> O. Volta, *La Banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Éditions Macadam & Cie, 1999, p. 38.

<sup>206</sup> O. Volta, 2003, p. 21.

<sup>207</sup> O. Volta, 2003, p. 70.

<sup>208</sup> Voir George Auriol, « Erik Satie, the Velvet Gentleman », dans la *Revue musicale*, V, no. 5, mars 1924, p. 216, cité par O. Volta, 1999, p. 97.

<sup>209</sup> Satie va souvent à Paris. Il y a des rendez-vous, y voit ses amis et travaille dans des cafés de son choix. La plupart du temps, il se déplace à pied.

<sup>210</sup> O. Volta, 1999, p. 27: ce n'est que le 10 septembre 1925, presque deux mois et demi après la mort du compositeur, le 1<sup>er</sup> juillet 1925, que Conrad Satie, Me Watin-Angouard et M. Dupuy, chargé par la Mairie d'Arcueil de la garde des scellés, pénètrent dans la chambre de Satie. Ils y trouvent « *un fouillis inextricable [et se rendent compte] de l'impossibilité de procéder en l'état à un inventaire. [Ils décident] l'ajournement des opérations d'inventaire à une date qui serait ultérieurement fixée, de manière à permettre à M. Satie Conrad [le frère d'Erik] de faire mettre de l'ordre dans la pièce afin de continuer les opérations avec un résultat pratique* ». Avant de pouvoir s'installer dans la pièce pour trier les papiers et les autres objets, Conrad Satie, assisté de Darius Milhaud et Robert Caby, fait enlever deux tombereaux de détritus.

Toute cette période autour de la première de *Parade* – quand le compositeur est accablé de problèmes judiciaires et financiers - est aussi le début d'un phénomène tout autre : grâce à sa musique, dont la caractéristique dominante est sa simplicité, Satie devient le chef de file d'un groupe de jeunes compositeurs. Le 6 juin 1917, Georges Auric, Louis Durey et Arthur Honegger font entendre leurs dernières compositions à Satie lors d'un concert organisé par Blaise Cendrars ; Satie y joue *Parade* à quatre mains avec Juliette Méerowitch.<sup>211</sup> En décembre 1917, Satie entend jouer *Jeux de plein air* pour deux pianos lors d'un concert chez Marcelle et Germaine Meyer. En apprenant que Germaine Tailleferre en est l'auteur : «... il l'embrasse sur les deux joues en la déclarant « sa fille musicale » et en l'annexant d'office au groupe des Nouveaux Jeunes qu'il venait de former ». <sup>212</sup> Au début de l'année 1918, Francis Poulenc, réformé de l'armée, ainsi que Darius Milhaud, de retour d'un séjour au Brésil, commencent à s'associer aux *Nouveaux Jeunes*.

Qu'est-ce que ces jeunes compositeurs admirent dans la musique de Satie ? Jean Cocteau, porte-parole officiel du groupe, s'en est expliqué dans son texte *Le Coq et l'Arlequin*, paru au printemps 1918 et dédié à Georges Auric. L'auteur remarque que *Le Coq* est le « coq gaulois » qui se trouve face à *l'Arlequin*, qui représente les impuretés qui ont dénaturé l'art français : Wagner, l'Allemagne, Debussy et l'impressionisme et aussi Stravinsky et la musique russe.<sup>213</sup> Satie, *Le Coq*, nous enseigne : « tout ce qu'il y a de plus audacieux de nos jours, la simplicité ». *Le Coq* évite ce qui est : « colossal, c'est à dire s'échapper de l'Allemagne ». Cocteau note aussi qu'il ne faut pas confondre : « simplicité et pauvreté », la première étant la vertu principale de la musique française. Henri Sauguet, jeune compositeur bordelais, est impressionné par *Parade* et le groupe des Six : « Nous nous trouvions en présence d'art qui prenait sa source dans la vie quotidienne, dans la rue, les fêtes foraines ». <sup>214</sup>

Ces jeunes musiciens français, les *Nouveaux Jeunes*, jusqu'à ce moment mal connus du grand public, font l'objet d'un article de la main d'Henri Collet, paru dans *Comoedia*, le 16 janvier 1920. L'auteur y met en valeur l'esthétique d'Erik Satie et lance les six musiciens avant-garde sous le nom *Le Groupe des Six*, groupe dont Jean Cocteau est le maître à penser. Il est à remarquer que Satie ne fait plus parti du groupe : il avait l'habitude de démissionner des groupes dont il faisait parti.<sup>215</sup> Ces jeunes musiciens et Satie, leur maître, *Le Maître d'Arcueil*, se feront remarquer dans la vie musicale en général et par ce grand amateur de spectacles avant-garde en particulier, le comte Etienne de Beaumont.

---

<sup>211</sup> Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1988, p. 209.

<sup>212</sup> O. Volta, 2003, p. 1135.

<sup>213</sup> A. Gillmor, 1988, p. 210-211 ; d'après Cocteau, Stravinsky aurait été « corrompu par le théâtre ».

<sup>214</sup> France-Yvonne Bril, *Henri Sauguet*, Paris, Éditions Seghers, 1967, p. 135. Avec deux camarades, Sauguet fonde « le groupe de Trois » à Bordeaux en 1920. En 1922, à Paris, Sauguet met sur pied « L'École d'Arcueil » en honneur d'Erik Satie, O. Volta, 2003, p. 1123-1124.

<sup>215</sup> L'article de Collet s'intitule *Un livre de Rimski et un livre de Cocteau, Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*. Collet y compare *Le Coq et l'Arlequin* avec les écrits de Rimski-Korsakov et établit des parallèles entre le groupe des cinq compositeurs russes et celui des jeunes compositeurs français : Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre et Durey. Collet note que le Groupe des Six s'est fortement inspiré de la musique de Satie et des écrits de Cocteau, voir dans M. Chimènes, 1998, p. 104.

## Le début du mécénat Satie

Une quarantaine de lettres, la plupart inédites et provenant des archives du comte Henri de Beaumont, constituent la correspondance entre le comte et la comtesse Etienne de Beaumont et Erik Satie.<sup>216</sup> Il est à remarquer que les deux-tiers des lettres de Satie sont adressées à la comtesse de Beaumont. Ce « déséquilibre » s'explique par le fait que le compositeur paraît plus à l'aise avec la comtesse qu'avec son époux.<sup>217</sup> Satie est un épistolier qui se propose toujours soit de déconcerter, soit tout simplement d'amuser son correspondant, vis-à-vis duquel il se croit tenu à ce minimum de politesse. « Faire court » est sa devise, dans ses écrits comme dans ses musiques ; son modèle littéraire préféré est la lettre d'affaire : « *Vous avez quelque chose à dire et vous l'écrivez* ». <sup>218</sup> La correspondance, dont nous disposons, commence en août 1918 et prend fin en juillet 1924. Elle nous servira de fil conducteur et nous permettra de suivre les relations mécénales qu'ont eues les Beaumont et le compositeur.

Bien que nous ne sachions pas exactement quand les Beaumont et Erik Satie ont fait connaissance, il est probable que Jean Cocteau a servi d'intermédiaire lors de la création de *Parade*.<sup>219</sup> D'après la correspondance de Satie – ou plutôt l'absence de lettres - il faut croire que ce n'est qu'en avril 1919 que Satie a fait « son entrée » chez les Beaumont.<sup>220</sup> Le 4 avril, le compositeur écrit à la comtesse de Beaumont, lui donnant l'adresse d'André Salomon ; il ajoute qu'il « *a été très heureux* » et que « *la reine était délicieuse* ». Satie fait référence à la soirée élégante chez les Beaumont, le 2 avril, en l'honneur de la reine Marie de Roumanie où il a joué, avec André Salomon, sa composition les *Morceaux en forme de poire*.<sup>221</sup> Comme Satie se soucie de ne pas encore avoir reçu son cachet pour sa prestation, et craignant l'insouciance de ses hôtes, il leur rafraîchit poliment la mémoire en leur envoyant l'adresse de son partenaire. A la réception de son cachet, Satie envoie un petit mot à la comtesse de Beaumont : « *Je vous remercie de votre gentil envoi : ... il n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd* ». <sup>222</sup> Satie repart de plus belle, le 15 avril, en envoyant un deuxième mot de remerciement à la comtesse de Beaumont. Il lui fait savoir qu'André Salomon a reçu : « *une très aimable carte avec un « non moins aimable contenu* ». Pour ne pas donner l'impression qu'il n'écrit que pour des questions d'argent, Satie lui parle de la pluie et du beau temps (littéralement !) : « *Quel temps ! C'est à ne pas croire. Ce vent, cette pluie me déplaisent fortement. Peut-être n'aurons-nous plus jamais du beau temps* ». <sup>223</sup>

---

<sup>216</sup> Ces lettres ont été incorporées dans l'ouvrage d'O. Volta, 2003.

<sup>217</sup> O. Volta, 2003, p. 674.

<sup>218</sup> O. Volta, 2003, p. 8.

<sup>219</sup> O. Volta, 2003, p. 670.

<sup>220</sup> Satie est extrêmement méticuleux et ne manque jamais de répondre aux invitations. S'il est invité par un couple, il remercie femme et mari.

<sup>221</sup> Interrogé sur un long aparté qu'il avait eu avec la reine, Satie avait répondu : « *La reine m'a dit que j'avais une bien belle tête de vieillard* », carte-lettre du 4 avril 1919, O. Volta, 2003, p. 358 ; voir aussi O. Volta, 2003, p. 674.

<sup>222</sup> Carte-pneumatique [11 avril 1919], O. Volta, 2003, p. 359.

<sup>223</sup> Lettre du 15 avril 1919, O. Volta, 2003, p. 359-360.

### *Le Festival Erik Satie*

En tant que secrétaire général de l'Association franco-américaine, le comte Etienne de Beaumont accepte de produire deux spectacles, proposés par Jean Cocteau. Le poète souhaite en effet renouveler la vision de la musique classique en la présentant avec les méthodes du music-hall. Le *Premier Spectacle-Concert* de Cocteau a lieu le 21 février 1920. Le deuxième est consacré à un *Festival Erik Satie*. Cette manifestation sera la première consacrée à la musique Satie. Les organisateurs se proposent de donner un aperçu de l'œuvre de Satie depuis ses débuts.

Mais avant que cette soirée ne se réalise, le 7 juin 1920, Satie a bien des obstacles à surmonter. Tout d'abord il y a le titre, *Spectacle-Concert de Jean Cocteau*, qui ne lui convient pas. Satie réussit à dégager la manifestation de ce label : on affichera le *Festival Erik Satie*. Il est prévu que Jean Cocteau présente cette manifestation par une conférence.<sup>224</sup> Satie, par contre, conçoit le programme : « *Le programme a été conçu par Satie lui-même et montre la façon dont il veut être présenté. Ce programme a été respecté par le comte Etienne de Beaumont, organisateur du festival et a été retranscrit, mot par mot, par Picasso dans l'affiche-programme pour ce festival* ». <sup>225</sup> Pour la direction de l'orchestre, Satie impose également son choix : Félix Delgrange, son chef préféré. D'autres problèmes – petits et grands – se feront connaître tout au long de la correspondance Beaumont – Erik Satie.

Dans sa lettre du 21 novembre 1919, Satie met plusieurs choses au point. Le compositeur informe Beaumont de l'autorisation qu'il vient de recevoir de la princesse de Polignac, de donner, lors du *Festival*, la première audition publique de *Socrate* pour voix et orchestre.<sup>226</sup> Satie a peu de confiance en « l'organisation Beaumont ». Il suggère donc son agent de concerts pour la « cuisine » : « *Demets. C'est un très brave homme, & qui m'aime beaucoup. Nous pouvons avoir confiance en lui* » – suggestion qui est retenue.<sup>227</sup> Le 31 décembre, Satie envoie ses vœux de Nouvel An aux Beaumont, tout en s'excusant de n'avoir pu assister au concert, offert par le couple ce dimanche. Il prend bien soin de rassurer la comtesse quant au *Nocturne* qui lui est dédié : « *Votre 'Nocturne', Madame, ne va pas tarder à paraître. Il n'est pas mal, vous verrez. Suis-je immodeste?* ». <sup>228</sup>

Satie s'occupe beaucoup de l'organisation de son *Festival*. Il se fait des soucis à ce sujet. La correspondance du mois de mai et de juin en dit long. Les Beaumont souhaitent que

---

<sup>224</sup> A l'IMEC, nous avons cherché le texte de cette conférence. Nous nous sommes donné beaucoup de mal sans, toutefois, réussir. De chez nous, nous avons envoyé un e-mail à ce sujet. Nous avons reçu la réponse suivante : « *Vendredi [le 2 juillet 2004, mon dernier après-midi à l'IMEC], j'ai mis à votre disposition le document que vous avez demandé. Il ne s'agissait pas du texte de la conférence, il n'y en a pas – pas à ce stade de l'inventaire* ».

<sup>225</sup> IMEC, Archives Erik Satie, analyse du programme, cote SAT. 8.2.

<sup>226</sup> En 1916, Satie reçoit la commande de la part de la princesse Edmond de Polignac pour une œuvre symphonique sur *La Vie de Socrate*, voir O. Volta, 2003, p. 226.

<sup>227</sup> Carte-pneumatique du 21 novembre 1919, O. Volta, 2003, p. 382.

<sup>228</sup> Lettre du 31 décembre 1919, O. Volta, 2003, p. 388 ; en 1919, Satie compose six *Nocturnes*, dont il a dit : « *c'est une autre expression de moi* », O. Volta, 2003, p. 351 et A. Gillmor, 1988, p. 229.



Ricardo Vines vient jouer au *Festival Erik Satie*. D'après sa carte pneumatique du 2 mai, adressée à son mécène, la comtesse de Beaumont, Satie le lui a demandé : la réponse du pianiste est positive. Une autre bonne nouvelle est le soutien de la princesse Edmond de Polignac à cette manifestation : « *La Princesse me reçoit lundi (demain) : elle m'a télégraphié* ». <sup>229</sup> C'est chez Demets, où Satie se trouve pour voir où en est son *Festival*, qu'il écrit à son mécène : « *Chère Comtesse, Je suis chez Demets chez lequel je suis venu aux nouvelles. Rien ; le pauvre homme ne sait rien -& le temps presse – beaucoup. Songez qu'il faut préparer les billets de concert, etc. Alors ? Voyez, Chère Madame. Situation grave, très grave – trop, même* ». <sup>230</sup>

Pour la première audition de *Socrate* à l'orchestre, lors de son *Festival*, le 7 juin 1920, Satie propose, dans sa lettre du 16 mai, la voix de Marya Freund. Le compositeur est toujours peu rassuré quant à l'organisation du *Festival* : « *Comment va-t-on faire avec tous ces retards? Je tremble comme le végétal du même nom* » : le tremble.. *Heureusement que vous & le bon comte êtes auprès de moi ; sans quoi mes cheveux blonds deviendraient blancs, subitement* ». Satie remercie les Beaumont pour une soirée chez eux où il a étreigné « *le beau costume* » que ses mécènes lui ont offert en prévision de son *Festival*. <sup>231</sup> Le 25 mai 1920, Satie s'adresse de nouveau à la comtesse de Beaumont. Cette fois-ci, il lui fait savoir que : « *M. de Beaumont m'a, hier, conseillé de prévenir la Princesse de Polignac au sujet de la liste des dames Protectrices* ». « *Voulez-vous, Chère Comtesse, avoir la bonté de vous occuper de cela avec notre bonne princesse ?* ». <sup>232</sup>

L'avant-veille du *Festival*, Satie écrit à ses mécènes pour les inviter à la répétition : « *demain dimanche, à 9 heures, salle des Agriculteurs, rue d'Athènes* ». Il tient beaucoup à la présence de ses amis et prie la comtesse : « *Voulez-vous être assez bonne pour faire prévenir Cocteau, lequel sera bien aimable d'aviser les camarades Auric, Durey, les Hugo, & Tailleferre* ». <sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Carte pneumatique du 2 mai 1920, O. Volta, 2003, p. 402.

<sup>230</sup> Lettre du 6 mai 1920, papier à lettre à l'en-tête de L'Agence musicale E. Demets, O. Volta, 2003, p. 404.

<sup>231</sup> Lettre du 16 mai 1920, O. Volta, 2003, p. 406; Satie s'est fait photographe, en cette tenue de soirée, chez un photographe renommé de Montparnasse, René Bouillot (document déposé à l'IMEC/Archives Erik Satie, cité par O. Volta, 2003, p. 675).

<sup>232</sup> Carte pneumatique du 25 mai 1920, O. Volta, 2003, p. 407 ; comme nous le verrons plus loin, notamment pour « Les Soirées de Paris », Etienne de Beaumont fait jouer ses relations et va associer tout le *gratin* à ses entreprises : la liste des 'dames protectrices', qui figurera au programme du *Festival Erik Satie*, comprend les plus beaux noms du *monde parisien*.

<sup>233</sup> Carte pneumatique du 5 juin, O. Volta, 2003, p. 410; le petit mot que Satie envoie, le 6 juin, à son ami d'enfance, Henri-Pierre Roché, fait voir un autre « problème » de ce mécénat : un certain manque de générosité : « *Voici deux places pour demain (numérotées) plus quatre (avec droits). C'est tout ce que je peux faire, les organisateurs sont stricts. Je n'ai eu les places que ce matin* », O. Volta, 2003, p. 410.

Le grand jour arrive, enfin. Lundi 7 juin, Salle des Agriculteurs, c'est le *Festival Erik Satie*, sous la direction de Félix Delgrange. Le programme, composé par Satie, donne un aperçu de toute son œuvre et comprend :

1. Conférence sur Erik Satie par M. Jean Cocteau
2. *Parade* (1917) pour piano 4 mains (Mlle G. Tailleferre et l'auteur)
3. *Trois pièces montées* (21.02.20) pour orchestre
  - a. *L'Enfance de Pantagruel* (rêverie)
  - b. *Marche de Cocagne* (démarche)
  - c. *Jeux de Gargantua* (coin de Polka)
4. 1<sup>ère</sup> *Gymnopédie* (1888)  
2<sup>ème</sup> *Sarabande* (1887)  
*Trois Nocturnes* (1<sup>ère</sup> audition)  
*Chapitres tournés en tous sens* (1913)
  - a. *Celle qui parle trop*
  - b. *Le porteur de grosses pierres*
  - c. *Le regret des enfermés*(M. Ricardo Vines)
5. *Socrate* (1920), drame pour 4 soprani et orchestre
  - a. *Portrait de Socrate*
  - b. *Les Bords de l'Ilissus*
  - c. *Mort de Socrate*.<sup>234</sup>

Après le concert, Satie s'adresse aux interprètes de son *Festival* : Germaine Tailleferre et Ricardo Vines. Germaine reçoit la partition dédicacée de *Parade* qu'elle a joué avec lui dans le cadre du *Festival* : « *A ma douce & gentille « fille », Germaine Tailleferre, son très vieil ami Erik Satie* ». Ricardo reçoit la dédicace suivante : « *Au bon & subtil Ricardo Vines, bien amicalement, ES* ». <sup>235</sup> Il faut croire que le concert s'est bien passé : Satie semble de cette opinion bien qu'il redoute le résultat financier. Dans sa lettre du 11 juin, à son mécène, le compositeur reconnaissant se dit : « *gai et triste : la gaîté me vient du succès moral ; la tristesse, d'une crainte « financière » quant au résultat de ce festival dit « à bénéfice. Les frais doivent être vastes* ». Après les remerciements d'usage, Satie demande, « *Quand saurai-je si je suis ruiné dans mes espoirs ? Désolations ?* ». <sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 29.

<sup>235</sup> Voir respectivement O. Volta, 2003, p. 410- 411 pour les dédicaces ; voir aussi O. Volta, 2003, p. 1136 et p. 1166.

<sup>236</sup> Carte pneumatique du 11 juin, O. Volta, 2003, p 411- 412.

Après quelques jours d'attente, Satie est soulagé de recevoir ce qu'il espérait. Il écrit à la comtesse de Beaumont, le jour même : « *Excusez-moi de vous avoir « rasés » tout deux ainsi que je l'ai fait. Vous me pardonnez ? J'ai reçu ce matin le compte du « Festival » & je l'ai même, à cette heure, « touché ». Je remis 200 Frs à Germaine Tailleferre, comme souvenir, & pour qu'elle s'achète du tabac ou autre chose. Comment vous remercier?»*.<sup>237</sup>

Dans sa traditionnelle lettre pour le Nouvel An, le compositeur ne manque pas d'exprimer sa gratitude envers les Beaumont, ses mécènes : « *Merci de vos bontés pour moi. Je ne puis oublier l'année qui s'en va : c'est vous* ». <sup>238</sup>

### **Le bal chez les Beaumont, le 30 mai 1923**

La correspondance Beaumont – Satie reprend au sujet d'un nouveau bal masqué que les Beaumont préparent pour le printemps 1923 : un Bal *baroque* qui veut évoquer l'Antiquité sous Louis XIV. Pour cette fête, les Beaumont souhaitent la participation de Léonide Massine pour la chorégraphie et celle de Satie pour la musique. Il est évident, d'après sa lettre [de mars 1922] à la comtesse de Beaumont, que le compositeur n'apprécie pas la chorégraphie du Russe pour *Parade*. Satie craint que la recherche d'effets chorégraphiques ne perturbe la perception de la musique qu'ils accompagnent et ne souhaite pas répéter cette expérience. Il propose un compromis diplomatique : le chorégraphe mettra au point les mouvements des danseurs dans le silence, et le compositeur écrira ensuite la musique inspirée par ces mouvements : « *Je ne demande pas mieux que de travailler avec Massine. Chez Derain, nous avons parlé – tous les trois – de cette chorégraphie « initiale » : partir du chorégraphe, ce qui est très « neuf », & n'a jamais été fait. C'est moi-même qui ai proposé cette idée à Massine* ». <sup>239</sup>

Par un petit mot, du 8 décembre 1922, Satie accepte : « *avec plaisir pour dimanche - 12 h ½, n'est-ce pas ?* ». Au cours de ce déjeuner, Etienne de Beaumont demande à Satie de composer un « divertissement » pour le *Bal baroque*. <sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Carte pneumatique du 14 juin 1920 ; à l'IMEC, nous avons trouvé une « Note concernant les dépenses et recettes pour le Festival Erik Satie, datée du 8.06.1920 » : recettes 5491,50, dépenses 2182,25, balance 2309,25 f. ».

<sup>238</sup> Lettre du 31 décembre 1920, O. Volta, 2003, p. 432.

<sup>239</sup> Carte pneumatique du [23 mars 1922], O. Volta, 2003, p. 475 ; l'idée de Satie n'a pas été retenue par Massine, O. Volta, 2003, p. 677.

<sup>240</sup> Carte pneumatique du 8 décembre 1922, O. Volta, 2003, p. 506.

Huit jours après, Satie demande à la comtesse de Beaumont quand il pourrait « [se] rencontrer avec le chef-ouvrier qui travaille en ce moment à votre orgue ». Satie se propose, en effet, de composer un « Divertissement » pour orgue et trompette en *ut*, qui sera joué sur le bel orgue doré du XVIII<sup>e</sup> des Beaumont.<sup>241</sup> A la grande surprise de Satie, Jean Cocteau s'est montré hostile à l'utilisation de l'orgue pour une soirée mondaine. Le compositeur défend avec humour son point de vue dans sa lettre du 26 décembre : « Chère Exquise Comtesse, [...] Je suis surpris de voir que Jean a le préjugé des masses vis-à-vis de l'orgue. Curieux n'est-ce pas ? Oui. J'espère bien le gagner à notre cause – notre bonne cause. Oui. L'orgue n'est pas nécessairement religieux & mortuaire, le brave ; n'y-a-t-il pas l'orgue civil des beaux manèges tout dorés ? Alors ? Souvenir amical à vous deux, de Erik Satie ».<sup>242</sup>

Comme il en a l'habitude, Satie s'adresse à ses mécènes à l'occasion du Jour de l'An.<sup>243</sup> Le compositeur se renseigne aussi au sujet de l'orgue : « L'orgue va bien ? Il faudra que je vienne le « retourner » un peu – rien que pour voir ce qu'il a dans le ventre. Peut-être est-il ventriloque, le brave ». Le « Divertissement », musique pour le bal Beaumont de l'année à venir, n'a pas encore de scénario, cette fin de décembre. D'après cette lettre, il est clair qu'une idée de Jean Cocteau est retenue par Satie : sa musique prendra le titre *La Statue retrouvée*. Selon ce scénario, deux dames se promènent dans un parc et s'arrêtent devant une statue. Sous leurs regards, elle s'anime et vient à leur rencontre. Le son d'une trompette en *ut* annonce ce prodige à l'assistance.<sup>244</sup> Le 19 janvier 1923, Satie écrit à la comtesse de Beaumont qu'il viendra : « Avec plaisir, pour dimanche à déjeuner. Pour ce qui est du « Divertissement », tout est accepté à l'unanimité, plus une voix. Dimanche, tout sera mis au plus juste. Oui. Tant mieux ».<sup>245</sup>

La parfaite entente entre Picasso et Satie date de l'époque de *Parade* et a duré toute leur vie. Satie disait volontiers : « Je suis fier d'être votre élève » et affirmait que : « les peintres lui avaient appris la musique beaucoup mieux que les musiciens ».<sup>246</sup> Il est donc logique que Satie soit ravi de l'invitation des Beaumont de venir dîner chez eux avec les Picasso : « l'admirable Picasso que je vois trop peu ».<sup>247</sup> En écrivant ce petit mot au

---

<sup>241</sup> Carte pneumatique du 16 décembre 1922, O. Volta, 2003, p. 507 ; ce « Divertissement » est exécuté une seule fois, à l'occasion du bal, sous le titre *La Statue retrouvée*. Le « Divertissement » sera publié par Robert Orledge, chez Salabert, en 1997, O. Volta, 2003, p. 671. Dans ce contexte, il est intéressant de lire la lettre que Francis Poulenc envoie au comte Etienne de Beaumont, le 14 avril [1923]. Il informe Beaumont qu'il a été gravement malade et : « qu'il ne faut pas compter sur mon numéro pour votre fête ». Le compositeur se dit désolé de ne pouvoir « ...écrire cette danse qui m'intéressait au plus haut point (combinaisons orgue) pour laquelle vous m'aviez accordé l'interprète rêvée ... ». Il s'agit d'une musique pour le bal baroque, M. Chimènes, 1998, p. 192.

<sup>242</sup> Carte pneumatique du 26 décembre 1922, O. Volta, 2003, p. 511.

<sup>243</sup> Lettre du 31 décembre 1922, O. Volta, 2003, p. 512.

<sup>244</sup> On retrouve le thème d'une statue qui s'anime dans l'œuvre cinématographique et théâtrale de Jean Cocteau ainsi que dans la littérature et la peinture du début du XX<sup>e</sup> siècle, O. Volta 2003, p. 678.

<sup>245</sup> Il est probable que c'est Jean Cocteau qui ne s'oppose plus à l'orgue ; pour la carte pneumatique, voir O. Volta, 2003, p. 518.

<sup>246</sup> « Je suis fier d'être votre élève », d'après le manuscrit autographe d'une lettre de Satie à Picasso, le 10 octobre 1918, Paris, Archives Picasso, cité par O. Volta 1999, p. 102, note 145 ; « les peintres lui avaient appris la musique mieux que les musiciens », Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris, Rieder, 1932, p. 20.

<sup>247</sup> Carte pneumatique du 6 février 1923, O. Volta, 2003, p. 521- 522.

comte pense-t-il à une nouvelle collaboration avec le peintre ? Cette fois-ci pour *La Statue retrouvée* ? Toujours est-il que Satie rassure son mécène quant au progrès du « Divertissement » : « *Dites-lui [la comtesse] que je travaille au « Divertissement, mais que ce n'est rudement pas si simple qu'on le suppose* ». Le compositeur reparle du « Divertissement », « *qui ne va pas trop mal. Oui.* », dans son mot, du 6 février, au comte de Beaumont.<sup>248</sup>

Une autre composition d'Erik Satie, les *Ludions*, inspirée par un poème de son ami Léon-Paul Fargue, sera également jouée lors du *Bal Baroque*. Germaine Tailleferre accompagnera à l'orgue les *Ludions*. C'est d'ailleurs à l'occasion de ce bal, que Fargue se brouille avec Satie : le nom du poète n'est pas mentionné dans le programme du bal.<sup>249</sup> D'après sa carte pneumatique du 22 mars, Satie revient sur la participation des Picasso à son « Divertissement ». Satie se fait des soucis car rien n'a été décidé et ses commanditaires s'appêtent à partir : « *Ils veulent bien participer à ce numéro, mais ils me disent ne rien savoir de vous. Qu'est-ce ? Erreur, sans doute. Je comptais que vous nous réuniriez avec quelques dames de notre chorégraphie. N'y renoncez pas, je vous supplie : que tout soit établi avant votre départ, si possible* ». <sup>250</sup> A un mois de la grande soirée, Satie se demande - tout en s'adressant au comte de Beaumont - qui feront « l'entrée » de *la Statue retrouvée*. Satie a vu Massine au sujet d'Olga Picasso, mais il faut deux autres dames : « *Mais la Marquise de Médicis ? Et l'autre jolie Dame ?* ». Celle à qui se rapporte l'épithète *jolie*, n'est autre que Daisy Fellowes, la séduisante et excentrique épouse de Sir Reginald Fellowes, que Satie ne connaît pour le moment que de vue.<sup>251</sup>

Le 14 mai, Satie fait savoir à son mécène que : « *Cette fois-ci, « ça » y est. Jeudi le numéro Jacquemaire (le plus compliqué) [de sa composition les Ludions] sera terminé. Il m'était impossible d'en venir à bout. Oui.* » Le compositeur assure la comtesse qu'il sera à la disposition des danseuses à partir de « *vendredi* ». Quant aux costumes pour *La Statue retrouvée*, Satie demande à son mécène de bien vouloir discuter cela avec les Picasso. Et il ajoute : « *Nous entrons dans les choses sérieuses, à cette heure. Oui.* » <sup>252</sup>

« *La jolie dame* » qui intrigue tant Satie fait l'objet d'une lettre à la « *Chère Délicieuse Comtesse* ». Satie se dit : « *heureux comme un roi* » [car] « *je viens de voir la toute charmante Madame Fellowes* ». Satie compte venir travailler [avec elle] le lendemain et prend congé de sa mécène en lui disant que : « *Madame Fellowes m'a «épaté» - si j'ose dire, moi-même. Oui. Absolument. Oui. Oui. Respectueusement : ES* ». <sup>253</sup>

<sup>248</sup> Carte-lettre du 27 février 1923, O. Volta, 2003, p. 526.

<sup>249</sup> Voir la carte pneumatique au comte de Beaumont (3 mars 1923), O. Volta, 2003, p. 527 ; voir p. 836-837, sur l'amitié et la brouille Satie – Fargue.

<sup>250</sup> Carte pneumatique du 22 mars 1923, O. Volta, 2003, p. 528 ; Olga Picasso sera l'une des deux dames qui se promènent dans le parc et qui s'arrêtent devant une statue qui s'anime. Picasso s'occupera des costumes ; aucune trace de ces dessins n'a été retrouvée, O. Volta, 2003, p. 678.

<sup>251</sup> Carte pneumatique du 27 avril 1923, O. Volta, 2003, p. 535 et p. 672.

<sup>252</sup> Carte pneumatique du 14 mai 1923, O. Volta, 2003, p. 537. Les cinq mélodies des *Ludions* – *Air du Rat*, *Spleen*, *La Grenouille américaine*, *Chanson du Chat* et *Air du Poète* – étaient destinées à la « voix d'ange » de Madame René Jacquemaire, A. Gillmor, 1988, p. 241-242 et O. Volta, 2003, p. 678.

<sup>253</sup> Carte pneumatique [du 23 mai 1923], O. Volta, 2003, p. 538.

La correspondance Beaumont – Erik Satie, au sujet du *Bal Baroque*, se termine ici : Satie est ravi de ses interprètes qui vont présenter l'entrée de *La Statue retrouvée*. Il faut croire que tout s'est passé merveilleusement bien – il n'y a pas d'échos du contraire.<sup>254</sup> Nous allons retrouver Erik Satie dans une ambiance toute autre : il va participer, à la demande de ses mécènes Etienne et Édith de Beaumont, aux *Soirées de Paris*, une série de spectacles avant-garde organisée par les Beaumont en 1924.

### *Les Soirées de Paris* <sup>255</sup>

« Dans son premier programme il [le comte Etienne de Beaumont] a réuni des musiques estimables, des peintres de talent, un chorégraphe de génie [...] une fée de la lumière, des comédiens estimables, de bons danseurs et d'autres moins excellents, mais plein de bonne volonté, et même M. T. Tzara. L'ensemble forme une mosaïque où certains éléments juxtaposés hurlent un peu, mais qui pourrait bien, dans son désordre, dans ce qu'elle montre d'éclatant ici et là de médiocre – de forcé toujours - représenter un valable aspect de l'art français moderne ».<sup>256</sup>

Fasciné par le spectacle, Etienne de Beaumont est le promoteur, en 1924, d'une série de manifestations chorégraphiques et dramatiques au Théâtre de la Cigale, à l'enseigne de *Soirées de Paris*. Après les succès des Ballets russes et des Ballets suédois, il fallait prouver qu'une production française serait en mesure de surprendre Paris. Le comte de Beaumont réussit à mettre sur pied un répertoire de créations inédites, signées, entre autres, Satie, Picasso, Tzara, Cocteau, Braque et Derain. Malheureusement, ses capacités de gestion ne sont pas à la hauteur de son flair artistique et l'entreprise aboutit à un désastre financier.

Etienne de Beaumont est bien conscient de sa gageure artistique et mécénale qu'il annonce lui-même dans *Les Nouvelles Littéraires* du 10 mai 1924 : « des spectacles des plus modernes, des danses belles et curieuses, des pièces audacieuses, seront montés et interprétés avec tout le soin et le luxe désirables ; pantomime, sketches, numéros de music-hall, complètent ce programme qui sera renouvelé chaque semaine du 17 mai au 30 juin ». <sup>257</sup> Le 12 juin, *Candide* publie un article de sa main où il remarque : « Il n'y a rien d'Espagnol, d'Italien, de Russe, d'Anglais, de Suédois, mais une conception chorégraphique humaine, éternelle, avec toutefois grâce aux peintres de décors et de costumes, aux musiciens et aux poètes, quelque chose de résolument français ».<sup>258</sup>

---

<sup>254</sup> Jean Hugo était invité à ce bal. Il a décrit avec beaucoup d'humour la participation du Prince Philippe de Chimay, de Marcel Herrand et de Marie Laurencin et la sienne, évidemment, J. Hugo, 1983, p. 216.

<sup>255</sup> *Soirées de Paris*, 17 mai – 30 juin 1924. Le titre est emprunté à la revue d'avant-garde littéraire fondée par Apollinaire en 1914.

<sup>256</sup> IMEC, Pierre Seize, dans Etienne de Beaumont pré inventaire, 24, dossier de presse.

<sup>257</sup> Texte d'Etienne de Beaumont dans *Les Nouvelles Littéraires* du 10 mai 1924, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 69.

<sup>258</sup> Texte d'Etienne de Beaumont dans *Candide* du 12 juin 1924, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 58. Le comte de Beaumont a donné plusieurs interviews à l'occasion des *Soirées de Paris* : *Comoedia*, le 7 mai 1924, *Le Gaulois* le 14 mai 1924, *l'Intransigeant* le 7 mai 1924, *La Nouvelle Revue Française* le 1<sup>er</sup> juin, 1924, N. Caplier-Gossot, 1989, bibliographie commentée.

En effet, la saison chorégraphique parisienne de 1924 s'annonce particulièrement brillante. Diaghilev et les Ballets russes s'appêtent à présenter un nouveau programme au Théâtre des Champs-Élysées du 26 mai au 30 juin.<sup>259</sup> La coïncidence de ces deux programmes artistiques, qui opposeront Diaghilev d'une part et Etienne de Beaumont secondé par Léonide Massine de l'autre et qui vont se dérouler à quelques jours près, a donné lieu à un nombre d'hypothèses quant aux raisons des *Soirées de Paris*.<sup>260</sup>

Léonide Massine y est souvent nommé. En effet, depuis le mois de janvier 1921, Massine ne fait plus partie des Ballets russes : il quitte la compagnie en emmenant des danseurs. Depuis son mariage avec la danseuse Vera Clark (avril 1921), union qui avait provoqué la colère de Diaghilev, Massine cherche à monter sa propre compagnie, pour répondre, entre autres, à une invitation du Teatro Colon de Buenos Aires.<sup>261</sup> Ensuite, il est à Londres où il monte en 1922 et 1923 *Czarda* et *Le Plaisir fanatique*. Il revient à Paris en 1924, couvert de dettes, mais Diaghilev ne veut plus le reprendre. En la personne du comte de Beaumont il trouve un mécène qui lui permet de poursuivre une carrière personnelle.

Selon Nathalie Caplier-Gossot : « *Beaumont décide de l'aider, sans qu'on le sache. Afin de cacher le but charitable de ces « Soirées », il diversifia le programme avec du théâtre, de la poésie, du music-hall pour que Massine ne tienne pas le rôle de vedette* ». <sup>262</sup>

D'après Bernard Fay, qui a très bien connu le comte : « *Beaumont [...] ne m'avait pas caché le culte qu'il portait au danseur Massine, celui que ses admirateurs nommait alors « le divin Léonide » et son désir de faire reconnaître par le public parisien la supériorité du génie de cet artiste* ». <sup>263</sup> Lors d'un entretien avec le comte Henri de Beaumont, le neveu d'Etienne de Beaumont, l'auteur d'un autre mémoire sur *Les Soirées de Paris du Comte Etienne de Beaumont*, note que : « *son oncle et sa tante auraient effectivement voulu aider Massine, mais en raison de leur admiration et de leur affection pour lui* ». Ensuite, elle cite Henri de Beaumont : « *C'était peut-être de l'amitié amoureuse, c'était ce que vous voulez, mais c'était une espèce de forme de dévotion à quelqu'un de cette époque-là* ». <sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Les Ballets russes présentent cette saison *Les Fâcheux* de Georges Auric et *Le Train bleu* de Darius Milhaud ; la troupe suédoise a monté, avec un succès incontestable, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *L'Homme et son désir* et *La Création du monde*, voir respectivement M. Chimènes, 1998, p. 121 et 210 et Auric, 1979, p. 208.

<sup>260</sup> « *La rivalité entre les deux troupes engendrait pas mal de drames et d'incidents [...] Diaghilev si tenté qu'il fût, ne pouvait empêcher des artistes tels que Picasso et Braque de coopérer aux deux spectacles, mais il prévint Auric et Poulenc qu'il ne tiendrait aucun compte du succès que leurs ballets « Les Biches » et « Les Fâcheux » avaient remporté à Monte Carlo et qu'il ne les monterait pas à Paris s'ils acceptaient de collaborer avec le comte de Beaumont. Mes deux camarades durent se soumettre à ses exigences* », Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1974, p. 132.

<sup>261</sup> O. Volta, 2003, p. 962-963.

<sup>262</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 49.

<sup>263</sup> Bernard Fay, *Les Précieux*, Paris, Perrin, 1966, p. 69.

<sup>264</sup> Anne Bertrand, *Les Soirées de Paris, du comte Étienne de Beaumont, 17 mai – 30 juin 1924*, 1989, p. 36 ; ce mémoire est aussi conservé à l'IMEC.

Quoiqu'il en soit, le comte de Beaumont se trouve dans une situation complexe : afin de mener à bien une manifestation de cette envergure, il faut beaucoup d'argent et de l'organisation. Quant à l'argent, il est probable que le comte de Beaumont reçoit de l'aide de plusieurs sources. Apparemment, Beaumont « *s'adresse à l'Association franco-américaine qui prête son secours* ». <sup>265</sup> Pour Maurice Sachs, ce sont les Américains, tout simplement : « *Ses amis américains, dont était Mr. Walter Berry, aidaient à la dépense* ». <sup>266</sup> Bernard Fay, se souvient du secours financier que le comte de Beaumont reçoit de ses amis : « *...tandis que des amis, amateurs des beaux-arts, l'aidaient à financer l'entreprises. On nommait la princesse Edmond de Polignac, la princesse de Soutzo, le juge Berry, etc.* ». <sup>267</sup>

### **Le patronage des *Soirées de Paris***

L'Association franco-américaine, abréviation de l'Association franco-américaine d'exposition de Peinture et de Sculpture, est fondée en 1921 par le comte de Beaumont et son ami, le financier américain, Walter Berry. Le but de l'Association est de trouver des fonds pour venir en aide aux œuvres de bienfaisances et, dans un même temps, aider les artistes. Entre 1921 et 1925, elle organise cinq expositions, toutes au profit d'une œuvre de charité. En 1921, elle organise l'*Exposition Ingres*, au profit des mutilés (profit Frs. 300.000 nets). L'année suivante, c'est l'exposition *Alix d'Anet han*, à la Galerie Durand-Ruel, suivie, en 1923, par l'*Exposition d'art américain*, (avec Sargent, MacKnight et Harrer) au profit de la Croix Rouge et de l'Union des femmes de France. Lors des *Soirées de Paris*, l'association organise l'*Exposition de l'art au Music-hall et au Cirque*, au profit de l'Œuvre d'Assistance aux Veuves de la Guerre et du Comité de Secours aux Réfugiés Russes. Dans le cadre de la *Fête des Diadèmes*, grand bal costumé organisé par les Beaumont en 1925, il y a la projection d'un film inédit, présenté par le comte de Beaumont, au Ritz. <sup>268</sup>

D'autres renseignements sur cette association qui a apparemment aidé au financement des *Soirées de Paris* nous parviennent indirectement des Archives Beaumont. D'après cette documentation, Etienne de Beaumont se porte garant de l'Association dans les termes suivants : « *Je me porte envers vous personnellement caution et répondant conjoint et solidaire sans division ni discussion de l'Association franco-américaine à raison que vous voudrez bien consentir à cette dernière, ainsi que de tous engagements généralement quelconques jusqu'à concurrence de 50.000 frs* ». <sup>269</sup> Ceci fait, Beaumont alimente régulièrement le compte de l'association grâce à des virements faits depuis un compte commun du comte et de la comtesse de Beaumont ou bien depuis un autre compte qu'alimentent aussi les Beaumont, celui des Convois Auxiliaires. <sup>270</sup> Etienne de

<sup>265</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 54.

<sup>266</sup> M. Sachs, *La Décade de l'illusion*, Paris, Gallimard, 1950, p. 28. Walter Berry était le président de la Chambre de Commerce franco-américaine à Paris.

<sup>267</sup> B. Fay, 1966, p. 69.

<sup>268</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 35.

<sup>269</sup> Archives Beaumont, cité par A. Bertrand, 1989, p. 66.

<sup>270</sup> Archives Beaumont, cité par A. Bertrand, 1989, p. 66 ; relevé dactylographié, envoyé à Madame la Comtesse de Beaumont par la Société Générale de Belgique depuis Bruxelles, le 31 mars 1924 ; il s'agit d'un virement de Frs. 20.000 du 3 mars 1924.



Beaumont a aussi le support financier de quelques entreprises qui font ainsi leur publicité : les parfums Guerlain et le journal *Vogue* s'associent aux *Soirées de Paris*.<sup>271</sup>

Cette association constitue aussi une 'carte de visite' utile pour Beaumont : elle est honorablement connue et jouit d'un certain prestige. Ces deux facteurs sont importants quand il s'agit de faire jouer ses relations. Et Beaumont est passé maître dans cet art. Il réussit à placer ses *Soirées* sous le haut patronage du Président de la République, M. Millerand et du Président du Conseil. La Présidente d'Honneur est la princesse Murat. Il y a un Comité d'Honneur, composé entre autres, de 5 ambassadeurs, 8 ministres et 3 préfets. Le comité comprend 32 personnes et quant aux « dames patronnesses », il y en a 80. Il faut croire que le comte de Beaumont a su allier toute l'aristocratie parisienne aux *Soirées de Paris*.<sup>272</sup>

### Problèmes de gestion

Les cousines d'Etienne de Beaumont, qui habitent la partie de l'hôtel particulier donnant sur la rue Masseran, assistent leur oncle dans l'organisation des *Soirées*. Bien qu'elles soient de bonne volonté, elles n'ont aucune expérience dans ce domaine et ne savent que faire. Henri Sauguet se souvient : « Il [Etienne de Beaumont] passait son temps à essayer les costumes de Picasso pour «*Mercur*», ceux de Derain et de Braque, donnant des ordres en désordre à des secrétaires mondaines affolées et délirantes ». <sup>273</sup> Beaumont se lasse très vite des mille petits détails que nécessite l'organisation des *Soirées de Paris*. Sous prétexte d'une confiance totale dans les artistes, il les laisse faire chacun de son côté. Dans ce contexte, la remarque de Roland Manuel sonne juste : « Les spectacles étaient judicieusement choisis mais on avait l'impression qu'ils avaient de la peine à s'accorder ensemble. Ce qui leur manquait, c'est pour ainsi parler un agent catalyseur, un animateur, un autre Diaghilev ». <sup>274</sup> En fait, le comte ne s'intéresse qu'au côté déguisement des *Soirées* : il s'amuse follement à essayer les costumes de ballets. Au théâtre de la Cigale, il se trouve dans les coulisses : « Vêtu d'un kimono brodé, un crayon à fard à la main, il passait de loge en loge et donnait la dernière retouche aux maquillages pour qu'aucun détail ne manquât, qu'aucun effet ne fût compromis ». <sup>275</sup>

Le choix du théâtre de la Cigale à Montmartre, symbole du music-hall montmartrois, pose un autre problème. Il se trouve loin du Faubourg Saint Germain, domicile du *gratin* parisien. Il va falloir convaincre le *Tout Paris* de se déplacer vers ce lieu du cirque et de la fête foraine. Paul Souday note dans *Le Temps* que : « Le Tout- Paris y va plutôt par snobisme que par profond intérêt ». <sup>276</sup> Bien que Beaumont loue la Cigale pour une période de trois mois, les répétitions ont d'abord lieu rue Duroc dans l'hôtel Beaumont qui avait subi, à cette occasion, une transformation importante : au rez-de-chaussée tous les meubles, les tapis, les flambeaux, les rideaux et les vitrines sont supprimés. Des barres

<sup>271</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 55.

<sup>272</sup> N. Caplier-Gossot, 1989, p. 54.

<sup>273</sup> H. Sauguet dans la *Revue Musicale*, Paris, mai 1985, p. 245, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 76.

<sup>274</sup> Manuel dans *l'Éclair* du 26 mai 1924, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 74.

<sup>275</sup> *Le Courrier de la Presse*, 21 mai 1924, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 76.

<sup>276</sup> Souday, *Le Temps*, 18 mai 1924, cité par N. Caplier-Gossot, 1989, p. 65.

sont installées dans le salon afin de pouvoir suivre l'entraînement des danseurs. Ce n'est que peu de temps avant l'ouverture des *Soirées*, qu'il y a des répétitions à La Cigale l'après-midi.

### Une soirée à Montmartre

Chaque spectateur est en droit de s'attendre à une soirée distrayante et bien remplie : Beaumont confie le bar/dancing à Louis Moysès, le créateur du *Bœuf sur le toit*, établissement célèbre dans Paris.<sup>277</sup> A l'entre-acte, on peut visiter, au foyer du théâtre, l'exposition *L'Art au cirque, au théâtre et au music-hall*.<sup>278</sup> Comme toute cette manifestation se déroule sous les auspices de l'association franco-américaine, Beaumont organise, le 31 mai 1924, une Soirée de Gala au profit de l'Œuvre d'Assistance aux Veuves de la Guerre et du Comité de Secours aux Réfugiés russes.<sup>279</sup>

Beaumont a prévu des spectacles de music-hall originaux qui seraient renouvelés chaque semaine.<sup>280</sup> En définitive, il y a quatre programmes renouvelés tous les dix jours. La première série, du 17 au 23 mai, comprend *Mouchoir de Nuages*, une pièce dadaïste de Tzara, *Vogues*, *Salade*, un ballet avec une musique de Milhaud et les décors de Braque et *Le beau Danube*, un ballet de valse viennoises arrangé par Roger Désormières et des décors de Constant Guy. La deuxième série, qui va du 24 mai au 1<sup>er</sup> juin, comprend le ballet *Gigue*, sur une musique de Scarlatti et des décors de Derain et *Premier Amour*. *Le Beau Danube*, *Salade* et *Vogues* en reprise, sont de nouveau au programme. La troisième série, du 2 au 14 juin, présente le ballet *Roméo et Juliette*, une adaptation de Jean Cocteau avec des décors de Valentine et Jean Hugo ; *Salade* et *Vogues* passent en reprise. La dernière dizaine, affiche le ballet *Mercur*e avec une musique d'Erik Satie et des décors de Picasso. C'est aussi la première de *Roses*, un court divertissement autour de la valse *Les Roses* d'Olivier Métra. La musique est d'Henri Sauguet et les décors, non signés, de Marie Laurencin ; *Vogues* et *Premier Amour* sont donnés en reprise.<sup>281</sup>

Anne Bertrand remarque qu' : « au fil des représentations le nombre d'entrées diminue. Seules les premières attirent un nombre satisfaisant de spectateurs ». <sup>282</sup> Étant donné le nombre restreint de premières, l'intérêt moyen du *gratin* et le manque d'intérêt des bourgeois pour ces spectacles d'avant-garde, il n'est pas étonnant de constater que le

---

<sup>277</sup> M. Sachs, 1950, p. 22-25.

<sup>278</sup> IMEC, Etienne de Beaumont pré inventaire, 21, expositions : « Liste des tableaux devant figurer à l'exposition *L'Art au cirque, au théâtre et au music-hall*, du 17 mai au 30 juin 1924 ». Cette liste comprend une trentaine de tableaux, tous assurés. Seurat, Toulouse-Lautrec, Degas et Cézanne sont représentés par une ou plusieurs œuvres. M. Walter Berry participe avec un tableau de Toulouse-Lautrec, intitulé *Portrait*, assuré pour la somme de Frs. 25.000.

<sup>279</sup> Texte d'affiche, voir N. Caplier-Gossot, 1989, p. 55.

<sup>280</sup> E. de Beaumont, *Nouvelles Littéraires*, le 10 mai 1924.

<sup>281</sup> H. Sauguet, *La Musique, ma vie*, Paris, Atlantica, 2001, p. 202 : « Diaghilev ordonna à Marie Laurencin de n'y pas figurer [de ne pas participer aux *Soirées de Paris*].

<sup>282</sup> A. Bertrand, 1989, p. 345.

nombre de spectateurs est loin d'être satisfaisant et que la salle n'est pas toujours remplie.<sup>283</sup>

### Le bilan financier

Le nombre de spectateurs aussi bien que le ton des critiques parues dans la presse sont décevants.<sup>284</sup> Quant aux conséquences financières, nous avons pu consulter les chiffres qu'Anne Bertrand a notés à partir des Archives Beaumont en possession du comte Henri de Beaumont :

*« un ensemble d'archives exceptionnel réunissant au tour de cette saison des sources de première main, inédites pour la plupart entre elles, dont l'intérêt et l'importance incontestables se trouvaient doublés par le fait qu'elles rendaient possible une évocation en ce qui concerne leur aspect matériel et financier, qu'ignoraient la plupart des autres sources auxquelles nous avons eu recours ».*  
<sup>285</sup>

Bien qu'il s'agisse d'un ensemble de chiffres intéressant, l'absence de certains documents importants a empêché l'établissement d'un bilan définitif. Certains contrats importants comme celui de Marcel Herrand, premier rôle des deux pièces créées et metteur en scène de l'une d'elles et celui d'Yvette George, qui tient un rôle important dans *Roméo et Juliette*, manquent. Les conditions d'engagement de Marc Allégret, officiellement secrétaire *des Soirées de Paris*, ne sont pas connues. En tenant compte de ces restrictions, on peut chiffrer les dépenses globales pour cette saison des « Soirées de Paris » à Frs. 560.000, --. Les postes les plus importants (en Frs.) sont indiqués ci-dessous :

Location de la Cigale                      200.000

Engagement des interprètes :

a. comédiens                                60.000

b. danseurs                                    90.000

(Sans compter le salaire versé pour les répétitions)

(Le salaire de Massine n'est pas connu)

c. musiciens                                    ?

Publicité :

Affiches                                        71.000

Programmes                                    16.000

Presse    13.000

---

<sup>283</sup> Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris, Buchet-Chastel, 1973, p. 245 : « Un jour la mère du comte achète toutes les places du théâtre à l'occasion d'une représentation de « *Mercur* » ; elle oublie de les distribuer et de Beaumont arrive dans une salle vide ».

<sup>284</sup> Quelques articles font preuve d'un succès mitigé : voir *L'Illustration* du 14 juin 1924 sur *Roméo et Juliette* et Georges Danceny dans *Candide*, le 5 juin 1924 sur les spectateurs de la Cigale (articles de presse, IMEC).

<sup>285</sup> IMEC, A. Bertrand, 1989, p. 342.

L'évaluation des recettes est la suivante : sur un montant total de Frs. 230.000, --, Frs. 190.000, -- représentent les recettes des tickets vendus. Le magazine *Vogue* a contribué pour la somme de Frs. 30.000, --. D'autres annonceurs, dont les noms figurent au programme des *Soirées de Paris*, paient pour cette publicité à raison de Frs. 10.000, --.<sup>286</sup> D'après ces chiffres, il est clair que le total des recettes ne couvre pas la moitié des dépenses et pire encore, la somme des entrées réalisées ne suffit même pas à payer la location du Théâtre de la Cigale.

Face à cet échec financier, quelle est l'attitude du comte de Beaumont ?<sup>287</sup> D'après son neveu, Henri de Beaumont, Etienne de Beaumont fait face étant donné : « *qu'il y était engagé, qu'il en portait la responsabilité vis-à-vis des participants et des tiers, mais aussi parce qu'il savait que cela en valait la peine* ». <sup>288</sup> Au cours du même entretien, Henri de Beaumont met l'accent sur le fait qu'en aucun cas l'entreprise n'avait pour but un avantage financier, « *ses activités [celles d'Etienne de Beaumont] avaient toujours un fonds de bonnes œuvres [...]. Cela était fait pour quelque chose* ».

Dans ce contexte il est intéressant de présenter le résultat financier de la Soirée de Gala du 31 mai. La recette de cette soirée, qui propose un bal, une fête de charité, l'ouverture de l'exposition *L'Art au théâtre, au Music-hall et au Cirque* et la première représentation du *Divertissement*, se chiffre à Frs. 77.540, --. Les deux œuvres qui devaient en bénéficier, dans des proportions différentes – Aide aux Veuves de la Guerre et le Comité de Secours aux Réfugiés russes – reçoivent Frs. 48.549, 29 dont Frs. 10.000, -- pour la seconde association.<sup>289</sup> Nous remarquons que la généreuse offre du début, une soirée : « *au profit de l'Œuvre d'Assistance d'Aide aux Veuves de la Guerre et du Comité de Secours aux Réfugiés russes* » a été commuée en une proposition plus limitée.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> IMEC, A. Bertrand, 1989, p. 346.

<sup>287</sup> L'échec de l'entreprise s'annonce rapidement avec la fermeture du bar/dancing quinze jours après le début des représentations. La raison en est un déficit trop important, voir A. Bertrand, 1989, p. 345.

<sup>288</sup> Entretien avec M. Henri de Beaumont, le 11 décembre 1988, dans A. Bertrand, 1989, p. 348.

<sup>289</sup> Selon le bilan dactylographié du Gala de la Cigale, présenté à L'Assistance Publique, le 3 juillet 1924, par L'Association d'Aide aux Veuves de militaires de la Grande Guerre, A. Bertrand, 1989, p. 303, d'après les Archives Beaumont

<sup>290</sup> Partie d'un texte d'une affiche pour *Les Soirées de Paris*, IMEC, Etienne de Beaumont pré inventaire, Iconographie et Documents, 22b, p. 71.

### ***Les Soirées de Paris* et Erik Satie**

« *Les Soirées de Paris* » restent surtout célèbres pour la création du ‘*Mercur*’ d’Erik Satie avec des décors et des costumes de Picasso et pour le ballet ‘*Salade*’ de Darius Milhaud, associé à Georges Braque ; le chorégraphe de ces soirées étant Léonide Massine». <sup>291</sup>

Beaumont demande à Darius Milhaud de participer aux *Soirées de Paris* en composant la musique pour le ballet *Salade* (avec des décors de Georges Braque). Erik Satie fait allusion à ce projet et à cette commande le 6 février 1924, en écrivant à la comtesse de Beaumont : « ...*Hélas ! Je ne puis venir, demain, partager votre déjeuner [...] Milhaud me parle d’une séance musicale prochaine que vous donnez. Tant mieux !* » Satie paraît dépité de n’avoir été mis au courant de ce projet qu’après son jeune ami. <sup>292</sup> Mais l’impair est bientôt corrigé. Etienne de Beaumont et Erik Satie se voient au sujet d’une commande, laquelle est confirmée par le comte dans sa lettre du 20 février à Satie :

« ...*je viens vous demander de bien vouloir écrire pour nous la partition nécessaire aux huit à dix minutes de divertissement que nous projetons de faire avec Picasso et Massine sur les aventures de Mercure. Pour donner une première base à cette affaire je viens vous offrir pour ce travail une somme de huit mille frs (8000 frs), payable par partie à chaque livraison de musique*». <sup>293</sup>

Dans sa lettre du 21 février, Etienne de Beaumont informe Satie de ses idées sur *Mercur*, telles qu’il les a transmises à Picasso :

« *Je vous demande une suite de dessins pour des entrées qui seraient des Tableaux Vivants. Je n’ai pris la mythologie qu’en tant qu’alphabet universel et non en tant qu’époque ou pays. Nous marchons encore sur ce vieil alphabet : c’est le seul qui ait tout traduit de l’être humain en des termes simples que tout le monde connaît. Servons-nous en. Servons-nous aussi des éléments de traduction que nous avons sous la main. Le danseur est un type de Mercure, soit, prenons plutôt Mercure que Jupiter ou Saturne, mais ceci dit, n’y mêlons pas de littérature. Lorsqu’on a l’accord merveilleux de Satie et de Picasso, on ne doit rien d’autre chercher*». <sup>294</sup>

---

<sup>291</sup> Bruno Bérenguer, *Henri Sauguet, amitiés artistiques*, Paris, Séguier, 2003, p. 215.

<sup>292</sup> Carte pneumatique du 6 février 1924, O. Volta, 2003, p. 585 ; voir aussi D. Milhaud, 1973, p. 131-132.

<sup>293</sup> Lettre du 20 février 1924, O. Volta, 2003, p. 591-592. *Les Aventures de Mercure*, appelé plus tard *Mercur*, est un ballet qui comprend 3 scènes de la vie du dieu.

<sup>294</sup> Lettre du 21 février 1924, O. Volta, 2003, p. 592-593.

Le 2 mars Satie informe Beaumont, que : « *Toute cette semaine, je travaille à force. Oui. Je refuse toute invitation – même les vôtres. Que Massine se rassure. Oui* ». <sup>295</sup> Il est probable que la lettre du 7 mars, d'Etienne de Beaumont à Erik Satie, précède le petit mot que Satie adresse à la comtesse le même jour. Beaumont et Massine ont hâte de commencer les répétitions : « *Massine voudrait commencer la chorégraphie le 10 ou le 12 prochain* ». <sup>296</sup> Le même jour, Satie va rue Duroc pour apporter les quatre premiers numéros du ballet *Mercury* à la comtesse. D'après le petit mot qui accompagne la partition, c'est la comtesse qui les transmettra à Massine. <sup>297</sup> Vers la mi-mars, Satie fait son deuxième, et dernier, voyage en Belgique. Il s'agit d'une tournée de concerts-conférences pendant laquelle ses œuvres sont jouées à Bruxelles et à Anvers. En déplacement, le compositeur prend soin d'envoyer des cartes postales à la comtesse de Beaumont et « *au divin Massine* ». <sup>298</sup>

Le 9 avril, Satie apporte la deuxième partie de *Mercury* à son mécène. Le compositeur s'explique dans le mot qui accompagne la partition : « *ça n'a l'air de rien ; mais je vous prie de croire qu'il y a du travail dans ce petit tas. Oui. Lisez-le, je vous prie* ». <sup>299</sup> Le 10 mai, Satie informe le comte de Beaumont qu'il est venu rue Duroc le 9 et le 10 mai : « *vous apporter la fin de l'adaptation de « Mercury ». Je n'ai pas laissé ce manuscrit ne trouvant personne de qualifié pour le remettre sûrement. Je suis revenu cet après-midi. Vous n'avez pu me recevoir. Mon travail est terminé* ». Satie tient à effectuer la livraison de son manuscrit en main propre. En effet, son accord verbal avec Beaumont prévoit qu'il sera payé au fur et à mesure, en fonction de la livraison de son travail. Ce n'est que le 26 mai 1924 que Satie signe un contrat en bonne et due forme pour *Mercury*, lui assurant un cachet forfaitaire de Frs. 8000, --. <sup>300</sup> Le 15 mai, deux jours avant la première représentation des « Soirées de Paris », Satie fait savoir qu'il apportera son orchestration de *Mercury* le 16, rue Duroc. Il prie la comtesse d'envoyer deux places à Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois, pour la « R.G ». <sup>301</sup> Le 10, le 11 et le 14 juin, Satie se voit obligé de s'adresser de nouveau aux Beaumont car de Maré et d'autres amis n'ont pas reçu de places pour *Mercury*. Satie est tellement gêné qu'il s'en excuse auprès de Rolf de Maré : « *Excusez-moi pour les places : il y a, aux « Soirées de Paris », un tel désordre qu'il faut s'attendre à tout. Je vous prie de recevoir ici l'expression de mes regrets* ». <sup>302</sup>

---

<sup>295</sup> Carte pneumatique du 2 mars 1924, O. Volta, 2003, p. 595.

<sup>296</sup> Lettre du 7 mars 1924, O. Volta, 2003, p. 598.

<sup>297</sup> Manuscrit autographe, O. Volta, 2003, p. 598.

<sup>298</sup> Carte postale du 18 mars 1924, O. Volta 2003, p. 599 et carte postale du 19 mars 1924, O. Volta, 2003, p. 599.

<sup>299</sup> Manuscrit autographe, O. Volta, 2003, p. 607.

<sup>300</sup> Carte pneumatique du 10 mai 1924, O. Volta, 2003, p. 611 et p. 673 ; c'est grâce à Satie que Roger Désormière est engagé par le comte de Beaumont comme chef d'orchestre de la manifestation *Les Soirées de Paris*. Dans sa lettre du 11 mai à Désormière, Satie « explique » son désir de transmettre son manuscrit au comte de Beaumont : « *... c'est au bon Comte (lui-même) que je désire transmettre cet objet pour des raisons d'ordre économique & des plus monétaires. Oui* », O. Volta, 2003, p. 611. A l'IMEC, Archives Erik Satie, « Divers », on conserve une analyse du contrat pour *Mercury* : « *Contrat d'Etienne de Beaumont à Erik Satie pour « Mercury » : 8000 F dont 5500 déjà versé. Le reste sera versé le 29 mai 1924. Exclusivité représentations pour cinq ans, même s'il y aura un éditeur* ».

<sup>301</sup> Carte pneumatique du 15 mai, O. Volta, 2003, p. 612.

<sup>302</sup> Cartes pneumatiques du 10, 11 et 14 juin 1924, O. Volta, 2003, p. 616 et p. 617 ; carte pneumatique à de Maré, O. Volta, 2003, p. 618.

La dernière fois que Satie écrit aux Beaumont, le 4 juillet, c'est pour confirmer le déjeuner chez eux le lendemain. Nous ignorons si le résultat financier désastreux des *Soirées de Paris* ait été discuté au cours de ce déjeuner. Il en est de même en ce qui concerne le début houleux de *Mercury* - sujet que Satie n'a pas entamé dans sa correspondance avec les Beaumont. Dans plusieurs lettres adressées à des amis, Satie fait allusion à une interruption bruyante : « *Bruit, hier, à la Cigale : Les « Faux-Dadas » sont venus me conspuer. Oui* ». <sup>303</sup> Et encore :

« *Croyez bien qu'il n'y a aucune divergence de vues entre Picasso & moi. C'est, tout simplement, un « truc » de mon vieil ami, le célèbre écrivain Brétuchon (lequel est venu faire un peu de « foin » & se faire remarquer par sa mauvaise tenue & sa déplorable éducation. Oui. Prions le Seigneur de lui inspirer de pieuses pensées & de le recevoir à sa table. Moi, je m'en « fous ». Et comment !* ». <sup>304</sup>

Le 15 juin, 'la générale' de *Mercury* au Théâtre de la Cigale a lieu, bizarrement, au lendemain de la première. Ce soir-là, André Breton, Louis Aragon et leurs amis viennent perturber la représentation. Plusieurs témoignages directs donnent une image assez vive du « spectacle ». Un des plus éloquents est celui de Pierre de Massot, ami de Picabia :

« *Dimanche soir scandale provoqué par Aragon, qui, poursuivi par les flics, s'est dégagé et est monté sur la scène en hurlant : « Bravo pour Picasso seul, à bas Satie ». Au fond, Breton et des compères (Desnos n'y était pas) hurlaient avec Darius Milhaud. J'ai poussé des rugissements : « Bravo Satie ». Représentation interrompue. La police les a sortis malgré le courage d'Aragon (il faut l'avouer) qui vociférait : « Nom de Dieu, à bas les flics ». Il faut vous dire qu'avant la représentation, Auric avait longuement concerté avec Aragon et Breton* ». <sup>305</sup>

### La mort d'Erik Satie

Au cours de l'hiver 1924/1925, les amis de Satie s'aperçoivent que le compositeur semble perdre ses forces et qu'il maigrit : « *Il ne parvenait plus à monter dans le tramway du Châtelet* ». Le compositeur a peu d'appétit et évite les boissons alcooliques. <sup>306</sup> Satie souffre d'une cirrhose hépatique. Pour lui éviter de rentrer chaque soir à Arcueil à pied, comme il en a l'habitude, son ami Jean Wiener, fait jouer ses relations pour lui assurer une chambre sous les toits, au Grand Hôtel, Place de l'Opéra. <sup>307</sup> Satie ne s'y plaît pas ; il quitte le quartier de l'Opéra et s'installe, le 14 février 1925, à

<sup>303</sup> Lettre à R. de Maré, 16 juin 1924, O. Volta, 2003, p. 618.

<sup>304</sup> Lettre à Wieland Mayr, 21 juin 1924, O. Volta, 2003, p. 619.

<sup>305</sup> Michel Sanouillet, *Picabia et 391*, 2 vol., Paris, Erik Losgeld, 1966, p. 164, cité par O. Volta, 2003, p. 1001; pour cet incident, voir aussi G. Auric, 1979, p. 208, D. Milhaud, 1973, p. 133 et H. Sauguet, 2001, p. 204-205. La bande « à Breton » reproche à Satie de préparer un nouveau spectacle, *Relâche*, avec leur bête noire Picabia.

<sup>306</sup> D'après P.-D. Templier, *Erik Satie*, Paris, Rieder, 1932, p. 48-49, cité par O. Volta, 1999, p. 82 : « ... il ne mangea presque pas et ne but que de l'eau Vittel ».

<sup>307</sup> O. Volta, 2003, p. 642.

l'hôtel Istria, à Montparnasse, où logent ses amis Picabia et Duchamp. Une semaine plus tard, son médecin exige qu'il quitte l'hôtel pour être soigné à l'hôpital. Le 20 février, Satie est transporté à l'hôpital Saint-Joseph, dans une chambre réservée en permanence au comte de Beaumont. Le compositeur va passer les derniers cent trente-deux jours de sa vie dans cette chambre.

Satie est enterré dans la concession perpétuelle no. 2059 que son frère Conrad avait achetée dans le cimetière d'Arcueil. Le sculpteur Brancusi, un ami intime de Satie, est très affecté par sa mort. Il propose d'élever un monument funéraire à Erik Satie, ou tout au moins graver sa tombe, comme il l'avait fait pour Henri Rousseau, le Douanier. D'après Ornella Volta, un malentendu avec la famille du compositeur empêche le sculpteur de réaliser ce projet.<sup>308</sup> Henri Sauguet, cependant, est d'avis qu' : « *au cimetière d'Arcueil une statue de Brancusi devait orner et désigner sa tombe. Le comte de Beaumont devait en régler les frais. Elle n'a jamais été sculptée, ni élevée bien sûr* ». <sup>309</sup>

Toujours est-il que le comte de Beaumont organise un deuxième *Festival Erik Satie* au Théâtre des Champs-Élysées, le 17 mai 1926, le soixantième anniversaire de la naissance du compositeur, pour « *récolter la somme nécessaire* ». <sup>310</sup> Jean Cocteau appuie cette initiative dans *Comoedia* : « *Non loin de l'étonnante maison d'Arcueil, Satie repose sous un peu d'herbe. En prenant des places au Festival, vous aiderez Brancusi à orner sa tombe* ». <sup>311</sup> La cantatrice Jane Bathori et la pianiste Marcelle Meyer, tant admirées par Satie, jouent des œuvres du « maître d'Arcueil » sous la direction de Roger Desormière. Le *Festival Erik Satie* est un grand succès : le *Tout Paris* fait acte de présence. Ceci implique que la plupart de ces spectateurs sont des relations du comte de Beaumont et donc ses « invités »

La lettre que Conrad Satie envoie à Brancusi, fin mai 1926, n'y va pas par quatre chemins :

« *Mon cher ami, Patatras ! Patatras ! Patatras ! Tout s'écroule. M. de Beaumont vient de faire toutes les additions et de compter ce qu'il reste en caisse. Cela fait 580 F. Dans ces conditions, on ne peut se contenter que d'une pierre tombale ordinaire comme on en taille des milliers par an autour des divers cimetières des villes habitées par les hommes. C'est certainement propre, convenable, mais c'est aussi triste et ridicule que la mort. On passe commande demain et ce sera terminé dans deux mois* ». <sup>312</sup>

---

<sup>308</sup> O. Volta, 2003, p. 702.

<sup>309</sup> H. Sauguet, 2001, p. 215. Darius Milhaud, qui consacre un chapitre entier à la maladie et la mort de son ami Satie, ne se prononce pas sur cette question, Milhaud, 1974, p. 143-148.

<sup>310</sup> O. Volta, 1999, p. 87.

<sup>311</sup> Jean Cocteau, « Pour la tombe d'Erik Satie », *Comoedia*, 17 mai 1926, cité par O. Volta, 1999, p. 87.

<sup>312</sup> D'après une lettre de Conrad Satie, Archives Brancusi, cité par O. Volta, 1999, p. 88.



Les trois mécénats décrits dans ce chapitre ont certaines caractéristiques que nous retrouvons dans le mécénat du *Zodiaque*. Ces caractéristiques en font des mécénats 'modernes'. En ce qui concerne le mécénat de *La Peau de l'ours*, nous remarquons que les participants sont tous des bourgeois dotés de qualifications professionnelles sérieuses. Ils ont pris soin d'établir un contrat en toutes lettres de sorte que les risques financiers sont minimes. Madame Errázuriz, mécène de plusieurs artistes, représente les amateurs d'art étrangers qui affluent vers la capitale française pour prendre part à la vie artistique de leur époque. Le timide brassage des classes sociales, commencé à la vente aux enchères de *La Peau de l'ours*, reprend en 1918. Au cours des activités artistiques qu'Etienne de Beaumont déploie après la fin de la guerre, des amateurs d'art de toutes les classes sociales se rencontrent. Elles ne sont plus le privilège de quelques-uns. Les activités entreprises par Beaumont laissent entrevoir un manque d'organisation. Le comte continue à faire confiance à 'la tradition' - honorée par les aristocrates depuis toujours – sans se soucier d'un renouveau. Ces caractéristiques vont nous permettre de déterminer la place du *Zodiaque* dans l'histoire des mécénats.

## **DEUXIEME PARTIE : LES MEMBRES DU ZODIAQUE**

### **Chapitre 2 : Les Bourgeois**

#### **Introduction**

A la fin de l'année 1932, la muse de Salvador Dalí, Gala, s'adresse au prince et à la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Dans sa lettre elle propose une forme d'aide qui mettra fin aux problèmes financiers du peintre. Gala entre en détails quant aux buts et conditions de cette aide. En bas de sa lettre, elle énumère les noms de ceux qui sont en principe prêts à participer.<sup>313</sup> Pour donner plus de poids à sa demande, elle ajoute le nom de Pierre Colle, leur galeriste et confident à Paris. Ce document-clé, inédit jusqu'à maintenant, constitue le début du *Zodiaque*, mécénat inconnu du grand public et mal connu des historiens de l'art. En effet, les Dalí n'ont pas seulement nié avoir reçu l'aide de ce mécénat, ils ont même démenti son existence. Grâce à cet autographe qui a été conservé dans les archives d'une famille aristocratique, nous avons pu tirer au clair la période du *Zodiaque* : ces quelques années, 1933 – 1936, pendant lesquelles le talent de Salvador Dalí a pu s'épanouir grâce à l'aide de ses douze mécènes qui composent le mécénat du *Zodiaque*. Entouré et aidé par les plus grands noms de l'intelligentsia bourgeoise, de l'aristocratie et des riches amateurs d'art étrangers, le jeune peintre inconnu a pu se faire une place importante dans l'art et dans *le monde*. Voici le texte de ce document en toutes lettres :

(Paris, fin décembre 1932)

« Chers amis,

*Dalí*

*7, rue Gauguet*

*Paris 14<sup>ième</sup>*

*René m'a téléphoné ce matin en me disant que vous voudriez connaître plus exactement les conditions de la souscription aux tableaux de Dalí. Les voici très longues et « très étudiées » (!)*

*Les buts de ce projet sont 1. De grouper un nombre limité – de douze – des amateurs de la peinture de Dalí, 2. Donner à Dalí la base fixe c.a.d. faciliter son travail et puis 3. de permettre des conditions exceptionnelles à ces douze souscripteurs, endehors desquels, Dalí lui-même, ainsi que Pierre Colle, s'engagent continuer les prix déjà atteints.*

*Chaque souscripteur ayant droit à un tableau par an, s'engage à verser une somme de trois cents francs pour le premier mois et de deux cents francs pour les onze suivants. Ces versements lui donneront le droit de choisir dans la production du mois, qui lui aura été fixé par tirage au sort, - soit un tableau de dimensions moyennes (environ 20 fig.), soit un petit tableau (environ 2) et deux dessins.*

---

<sup>313</sup> Cette lettre fait partie des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. La marquise de Ravenel, fille de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, nous a permis de consulter les documents, tous inédits, qui ont trait à ses parents et à leurs relations avec les Dalí. Nous la remercions de tout cœur. Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge** pour la transcription de ces documents.

*De plus, un grand tableau sera tiré au sort à la fin des douze mois entre les douze souscripteurs dans une réunion dont la date sera fixée un mois d'avance. Les tirages au sort des mois auront lieu en présence d'au moins trois des souscripteurs.*

---

*Ne pourriez vous pas venir chez nous vendredi prochain à 5 heures pour prendre le thé ? Nous serons ravis. Très amicalement, votre Gala.*

*P.S. Pour l'instant nous avons eu les réponses de nos amis communs comme 1) Emilio Terry, 2) Cuevas de Vera, 3) Caresse Harry Crosby, 4) André Durst, 5) Charles de Noailles, 6) Félix de Golo et j'en ai vu plusieurs personnes, presque sûrs à qui je n'ai pas eu le temps encore de parler comme : Philippe Lasalle, Duchess de Dato, Julien Green etc. Il faudrait que tout s'arrange pour le 1<sup>er</sup> janvier ».*

Comme indiqué, nous présentons, dans les chapitres 2, 3 et 4, les membres du *Zodiaque*, un par un, tout en les groupant par classe sociale.<sup>314</sup> Ces chapitres ont trait, respectivement, aux bourgeois, aux aristocrates et aux riches amateurs d'art étrangers. Nous avons pu décrire le fonctionnement du mécénat en nous basant sur de nombreux documents dans lesquels il est question de la participation des 'souscripteurs' et de leur relation avec Salvador Dalí. Bien que Pierre Colle, le deuxième galeriste de Dalí à Paris, n'ait pas fait partie du *Zodiaque*, nous estimons qu'il s'est comporté en mécène dans ses relations avec Salvador Dalí. Pour cette raison nous aimons le présenter au début de ce chapitre dédié aux mécènes bourgeois. Il est évident, d'après la lettre de Gala, que le galeriste de Dalí a réfléchi et participé activement à une forme d'aide et à la mise-sur-pied du mécénat. Les lettres et les cartes postales inédites que les Dalí lui ont envoyées au début des années 1930 sont d'un grand intérêt.<sup>315</sup> Premièrement, elles nous permettent de nous faire une idée très précise de la misère matérielle qu'éprouvent les Dalí et de la nécessité d'une aide financière proposée par des mécènes bienveillants. Ensuite, cette correspondance laisse transparaître les grands thèmes qui occupent Dalí pendant cette période : Gala, la pensée paranoïaque, Guillaume Tell et l'Angélus sont déjà présents. Finalement, ces documents témoignent de la collaboration entre Colle et les membres du *Zodiaque* avant et pendant les quatre expositions *Dalí* organisées par le galeriste.

---

<sup>314</sup> Bien que Mimi Pecci-Blunt et André Durst aient possédé des œuvres de Dalí créées pendant les années du *Zodiaque*, nous n'avons trouvé pas trouvé de traces quant à leur participation concrète au mécénat. Pour ces œuvres de Dalí, voir l'**Annexe II, Œuvres de Dalí en possession des membres du « Zodiaque »**. Sur Félix Golo, nous ne possédons aucun renseignement.

<sup>315</sup> Nous remercions de tout cœur Madame Lorant, fille de Pierre Colle, qui nous a permis de consulter la correspondance inédite entre les Dalí et son père. Voir l'**Annexe I, Documents Inédits, Pierre Colle**, pour les neuf documents qui font partie de cette correspondance.

## PIERRE COLLE

En mars 1931, Pierre Colle (1909 – 1948) ouvre « sa véritable galerie », celle qui fit son renom et dans une large mesure celui de Salvador Dalí. Peu de temps après, au mois de juin, c'est l'ouverture de la première exposition personnelle d'œuvres de Dalí chez Colle (3 juin – 15 juin). Colle y présente un ensemble d'œuvres capitales, parmi lesquelles on admire *L'Homme invisible* (1929 – 1931), *Le Jeu lugubre* (1929), *Les Accommodations du désir* (1929), *Le Portrait de Paul Éluard* (1929), *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930), *Guillaume Tell* (1930), *La Mémoire de la femme-enfant* (1931) et *Persistance de la mémoire* (1931). Grâce à cette exposition, la carrière de Dalí est lancée en France mais aussi en Amérique car Julien Levy, un jeune galeriste américain, fait son apparition dans la galerie parisienne lors de cette exposition *Dalí*. Levy et Colle s'entendent à merveille: Levy accepte de devenir l'associé de Colle à New York. Déjà ils parlent d'une exposition Dalí à New York.<sup>316</sup>

Pierre Colle a connu « trente-six métiers, quarante malheurs » avant d'arriver rue Cambacérès. Grâce à l'intervention de Max Jacob, grand ami du père de Pierre Colle, Jean Colle, Pierre publie ses premiers poèmes.<sup>317</sup> Quand Pierre monte à Paris, en 1928, il essaie de vendre par téléphone des gouaches de Max Jacob et d'autres œuvres d'art qu'on lui a confiées. Après de nombreux appels infructueux, Jacques Doucet lui répond aimablement : « *Venez me montrer ce que vous avez* » et il accepte de lui acheter son carton d'œuvres.<sup>318</sup> Le métier de marchand de tableaux lui sourit. Fort de cette réussite auprès de Jacques Doucet, Pierre Colle signe un contrat avec Maurice Sachs et Max Jacob le 2 octobre 1928.<sup>319</sup>

Dans ses mémoires intitulées *Christian Dior et moi par Christian Dior*, le futur couturier se souvient de sa rencontre avec Pierre Colle : « *Ce fut à une exposition de Max Jacob [1928] que je rencontrai un jeune poète, disciple de l'auteur du Cornet à Dés, tout frais débarqué de sa province : Pierre Colle. Il devait bien vite abandonner la poésie pour le commerce des tableaux. Son flair, son intelligence, son sens des affaires le conduisirent à une réussite éclatante* ». <sup>320</sup> A ce moment-là Dior et son associé Jacques Bonjean s'occupent d'une petite galerie d'art, la galerie Bonjean, qui se propose de montrer des œuvres de maîtres tels que Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse et Raoul Dufy et de faire connaître les peintres qu'ils connaissent personnellement et dont l'œuvre leur

---

<sup>316</sup> La correspondance Dalí – Faucigny-Lucinge permet de suivre le début de la carrière américaine de Dalí.

<sup>317</sup> S. Lorant-Colle (transcription), *Max Jacob, lettres à Jean Colle, 1923-1943*, Douarnenez, Imprimerie de la Mairie, 1996, p. 112. Le poème qui a tant frappé Max Jacob, *Hydrographie*, est publié par J. Lanoë dans *La ligne de Cœur*, no. 7, novembre 1926.

<sup>318</sup> Cette anecdote se trouve dans F. Chapon, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, J.-Cl. Lattès, p. 332 et dans Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire*, Paris, Le Paradou : Actes Sud, Hubert Nyssen éditeur, 1983, citée dans S. Lorant-Colle, 1996, p. 112.

<sup>319</sup> S. Lorant-Colle, 1996, p. 115; le contrat est conservé à la Bibliothèque d'Orléans.

<sup>320</sup> *Christian Dior et moi par Christian Dior*, préface par Pierre Gaxotte de l'Académie française, Berlin, Fischer, p. 217 cité dans S. Lorant-Colle, 1996, p. 115.

plaît: Christian Bérard, Salvador Dalí, Max Jacob et les frères Bergmann.<sup>321</sup> Pierre Colle s'associe pendant une brève période à la Galerie Bonjean.<sup>322</sup>

Après avoir travaillé avec Madame Cuttoli à la galerie Vignon, en 1929, Pierre Colle ouvre, avec l'appui de Max Jacob et de Jean Cocteau, sa galerie montmartroise à la rue Eugène Carrière.<sup>323</sup> Colle y expose entre autres Eugène Berman, Raoul Dufy et Jean Oberlé.<sup>324</sup> Petit à petit, le climat économique en France se détériore sous le coup de la grande crise économique américaine d'octobre 1929. Plutôt que de nous référer à des données statistiques, il est plus intéressant de 'vivre' ce qu'était le commerce de l'art de cette époque à partir des souvenirs de quelqu'un du métier, en l'occurrence Christian Dior :

« Dans cette période de grande panique, il était extrêmement difficile de faire marcher la galerie et de vendre des toiles. Des tableaux qui changeraient de main aujourd'hui [1957] pour des millions de francs se vendaient pour quelques milliers de francs. Rares étaient les collectionneurs et mécènes fortunés comme le Vicomte et la Vicomtesse de Noailles et David Weill qui achetaient. Les marchands d'art étaient forcés de vendre leurs stocks entre eux à des prix qui ne cessaient de baisser. On croyait avoir fait une bonne affaire, les jours qu'on n'avait pas subi une grosse perte». <sup>325</sup>

Quand Pierre Colle ouvre donc sa « véritable galerie », en mars 1931, la perspective commerciale n'est guère réjouissante. Entretemps, Christian Dior quitte la galerie Bonjean pour s'associer avec Colle : « *Je me séparai de mon partenaire Jacques Bonjean, pour aller partager les affaires de Pierre Colle – celles-là n'étaient guère meilleures* ». <sup>326</sup> Dans ce contexte, nous rencontrons l'architecte Emilio Terry, membre du mécénat du *Zodiaque*, à la galerie Pierre Colle, rue Cambacérès, le 27 mai 1931. <sup>327</sup>

---

<sup>321</sup> Antonia Fraser (traduction), *Dior by Dior, the autobiography of Christian Dior*, Londres, Weidenfeld et Nicholson, 1957, p. 199. Il s'agit de la traduction de *Christian Dior et moi par Christian Dior*.

<sup>322</sup> Sur la page de publicité de la revue *Cahiers d'Art*, du no. 2 au no. 6 de l'année 1928, la galerie s'appelle *Bonjean et Colle* (voir *Max Jacob*, 1996, p. 113). Dans le contexte de la collaboration entre Pierre Colle et M. Jacques Bonjean - entre autres l'exposition des œuvres de Dalí appartenant aux membres du *Zodiaque* (1934) - nous nous sommes adressées à la fille de ce dernier, Madame Geneviève Bujard-Page, 52, rue de Vaugirard, 75006 Paris. Nous lui avons écrit, le 9 décembre 2003, en lui demandant de bien vouloir nous renseigner sur cette collaboration et « l'aspect *Zodiaque* » à partir du journal que son père avait l'habitude de tenir. Notre demande n'a pas reçu de réponse.

<sup>323</sup> S. Lorant-Colle, 1996, p. 113.

<sup>324</sup> Jean Oberlé, peintre et écrivain, se souvient de son ami Pierre Colle et leurs voyages ensemble dans, *Vie d'artiste*, Paris, Denoël, 1956.

<sup>325</sup> Notre traduction, *Dior by Dior*, 1957, p. 203.

<sup>326</sup> Notre traduction, *Dior by Dior*, 1957, p. 203.

<sup>327</sup> Archives Emilio Terry : grâce à l'extrait *Dalí des Mémoires d'Emilio Terry*, documents inédits, nous sommes en mesure de suivre les activités de Terry et ses relations avec Dalí. Les membres du *Zodiaque* y figurent fréquemment. Cet extrait, qui fait partie des Archives Emilio Terry, nous a été confié par un parent d'Emilio Terry qui désire rester anonyme.

Emilio Terry est en compagnie de René Crevel, ami des Faucigny-Lucinge et des Dalí. Il est probable que Crevel et Colle ont initié Terry à la peinture de Dalí, car c'est à l'occasion de cette visite que Terry acquiert sa première toile signée Dalí. Malheureusement nous ne savons pas de quel tableau il s'agit ; par contre, le prix indiqué de Frs. 3500, -- nous semble assez élevé en considération des prix conseillés dans le contrat entre Pierre Colle et Dalí du 22 juin 1931.<sup>328</sup> Le 18 novembre de la même année, Emilio Terry se rend chez Colle pour l'achat d'une deuxième toile de la main de Dalí. Quelques jours plus tard, le 21 novembre, Terry est chez Colle pour faire encadrer son nouveau Dalí.<sup>329</sup> Une fois de plus nous ne savons pas de quelle toile il s'agit.<sup>330</sup> Entre le 21 novembre 1931 et le 2 juin 1932, les *Mémoires d'Emilio Terry* ne font pas mention des Dalí. Nous retrouvons Terry le 2 juin 1932 à la galerie Pierre Colle où se tient la deuxième exposition personnelle de Salvador Dalí. Il est intéressant de voir se dérouler cette deuxième moitié de l'année 1932 où les activités des Dalí sont intimement liées à la vie de ceux qui vont devenir les mécènes du *Zodiaque*. Au cours de cette période, le rythme des rencontres mondaines s'accélère et les Dalí ainsi que Pierre Colle sont très présents. Le climax en sera la mise sur pied du mécénat du *Zodiaque*, le 23 décembre 1931.

Ce grand « trou » dans les *Mémoires*, extrait *Dalí*, s'explique par l'absence de Terry de Paris. En effet, Emilio prépare un long voyage qui va le mener aux États-Unis, puis à Tahiti. Son départ est fixé pour le 8 décembre ; il ne sera de retour que le 3 juin 1932.<sup>331</sup> Nous reprendrons les *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, à son retour. Entretemps, ce sont les lettres et les cartes postales, que Dalí et Gala envoient à Pierre Colle qui nous permettent de suivre le couple Dalí avant et peu de temps après le début du *Zodiaque*. Il s'agit de documents (y compris le contrat) qui couvrent, approximativement, une période de trois ans, été 1930 – été 1933.<sup>332</sup>

### Les Dalí chez eux à Cadaqués

« Lorsque je reçus l'argent du vicomte de Noailles, ma première pensée fut d'acheter la baraque des fils de Lydia et de l'arranger pour y vivre, à l'endroit exact que j'aimais le plus au monde. Par retour du courrier, elle nous assura que c'était entendu et qu'elle nous attendait».<sup>333</sup>

---

<sup>328</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí* : « 27 Mai 1931 : A la Galerie Pierre Colle où je trouve René. Achète un petit Dalí (3500) »..

<sup>329</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí* : « 18 Novembre 1931 : Arrange avec Colle l'achat du Dalí ». « 21 Novembre 1931 : Chez Colle, pour le cadre de mon nouveau Dalí ».

<sup>330</sup> Lors d'un entretien avec le parent d'Emilio Terry, novembre 2003, celui-ci nous a dit ne pas savoir de quelles toiles il s'agit. Par contre, notre interlocuteur a très bien connu *Le Chevalier de la mort*, *Le Portrait d'Emilio Terry* et *La Miche de pain*, trois œuvres signées Dalí.

<sup>331</sup> F. Buot, 1991, p. 308 et p. 331.

<sup>332</sup> Voir note 3.

<sup>333</sup> S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1952, p. 299.

Nous sommes en l'été 1930, le premier été de travail et de délasserment pour Dalí et Gala à Port Lligat, « *l'endroit que j'aimais le plus au monde* ». La générosité du vicomte de Noailles leur a permis d'acheter et d'équiper cette petite baraque qui manque de tout confort.<sup>334</sup> Bien qu'ils aient fait faire des travaux à Port Lligat, Dalí aussi bien que Gala s'inquiètent à l'idée de recevoir leur galeriste et ami Pierre Colle dans une maison sans eau courante.<sup>335</sup> Car dans le premier document, qui fait partie de la correspondance Dalí – Colle, il est question d'une visite.<sup>336</sup> Nous ne savons pas si Pierre Colle a fait le voyage en Espagne. Par contre, Paul Éluard, son amie Maria Benz, alias Nusch, et René Char s'embarquent le 13 août pour Barcelone. Ils feront une visite aux Dalí tout en séjournant quelques jours à l'hôtel Miramar à Cadaqués.<sup>337</sup>

Georges Keller, brièvement mentionné dans ce premier document, est pendant quelque temps l'associé de Pierre Colle.<sup>338</sup> Après la deuxième guerre mondiale, Keller est directeur de la Bignou Gallery à New York. Il suggère à Reynolds et Eleonor Morse d'entrer en contact avec Dalí. Par la suite les Morse commencent à acheter des œuvres de Dalí : c'est le début de leur fabuleuse collection d'œuvres du peintre.<sup>339</sup> Une autre associée de Pierre Colle est Madame Cuttoli – celle même que Dalí appelle « *Madame Clitoris* ». Colle travaille avec elle en décembre 1929 à la galerie Vignon dont elle est la directrice de 1929 à 1932. Cette galeriste, commanditaire, mécène et collectionneur est la femme d'un homme politique corse et l'amie du Dr. Laugier. Les dessins pour tapisseries qu'elle commande à Braque, Picasso, Léger, Dufy, Matisse, Lurçat et Rouault sont exposés à New York chez Bignou en 1936.<sup>340</sup> Au début de la guerre 1940 – 1945, André Breton est appelé sous les drapeaux et envoyé à Romainville, près de Paris. Mme Cuttoli accueille Jacqueline et Aube Breton chez elle à Antibes. En 1948, elle prête sa villa à André Breton et Elisa.<sup>341</sup> En 1963, Marie Cuttoli et le docteur Henri Laugier, grands

---

<sup>334</sup> I. Gibson, 1997, p. 297-298: le 8 février 1930, Buñuel informe Charles de Noailles que la galerie de Dalí à Paris, la galerie Camille Goemans, est sur le point de fermer. Le vicomte propose alors de continuer les paiements mensuels de la galerie à Dalí. A la réception de cette bonne nouvelle, Dalí rassemble son courage et demande de lui avancer la somme de Frs. 20.000, -- afin de pouvoir acheter et améliorer la bicoque qui appartient aux fils de son amie, Lydia Noguer. La somme d'achat n'est que de 250, -- pesetas. Beaucoup plus tard, Charles de Noailles recevra *La Vieillesse de Guillaume Tell* (1931) en échange.

<sup>335</sup> I. Gibson, 1997, p. 304 : les Dalí passent huit jours à Port Lligat, mi-mars 1930, afin de passer commande pour quelques travaux.

<sup>336</sup> Voir l'**Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 1.**

<sup>337</sup> I. Gibson, 1997, p. 321.

<sup>338</sup> D'après la biographie du catalogue *Salvador Dalí, 1904 – 1980*, p. 481, paru à l'occasion de l'exposition *Salvador Dalí* à Stuttgart, 13 mai au 23 juillet 1989, Dalí signe un contrat avec George Keller et Pierre Colle. Dans son autobiographie Dalí remarque : « *Un mois après mon retour à Paris, je signai un contrat avec Georges Keller et Pierre Colle* », Dalí 1952, p. 240. Par contre, Madame Lorant, m'a dit avoir vaguement entendu parler d'un Maurice Keller, Américain, qui était peut-être courtier en tableaux (Entretien avec Mme Lorant, novembre 2003). D'ailleurs, G. Keller n'est pas mentionné dans le texte de Mme Lorant, *Pierre Colle, esquisse d'une vie* dans *Max Jacob*, 1996.

<sup>339</sup> I. Gibson, 1997, p. 476: de nombreuses toiles provenant de cette collection, se trouvent aujourd'hui au musée Salvador Dalí à Saint Petersburg, Floride, États-Unis.

<sup>340</sup> M. Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting*, New York, Londres, Garland Publishing Inc., 1981, p. 94.

<sup>341</sup> M. Polizotti, *Revolution of the mind. The life of André Breton*, Londres, Bloomsbury, 1995, p. 476 et p. 554.

collectionneurs d'art moderne, donnent un superbe ensemble de papiers collés de Picasso au Musée National d'Art Moderne à Paris.<sup>342</sup>

### « L'Homme invisible » ou la genèse de la méthode paranoïaque

La carte postale que Gala envoie à Pierre Colle et à Georges Keller montre les environs de leur maison à Port Lligat, un paysage caractérisé par de sauvages rochers.<sup>343</sup> C'est à cet endroit même que Dalí a conçu sa technique de la « double image » et que sa méthode paranoïaque prend forme.

*« Quand j'avais terminé une toile nous nous accordions la permission exceptionnelle d'aller avec les pêcheurs griller quelques sardines et quelques côtelettes dans les rochers du cap de Creus, à l'endroit exact où les Pyrénées viennent mourir dans la mer ... J'y voyais aussi, matérialisé, le principe de la métamorphose paranoïaque que j'ai déjà signalé plusieurs fois dans ce livre. Toutes les images suggérées par les rochers se transforment à mesure que vous avancez ou reculez. Tandis que nous avançons à la rame, nos amis nous signalaient les métamorphoses : « Regardez, Monsieur Salvador, maintenant au lieu d'un chameau, on dirait un coq ».*<sup>344</sup>

Dalí commence à travailler à *L'Homme invisible* au mois de janvier 1930, lors de son séjour avec Gala, à Carry-le-Rouet. Il s'agit de sa première tentative de montrer simultanément plusieurs images.<sup>345</sup> Les problèmes techniques posés par cette toile sont très difficiles à surmonter. Cependant, Dalí persévère. Il reprend cette toile au cours d'un séjour de cinq semaines, avril-mai 1930, à Torremolinos. Il est probable que le peintre y ajoute alors des roses sanglantes, motif qui fait allusion aux problèmes gynécologiques de Gala.<sup>346</sup> Au cours de l'été à Cadaqués « le peintre s'attaque de nouveau aux problèmes techniques que pose « *L'Homme invisible* ». <sup>347</sup> Quand ce tableau est exposé chez Pierre Colle, l'été 1931, il n'est toujours pas fini.<sup>348</sup>

Le 15 décembre 1930, *Les Éditions surréalistes* publient *La Femme visible* de Dalí. Le peintre y reprend certains textes déjà parus en revue, en particulier *L'Âne pourri* où il définit les données de sa méthode paranoïaque-critique. Pour Dalí, le phénomène de l'image multiple est étroitement lié à l'interprétation paranoïaque-critique : le but de Dalí est d'exploiter la confusion créée par l'ambiguïté des images et de créer un nouvel ordre à partir d'éléments du monde extérieur qui n'ont normalement pas de liens entre eux.<sup>349</sup>

---

<sup>342</sup> [www.centrepompidou.fr/collection](http://www.centrepompidou.fr/collection).

<sup>343</sup> Voir l'Annexe, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 2.

<sup>344</sup> S. Dalí, 1952, p. 237.

<sup>345</sup> I. Gibson, 1997, p. 296 : les Dalí restent à Carry-le-Rouet jusqu'à la fin du mois de mars.

<sup>346</sup> I. Gibson, 1997, p. 317.

<sup>347</sup> I. Gibson, 1997, p. 322.

<sup>348</sup> Ce tableau est indiqué comme suite dans le catalogue d'exposition : 1. *L'Homme invisible* (non achevé) (Coll. part.) 1929 – 1932.

<sup>349</sup> Haim Finkelstein, *The Collected writings of Salvador Dalí*, Cambridge, University Press Cambridge 1998, p. 231-234. Les deux textes déjà parus s'intitulent *Chèvre sanitaire* et *Le Grand Masturbateur*. Ils avaient été écrits en Espagne au cours de l'été 1930 (I. Gibson, 1997, p. 322).



Dans ce texte, Dalí cite la toile qui caractérise tellement bien sa méthode *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930) : « *L'image double (dont l'exemple peut être celui de l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme) peut se prolonger, continuant le processus paranoïaque, l'existence d'une autre idée obsédante étant alors suffisante pour qu'une troisième image apparaisse (l'image d'un lion, par exemple) et ainsi de suite jusqu'à un nombre d'images limité uniquement par la capacité paranoïaque de la pensée* ». <sup>350</sup>

Rien ne saurait mieux rendre compte de l'accueil fait par Breton et ses amis à la « paranoïaque-critique » de Dalí que la « prière d'insérer » pour *La Femme visible* rédigée par Breton et Éluard :

« ...*La pensée dialectique conjuguée à la pensée psychanalytique, l'une et l'autre se couronnant de ce que Dalí appelle, d'une manière saisissante, la pensée paranoïaque-critique, est le plus admirable instrument qui ait encore été proposé pour faire passer dans les ruines immortelles le fantôme-femme au visage vert-de-grisé, à l'œil riant, aux boucles dures qui n'est pas seulement l'esprit de notre naissance, c'est à dire le ModernStyle mais encore le fantôme toujours plus attirant du devenir* ». <sup>351</sup>

Salvador Dalí avait fait une entrée fracassante dans le milieu surréaliste. Dès *l'Âne pourri*, Dalí oppose sa « paranoïa-critique » à l'écriture automatique qui avait été proclamée par André Breton comme le procédé-clef du Surréalisme. <sup>352</sup>

Quand Gala observe que Dalí a commencé un deuxième tableau, elle en souligne l'importance en commençant sa phrase par « *Keller et Colle ...* » et en soulignant le mot tableau. Elle n'oublie pas d'ajouter qu'il y a aussi un dessin préparatoire. Il existe en effet plusieurs études pour la toile *Dormeuse, cheval, lion invisibles*. <sup>353</sup> Le motif de base de cette toile, le cheval, est déjà présent, en haut à gauche, dans la composition de *L'Homme invisible*.

---

<sup>350</sup> *L'Âne pourri*, cité dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 276.

<sup>351</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, (*La Vie Publique de Salvador Dalí*), 1979-1980, p. 25.

<sup>352</sup> Ce contraste est plus fort en 1933 lorsque Dalí écrit : « *Loïn de constituer un élément passif propice à l'interprétation comme ceux-ci, le délire paranoïaque constitue déjà en lui même une forme d'interprétation* » (Dalí, *Nouvelles Considérations*, Oui, p. 35, cité dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, 1979-'80, p. 138). En 1935, Dalí déclare : « *L'automatisme psychique pur, les rêves, l'onirisme expérimental, les objets surréalistes à fonctionnement symbolique, l'idéographisme instinctif, l'irritation phosphénoménique et hypnagogique, etc., se présentent à nous aujourd'hui en « eux-mêmes » comme des procédés non évolutifs* » (Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Oui, p. 17, cité dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 139).

<sup>353</sup> Voir, p. e, Descharnes, Robert et Néret, Gilles, *Dalí. L'œuvre peint*, Paris, Taschen, 2005, p. 160 et p. 161.

## Dalí et Colle

Dalí fait un deuxième séjour à Paris entre avril et juin 1929.<sup>354</sup> C'est à l'occasion du tournage d'*Un Chien andalou* - qui ne prend que six jours - de Luis Bunuel. Dalí a écrit le scénario. Au cours de ce séjour, Joan Miró s'occupe beaucoup de son compatriote. Il introduit son jeune collègue dans le monde. Chez la Duquesa de Dato, veuve du Premier Ministre espagnol, Dalí fait la connaissance de Margaret Cuevas de Vera. Cette petite-fille de John D. Rockefeller et son époux Jorge de Piedra-Blancada Guana, Marqués de Cuevas de Vera, sont de grands amateurs d'art.<sup>355</sup> Au cours des années les liens amicaux entre « Tota » et Dalí se resserreront. Dans une lettre adressée à Pierre Colle, Gala fait allusion à cette amitié quand elle suggère : « *Colle, faites-vous aider par Mme Cuevas* ». <sup>356</sup> Cette remarque peut se rapporter au fait que Pierre Colle doit faire le nécessaire afin de faire venir les œuvres de Dalí d'Espagne pour l'exposition de juin 1932.<sup>357</sup> Il vaut la peine de s'arrêter à ce détail car la comtesse participera, fin 1932, au mécénat du *Zodiaque*.

Le sujet qui préoccupe Dalí, dans la deuxième partie de la même lettre, est son contrat avec Pierre Colle. Le peintre recommande à son galeriste de le lui envoyer « *certifié* » pour que le contrat ne se perde pas. « *Les petits sous* » font allusion à la mensualité de Frs. 2000, -- que Dalí recevra chaque premier du mois jusqu'à fin juin 1932. Vu la situation extrêmement pauvre de Dalí à cette époque, l'inquiétude du peintre quant au contrat et l'argent à recevoir, s'explique parfaitement bien. Il est possible de dater la lettre en question approximativement fin février, début mars 1933, grâce à la mention de certaines toiles et l'arrivée de Crevel.<sup>358</sup>

Dans la même lettre, Dalí fait allusion à une toile, *La Tour de Nel*, qu'il a faite il y a quelque temps. Il est probable que Pierre Colle lui a fait savoir qu'elle avait été vendue à un certain prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Ce membre du *Zodiaque* achète *La Tour de Nel* avant de rencontrer le peintre. Dans ses souvenirs dactylographiés, qui nous présentent une image sans fard du couple Dalí, le prince précise, sans toutefois indiquer le titre de la toile, qu'il l'avait achetée en « *1930 ou 1931* » et que cette acquisition faisait

---

<sup>354</sup> La première fois que le peintre visite Paris est en avril 1926 (pour cette visite voir, I. Gibson 1997, p. 172-173).

<sup>355</sup> I. Gibson 1997, p. 258.

<sup>356</sup> Voir l'**Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 3.**

<sup>357</sup> J. Levy, *Memoir of an art Gallery*, New York, Putnam, 1977, p. 70, le galeriste américain remarque qu'il se trouve dans la galerie Pierre Colle lorsque celui-ci est en train d'organiser le transport des toiles à partir de l'Espagne.

<sup>358</sup> La mauvaise santé de Crevel l'empêche de faire ce voyage au printemps 1931. Le 4 mars 1931, Crevel écrit à son ami Georges Poupet : « *J'ai renoncé à l'Espagne* » (René Crevel, *Lettres de désirs et de souffrance*, Paris, Fayard, 1996, p. 378).

de lui « *le premier acheteur d'un Dalí à Paris !* ». <sup>359</sup> *La Tour de Nel*, également connue sous le nom de *Vertigo*, *Tour de désir* ou *La Tour du Vertige* fut peinte en 1930. <sup>360</sup> Cette toile, prêtée par les Faucigny-Lucinge pour l'exposition *Dalí* à Knokke (1956), est dominée par une tour massive dont la vue plonge de façon vertigineuse vers le bas. Il s'agit bien de la Tour de Nesles, construite vers 1200 à Paris. D'après la légende, c'est l'endroit où Marguerite et Jeanne de Bourgogne s'adonnaient à des orgies qui finissaient par le meurtre de leurs amants, qui emballés dans des sacs, furent jetés dans la Seine. <sup>361</sup>

La petite phrase à la fin de la lettre : « *Ge fais des tableaux avec boucoup de rosses et de fleurs par terre* » n'est pas uniquement un geste envers son galeriste – le peintre le met au courant de ce qu'il fait - mais nous informe aussi sur ce qui tracasse Dalí en ce moment et nous donne donc, par ce biais, une indication de la période à laquelle ces toiles et dessins furent faits. Les soucis de Dalí concernent Gala qui a toujours eu une santé fragile. Enfant, elle passe beaucoup de temps dans des sanatoriums à Moscou. <sup>362</sup> Entre 1930 et 1932, Gala est souvent malade et doit subir plusieurs opérations. <sup>363</sup> Des ennuis gynécologiques, dont elle commence à souffrir au cours de l'été 1930, rendent une intervention inévitable. <sup>364</sup> C'est pendant cette période que Dalí peint sa bien-aimée, souffrante, attachée comme un Saint Sébastien féminin à une colonne placée sur une tour qui ressemble comme deux gouttes d'eau à la Tour de Nesles, avec quatre roses rouges à la place du ventre. Cette toile s'appelle *Les Roses sanglantes*. <sup>365</sup> D'autres œuvres de cette période témoignent de la même angoisse : plusieurs roses sont incorporées dans la grande toile *La Vieillesse de Guillaume Tell*. <sup>366</sup> Il en est de même pour la toile *Mémoire de la femme-enfant*. Ici, le buste de Guillaume Tell dépeint avec les traits du père de Dalí, est décoré de roses rouges. <sup>367</sup> Cette iconographie est aussi présente dans le dessin de 1931 qui représente *Gradiva* et dans celui qui s'intitule *Andromède*. <sup>368</sup> A propos de cette iconographie très personnelle, Dalí a dit : « *La peinture, c'est l'image aimée qui pénètre par les yeux dans notre âme et qui alors s'enfuit par la pointe du pinceau. Et l'amour, c'est la même chose* ». <sup>369</sup>

---

<sup>359</sup> Ce texte sur les Dalí se trouve dans **L'Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, texte préparatoire à l'autobiographie**. Dans son autobiographie, Dalí se souvient très bien de cette toile : « *Dans la galerie de ce dernier (Pierre Colle) j'exposai peu après ma « Dormeuse-cheval-lion-invisible ... (exposition du 3 au 15 juin 1931) Au bout de quelque temps, le prince de Faucigny-Lucinge acheta « La Tour de désir », tableau qui représentait un homme et une femme nus, s'étreignant figés dans une attitude criminelle et érotique, à côté d'une tête de lion* » (S. Dalí, 1952, p. 240).

<sup>360</sup> No. 12 du catalogue, S. Dalí, *Vertige*, 1930, h/t, 60 x 50 cm. collection Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge, Paris ; la collection Dalí du prince comprenait 9 œuvres du maître, *Vertige*, étant la seule œuvre datée 1930.

<sup>361</sup> Le roman d'Alexandre Dumas, *La Tour de Nesles* (1832), connut un immense succès populaire I. Gibson 1997, p. 272.

<sup>362</sup> I. Gibson, 1997, p. 272.

<sup>363</sup> Karin von Maur, *Salvador Dalí*, cat. exp. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, p. 90.

<sup>364</sup> I. Gibson 1997, p. 340.

<sup>365</sup> Catalogue *Dalí*, Stuttgart 1989, p. 90-91, *Les Roses sanglantes*, 1930, h/t, 75 x 64 cm. collection particulière.

<sup>366</sup> *La Vieillesse de Guillaume Tell*, 1931, h/t, 98 x 140 cm. collection particulière.

<sup>367</sup> *Mémoire de la femme-enfant*, 1931, h/t, 99x120 cm. The S. Dalí Museum, St. Petersburg, États-Unis.

<sup>368</sup> Catalogue *Dalí*, Stuttgart, 1989, respectivement p. 90 et p. 92. *Andromède*, dessin rehaussé, 77, 5 x 54, 5 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo-New York.

<sup>369</sup> Catalogue *Dalí*, Stuttgart, 1989, p. 90.

## Le contrat entre Colle et Dalí

Peu de temps après le premier achat d'Emilio Terry d'une toile de Dalí chez Colle, le galeriste et le peintre signent, le **22 juin 1931**, un contrat dont le texte est transcrit dans l'annexe I, *Pierre Colle*, document 4.<sup>370</sup> Il est souvent question dans la littérature d'un contrat entre Colle et Dalí. On date, invariablement, ce contrat le **21 juin 1930** mais cette date correspond au moment où la galerie Camille Goemans fait faillite et ferme définitivement ses portes.<sup>371</sup> Le contrat du 22 juin 1931 est valable pour un an à partir du premier juillet 1931 et sera renouvelé tacitement sauf préavis de deux mois de part et d'autres. Il comprend aussi le nombre d'œuvres que Dalí s'engage à céder à Colle et la mensualité que Dalí reçoit en contrepartie.

Grâce au texte d'une carte postale que les Dalí envoient à Colle au cours de l'été 1932, nous constatons que le contrat du 22 juin 1931 a été, en effet, renouvelé tacitement pour la période d'une année : du 1<sup>er</sup> juillet 1932 jusqu'à la fin du mois de juin 1933.<sup>372</sup> La carte postale informe Pierre Colle que Salvador et sa femme s'attendent à ce que les paiements de septembre et d'octobre soient majorés d'une partie de la somme que Colle leur doit encore suivant le contrat précédent, en l'occurrence Frs. 5.000,--. Ce contrat avait trait à la période du 1<sup>er</sup> juillet 1931 au 30 juin 1932. A la fin de l'année 1933, la galerie Colle cesse ses activités à cause de la crise économique.<sup>373</sup>

## Crevel et Colle

Dans sa lettre de fin décembre 1932, adressée à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, Gala implique que son ami René Crevel (1900 – 1935) est bien introduit dans *le monde*. D'après la même lettre, il est clair que Crevel connaît les futurs membres du *Zodiaque*, mentionnés pour la plupart en bas de la page. Ses relations avec Pierre Colle font penser que Crevel connaît aussi le milieu artistique de la capitale. Cependant, Crevel n'a pas encore rencontré Salvador Dalí. Pour ce faire, Crevel et Gala sont en route pour Port Lligat. Ils s'arrêtent à Vernet-les-Bains, dans les Pyrénées Orientales, le 21 juillet

---

<sup>370</sup> **L'Annexe I, Documents Inédits, Pierre Colle, document 4.** La somme mensuelle que Colle verse à Dalí contractuellement à partir du 1 juillet 1931 s'élève à Frs. 2.000, --. A cette époque un peintre en bâtiment gagne Frs 1.300, -- par mois basé sur 200 heures de travail. Les prix de quelques produits alimentaires suivent ci-dessus à titre de comparaison :

1 kilo de mouton	Frs. 22
1 kilo de pain	2,17
1 kilo de beurre	21,58
1 litre de vin	2,26
12 œufs	9,04

Voir M. Gee, 1981, p. 229 (statistiques de l'année 1930).

<sup>371</sup> Gamille Goemans était le premier galeriste parisien de Dalí. Voir p.ex. le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris 1979-1980, p. 23, date reprise par I. Gibson 1997, p. 318.

<sup>372</sup> Pour le texte de cette carte postale, voir **l'Annexe I, Documents Inédits, Gala et Dalí-Pierre Colle, document 5.**

<sup>373</sup> S. Lorant-Colle, 1996, p. 113 : "La galerie également atteinte par la crise doit fermer ses portes. 1934-1936, Pierre Colle partage un appartement avec Max Jacob, rue de Duras, puis 17, rue Saint-Romain, car « la crise » rend la vie matérielle difficile ».

1931.<sup>374</sup> Dalí, ayant été retenu à Paris, les rejoint deux jours plus tard. Le peintre a choisi cette charmante station thermale pour la convalescence de Gala qui venait de subir « *une intervention terrible* ». Terrible en effet, car l'intervention la laissera stérile.<sup>375</sup> Arrivés à l'hôtel, les trois amis écrivent à Pierre Colle.<sup>376</sup> Dalí n'y va pas par quatre chemins : en plus de l'en-tête imprimé, le peintre marque en grosses lettres majuscules les nom et adresse de leur hôtel et insiste assez lourdement sur le fait qu'il reste assez de temps à Vernet pour que le galeriste puisse lui y envoyer sa mensualité, sans doute celle qui est due pour le premier août 1931. Cette formule, « l'argent que vous me devez », revient sans cesse dans les lettres et les cartes postales que Dalí envoie à son galeriste après le 22 juin 1931, date du contrat.<sup>377</sup>

Gala est une amie intime de Crevel. L'amitié entre le jeune poète et Gala a dû commencer en 1922 quand Gala est encore Madame Paul Éluard. C'est à partir de cette année que René Crevel participe aux activités d'André Breton et de son groupe, dont Paul Éluard est un membre important. Crevel « brille » dans les séances hypnotiques qui font fureur dans le milieu surréaliste parisien. Les liens d'amitiés de Crevel avec Dalí sont complexes : ils sont de nature artistique et personnelle. Crevel est présent lors de l'avant-première à Paris, le 30 juin 1930, de *L'Âge d'or*, film dont le succès à scandale suscite dans la presse des réactions passionnées.<sup>378</sup> Crevel est de ceux qui signent « la deuxième prière d'insérer » du *Second Manifeste du Surréalisme* (1929) et « la prière d'insérer » pour *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930).<sup>379</sup> Malgré une santé fragile, Crevel se rend trois fois en Espagne auprès de ses amis Gala et Dalí. Lors de son premier séjour, en 1931, il rédige *Dalí ou l'anti-obscurantisme*. Ce texte est un véritable hommage à son ami : Crevel y défend les idées de Dalí sur la paranoïa et son goût pour l'Art Nouveau.<sup>380</sup> Le deuxième voyage, qui se situe vers la fin mars 1932, n'est pas mentionné dans la littérature.<sup>381</sup> La troisième et dernière visite de Crevel se fait en été 1932. Au cours de ce séjour, Dalí et Crevel se rendent à Barcelone afin d'intéresser la presse locale à la publication de deux magazines surréalistes.<sup>382</sup>

Quelques mots de Crevel, qui s'ajoutent aux remarques de Gala et de Dalí, nous font comprendre que Crevel n'est ni ravi de la station thermale, ni de l'hôtel du Portugal et du Parc. Grâce à des lettres que Crevel écrit à d'autres amis, lors de ce bref séjour à Vernet-les-Bains, nous en savons davantage. A son amie Choura Tchelitchev, Crevel écrit le 21 juillet : « *Je suis à l'hôtel du Portugal, où il fait beau, où les gens sont assez affreux* ». Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, dit « Johnny », reçoit un mot de Crevel, daté du

<sup>374</sup> I. Gibson, 1997, p. 340 et F. Buot, 1991, p. 299.

<sup>375</sup> Encore à Paris, vers le 20 juillet, Dalí en parle à son ami Ernesto Giménez Caballero, qui écrira par la suite un article dans *La Gaceta Literaria* : « *Dalí croit que son amour est perverse, car elle est la femme d'un ami et parce qu'elle est stérile et violente* », I. Gibson 1997, p. 340.

<sup>376</sup> Voir **P'Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 6.**

<sup>377</sup> Nous ne parlons que des documents dont nous disposons.

<sup>378</sup> F. Buot, 1991, p. 284 et le catalogue de la rétrospective *Dalí (La vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-1980, p. 22.

<sup>379</sup> J.-M. Devésa, *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 241.

<sup>380</sup> I. Gibson 1997, p. 342.

<sup>381</sup> I. Gibson 1997, p. 354, « *quelques jours plus tard, Crevel arrive* » (notre traduction).

<sup>382</sup> I. Gibson 1997, p. 358.

23 juillet : « *Ici c'est un temps assez insensé avec des gens inimaginables, pays et gens délabrés. Mais il fallait un peu de montagne avant la mer à Cadaqués* ». Une courte lettre, datée du 28 juillet, informe son ami Georges Poupet que : « *Les gens du pays ont l'air assez affreux, mais je crois que ce sera bien pour le repas* ». <sup>383</sup>

### Colle, Éluard et Picasso

La deuxième exposition personnelle de Salvador Dalí a lieu chez Pierre Colle à Paris du 26 mai au 17 juin 1932. Vers le 10 avril, bien avant l'ouverture de son exposition, Dalí écrit à son galeriste pour le mettre au courant du transport de ses toiles et pour lui dire qu'il a l'intention de demander à son ami Paul Éluard d'écrire un texte qui fera figure de préface au catalogue de l'exposition. <sup>384</sup> Dalí compte beaucoup sur le succès de son exposition car sa situation financière en dépend. Le peintre retourne à Paris vers le 11 mai pour assister à l'ouverture de son exposition. <sup>385</sup>

Cette lettre du début avril 1932 contient une remarque qui se rapporte à Pablo Picasso. Dalí se demande ce que Picasso et le manuscrit sont devenus. Il est possible que son illustre compatriote continue à préoccuper Dalí en ce printemps 1932. Récemment, le jeune éditeur Albert Skira avait demandé à Picasso d'illustrer *Les Métamorphoses* d'Ovide. Henri Matisse va aussi participer à la même collection : il se chargera des illustrations pour *Les Poésies* de Mallarmé. <sup>386</sup> Ce sont en effet des commandes prestigieuses qui lui font très envie. D'après Dalí, c'est grâce à Picasso qu'il reçoit la commande de Skira, le 28 janvier 1933, pour des eaux-fortes qui devront illustrer *Les Chants de Maldoror*. Cette commande va mettre le jeune Dalí au rang des grands. <sup>387</sup> Albert Skira contredit d'ailleurs la remarque de Dalí concernant la façon dont le contrat entre lui et son commanditaire fut établi. Skira note dans son livre *Vingt ans d'activité* (1948) que c'était René Crevel qui l'avait persuadé de confier l'illustration de cette œuvre à Dalí. <sup>388</sup> Pour se rendre compte de l'impact de cette commande sur Dalí, il suffit de lire la carte postale que Gala envoie à Boris Kochno, ami des Dalí et de tous ceux qui font partie du *Zodiaque* : « ... *Mon Dalí travaille comme un diable se levant à 5 h du matin et piquant comme un oiseau qui mange la plaque de cuisine. Aussi : il en sort des folies, plus compliquées, plus folles et plus étranges que jamais ...* ». <sup>389</sup>

<sup>383</sup> Pour ces lettres, voir R. Crevel, 1996, respectivement p. 325, 327, 329.

<sup>384</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 7**. Dans cette lettre Dalí écrit qu'il apportera lui-même ses tableaux dans un mois.

<sup>385</sup> I. Gibson, 1997, p. 354.

<sup>386</sup> I. Gibson, 1997, p. 363.

<sup>387</sup> Voir S. Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1964, p. 32, pour l'intervention de Picasso ; grâce à une lettre de Dalí à Charles de Noailles, nous savons que ce contrat est signé le 28 janvier 1933 : catalogue de la rétrospective *Dalí, (La vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-1980, p. 32.

<sup>388</sup> D. Ades, *Dalí : The Centenary Retrospective*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 485 ; voir aussi I. Gibson, 1997, p. 363.

<sup>389</sup> Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris. Fonds Boris Kochno, traitement en cours, carte postale inédite, représentant *Micheline*. On peut dater cette carte février – avril 1933 car les Dalí sont à Port Lligat pendant cette période.

Une dizaine de jours plus tard, vers le 20 avril 1932, Dalí envoie une carte postale à Colle.<sup>390</sup> Apparemment, les soucis financiers du couple Dalí ne se sont pas évaporés malgré les envois mensuels de Colle et le coût moindre de la vie espagnole. Entre le 10 et le 20 avril, Éluard et Dalí ont dû se mettre d'accord sur le genre de texte qu'Éluard écrira en guise d'introduction. Le catalogue qui est quasiment introuvable aujourd'hui commence en effet par un long poème intitulé *Salvador Dalí*. Le poème aussi bien que la toile, qui figure au numéro 1 du catalogue, *La Vieillesse de Guillaume Tell*, renvoie au mythe familial de Dalí où le père de Salvador Dalí menace de supprimer son fils. Dalí ressent la sexualité et l'autorité de son père comme une menace. A travers le personnage de Guillaume Tell, qui représente son père, Dalí donne libre cours à son angoisse.<sup>391</sup>

### Colle et « l'Angélus »

La dernière lettre « espagnole » qui fait partie de la correspondance Dalí – Colle (1930 – 1933) est, bien qu'énigmatique, probablement la plus intéressante en ce qui concerne les idées du peintre.<sup>392</sup> A part une référence à une clause du contrat avec Colle et la mention d'une note de son médecin, Dalí nous parle d'un petit tableau qui est, d'après lui, le meilleur de tous les petits tableaux qu'il a faits. Il ajoute qu'il y a travaillé très longtemps et avec énormément de soin.

Quand Dalí débarque à Paris, en 1929, il se fait remarquer par sa maladresse et sa timidité. Il se sent très gêné lorsqu'il va dans « *le monde* ». Afin de pouvoir fonctionner « normalement » lors de ces sorties, il se sert d'un remède classique: « *Je crois que l'alcool que j'avais été obligé de boire à Paris pour vaincre mes crises de timidité, joua un rôle dans cette irritation de l'estomac* ». Dalí a noté cet ennui de santé dans *La Vie secrète*. A notre avis, c'est bien la seule fois que le peintre fait allusion à un problème médical lors d'un séjour à Cadaqués. A la même page, Dalí nous dit qu'il vient de terminer un tableau intitulé *Gala avec une paire de côtelettes crues se balançant sur son épaule*, toile datée de 1933.<sup>393</sup> Il est donc tentant de regarder de plus près quels petits tableaux Dalí a faits en 1933.

---

<sup>390</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 8.**

<sup>391</sup> D'après le catalogue de la grande vente aux enchères *André Breton, 42, rue Fontaine* (cat. « Livres », p. 140, numéro 343 : Salvador Dalí, catalogues et cartons d'invitations), ce catalogue de 1932 est décrit comme « *rarissime* ». Nous avons pu le consulter dans des archives privées à Paris. *La Vieillesse de Guillaume Tell*, 1931, h/t, 98 x 140 cm, collection particulière. Jean-Michel Ollé, *André Breton, 42 rue Fontaine*, Paris, CalmelsCohen, 2003.

<sup>392</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 9.**

<sup>393</sup> S. Dalí, 1952, p. 354. *Gala avec une paire de côtelettes crues se balançant sur son épaule*, 1933, h/t, 6 x 8 cm., Figueras, Fundacion Gala-Salvador Dalí.

Ceci n'est pas simple car il n'existe pas de véritable *catalogue raisonné* de l'œuvre peint de Dalí.<sup>394</sup> En nous basant sur ce qui fait figure de *catalogue raisonné* et la liste des œuvres que Descharnes a ajoutée, on peut compter neuf petites peintures sur bois ou toile pour l'année 1933.<sup>395</sup> De ces neuf tableaux, il n'y a que *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* – inspiré par le thème de l'Angélu – qui réunisse plusieurs éléments fort complexes. Or ce petit chef-d'œuvre qui ne mesure que 24,2 x 19,2 cm se distingue par sa composition et son iconographie peu habituelles. Il n'y a pas de doute qu'une telle image a nécessité une période de travail prolongée et une exécution très soignée de la part de Dalí.

Dans une pièce dont la porte d'entrée est ouverte, nous voyons Gala, assise, face à Lénine qui est également assis. Gala nous regarde avec un grand sourire. Nous voyons Gorky se cramponnant à la porte. Au dessus de cette porte d'entrée, Dalí a peint une copie exacte de *L'Angélu de Millet*.<sup>396</sup> Plusieurs auteurs ont remarqué la présence de ces deux Russes.<sup>397</sup> Un troisième personnage, André Breton, s'y ajoute. Son buste est placé sur une étagère à l'intérieur de la pièce où Gala et Lénine se tiennent. La présence de ces trois « grands » fait penser à la colère de Breton et les siens à la vue du tableau de Dalí, *L'Énigme de Guillaume Tell*. Comme dans cette toile, Dalí se moque de nouveau de Lénine. Dalí en rajoute en introduisant le personnage de Gorky, admirateur de Lénine.<sup>398</sup>

*Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* trouve son origine dans « l'image obsédante » de *L'Angélu de Millet* (1857). Ce tableau

---

<sup>394</sup> Le livre de R. Descharnes et G. Néret, fait figure de *catalogue raisonné* : *Salvador Dalí, 1904 – 1946, L'œuvre peint, première partie, 1904 – 1946*, Cologne, Taschen/Libero, 2005. Les auteurs ont ajouté une liste des œuvres à leur texte. Celle-ci n'est évidemment pas complète.

<sup>395</sup> Il s'agit des œuvres suivantes :

No. 432 *Portrait de Gala*, h/b, 8,5 x 6,5 cm

No. 433 *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*, h/b, 22 x 27 cm

No. 441 *La Charette fantôme*, h/b, 16 x 20, 3 cm

No. 445 *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*, h/b, 24 x 18,8 cm

No. 448 *Portrait de Gala avec deux côtelettes d'agneau en équilibre sur l'épaule*, h/b, 6 x 8 cm

No. 451 *Moi-même à dix ans lorsque j'étais l'enfant-sauterelle*, h/b, 22 x 16 cm

No. 452 *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans une attitude de traire du lait d'une harpe crânienne*, h/t, 22 x 16,5 cm

No. 456 *Le devenir géologique*, h/b, 21 x 16 cm

No. 460 *Sans titre – Cette mort hors de la tête (Paul Éluard)*, h/b, 14,1 x 17,9 cm

<sup>396</sup> Est-ce que Dalí se serait inspiré des toiles du peintre Pieter Aertsen (1509 – 1575) ? Plusieurs intérieurs de ce maître nous montrent deux scènes : la plus grande, celle qui saute aux yeux, et une deuxième, d'habitude au fond de la représentation et de dimensions modestes. Cette deuxième, souvent de nature religieuse, est celle qui importe. Voir, à titre d'exemple, dans B. Haak, *The Golden Age. Dutch painters of the Seventeenth Century*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 121, *Nature morte avec le Christ chez Marie et Marthe*, h/b, 60 x 101,5 cm., Kunsthistorisches Museum, Vienne

<sup>397</sup> Voir D. Ades, *Dalí*, Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 144 et p. 146, Descharnes, 2005, p. 197-198 et H. Finkelstein, *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 217, note 12. Lénine est également présent dans d'autres toiles de cette période.

<sup>398</sup> D'après D. Ades, c'est Dalí lui-même qui aurait dit qu'il s'agit de Gorky (D. Ades, *Dalí's Optical Illusions*, Hartford, CT, Wadsworth Atheneum Museum of Art et Yale University Press, 2000, p. 90).



de Millet, que Dalí connaissait déjà quand il était à l'école primaire, réapparaît en juin 1932 et va déclencher chez le peintre sa vision paranoïaque-critique de l'œuvre et alimenter ses fantasmes et obsessions profonds : la mort du frère aîné, le meurtre du fils par le père jaloux et la castration maternelle. Les grandes lignes de la thèse avancée par Dalí sont connues. Selon lui, nous n'avons pas affaire à cette paisible scène paysanne déjà reproduite des milliers de fois. Au contraire, il s'agit de l'image cryptique de la relation familiale où domine la mère. C'est la femme dévorante qui ensevelit le fils et réduit son mari à l'état d'accessoire. Pour Dalí, l'image du frère mort persiste de façon obsédante. Le peintre découvre dans *l'Angélus* une forme dissimulée : une radiographie du tableau a laissé apparaître entre l'homme et la femme une forme géométrique que Dalí interprète aussitôt comme le cercueil du fils mort.<sup>399</sup>

Dalí, quasiment obsédé par le thème de *l'Angélus*, fait paraître le couple paysan dans un nombre de gravures qui vont illustrer *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. La phrase de Lautréamont rendue célèbre par les Surréalistes : « *beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* », est à la base de la gravure XIV, par Dalí, où Saturne dévore un enfant coincé dans une machine à coudre. Nous avons affaire à une iconographie tout à fait personnelle, dont voici les idées principales : « *la terre labourée est la plus littérale et la plus avantageuse de toutes les tables de dissection, le parapluie et la machine à coudre sont transposés dans « l'Angélus » en figure masculine et figure féminine* ». Dalí compare la femme à la mante religieuse qui 'vide' son mâle c'est-à-dire son parapluie.<sup>400</sup> La petite toile *Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* est exposée chez Colle en juin 1933. Cette exposition a un cachet spécial : elle ne présente pas uniquement la production récente de Dalí, elle fait connaître en même temps le groupe du *Zodiaque*. En effet, Colle a su coordonner la participation de huit membres du groupe qui ont prêté treize œuvres du peintre.<sup>401</sup>

Dans les pages précédentes, nous avons fait la connaissance de Pierre Colle, le jeune galeriste entreprenant de Salvador Dalí qui est activement impliqué dans la vie et dans la carrière du peintre. Les lettres que Gala et Dalí ont envoyées à Colle nous permettent de nous faire une idée des circonstances matérielles du couple. Quant au *Zodiaque*, Colle fait connaître le projet du mécénat au cours de son exposition de novembre 1932.<sup>402</sup> D'autre part, le galeriste est mentionné dans la proposition de Gala car il se porte garant pour « les prix déjà atteints » – une des conditions de Gala. Une fois le *Zodiaque* en place, Colle fera de son mieux pour faire connaître l'œuvre de Dalí au cours de ses

---

<sup>399</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 38 : une radioscopie de 1963 a dévoilé une masse sombre analogue à l'ouverture d'une tombe ou à la forme d'un cercueil. Millet avait fait un repentir à cet endroit de la toile.

<sup>400</sup> Voir *Préface à l'exposition à la Galerie des Quatre Chemins*, Paris, 1934, citée dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 331 et 332.

<sup>401</sup> A. Durst, M. Cuevas de Vera, J. Green. R. de Saint Jean, E. Terry, Ch. De Noailles, J.-L. de Faucigny-Lucinge et R. Laporte ont participé.

<sup>402</sup> Cette exposition ne dure que trois jours : du 22 au 24 novembre (Gibson, 1997, p. 361). D'après nous, elle a été organisée dans le but exprès de présenter l'œuvre de Dalí à ceux susceptibles de participer au *Zodiaque* : Julien et Anne Green y vont, en sont enthousiastes et vont faire la connaissance des Dalí le lendemain de leur visite à la galerie Colle. Leur participation au *Zodiaque* s'en suit.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

expositions *Dalí*. Les expositions de juin 1932 et juin 1933 ont un cachet inhabituel : les noms de ceux qui font partie du *Zodiaque* sont indiqués dans le catalogue de l'exposition. Nous avons vu que Pierre Colle a de nombreuses relations et qu'il compte parmi ses clients Emilio Terry et Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, qui seront plus tard des membres du mécénat du *Zodiaque*. En 1931, Emilio Terry a déjà acquis deux œuvres de Dalí – et ce n'est que le début. Dans la partie qui va suivre et qui lui est consacrée, nous verrons que ce « gentleman architecte » participe activement à la mise sur pied du *Zodiaque*, qu'il suit la carrière de Dalí avec passion et que ses activités mondaines et artistiques de ce début des années 1930 se situent souvent dans le cadre de ce mécénat.

## EMILIO TERRY

Le 11 novembre 1931, Emilio Terry (1890 – 1969) note dans son carnet qu'il a fait la connaissance de Dalí et de Gala chez eux : « René (Crevel), de nouveau à Paris, me fait rencontrer Dalí et madame Éluard. Peintures et dessins très beaux ». Peu usuel pour lui, il ajoute une remarque sur l'ambiance qui régnait chez Dalí : « Atmosphère très intimidante et Dalí beaucoup trop doctrinaire ». <sup>403</sup> A partir de cette visite, une amitié se noue entre le peintre et l'architecte qui va mener à une aide mécénale, le *Zodiaque*, dont les Dalí seront les bénéficiaires. C'est à travers de nombreuses rencontres, marquées par des dîners mondains et par des conversations sur l'art en général et Dalí en particulier, que le lecteur est témoin de ce développement. Cette amitié, qui connaît des hauts et des bas, sera, à un certain moment, intime. Pourtant, elle ne va pas durer. L'extrait *Dalí* qui fait partie des *Mémoires d'Emilio Terry* exprime cet éloignement : à partir de 1934, Terry et les Dalí ne se voient presque plus. La dernière fois que Terry fait mention des Dalí dans ses *Mémoires* est le 27 novembre 1936. A cette époque, la carrière de Dalí aux États-Unis a pris un grand essor et le mécénat du *Zodiaque*, auquel Emilio Terry a activement participé, a été remplacé par l'aide du milliardaire anglais Edward James : « Vers cette époque, Terry s'est désintéressé des Dalí. Dalí n'était plus là : il voyageait et travaillait beaucoup. Dalí n'avait plus besoin d'aide ». <sup>404</sup>

L'extrait *Dalí*, qui couvre la période mai 1931 – novembre 1936, présente plusieurs avantages : il montre non seulement combien Dalí et Gala se sont démenés pour que ce mécénat s'établisse, il est également clair que la mise sur pied du *Zodiaque* ne s'est pas faite autour d'un whisky à la va-vite mais que la préparation en a été méticuleuse. En plus, dans cet extrait on voit « passer » tous ceux qui ont été, de près ou de loin, impliqués dans le mécénat. En fait, les brèves remarques qui constituent la partie des *Mémoires* ayant trait aux Dalí, renvoient à un monde qui ressemble à celui que Marcel Proust a si bien décrit.

Dans un premier temps nous nous proposons de voir de plus près le cadre mondain qu'Emilio Terry propose aux Dalí et les efforts que font les Dalí pour rendre cette hospitalité : il y a d'une part les dîners, occasions mondaines par excellence, chez l'architecte, Place du Palais Bourbon à Paris. En contrepartie, il y a les repas et goûters chez les Dalí. Ensuite, il faut faire le récit détaillé des nombreuses rencontres artistiques qui vont réunir l'architecte et le peintre, souvent accompagné de Gala. Des gens du monde aussi bien que des artistes se retrouvent au cours de ces mondanités. Dans une

---

<sup>403</sup> Voir ce chapitre, note 15 : Archives E. Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*. Voir aussi F. Buot, 1991, p. 308.

<sup>404</sup> Entretien du 16 novembre 2003. Les remarques qui ont trait à la personne d'Emilio Terry, à son œuvre ou à sa collection d'art proviennent souvent de deux sources. D'une part, comme nous l'avons déjà indiqué, nous avons pu consulter une partie des *Mémoires* de l'architecte. Il s'agit de la partie où les Dalí sont présents. D'autre part, nous avons été gracieusement reçues par un parent de l'architecte, qui désire rester anonyme. Plusieurs entretiens nous ont permis d'ajouter des faits intéressants à la biographie restreinte de cet homme qui a joué un grand rôle dans le mécénat du *Zodiaque*.

dernière partie nous verrons la suite logique des mondanités auxquelles Terry et les Dalí participent et de la passion de l'art qu'ils partagent : la participation de Terry au *Zodiaque* et ce que Terry reçoit en contrepartie de son aide.

### **Emilio Terry chez lui à Paris**

Les Terry, cette « *famille exotique* », ont fait leur fortune dans le sucre. Tomasso Terry, l'homme le plus riche de Cuba, abandonne la culture du sucre et son pays vers 1860 et s'établit pendant une courte période à New York. Comme tant de Sud-Américains de cette époque, il ressent l'attraction de Paris et s'y installe pour ne plus jamais retourner dans son pays natal. A sa mort, en 1899, chaque enfant (ils étaient au nombre de dix-sept) hérite d'une très appréciable fortune. Deux de ses fils, Emilio et Francesco, achètent un des plus beaux châteaux français, Chenonceau, « la perle des Valois.<sup>405</sup> Emilio Terry s'est toujours occupé de dessin. Après avoir dessiné des robes (vers 1915), il s'est tourné vers l'architecture, sa vraie passion. Le classicisme de Palladio et Ledoux l'enchantent, mais il aime aussi l'imaginaire surréaliste. Ce dilettante fortuné, qui s'adonne à l'architecture et à la décoration, vit dans son hôtel particulier de la Place du Palais Bourbon entouré d'objets d'art. Sérieux, sociable et très discret, il s'entoure d'amis qu'il aime inviter. A ces occasions, Emilio a le don de réunir ceux qui éprouvent un grand plaisir à se voir. Bien que très à l'aise, il n'est pas dépensier : son grand bonheur est de « courir » les antiquaires à la recherche d'objets et de meubles de style Directoire et Consulat.

Emilio Terry possède déjà deux œuvres de Dalí bien avant le début du *Zodiaque*.<sup>406</sup> Ces toiles sont accrochées Place du Palais Bourbon où Terry habite depuis 1914. En effet, Terry reprend la location de l'appartement au premier étage que son parent Boni de Castellane abandonne pour partir à l'armée. En 1919, Terry achète l'hôtel en entier.<sup>407</sup> Devenu propriétaire, Terry entreprend de réaménager les appartements et d'y déployer tout son talent de décorateur. Les premiers projets datent des années 1920, l'ensemble des travaux sera terminé dans les années 1950.

Le rez-de-chaussée de cet hôtel, construit vers 1790, comprenait sur toute la profondeur, à droite du passage, trois boutiques dont deux sur la rue et une à l'angle. Le premier étage – *il piano nobile* – se divise en sept pièces dont cinq constituent la suite : antichambre, salle à manger, salon, chambre à coucher, cabinet, ainsi que plusieurs cabinets, lieux à l'anglaise, passages et dégagements. Le deuxième étage se divise de la même manière. Le troisième étage comporte treize pièces, des dégagements, cabinets, garde-robes et lieux à l'anglaise. Le quatrième étage est divisé en chambres pour les domestiques.

Les travaux de Terry concernent principalement la décoration des pièces du premier étage où il remplace les grandes peintures en trompe-l'œil du salon d'angle par des glaces. Dans cette pièce il installe quatre dessus-de-porte qui ont chacun un thème allégorique différent. Au rez-de-chaussée, Terry aménage une bibliothèque qui se caractérise par la sobriété des lignes. Elle est aménagée à l'emplacement de la boutique formant l'angle de

---

<sup>405</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 39.

<sup>406</sup> Voir texte Pierre Colle, notes 16, 17, 18.

<sup>407</sup> Entretien du 28 juin 2004.

la place. L'irrégularité des murs est dissimulée par des corps de bibliothèque en acajou et ébène, ponctués par des rosaces en bronze doré. Plusieurs dessins témoignent de ses hésitations sur l'emploi des matériaux. Finalement, Terry adopte le placage d'acajou sur lequel se détachent les encadrements et les filets d'ébène. La cheminée qui est placée dans l'angle coupé de la pièce, est en granit incrusté de plaques de porcelaines réalisées à Sèvres.<sup>408</sup>

Les meubles que l'architecte dessine et fait exécuter par d'excellents artisans vont à merveille avec le cadre raffiné de la bibliothèque. Il faut penser notamment à une paire de tables dont le dessus est de marbre vert-antique et les pieds en bronze patiné et doré. Une troisième table se fait remarquer par le contraste osé des matériaux classiques et modernes utilisés : elle est en acajou, le dessus est en marbre bleu turquin et les pieds en acier et bronze doré.<sup>409</sup> Terry achète aussi des meubles chez les antiquaires ou à ses amis. Grâce à ses *Mémoires*, grâce en particulier à la partie qui se rapporte à Eugenia Errazuriz, nous apprenons que ce mécène, au goût exquis, a vendu plusieurs meubles à Emilio Terry. Il s'agit notamment « *d'une bergère qui va avec un fauteuil (déjà) acheté* » (mars 1939). Le 25 avril 1939, Terry lui rend visite : « *Goûter chez Eugenia avec Patricia. Je lui achète son lit Louis XVI et regarde avec envie sa petite table* ». Quelques jours plus tard, Terry est de nouveau chez Eugenia. Le 28 avril, il note : « *Chez Eugenia à qui je demande le prix de sa petite table, de sa pendule et du lit. She asks for 53 and I ask to think it over* ». Le 29, l'affaire est dans le sac, car Terry marque le montant de ses achats : « *Chez Eugenia, where I close the deal with her for 45.000* ». <sup>410</sup>

### Les dîners en ville

La première guerre mondiale provoque un certain nombre de bouleversements dans les mœurs de la société. Maurice Sachs, qui a vécu l'époque du « Bœuf sur le toit » à plein, note en ce qui concerne *le gratin* : « (que la première guerre mondiale) *a rompu presque toutes les barrières de la vie sociale et provoqué un changement comme on n'en avait pas connu depuis le Directoire et l'Empire (car la vie n'avait pas changé de Louis XVIII à 1914)* ». <sup>411</sup> Il énumère ces changements : les jeunes filles et les femmes du monde commencent à sortir seules, les femmes commencent à travailler en dehors de chez elles, les femmes du monde n'ont plus de jour, on ne fait plus de visite dans le seul but de

---

<sup>408</sup> F. Magny (rédaction), *Le Faubourg Saint-Germain, Palais Bourbon, sa Place*, Institut Néerlandais, Paris, 1987, p. 136-137.

<sup>409</sup> Entretien du 25 juin 2004 : Terry travaillait avec un excellent bronzier/ébéniste, Monsieur Thoulouse. Arturo Lopez et Charles Bestegui faisaient également appel aux services de M. Thoulouse. Le Musée des Arts Décoratifs à Paris, où le jeune Terry allait très souvent pour se former, conserve tous les dessins et toutes les maquettes de l'œuvre de Terry. Lors de notre visite du 16 novembre 2004, Madame Chantal Bouchon, Conservateur du Cabinet des Dessins nous a gracieusement reçues et nous a montré un grand nombre de dessins de meubles qui se caractérisent par ce style classique et épuré dont Terry se fait le champion.

<sup>410</sup> Entretien du 28 juin 2004: dans ses *Mémoires*, Terry se servait de la langue anglaise quand il s'agissait d'argent. D'autre part, rappelons-nous que la situation financière de Madame Errázuriz se dégrade vers 1937. A cette époque, elle quitte son appartement et emménage dans un pavillon indépendant dans l'hôtel particulier des Beaumont, rue Masseran à Paris. Ce pavillon est mis à sa disposition en échange de meubles et de tableaux.

<sup>411</sup> M. Sachs, *Au Temps du bœuf sur le toit*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1987, p. 104.

remercier d'un déjeuner, d'un service rendu, on ne va plus déposer des cartes de visite chez les personnes qu'on a rencontrées la veille, il n'y a plus de *maisons-clefs*, où il suffisait à un étranger, à un provincial d'être vu pour que toutes les portes lui soient ouvertes. D'où la possibilité, tacitement accordée à chacun, de pénétrer dans le monde avec les plus brèves lettres de créance.

Pringué note cependant que les changements énumérés ci-dessus n'ont guère influencé « l'esprit » de la classe privilégiée.<sup>412</sup> Il explique les motifs qui sont à la base de l'hospitalité traditionnelle de ce « milieu vibrant de curiosité, épris de changement et capricieux ». D'après lui il avait « le don émouvant d'accueillir sur le pied de l'intimité la plus cordiale et grand seigneuriale tout ce qui l'attirait, le charmait, le distrayait, c'est à dire les vedettes : qu'elles fussent du cœur ou de l'esprit, de l'Académie de Médecine ou du Barreau, de la scène ou des Arts». <sup>413</sup> Et l'auteur précise : « ...les peintres à la mode, les acteurs et les actrices, les littérateurs raffinés trouvaient dans le dilettantisme de ces milieux opulents, des auditoires consciencieux dont la politesse savait, avec un tact infini, déguiser en fervent intérêt l'ennui que quelquefois ils en ressentaient ». <sup>414</sup>

Ensuite, Pringué évalue « la valeur » de plusieurs activités mondaines. Pour lui, les dîners dans l'intimité sont la preuve de la vraie réussite.<sup>415</sup> Plus loin, il compare « l'intérêt » que peuvent avoir différents types d'invitations : « Au point de vue mondain, être prié à goûter, à un bal, à une fête, chez les dames de qualité était élégant, mais sans lendemain, tandis qu'être convié à dîner prouvait que l'on était de l'intimité dans le cercle amical et sur un palier social des plus stables ». <sup>416</sup> Enfin, Pringué souligne que les dîners à Paris ont un certain charme qu'ils n'ont pas ailleurs : il s'agit de la présence d'un invité de marque : «... grand voyageur, homme d'état, militaire glorieux ou par une vedette du sport, de l'art, du théâtre ». <sup>417</sup>

L'extrait Dalí des *Mémoires d'Emilio Terry* nous permet de constater que l'architecte a reçu les Dalí de nombreuses fois à dîner chez lui. Il est donc permis de croire que les temps n'ont guère changé depuis le récit de Pringué. Notons bien que le monde des années 1930 accueille « tout ce qui l'attire ». Le cas échéant, c'est Salvador Dalí qui y trouve « un auditoire consciencieux ». En plus, comme l'indique Pringué, les dîners dans le monde mènent à des lendemains qui chantent. Les Dalí comprennent parfaitement l'intérêt de ces invitations qui leur permettent de se faire une place dans ce milieu, qui n'est pas le leur, et d'en tirer des avantages.

---

<sup>412</sup> Marcel Proust a bien connu le monde de la même époque. Dans *Le Côté de Guermantes*, Marcel est invité à dîner par Madame de Guermantes. Il ne peut y croire : « Dîner chez les Guermantes, c'était comme entreprendre un voyage longtemps désiré, faire passer un désir de ma tête devant mes yeux et lier connaissance avec un songe » (M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, II, *Le Côté de Guermantes*, ch. II, Paris, Gallimard, 1954, p. 375.

<sup>413</sup> Gabriel-Louis Pringué, *30 ans de diners en ville*, Paris, Editions Revue Adam, 1958, p. 8.

<sup>414</sup> G.-L. Pringué, 1958, p. 8.

<sup>415</sup> G.-L. Pringué, 1958, p. 18.

<sup>416</sup> G.-L. Pringué, 1958, p. 43.

<sup>417</sup> G.-L. Pringué, 1958, p. 61.

### Les invités d'Emilio Terry : les artistes

*La Terre et la Ville* défilent chez Emilio Terry. Cette expression lui est propre et veut dire que l'architecte reçoit, en même temps, les gens *du monde* et les artistes.<sup>418</sup> Sans vouloir donner une liste complète de ceux qui sont reçus Place du Palais Bourbon, en compagnie des Dalí, il est intéressant de voir de plus près quelques invités d'Emilio Terry.

Plusieurs jeunes compositeurs, très en vogue, se retrouvent chez Emilio Terry. Il s'agit de George Auric, d'Henri Sauguet et de François Poulenc, tous les trois musiciens de l'avant-garde. Il s'y ajoute la princesse Edmond de Polignac chez qui le jeune Poulenc est invité à faire entendre ses œuvres au début des années 1920. Une dédicace sur une partition des *Poèmes de Ronsard*, témoigne de ce début de carrière que cette mécène, passionnée d'art, a facilité : « *A Madame la princesse de Polignac, en témoignage de très respectueuse affection et en souvenir d'une audition des Ronsard chez elle. Fidèlement. Poulenc. 1925* ». <sup>419</sup>

Les écrivains, dans le sens large du mot, sont aussi les bienvenus, Place du Palais Bourbon. Nous avons déjà fait la connaissance de René Crevel, jeune poète talentueux et tragique. Paul Chadourne, qui s'est lié d'amitié avec Crevel en 1926, est accompagnée de sa femme Georgette. Bien qu'il ait fait sa médecine, il choisit un autre métier : il sera libraire. Cet homme, fort cultivé et passionné d'art moderne, fait un voyage en Afrique avec son ami Emilio Terry. Jacques Viot, de « la bande à Crevel », est aussi écrivain. Son livre *Malaventura* plaît beaucoup à Terry. Dans ses *Mémoires*, extrait *Dalí*, Terry a noté la présence de l'éditeur Albert Skira, lors d'un déjeuner le 23 mai 1933.<sup>420</sup> En invitant l'artiste et son éditeur, Terry et les autres invités sont assurés d'un repas animé pendant lequel « *les folies* » de l'artiste garantissent une discussion intéressante.<sup>421</sup>

D'autres amis se retrouvent Place du Palais Bourbon. Le décorateur Jean-Michel Frank (1895-1941), très en vogue dans les années 1930, est lié d'amitié avec René Crevel depuis leur jeunesse au lycée Janson-de-Sailly. Avec Emilio Terry, ils forment un petit groupe d'amis qui s'écrivent, passent beaucoup de temps ensemble et s'entraident. En 1930, Crevel réfère à cette amitié qui lui est indispensable surtout aux moments où sa maladie le tourmente. Après le départ de Frank et de Terry, qui sont allés le voir au sanatorium, Crevel confie : « *Ils vont revenir peut-être. Moi guéri, le trio ne se quittera*

---

<sup>418</sup> Entretien du 17 novembre 2003. Le comte E. de Beaumont a été un des premiers à « mélanger » ses invités : il recevait en même temps gens *du monde* et artistes.

<sup>419</sup> Voir M. Chimènes, 1998, p. 1044. La princesse Edmond de Polignac, née Winaretta Singer (1865-1943), était la fille d'Isaac Singer, l'inventeur de la machine à coudre. En secondes noces, elle épouse le prince Edmond de Polignac qui était compositeur. Dans son hôtel de l'avenue Henri-Martin ou dans son palais de Venise, elle reçoit les plus grands artistes de son temps.

<sup>420</sup> Au début de cette année, Dalí signe un contrat avec Skira ; il s'agit d'eaux-fortes pour illustrer *Les Chants de Maldoror*.

<sup>421</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*: les autres invités sont Natty, la mère du prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, les Dutuit, Jean-Michel Frank et les Henriot.

plus. *A force d'être seul, j'ai besoin d'être trois* ». <sup>422</sup> C'est donc au début des années 1930 que les talents de Frank lui valent plusieurs commandes d'amis fortunés. <sup>423</sup> Sa carrière florissante lui permet maintenant d'engager des collaborateurs talentueux comme Alberto Giacometti.

Quant à son travail libre, Giacometti inaugure, en 1930, une période de création époustouflante : il s'agit de ses sculptures surréalistes, *Objets mobiles et muets*, qui se caractérisent par un contenu et un style souvent érotiques et qui ont pour but de choquer. Ces sculptures où des drames psychologiques se jouent sur une scène miniature, ont des apparences différentes : celles où « la cage » joue un rôle prédominant, sont les plus innovatrices. <sup>424</sup> Dans une lettre adressée à Pierre Matisse, Giacometti lui envoie « *la liste des sculptures que je vous ai promises, mais je ne peux la faire qu'en y introduisant un certain enchaînement, d'ailleurs très sommaire, sans cela elle n'aurait aucun sens* ». Suit un texte sur une partie de son œuvre complété par un croquis de chaque sculpture, suivie du nom du propriétaire. À côté de la première sculpture en forme de cage, Giacometti a noté : « *Cage. Bois 1930. Emilio Terry, Paris* ». <sup>425</sup> L'acquisition de cette sculpture avant-garde par Emilio Terry étonne : nous croyions avoir affaire à un homme aux goûts ultra classiques. Pourtant, nous verrons que l'achat de cette sculpture sera suivi de l'acquisition d'autres œuvres d'art qui sont, et c'est le moins que l'on puisse dire, d'une étrangeté inquiétante.

Un ami peintre d'Emilio Terry, Eugène Berman, est aussi un régulier de la Place du Palais Bourbon. Ce qui surprend, en lisant l'extrait *Dalí des Mémoires d'Emilio Terry*, c'est que Berman est à l'origine de la rencontre Lévy – Dalí, rencontre qui a lieu chez Terry. Nous savons que Julien Levy, le galeriste new-yorkais, a découvert « la peinture » de Dalí chez Pierre Colle lors d'un séjour à Paris au cours de l'été 1931. <sup>426</sup> Pour cette raison, on pense généralement que les deux hommes se sont rencontrés cet été là. <sup>427</sup> Mais c'est une fausse supposition. Grâce aux *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, nous pouvons dire comment la chose s'est passée : « *8 juin 1933, Berman emmène Levy et sa femme puis Dalí et Gala viennent faire leur connaissance* ». <sup>428</sup> Il est tentant de penser que

<sup>422</sup> F. Buot, 1991, p. 283 et p. 455, note 64: fragment d'une lettre de René Crevel à Etienne de Beaumont.

<sup>423</sup> F. Buot, 1991, p. 251 : Frank emmène Crevel chez la comtesse Pecci-Blunt, future mécène du *Zodiaque*, pour admirer un fumoir qu'il a conçu pour elle. Entretien du 21 novembre 2003 : « *A cette époque on disait du décorateur Jean-Michel Frank qu'il mettait les gens riches sur la paille* ». En fait, on s'arrachait ses meubles embellis d'une marqueterie en paille. Ils coûtaient une fortune.

<sup>424</sup> Catalogue d'exposition *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Londres, 1988, p. 28 : ces *Objets mobiles et muets* se présentent aussi sous une forme plate (genre « jeu de société ») et sous la forme d'un personnage seul dont l'attitude du corps implique un drame.

<sup>425</sup> A. Giacometti, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 46. La sculpture *La Cage*, 1930-'31, bois, 19,25x10, 36 x10, 36 pouces, est conservée au Moderna Museet, Stockholm. Dans cette lettre à Pierre Matisse, Giacometti a noté à côté du croquis de sa sculpture *Boule suspendue*, le nom de Pierre Matisse et celui d'André Breton, précédé du mot *plâtre* pour Matisse et du mot *bois* pour Breton. *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Londres, 1988, p. 27 : la sculpture en bois, 1930, 23,6x14, 25 x13, 25 pouces, se trouve aujourd'hui dans une collection privée à Paris. La *Boule suspendue* de Giacometti fait les délices de Dalí. Le peintre admet qu'elle lui a servi comme point de départ pour ses *Objets Scatologiques à Fonctionnement Symbolique*.

<sup>426</sup> I. Gibson, 1997, p. 339.

<sup>427</sup> I. Gibson, 1997, p. 338.

<sup>428</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*.



les amis de Terry ont discuté ferme de la première exposition personnelle du peintre, *Dalí*, que Julien Levy était, sans aucun doute, déjà en train de préparer et qui allait avoir lieu dans sa galerie, au 602, Madison Avenue, du 21 novembre au 8 décembre 1933.<sup>429</sup>

### **Les invités d’Emilio Terry : ceux du monde.**

La fleur du faubourg Saint-Germain afflue également chez Emilio Terry. Nous avons déjà remarqué la présence de la princesse Edmond de Polignac, entourée de jeunes musiciens. Les Castellane sont aussi très présents Place du Palais Bourbon. Stanislas (dit Biche) et son épouse Nathalie, née Terry, y sont comme chez eux.<sup>430</sup> Henri de Castellane, cousin de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et sa femme Sylvia font également partie du cercle des intimes.<sup>431</sup>

Les Castellane étaient trois : Boni, Jean et Stanislas. Ils étaient semblables par leur culture mais dissemblables par leurs goûts : Boni avait celui du faste, Biche celui du jeu et Jean celui de plaisirs moins avouables à cette époque. Fait extraordinaire, ils siégeaient ensemble à l’Assemblée Nationale.<sup>432</sup> Les trois frères héritent du château de Rochecotte à la mort de leur père, Antoine de Castellane, en 1917.<sup>433</sup> Jean-Louis de Faucigny-Lucinge se souvient de ses nombreux séjours, entouré de parents et d’amis, dans ce joli château près de Langeais.<sup>434</sup> En 1921, Rochecotte change de nouveau de propriétaire : Stanislas achète Rochecotte à ses deux frères. Le 24 juin 1934, Emilio Terry achète la propriété à son beau-frère.<sup>435</sup> Au moment de la vente, Emilio Terry lui promet de laisser le château au fils du vendeur.<sup>436</sup> En l’occurrence, c’est à Henri-Jean de Castellane, son petit-neveu, que Terry lègue le château en 1969. Le château reste de longues années les volets clos : personne n’y habite. En janvier 1978, Castellane vend le château et le domaine à un riche financier apparenté à la famille Michelin. Ce nouveau propriétaire vide le château : les meubles, la bibliothèque et tous les souvenirs de Dorothee de Dino et de Talleyrand sont vendus aux enchères à divers endroits. Il en est de même pour tout ce qui appartenait à Terry : les meubles faits d’après ses dessins ainsi que tous ses documents personnels ont été dispersés de la sorte.<sup>437</sup>

Le vicomte Charles de Noailles et sa femme, la vicomtesse, Marie-Laure de Noailles, née Bischoffsheim, dits « les Charles », fréquentent également la Place du Palais Bourbon. Dans *le Tout Paris*, ce jeune couple occupe une place à part : une vaste fortune leur permet des activités mécénales, qui ne sont limitées que par leur goût, lequel était aussi

---

<sup>429</sup> I. Gibson, 1997, p. 371-372.

<sup>430</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, passim.

<sup>431</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, passim.

<sup>432</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 60.

<sup>433</sup> Le château de Rochecotte évoque le souvenir de Dorothee de Dino et celui de son oncle Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord qui y séjourne souvent à la fin de sa vie. Dorothee de Dino achète le château en 1828. Elle le laisse, en 1847, à sa fille Pauline, épouse du marquis Henri de Castellane. Les trois Castellane, Boni, Biche et Jean héritent du château à la mort de leur père Antoine, fils de Pauline.

<sup>434</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 47 et 63.

<sup>435</sup> Pour l’histoire de Rochecotte, consultez le site [www.amis-talleyrand.asso.fr/lieux/rochecotte.html](http://www.amis-talleyrand.asso.fr/lieux/rochecotte.html).

<sup>436</sup> Entretien du 19 novembre 2003.

<sup>437</sup> Entretien du 17 novembre 2003 : seules les *Mémoires d’Emilio Terry* ont pu être sauvées.

bien traditionnel qu'avant-garde. A Paris, ils vivent au 11, Place des États-Unis dans un hôtel palatial que Marie-Laure hérite de son père. Collectionneurs avertis, ils s'y entourent d'une fabuleuse collection de toiles qui comprend tous les grands noms de la peinture ancienne et moderne. Dans le contexte du *Zodiaque*, il est logique que les Charles s'intéressent à ce jeune peintre espagnol plein de talent. Plus loin nous verrons leurs différentes activités mécénales dans lesquelles Dalí a été impliqué et la façon dont ils vont participer ensuite au mécénat du *Zodiaque*.

René Crevel est aussi un habitué de la Place du Palais Bourbon. Il y est souvent invité avec la marquise Margaret de Cuevas de Vera, dite Tota Cuevas. D'origine américaine, parentée à la famille Rockefeller, elle hérite d'une fortune considérable à la mort de son grand-père John D. Rockefeller. Dans les années 1930, elle semble avoir fait sa vie à Paris, car elle est de toutes les mondanités. Il est probable qu'elle participe au mécénat du *Zodiaque* grâce à la suggestion de René Crevel. Plus loin, nous allons voir de plus près sa participation à ce mécénat.

Toute l'aristocratie ne participe pas au mécénat du *Zodiaque*. C'est le cas de la princesse Nathalie Paley. Elle fait partie du *monde* parisien où l'on admire sa grande beauté. Issue de la famille impériale russe, la princesse Nathalie Paley s'enfuit de Moscou en 1919 et arrive, accompagnée de sa mère et de sa sœur, à Paris. Après quelques années d'aisance, il lui a fallu vendre ses meubles et ses bijoux et enfin se résigner à chercher du travail. Nathalie trouve une place chez Lucien Lelong, couturier et ami intime des Faucigny-Lucinge. Tout rentre dans « l'ordre » quand l'employeur épouse son employée : ce mariage presque « impérial » augmente encore le prestige de Lelong. Lelong est un des premiers couturiers à être « reçu ». <sup>438</sup>

### Repas et goûters chez les Dalí

Il est temps maintenant de quitter le Faubourg Saint-Germain, de traverser la Seine et de nous aventurer dans un quartier tout autre, celui de Dalí et Gala. En lisant l'extrait *Dalí* des *Mémoires d'Emilio Terry*, nous remarquons, d'abord, que les Dalí reçoivent beaucoup à partir de juin 1932. Ensuite, nous voyons qu'ils ne reçoivent pas n'importe qui : ils invitent *le monde*. Gala et Dalí habitent un modeste studio au 7, rue Gauguet, pas loin du Parc Montsouris. <sup>439</sup> Ils s'y sont installés après le divorce de Gala. Dans son autobiographie, Dalí a fait la description de ce nouvel environnement :

*« Cet immeuble moderne me paraissait une de ces punitions inventées par les architectes pour les pauvres. Et nous étions pauvres ! Ne pouvant posséder des commodes Louis XV, nous optâmes pour les larges baies ouvertes à la lumière, des tables chromées, des miroirs partout. Gala avait le don de faire tout briller*

---

<sup>438</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 83.

<sup>439</sup> Pendant deux ans, 1930- 1932, le couple vit dans l'appartement de Paul Éluard au 7, rue Becquerel, près du Sacré Cœur. Peu de temps avant le 15 juillet 1932, date du divorce, les Dalí quittent cet appartement et emménagent dans le studio.

*dès son arrivée. Mais cette sévérité presque monacale réveillait mes goûts luxueux. Je me sentais comme un cyprès poussant dans une salle de bains ».*<sup>440</sup>

A en croire Bettina Bergery, femme du député Gaston Bergery, Gala était une fine cuisinière :

*« Gala avait le don de vous proposer des plats peu habituels composés d'ingrédients auxquels l'on ne s'attendait pas: par exemple des champignons crus dans une salade. Après un délicieux repas, Gala ne manquait jamais de vous informer du montant de ses courses. En plus, elle avait ses « adresses » : elle était ravie de vous passer l'adresse de la boulangerie où le pain était le moins cher ».*<sup>441</sup>

C'est donc dans ce cadre simple que Gala et Dalí invitent le *monde* à venir dîner chez eux. Et le *monde* afflue. L'extrait Dalí des *Mémoires d'Emilio Terry* se lit comme la rubrique des mondanités dans *Le Figaro*. Terry note avec soin les noms de ceux qu'il retrouve rue Gauguet : Jean-Michel Frank et les Auric (fin juin 1932). Le soir du 2 décembre 1932, il y a Nora Auric, René, Tota et Frank et à en croire l'architecte, les convives participent à « *une conversation animée sur l'amour* ». Mimi Pecci-Blunt, Tota, tous les deux mécènes du *Zodiaque*, René Crevel et Albert Skira dînent aussi chez les Dalí (le 23 mai 1933). Il en est de même pour Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et son épouse Baba qui sont invités le 18 juin 1934.<sup>442</sup>

Quand Dalí et Gala s'établissent à Paris, en 1930, Dalí souffre toujours des crises de timidité qui l'empêchent de parler. Il se souvient de ses terribles angoisses chaque fois qu'il devait ouvrir la bouche. Il a décrit comment il réagissait à ces moment-là : « *J'exprimais avec une crudité et un fanatisme proprement espagnol tout ce que mon éloquence refoulée accumulait pendant mes longs silences* ». <sup>443</sup> Ceci était certainement le cas quand il dîne chez les Noailles pour la première fois. Au cours de ce début dans le *monde* tout l'intimide : la maison, la présence d'artistes et des gens du *monde* et le service à table. Quand le sommelier lui murmure très bas dans l'oreille le nom et l'année du vin, Dalí croît qu'il s'agit de quelque chose de grave, que Gala a été écrasée par un taxi, qu'un surréaliste furieux arrive pour le rosser.<sup>444</sup>

Petit à petit, Dalí commence à se comporter différemment. Aidé par Gala, il apprend à s'habiller, à ne pas perdre son argent, à manger sans jeter sa cuisse de poulet au plafond, à distinguer ses ennemis, à prendre conscience de ses actes. Cette conquête sur soi lui permet également de « parler ». Au cours des soirées mondaines, on se presse maintenant autour du peintre pour l'écouter : « *Un soir, après un concert chez la comtesse de Polignac, je fus entouré par un groupe de femmes très élégantes que je sentis*

---

<sup>440</sup> S. Dalí, 1952, p. 359.

<sup>441</sup> M. Secrest, *Salvador Dalí, Surrealist Jester*, Londres, Weidenfeld et Nicholson, 1986, p. 141.

<sup>442</sup> Il ne faut pas oublier que Terry n'a noté que les repas où il était également présent.

<sup>443</sup> S. Dalí, 1952, p. 288.

<sup>444</sup> S. Dalí, 1952, p. 288-289.

*particulièrement vulnérables à mon genre d'élucubrations* ». <sup>445</sup> C'est à propos de l'attention de ces femmes élégantes que Dalí constate que « *toutes usaient de ma terminologie* » et qu'il reconnaît ses phrases et ses idées partout : « *Les choses étaient ou n'étaient pas 'comestibles'. Les tableaux de Braque étaient 'tout simplement sublimes', etc.* ». <sup>446</sup> Voici donc le portrait d'un Dalí transformé qui reçoit la fleur du Faubourg Saint-Germain chez lui. Celui dont ses invités disent, tout en pensant à Madame de Guermantes : « *Vous connaissez le dernier mot de Dalí ?* » ou « *C'est du Dalí tout pur* ». <sup>447</sup>

Au cours du premier dîner chez les Noailles, Dalí découvre deux choses. Premièrement, l'aristocratie est infiniment plus sensible à son genre d'esprit que les artistes et les intellectuels. Il l'explique par le fait que les gens du *monde* conservent encore cet atavisme de raffinement et de civilisation que la génération bourgeoise et socialisante venait de sacrifier. Dalí découvre aussi les arrivistes. Il décide sur le coup de se servir des deux groupes : les gens du monde pour le soutenir et les arrivistes pour lui ouvrir un chemin prestigieux avec leurs calomnies et leurs gaffes de jaloux. <sup>448</sup> Aussitôt dit, aussitôt fait : nous savons que Dalí s'est servi des gens du *monde*. Le mécénat du *Zodiaque* en est un parfait exemple. Quant aux arrivistes - appelés *porteurs* par Dalí - il s'en sert tant qu'ils lui sont utiles. Il les remplace par d'autres au moment voulu : « *j'en prenais d'autres en leur promettant de les conduire à la gloire qui m'attendait* ». <sup>449</sup>

### Les rencontres artistiques

Après avoir assisté aux mondanités chez Terry et à celles de la rue Gauguet, il est temps de voir de plus près les nombreuses rencontres artistiques qui vont réunir Emilio Terry et Dalí, au début des années 1930. Nous verrons en premier lieu celles qui font la joie de Terry car à ces occasions Dalí lui fait cadeau d'une œuvre de sa main. Ces cadeaux personnels font partie de « la stratégie Dalí » qui a pour but d'arriver à une aide mécénale. D'autres rencontres nous renseignent sur les activités de Dalí et, quelquefois, sur la participation de Terry à celles-ci. Une fois de plus, nous nous servons des *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, pour la chronologie.

A la suite d'un dîner Place du Palais Bourbon, le 6 juillet 1932, Terry note : « *A dîner Gala. Dalí qui m'apporte mon nom écrit en personnages* ». <sup>450</sup> Ces quelques mots ne nous disaient pas grand' chose et nous ne savions donc pas trop dans quelle direction aller pour trouver la solution de cette énigme. Mais comme cela est souvent le cas, on trouve sans vraiment chercher. En feuilletant le grand catalogue de l'exposition *Salvador Dalí 1904-1989*, nous sommes tombées sur un dessin de Dalí, fait en 1932, qui

---

<sup>445</sup> S. Dalí, 1952, p. 343.

<sup>446</sup> S. Dalí, 1952, p. 346.

<sup>447</sup> M. Proust, 1954, p. 478.

<sup>448</sup> S. Dalí, 1952, p. 290.

<sup>449</sup> S. Dalí, 1952, p. 290.

<sup>450</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*.

représente les noms de Gala et Paul (Éluard) écrits en personnages érotiques.<sup>451</sup> Le texte du catalogue renvoie à la demande de Paul Éluard, adressée à son ami Dalí, de lui faire un dessin qui puisse illustrer son grand poème *Comme deux gouttes d'eau*. Dans une lettre à Gala, Éluard s'explique : « *Mais il faudrait que Dalí consente à me faire un dessin qui soit clichable au trait, et surtout que l'on puisse réduire, que les traits n'en soient pas trop fins. Comme toute la fin du poème parle de beaucoup de femmes j'aimerais assez que ce dessin représente plusieurs femmes nues* ». <sup>452</sup> A la réception du dessin érotique, Éluard informe Gala de sa déception :

« *J'ai souvent pensé qu'il (Dalí) n'y comprendrait pas grand-chose, mais à ce point ! Les surréalistes à qui j'ai lu le poème et montré le dessin, ou ont éclaté de rire, ou ont protesté. ... Mon poème n'a aucun rapport avec sa caricature : porte-manteau-phallus-héron à chapeau de paille. ... Quand j'écris un poème pour Dalí, j'essaie de tenir compte de ses tableaux. ... Dis à Dalí que je ne suis pas fâché, mais triste* ». <sup>453</sup>

Comment expliquer « la maladresse » de Dalí ? Est-ce qu'il faut croire que Dalí ne comprend rien aux poèmes d'Éluard ? Faut-il y voir une blague de sa part ? Il est tentant de considérer ce dessin dans le contexte du moment. Bien que Paul et Gala aient divorcé en juillet 1932, leur intimité continue. Dans nombre de lettres que Paul envoie à Gala, il revient fréquemment sur les aspects physiques de leur vie ensemble, dit et redit son amour pour elle et rêve de sa « *belle dorogaïa* ». <sup>454</sup> Dans cette correspondance on voit aussi l'importance qu'Éluard attache à l'opinion de Dalí qu'il appelle « la machine à penser » et dont il sollicite les critiques. Il est donc logique de penser que ce courrier, adressé à Gala, est lu par le couple Dalí. Devant l'érotisme de ces lettres – rêverie de plein jour, souvenirs précis, récit d'un songe ou masturbation – quelle peut être la réaction de Dalí ? Anxieux, incertain quant à ses orientations sexuelles, le peintre se pose en voyeur et représente ce qu'il voit (par le trou de la serrure) à la façon des alphabets grotesques, dont la vogue remonte au XVI<sup>e</sup> siècle. <sup>455</sup>

Le dessin que Dalí présente à Emilio Terry date de la même période, juillet 1932. Il est probable que Dalí s'est fait la main en faisant les lettres PAUL et GALA. Lorsqu'il va dîner chez Terry, peu de temps avant son départ en Espagne, Dalí apporte le nom de son hôte « *écrit en personnages* ». Il en est du « nom » », comme il en est de la vie privée d'Emilio Terry : nous en savons peu de choses. Terry n'a parlé qu'une fois de sa vie

<sup>451</sup> Catalogue Stuttgart, 1989. Les dimensions de ce dessin sont de 24x33 cm. en bas, à droite, Dalí a marqué : « *Pour Paul Eluard/avec toute l'amitié sexairotist [ ? ] Salvador Dalí 1932* », Collection Jean-Jacques Lebel, Paris. Auparavant collection Paul Eluard. Voir catalogue Stuttgart, 1989, p. 86. J.-L. Gaillemain, 2002, p. 32, fait très brièvement mention de ce cadeau en lettres. Plusieurs dessins érotiques, datés de 1931, et qui ressemblent déjà à des « lettres », sont inclus dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 168-169.

<sup>452</sup> Paul Eluard, *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paris, Editions Gallimard, 1984, lettre envoyée de Paris vers le 10 juillet 1932, p. 175-176. *Comme deux gouttes d'eau* dans *Paul Eluard, Œuvres complètes*, édition établie par M. Dumas et L. Scheller, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 405.

<sup>453</sup> Paul Eluard, 1984, p. 178, lettre écrite à la fin du mois de juillet 1932.

<sup>454</sup> 'Dorogaïa' veut dire 'chérie' en russe ; Paul Eluard, 1984, passim.

<sup>455</sup> Le catalogue Stuttgart, 1989, p. 86, propose comme source d'inspiration directe le livre de Joseph-Balthazar, *Figuren-Alphabet*, 1843 (collection privée).

sentimentale. C'était à l'occasion des questions posées par André Breton et Paul Éluard, dans le cadre d'une enquête surréaliste : « *Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ?* » et « *Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donnée, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? Du nécessaire ?* ». <sup>456</sup>

Le 6 novembre 1932, Terry, René Crevel et Tota de Cuevas se retrouvent chez Dalí et Gala. A cette occasion, Terry voit « *son théâtre merveilleux* », un cadeau de Dalí qui ne cessera de le ravir. A plusieurs reprises, Terry revient sur ce « théâtre » dans ses *Mémoires* : « *20 novembre 1932 : Chez Gala, où je vois ma boîte fermée* ». Une fois en possession de son théâtre, Terry a soin de le faire éclairer : « *27 décembre 1932 : Thoulouse apporte la boîte de Dalí éclairée* ». Début janvier 1933, Terry remarque que son théâtre a subi une transformation : « *J'attrape Thoulouse pour avoir changé le fonds de la boîte de Dalí* ». <sup>457</sup> Quelle est cette boîte qui fait grand plaisir à Terry et quel spectacle montre-t-elle ? Pour répondre à la première question, il faut remonter à l'époque où Dalí a sept ans. Après la classe, son maître M. Trayter, emmène quelquefois le petit Salvador chez lui. Dalí raconte : « *M. Trayter commençait toujours en me disant : « Et maintenant je vais te montrer quelque chose que tu n'as encore jamais vu »* ». Son maître lui montre un rosaire taillé dans le bois même du Mont des Oliviers, la statuette d'un Méphisto rouge et luisant, une grenouille desséchée. Mais le théâtre optique de M. Trayter reste la meilleure attraction :

*« Je n'ai jamais su à quoi il répondait exactement : dans mon souvenir on voyait la scène de ce théâtre comme au travers d'un stéréoscope ou d'une case qui se colorait successivement selon toutes les nuances de l'arc-en-ciel. Les images m'apparaissaient comme des suites de pointillés illuminés par-derrière et dont le dessin mouvant faisait songer à ces phantasmes hypnagogiques qui naissent du premier sommeil. Quoi qu'il en soit de la précision de mes souvenirs à cet égard, c'est dans le théâtre optique de M. Trayter que je vis, pour la première fois, la silhouette bouleversante de la petite fille russe. Elle m'apparaissait assise dans ses fourrures blanches au fond d'une troïka, suivie par des loups aux yeux phosphorescents. Elle me regardait fixement et son expression, d'une fierté intimidante, m'oppressait le cœur. ... Gala ? Je suis sûr que c'était déjà elle ! ... Il me semblait que mes yeux « entendaient » crépiter sous chaque flocon de neige tous les feux précieux de l'Orient. Les visions de ce pays lointain et blanc, correspondant à mon besoin d' « extraordinaire absolu », prenaient en moi de*

<sup>456</sup> Les nombreuses réponses à cette enquête sont publiées dans *Minotaure*, décembre 1933, reprint ARNO PRESS, New York, 1968, vol. 1, original issues 1-4, 1933. On peut résumer la réponse de Terry, à la page 115, comme suit : vers la trentaine, E. Terry se rend compte qu'il porte en lui « un fantôme exigeant », son homosexualité. Il se sent condamné à vivre une vie où les rencontres intimes seront toujours sans lendemain. Sa solitude lui pèse comme un fardeau qu'il lui faudra supporter à longueur de vie.

<sup>457</sup> Archives Emilio Terry : ce petit théâtre, non signé, de Salvador Dalí, s'intitule « *Paysage déjà vu* ». Au moment de la dispersion de la propriété *Rochecotte*, le théâtre disparaît. Il y a de fortes chances que le « théâtre » de Dalí qui se trouve au MOMA, à New York et dont on cherche la provenance (<http://www.moma.org/collection/provenance/items/57.81.html>) soit le même que celui que Dalí a fait pour Terry. Voir aussi le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 223 où le petit théâtre est reproduit.

*plus en plus de poids et de réalité jusqu'à effacer les rues de Figueras qui perdaient, elles, chaque jour de leur pesanteur ».*<sup>458</sup>

Dans le contexte de ces souvenirs, il n'est pas exagéré de dire que la révélation de ce monde magique constitue le début d'une fascination pour toutes sortes d'illusions optiques caractéristiques pour le peintre sa vie durant. Nous ne pouvons retracer ici toutes les étapes de cette quête dalinienne dont le but n'était pas la création d'une scène réaliste mais la réalité d'une illusion.<sup>459</sup> Au début des années 1930, Dalí expérimente avec les images doubles ou multiples. Nous nous souvenons des difficultés qu'il rencontre en peignant *L'Homme invisible* (1929-1933, tableau inachevé). Pour cette grande toile, où Dalí applique sa méthode paranoïaque-critique, il s'est inspiré du paysage de Figueras, là « où la nature aime se cacher ».<sup>460</sup> Comme le petit théâtre date de la même période, il se peut que le peintre ait utilisé la même technique picturale.

Après avoir retracé l'origine de la fascination qu'a Dalí pour ce genre de théâtre - cette boîte qui vous permet de voir et de rêver- il nous reste maintenant à découvrir le genre de spectacle qu'elle offre. Une remarque de Jean-Louis Gaillemain nous révèle à peu près de quoi il s'agit : « apparemment très libre dans ses rapports avec Terry, il lui fait cadeau de son nom en lettres érotiques et d'une petite boîte à double lecture où une bergerade se transforme en scène orgiaque ».<sup>461</sup>

### **L'architecture d'après Dalí**

Les idées de Dalí sur ce qui devrait être l'architecture, sont publiées dans *Minotaure*, en 1933.<sup>462</sup> Dans un article intitulé *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture « Modern Style »*, Dalí s'explique sur les origines de ce qu'on appelle d'habitude, en architecture, l'Art Nouveau. A ses lecteurs, il fait part de sa découverte que le jeune Gaudi avait visité Cap Creus. Pour Dalí, il s'ensuit automatiquement que l'architecte a été influencé par le délire géographique de ce pays que Dalí connaît comme le fond de sa poche. Cette architecture, que Dalí décrit comme le phénomène le plus original et le plus extraordinaire dans l'histoire de l'art, est « convulsive-ondulante », « terrifiante et sublime » et émane de « l'espace des rêves » où l'artiste doit se mouvoir. D'après Dalí, ce mouvement a eu surtout pour but « d'éveiller une sorte de grande faim originale ». Dans son texte, Dalí évoque « les végétaux aquatiques, la chevelure de ces femmes nouvelles et ces colonnes de chair fiévreuse ». Quant à ces dernières, Dalí remarque « qu'elle (la colonne) ne peut manquer de nous apparaître comme la véritable « colonne

<sup>458</sup> S. Dalí, 1952, p. 60-61. D'après la description de Dalí, il n'est pas clair de quel genre d'appareil il s'agit exactement. Dans ce contexte il y a plusieurs possibilités, toutes indiquées dans le texte de Dawn Ades, 2000, p. 13-14 ; I. Gibson, 1997, p. 60-61, par contre, indique qu'il a réussi à trouver l'appareil dont parle Dalí. Cet appareil, que l'auteur appelle un « stéréoscope », est aujourd'hui en possession de Don Enrique Orió Trayter (Barcelone). Ces appareils, ainsi que les petits théâtres portatifs en papier étaient très populaires à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en France. Pour ces derniers, voir le catalogue, « 150 jaar papieren theaters », catalogue Museum Borg Verhildersum, Leens (Gr.), exposition 28.05 – 05.06.1976 ; ce catalogue est à consulter dans la bibliothèque du Theater Instituut Nederland, Heerengracht 168, Amsterdam.

<sup>459</sup> D. Ades, 2000, p. 17.

<sup>460</sup> Formule énigmatique d'Héraclite.

<sup>461</sup> J.-L. Gaillemain, 2002, p. 32.

<sup>462</sup> *Minotaure*, 3-4, vol. 1, original issues 3-4, 1933, ARNO PRESS, New York, p. 69-75.

*masochiste* » destinée uniquement à « se laisser dévorer par le désir ». Les maisons ModernStyle sont autant de « gâteaux », autant de « tartes exhibitionnistes et ornementaux de « confiseur ». Il s'ensuit, pour le peintre, que ces maisons ne sont autre chose que « les premières maisons comestibles, les premiers et seuls bâtiments érotisables, dont l'existence vérifie cette « fonction » urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir réellement manger l'objet du désir ». Dalí conclut son texte par une référence à la fameuse déclaration de Breton : « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » et propose que « le nouvel âge surréaliste du “cannibalisme des objets” justifie également cette conclusion : la beauté sera comestible ou ne sera pas ». <sup>463</sup>

Les commentaires sur ce remarquable *tour de force* dalinien sont sans exception positifs. <sup>464</sup> Il est probable que les idées de Dalí, si bien reçues ensuite par le monde parisien de la littérature et des arts, ont fait l'objet d'une rencontre intéressante entre Dalí et Terry et que ce dernier en a été profondément influencé. Toujours est-il que Terry note dans ses *Mémoires*, extrait *Dalí*: « 27 octobre, 1932, Goûter chez Gala et Dalí, rue Gauguet, qui me montre ses dernières toiles et me parle de ses projets d'architecture ». <sup>465</sup>

### Terry, le « Zodiaque » et la peinture de Dalí

Pendant les discussions entre Dalí et Terry, la peinture de Dalí est souvent à l'honneur. Terry ne manque jamais de noter que Dalí lui a montré « ses dernières toiles ». <sup>466</sup> D'après les *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, nous apprenons aussi que Terry achète un petit tableau, signé Dalí, qui représente un pain : « 6 novembre 1932 : vu mon théâtre merveilleux et donné 1000 francs d'acompte pour le petit tableau de pain ». <sup>467</sup> Quelques jours plus tard, Terry va s'occuper d'un cadre pour son nouveau Dalí : « Avec Gala chez Mlle Natanson commander le cadre pour le petit tableau du pain ». <sup>468</sup>

Nous avons pu voir, à travers les diverses mondanités et rencontres artistiques, la genèse de l'amitié entre Terry et Dalí. Au cours des mois, cette amitié ne cesse de s'intensifier. A la fin de l'année 1932, Terry est activement impliqué dans le démarrage du *Zodiaque* ; en même temps il s'investit, corps et âme, dans une relation très personnelle avec Dalí. Dans ses *Mémoires*, extrait *Dalí*, Terry note, le 20 décembre 1932 : « Visite de G. Salles venu me parler de la proposition Dalí. A 6h 00 chez Gala et Dalí. Leur porte 2500. Pose

---

<sup>463</sup> Selon le concept de Dalí, une maison devrait être « une machine à rêver ». Le Corbusier, par contre, préconise le concept d'une « machine à habiter ».

<sup>464</sup> Voir le commentaire de Jean Wahl, professeur de philosophie à la Faculté des Lettres à Lyon, dans la *Nouvelle Revue Française*, numéro 246, 1<sup>er</sup> mars 1934, p. 565 : « ... Dalí (...) est un découvreur et une découverte, un des plus authentiques exemples sans doute du surréalisme ». Dans une lettre du 9 mars 1934 à Gala, Paul Eluard remarque : « Il y a eu un article sur « Minotaure » dans la N.R.F. (très élogieux pour Dalí) », Paul Eluard, 1984, lettre 190, p. 235.

<sup>465</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*.

<sup>466</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 27 octobre 1932, le 7 mai 1933, le 6 octobre 1933, le 12 novembre 1933 : « vu son grand tableau pour l'expo à Barcelone », le 12 mai 1934.

<sup>467</sup> Entretien du 17 novembre 2003 : *Le petit tableau du pain* est parti au Japon ; il en est de même en ce qui concerne le tableau de Dalí intitulé *Œuf poché sur le pain*.

<sup>468</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 10 novembre 1932.



*pour la première fois pour mon portrait* » ?<sup>469</sup> Deux rêves vont se réaliser. Le rêve de Dalí : le mécénat du *Zodiaque* qui va commencer dans les jours à venir, comme nous le verrons et celui de Terry : faire peindre son portrait par un ami et grand artiste qui est sur le point de percer. Commençons par le *Zodiaque*.

A lire les quelques mots de Terry sur la visite de Georges Salles, il n'y a plus de doute que le mécénat du *Zodiaque* se prépare. Terry, comme Pierre Colle, est impliqué dans sa mise-sur-pied. L'architecte a pris rendez-vous avec Georges Salles, conservateur au Louvre. Il est possible que Francis Poulenc, ami de Terry, ait proposé cette rencontre et qu'il ait servi de trait d'union entre ses amis Salles et Terry.<sup>470</sup> Salles est l'homme qu'il faut pour donner des conseils dans le domaine de l'art. Malheureusement, nous ne connaissons pas le déroulement de la conversation entre les deux hommes : Terry n'a noté aucun détail. Il faut croire cependant que Georges Salles a prononcé une opinion positive quant à la « proposition Dalí » car trois jours plus tard, le 23 décembre 1932, il y a « une réunion chez Gala » où nous retrouvons « les Babas (le prince et la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge), M. Laporte (éditeur), Julien Green, sa sœur, St. Jean (Robert de Saint Jean, écrivain), René (Crevel) pour le tirage au sort des mois ».<sup>471</sup> La prochaine fois qu'il sera question du *Zodiaque* dans *Les Mémoires d'Emilio Terry* (extrait *Dalí*), sera l'année suivante. Pour le 24 octobre 1933, Terry note : « Déjeuner chez Julien Green avec St. Jean. A 3h00 chez Dalí et Gala pour voir mon portrait et mon tableau du mois ». Terry n'est guère enthousiaste et pourtant, en principe, il a le choix car on peut choisir « dans la production du mois ». Est-ce que la 'performance' de Dalí n'a pas été à la hauteur ce mois-là ? Le 12 novembre, Terry va chercher son tableau : « Chez Dalí : vu son grand tableau pour l'expo à Barcelone. Rapporté mon tableau de nuages, assez triste, qui correspond à mon mois ».<sup>472</sup>

Comme nous venons de voir, Terry ne réfère que rarement au mécénat du *Zodiaque* dans ses *Mémoires* (extrait *Dalí*). Cette forme d'aide ne semble pas l'intéresser outre mesure. Autre chose le fascine. Par le biais de la commission pour son portrait, Terry espère s'assurer de la présence de Salvador Dalí. On en vient à se poser la question suivante : est-ce que Terry se serait « avancé » dans le mécénat en vue d'une relation privilégiée qui lui permettrait de demander à Dalí de faire son portrait ? Grâce aux remarques de Terry, nous savons comment ce portrait progresse. En même temps, nous apprenons les hauts et les bas de cette amitié dont la fin se situe vers 1936. Nous verrons aussi comment la fin de cette amitié, vers 1936, correspond à celle du *Zodiaque*.

---

<sup>469</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 20 décembre 1932.

<sup>470</sup> M. Chimènes, 1998, p. 348, note 7 : « En octobre 1931, Francis Poulenc n'a pas d'appartement. Il a l'habitude d'habiter chez Georges Salles lorsqu'il vient à Paris. Salles avait une ravissante maison, derrière le Sacré Cœur (24, rue du Chevalier de la Barre). C'est le seul endroit de Paris où j'ai vraiment pu travailler ».

<sup>471</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 23 décembre 1932.

<sup>472</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 12 novembre 1933. Nous ne savons pas de quel tableau il s'agit.

Le 2 janvier 1933, Terry se rend chez les Dalí pour poser. Ce jour-là il ne se passe pas grand' chose du point de vue peinture car « *Dalí, au lieu de me faire mon portrait, me lit un commentaire de lui sur un conte catalan, genre Freud* ». Quelques jours plus tard, le 7 janvier, Dalí va Place du Palais Bourbon pour travailler au portrait de Terry : « *Dalí vient pour la première pose de mon portrait* ». Vers la fin du mois, il y a une nouvelle séance : « *23 janvier 1933, Posé pour Dalí. Lu « Batamo » de lui. Galimatias outreucidant* ». Ces deux derniers mots en disent long sur l'ambiance de cette séance : Dalí a dû faire le pitre en faisant un discours embrouillé.<sup>473</sup> Le 2 février, Terry et Dalí se retrouvent chez un photographe : « *Avec Dalí, me fait photographe pour le portrait* ». Nous sommes à la veille du départ des Dalí en Espagne. Grâce aux photos prises à Paris, Dalí va pouvoir continuer à travailler sur le portrait de Terry. Après leur retour à Paris, Terry se rend, le 7 mai, chez les Dalí : « *Chez Dalí, arrivé de Cadaqués, voir ses derniers tableaux et mon portrait inachevé. Tête très ressemblante* ». <sup>474</sup> Le 24 octobre 1933, Terry est de nouveau chez les Dalí pour voir si son portrait est terminé. Il n'en est rien. Ce n'est qu'au printemps 1934 que la toile est finie. Le 11 mai 1934, les Dalí sont de retour à Paris après un séjour en Espagne. Le lendemain, Terry se rend chez eux : « *Vu ses dernières œuvres, dont mon portrait, du moins ressemblant* ». Le ton de cette remarque en dit long : Terry n'est guère content de la toile. Pourtant, l'architecte va prêter ce portrait pour être exposé à New York : « *27 novembre 1936, Visite de Gala partant pour l'Amérique qui me rapporte mon portrait par Dalí que je lui avait prêté pour l'expo en Amérique* ». <sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> Le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, propose aux lecteurs une liste de toutes les publications sur Dalí ainsi qu'une liste de tous les textes de sa main. *Batamo* ne figure pas sur la liste des 193 publications signées Dalí. Par contre, René Laporte, futur membre du *Zodiaque*, publie *Babaouo* de Dalí (12 juillet 1932) aux Editions des Cahiers Libres, sa maison d'édition. Dans ce texte Dalí expose sa conception du cinéma. (Voir Catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris 1979-1980, p. 30)

<sup>474</sup> A la suite de cette visite, Terry note aussi dans ses *Mémoires* qu'il a regardé « *le livre sur Dalí* ». Le seul livre qui ait paru jusque là sur Dalí est le texte de René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, publié en novembre 1931. Il nous semble que Terry devait le connaître. Il est probable qu'il y a une faute de frappe dans les *Mémoires d'Emilio Terry* et qu'il faut lire « *le livre de Dalí* ». Dans ce contexte, il faut se souvenir de la rencontre que Dalí a avec son ami espagnol Foix au mois de février 1933. A cette occasion Dalí lui dit qu'il travaille à un long texte qui s'intitule *L'Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsessionnelle dans « L'Angélu » de Millet*. Ce texte doit faire partie d'un livre ambitieux qui ne verra jamais le jour, *La Peinture surréaliste à travers les âges*. Le texte sur *L'Angélu* ne sera publié qu'en partie dans le premier numéro de *Minotaure, Nouvelles Considérations Générales sur le Mécanisme du Phénomène Paranoïaque du Point de Vue Surréaliste*. Dalí y réfère positivement à la thèse de Jacques Lacan, *De La Psychose paranoïaque dans les rapports avec la personnalité*. A partir de ce moment, les surréalistes - dans le sens large du mot - vont associer les noms de Dalí et de Lacan (I. Gibson, 1997, p. 365-366).

<sup>475</sup> Il doit s'agir de l'exposition chez Julien Levy du 21 novembre au 10 décembre 1934. Cependant, *Le Portrait d'Emilio Terry* ne figure pas sur le catalogue. Les Dalí ont longtemps gardé *Le Portrait d'Emilio Terry* et ne le rendent, d'après les *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, que juste avant leur deuxième voyage aux Etats-Unis, le 6 décembre 1936. Ce voyage se fait à l'occasion de la grande exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* où Dalí est représenté avec six œuvres (I. Gibson, 1997, p. 420).

A travers les *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, nous avons pu suivre la genèse du portrait de l'architecte entrecoupée par les nombreuses absences des Dalí. Nous avons senti la grande déception de Terry le jour qu'il a vu son portrait terminé. Cependant, Salvador Dalí a dû penser autrement. En préparant son premier voyage aux États-Unis, Dalí prend bien soin d'emporter ce qu'il faut pour son exposition et les conférences qu'il va donner là-bas au cours de son séjour qui se termine le 19 janvier 1935. Le 11 janvier 1935, Dalí est invité par Alfred Barr à s'expliquer sur sa peinture à la lumière de sa méthode paranoïaque-critique. Il fera sa conférence, intitulée *Surrealist Paintings and Paranoiac Images*, en français, au MOMA à New York. Son galeriste et ami, Julien Levy, l'assiste dans sa capacité d'interprète. Des diapositives, montrant des œuvres de Max Ernst, Pablo Picasso et de Dalí ainsi que des représentations de gravures du XVII<sup>ème</sup>, doivent élucider le sujet de la conférence. Étant donné que le texte de la conférence du 11 janvier n'a pas été conservé, il est d'autant plus intéressant de lire un article, paru le 10 janvier 1935, dans le *New York Times*, intitulé *Surrealists' Art is Puzzle No More*. Le texte de l'article est illustré sur deux colonnes par le *Portrait d'Emilio Terry* avec la légende « *Le portrait d'Emilio Terry qui sera expliqué demain soir au Musée d'Art Moderne* ». Le texte est basé sur le commentaire de Dalí lors de la présentation de ses derniers portraits à la Galerie Julien Levy.<sup>476</sup>

Comme il l'avait fait déjà de nombreuses fois, Dalí explique, en guise d'introduction, que sa seule méthode de composition est de rendre la réalité sans que la raison ou des considérations esthétiques ou morales interviennent. Cette conception de la peinture est pour lui une affaire de vie ou de mort, « *une sorte de système curatif qui lui permettait de se libérer de l'obsession qui le dominait* ». <sup>477</sup> Ensuite, il précise : « *Dans ma peinture, je cherche à peindre le subconscient aussi réalistement que d'autres artistes peignent le monde objectif* ». A la remarque d'un critique que cette méthode n'est guère compatible avec l'art du portrait, Dalí répond : « *Sa méthode est d'abord de peindre le modèle de façon réaliste. Quand la chose est faite, la personnalité du modèle a commencé à susciter des symboles d'elle-même dans l'esprit de Monsieur Dalí. Ils sont alors peints autour du modèle, comme dans le portrait de l'architecte Emilio Terry qui est une de ses dernières œuvres* ». <sup>478</sup>

### « Le Portrait d'Emilio Terry »

A première vue, ce tableau, qui représente Emilio Terry, fait penser à un portrait peint dans la tradition classique.<sup>479</sup> Comme ses prédécesseurs célèbres, tels que Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et Jean-Louis David (1748-1825), Dalí a placé le gentilhomme-architecte dans son cabinet, devant une table. L'accoutrement de l'architecte, une robe de

<sup>476</sup> Le texte de la conférence du 11 janvier n'a pas été conservé ni par la bibliothèque ni par les archives du MOMA. L'article *Dalí proclaims surrealism a Paranoiac Art*, dans *The Readers Digest*, du 1er février 1935, p. 10, illustré par la reproduction du *Portrait d'Edouard Wasserman*, contient quelques citations de la conférence, voir J.-L. Gaillemin, 2002, p. 22, note 17.

<sup>477</sup> S. Dalí, *Art Digest*, New York, 1 January 1935, p. 1, cité par I. Gibson, 1997, p. 719, note 212.

<sup>478</sup> Cité par J.-L. Gaillemin, 2002, p. 22 ; Dalí se sert ici de la troisième personne du singulier.

<sup>479</sup> *Le Portrait d'Emilio Terry*, 1934, huile sur toile, 34 x 27 cm. est conservé aujourd'hui à la Fundacion Gala-Salvador Dalí, Espagne. La toile a été acquise le 10 avril 2002, chez Sotheby's à Londres ; elle provient d'une collection particulière.

chambre en cachemire rouge et jaune, renvoie également à des portraits classiques d'artistes-peintres de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle.<sup>480</sup> Devant lui, sur la table, se trouvent un objet énigmatique et la maquette de la *Maison colimaçon* qui est évidemment une référence à la profession de Terry.

Plus haut, nous avons fait mention de la rencontre entre Terry et Dalí, le 27 octobre 1932 et de la probabilité que Terry a été fortement influencé par les idées de Dalí sur l'architecture. A l'époque, Terry n'a construit que deux maisons, et des plus classiques, l'une à Boulogne et l'autre à Lutry, en Suisse.<sup>481</sup> La maquette de la *Maison colimaçon*, que nous montre la toile de Dalí, ainsi que le plan d'une maison hélicoïdale, dite « colimaçon », qui est conservé à Paris, prouvent, d'après nous, que la vision de Dalí a gagné Terry. L'architecture de Terry a tous les éléments auxquels Dalí réfère dans son texte (*De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture ModernStyle*). Cette maison « colimaçon » toute en courbes est « convulsive-ondulante », elle émane de « l'espace des rêves » et elle représente un caractère comestible. En plus, elle est le pendant, en architecture, de la toile des « montres molles » de Dalí qui s'intitule *Persistence de la mémoire*, exposée en même temps au MOMA : la maison représente une architecture molle.<sup>482</sup> Dans ce contexte nous renvoyons à l'article *Fonctionnalisme et poésie* dans lequel Terry explique sa vision de l'architecture qui correspond aux idées de Salvador Dalí. Tout en respectant un certain fonctionnalisme de base, Terry voit le rôle de l'architecte comme suit : « un architecte doit avec des volumes, des jeux de lumière et d'ombre, émouvoir comme le peintre avec les couleurs ». Plus loin, il remarque : « Nous voudrions que le plan même de l'édifice fût déjà un thème en soi ». Quant aux éléments empruntés à la nature : « il ne faudrait pas que ces rochers, draperies, coquilles collent à la paroi : qu'ils soient la paroi même ». Pour Terry il s'agit d'un retour « à la grâce, à la poésie ».<sup>483</sup>

Ce sont les qualités architecturales mentionnées ci-dessus, qui font de Terry le seul architecte qui se place, dès le début, dans le mouvement du Modern Style, propagé par Dalí. Lors de la préparation de l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Alfred Barr, le directeur du MOMA à New York, a dû penser à cet architecte-ami de Dalí qui a si bien compris et suivi les idées du peintre.<sup>484</sup> Dans la section architecture, où le choix des exposants est basé sur le concept de « fantastique », celui de Barr s'est porté sur Emilio Terry et Hector Guimard, architectes contemporains, précédés d'un *outsider*, le Facteur

---

<sup>480</sup> Le RKD à la Haye conserve de nombreuses reproductions de portraits peints d'architectes, voir section iconographie, Iconclass 48C13.

<sup>481</sup> J.-L. Gaillemin, 2002, p. 20.

<sup>482</sup> Le plan de la maison hélicoïdale est conservé au Musée des Arts Décoratifs à Paris. Sur le plan la maison est entourée de fossés ; son parc est aménagé à la française : plan 40017 A, daté, le 16 mars 1935 ; S. Dalí, *Persistence de la mémoire*, 1931, huile sur toile, 24 x 33 cm, MOMA, New York. Entretien du 15 juin 2005 : notre opinion, quant à l'influence de Dalí sur l'architecture de Terry, n'est pas partagée par le parent de celui-ci. D'après lui on ne peut dire que l'architecture de Terry a été influencée par Dalí. Il faudrait plutôt penser à un certain « esprit, typique pour l'époque ». Terry a fait de nombreux dessins qui frappent par leur aspect « ModernStyle ». Ses maisons 'drapées' en sont un bon exemple. D'après son parent : « Il les faisait pour son plaisir et n'avait nullement l'intention de les faire construire ».

<sup>483</sup> *L'Intransigeant*, le 28 juin 1933.

<sup>484</sup> Alfred Barr a fait la connaissance de Dalí en juin 1931 lors de l'exposition *Dalí* chez Pierre Colle à Paris.

Cheval et d'un pionnier, Antonio Gaudí. Le dadaïste Kurt Schwitters et son *Merzbau* complètent la section. Voilà donc Emilio Terry, architecte quasiment inconnu, promu *leader* de cette architecture ModernStyle dans laquelle Dalí, Éluard et Breton voient une annonce de l'architecture de l'avenir.<sup>485</sup>

Revenons au *Portrait d'Emilio Terry*. Sur la même table où se trouve la maquette de la *Maison colimaçon* est placé, bien en vue, un volumineux objet insolite. Il s'agit d'une sculpture hérissée de pics, trouée d'alvéoles et surmontée de silhouettes grotesques. À droite, deux protubérances semblent dégouliner de rouge et de bleu. Dans la pénombre luit un clavier sur lequel repose un cahier. Cet étrange piano est pincé par deux volutes de bois doré.<sup>486</sup> La présence de cet objet intrigue. Que signifie cet objet bizarre et surtout, comment faut-il « lire » sa présence dans le *Portrait d'Emilio Terry* ?

Parmi tous les objets domestiques, particulièrement les meubles, que les surréalistes ont anthropomorphisés, le piano tient une place de choix. Dans l'enfance de plusieurs surréalistes, cet instrument était d'une part un symbole de luxe et de réussite sociale, d'autre part un meuble terrorisant avec son allure de crocodile.<sup>487</sup> Dans son autobiographie, le jeune Salvador Dalí se souvient comment son père avait posé un livre de médecine sur le piano. Les photos qu'il contenait montraient « les terribles conséquences » des maladies vénériennes. Une méthode comme une autre d'enseigner à son fils 'the facts of life'.<sup>488</sup> Nous ne savons pas s'il s'agit ici d'un 'faux souvenir', inventé plus tard par Dalí pour expliquer sa peur de faire l'amour ou de son impuissance.

Toujours est-il que le piano est omniprésent dans l'œuvre de Dalí. Dans le film *Un Chien Andalou*, le grand piano héberge la carcasse d'un âne pourri et semble être le symbole de la décadence d'une culture bourgeoise.<sup>489</sup> Dans son œuvre peinte, le piano apparaît fréquemment. Sur la toile qui s'intitule *Hallucination partielle. Les Six Apparitions de Lénine sur un piano* (1931), la figure de Lénine est peinte sur les touches d'un piano.<sup>490</sup> Nous connaissons aussi de sa main *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*,

---

<sup>485</sup> « (...) le fantôme-femme au visage vert-de-gris, à l'œil riant, aux boucles dures qui n'est pas seulement l'esprit de notre naissance, c'est à dire le ModernStyle, mais encore le fantôme toujours plus attirant du devenir », voir André Breton, Paul Eluard, *Prière d'insérer*, dans S. Dalí, *La Femme Visible*, Paris, Éditions Surréalistes, 1930, fragment cité par J.-L. Gaillemin, 2002, p. 17. Dans cette exposition, Terry est représenté par une trentaine de dessins, photographies et maquettes. Le catalogue est illustré par trois reproductions : un dessin représentant une cheminée formée de palmiers et de feuillages adossée à un mur de rochers irréguliers, une maquette et un plan d'une maison hélicoïdale (*Snail House*), Gaillemin, 2002, p. 16-17. .

<sup>486</sup> Gaillemin a dû voir le tableau de très près ; sa description détaillée se trouve à la page 19, J.-L. Gaillemin, 2002.

<sup>487</sup> Crevel, De Chirico et Masson sont tous "friends" de cet instrument de musique. Pour eux, le piano est l'objet d'un fantasme anthropomorphique, voir Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p. 463.

<sup>488</sup> Cité par I. Gibson, 1997, p. 112; voir aussi note 110, p. 697.

<sup>489</sup> D. Ades, 2000, p. 102.

<sup>490</sup> *Hallucination Partielle. Les Six Apparitions de Lénine sur un piano*, 1931, huile sur toile, 114x146 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Lire aussi le contexte de cette œuvre dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris 1979-1980, p. 176.

tableau qui a appartenu au prince de Faucigny-Lucinge.<sup>491</sup> A l'époque du *Portrait d'Emilio Terry*, Dalí une fois de plus, se sert de l'image du piano. Les panneaux *Crâne atmosphérique sodomisant un piano à queue* et *Crâne avec son appendice lyrique reposant sur une table de nuit qui devrait avoir la même température que le nid d'un cardinal*, font l'objet de descriptions dans le catalogue *Dalí's Optical Illusions*.<sup>492</sup> Bien que l'auteur des textes fasse allusion à la haine d'André Breton pour la musique : « *In the background of these images of the grand piano is Dalí's acceptance at this period of the surrealist rejection of music* », elle souligne surtout la fascination de Dalí pour l'image d'un crâne mobile dont il faut aller chercher l'origine, d'après elle, dans la distorsion anamorphique de la tête de mort dans *Les Ambassadeurs*, de Holbein.<sup>493</sup> Au sujet de crânes déformés, il faut mentionner la reproduction d'une lettre de Dalí, non datée, adressée à Paul Éluard et insérée dans le même catalogue. Dans celle-ci, toutes sortes de crânes déformés abondent sur la première page. Sur la deuxième page, d'autres dessins montrent « *les implications sexuelles des distorsions anamorphiques* ». <sup>494</sup>

Le motif du *Crâne avec son appendice lyrique* est utilisé de nouveau par Dalí pour une de ses eaux-fortes qui vont illustrer *Les Chants de Maldoror*. Cette fois-ci le crâne ne s'appuie pas sur une petite table de nuit comme dans la toile *Crâne avec son appendice lyrique reposant sur une table de nuit qui devrait avoir la même température que le nid d'un cardinal* mais sur le genou d'un homme qui accompagne un jeune enfant qu'il tient par la main.<sup>495</sup> Ces personnages font allusion aux moments de sécurité entre le jeune Dalí et son père. Ce motif revient de nombreuses fois dans l'œuvre de Dalí.

Après avoir pris connaissance de cette iconographie très personnelle de Salvador Dalí, regardons maintenant du côté d'Emilio Terry pour comprendre la réaction de l'architecte à la vue de son portrait. Pour ce faire, nous devons laisser de côté les remarques faites par Terry dans ses *Mémoires*. Bien que celles-ci renseignent le lecteur sur les nombreuses activités de l'architecte et de ses amis, elles ne le renseignent pas sur « l'homme ». Il ne nous est pas trop difficile de remédier à cela car une lettre et deux cartons d'invitation de la main de Terry, documents qui n'ont jamais été publiés, révèlent cet homme et probablement aussi la raison pour laquelle il n'apprécie pas son portrait peint.<sup>496</sup>

Les trois autographes en question sont adressés à Boris Kochno, ami des mécènes du *Zodiaque*. Dans sa lettre du 29 octobre 1933, Terry dit qu'il s'embarque vers le 21

---

<sup>491</sup> *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*, 1933, huile sur toile, 22x27 cm, collection particulière.

<sup>492</sup> Voir D. Ades, 2000, p. 102-105 et 108-109. Les panneaux en question sont datés « 1934 ». Ils sont conservés au Musée Salvador Dalí, à St. Petersburg en Floride.

<sup>493</sup> D. Ades, 2000, p. 104.

<sup>494</sup> Pour Dalí ce sont « *des crânes atmosphériques* », voir catalogue d'exposition, 2000, p. 21 et 22.

<sup>495</sup> Le catalogue *Oeuvrekatalog des Radierungen und Mixed-Media Graphiken*, Munchen 1994, p. 128-134, comprend les reproductions des eaux-fortes de Dalí pour le texte de Lautréamont. Ce que le catalogue n'indique pas c'est de quelle façon les illustrations de Dalí accompagnent le texte. Après l'exposition *Alles Dalí* à Rotterdam, nous aurons le plaisir de feuilleter *Les Chants de Maldoror*, illustré par Dalí (à consulter dans la bibliothèque du musée Boijmans-van Beuningen).

<sup>496</sup> Ces documents sont conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris ; ils font partie du Fonds Boris Kochno (traitement en cours).

novembre pour New York, qu'il a hâte de partir : « *Paris m'assomme et puis n'ayant pas le sou, c'est moins cher de faire le chemineau dans un pays lointain* ». Un peu plus loin, il qualifie la capitale comme : « *(Paris) est triste, renfrogné et apeuré* ». En guise de conclusion, Terry écrit : « *Je travaille un peu, je m'ennuie beaucoup, et j'ai bien envie d'être déjà parti ne serait ce que pour avoir envie de revenir* ». Les deux cartons concernent une invitation à un dîner et une invitation à ce qui paraît être un cocktail.<sup>497</sup> Quant à celui du « *mercredi 29* », il paraît que le rendez-vous pour ce dîner a déjà été fixé avec Bébé (Christian Bérard) : « *J'ai arrangé avec Bébé que vous veniez dîner ici, dimanche à 8h et quart* ». L'auteur continue : « *Mais pour être plus sûr je vais te confirmer la chose* » et il conclut son petit mot en disant : « *Il serait (...) de te revoir, car il semble que 1000 ans se sont passés et que je suis La Laide au Bois dormant. Cher Boris. A dimanche donc ici, à 8 ¼ avec Bébé. Très affectueusement, Emilio* ». La deuxième invitation, sans date, nous semble être un véritable cri de détresse : « *Cher Boris, Tu m'as oublié – je ne te vois plus jamais* ». Suivent le jour et l'heure de l'invitation.

A lire ces fragments autographes le lecteur est frappé par la tristesse et la solitude qui s'en dégagent. L'auteur de ces documents semble souffrir d'un tempérament mélancolique. Cet homme timide et très peu sûr de lui ne cesse de demander qu'on « l'accepte » et qu'on « l'aime ». Bien que Terry soit content de la façon dont Dalí ait peint sa tête, « *Tête très ressemblante* », il n'est pas du tout heureux du tableau.<sup>498</sup> Ce qui le gêne c'est probablement la présence de cet objet insolite au premier plan.<sup>499</sup> Comme cette toile a été conservée pendant de longues années dans une collection particulière, nous ne sommes en possession que de deux opinions quant à la signification de l'objet insolite. Et ces deux opinions sont diamétralement opposées. Pour la Fundacio Gala-Salvador Dalí, où le portrait est conservé maintenant, il s'agit « *d'un objet fantaisiste, imaginé par Dalí. Cet objet surréel contraste vivement avec l'intérieur réel où l'étagère témoigne de la passion qu'a Terry pour les arts : la peinture, l'architecture, la musique et la sculpture. Ce portrait est la preuve d'une amitié entre l'artiste et celui qui a posé pour lui* ». J.-L. Gaillemin n'est pas de cet avis. Dans la sculpture qui entoure le clavier, il voit : « *des crânes soudés au piano, il s'agit d'une étreinte à la fois sodomique et masturbatoire* ».<sup>500</sup> Il semble donc bien que le portrait contienne une allusion sexuelle qui déplaît fortement à Terry. La seule question qui demeure après une telle constatation, c'est de savoir pourquoi Terry a accepté le portrait.

En sa qualité de commanditaire, Terry aurait pu demander à Dalí d'enlever l'objet. Entre la finition du portrait, mi-mai 1934 et l'exposition *Dalí* à la Galerie Jacques Bonjean (20

---

<sup>497</sup> Il s'agit probablement d'un cocktail étant donné l'heure de l'invitation « *6 heures* » et le nombre de personnes invitées, « *quelques personnes, une vingtaine* ». Dans les *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, nous lisons pour le 6 décembre 1932 : « *Cocktail ici : 20 personnes avec la princesse E. de Polignac, les Dalí, Nathalie de Castellane, etc.* ».

<sup>498</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 7 mai 1933.

<sup>499</sup> Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*.

<sup>500</sup> La description du portrait se trouve sur le site de la Fundacio Gala-Salvador Dalí (nouvelles acquisitions – 2002). Voir aussi J.-L. Gaillemin, 2002, p. 222.

juin – 13 juillet 1934), où le portrait est exposé, il y a bien cinq semaines.<sup>501</sup> A notre avis, la timidité a empêché Terry « d'agir » et de demander à Dalí de faire un repentir ou un repeint. Souvenons-nous de la visite que René Crevel organise pour mettre Terry en contact avec Dalí et Gala. Les quelques mots que Terry note dans ses *Mémoires* à la suite de cette visite, préfigurent en quelque sorte ce qui se passera autour du *Portrait d'Emilio Terry* : « 11 novembre 1931 : René (Crevel) me prend visiter Dalí et Madame Éluard. Atmosphère très intimidante. ( ... ) Dalí trop doctrinaire ».

Pendant de longues années encore, Emilio Terry continue à écrire ses *Mémoires*. Les Dalí n'y figurent guère après le 12 novembre 1933 : jusqu'à la fin de l'année 1936, fin de l'extrait *Dalí* faisant partie des *Mémoires d'Emilio Terry*, ils n'y figurent qu'une dizaine de fois. Cette amitié qui avait brillé de mille feux n'a pas survécu aux vicissitudes de la vie. Il est certain que l'amitié Terry – Dalí a bénéficié aux deux hommes. L'architecte a activement aidé à la mise sur pied du *Zodiaque*. En même temps, il introduit Salvador et Gala dans un milieu mondain et aristocratique fortuné où un goût avant-garde prédomine pour les arts plastiques. Dès leur introduction dans ce milieu, nous, les spectateurs qui observons « le ménage des Dalí », sommes convaincus qu'ils en sortiront bien du point de vue contacts utiles et que la carrière de Salvador sera lancée. Au début de leur amitié, Terry a été ébloui par la personne, les idées et l'art de Dalí. Presque tout ce qui touche Dalí enchante l'architecte : les réunions mondaines, les nombreux dîners au cours desquels les Dalí sont présents, les visites chez Pierre Colle pour voir les expositions *Dalí*, les toiles signées Dalí que Terry achète et naturellement, les cadeaux que Dalí lui offre. L'exposition à New York, où la *Maison colimaçon* représente la « nouvelle architecture » a dû satisfaire Terry.<sup>502</sup> Mais il y a aussi des déceptions. Pour commencer il y a la toile, celle « *des nuages* », que Terry reçoit en contrepartie de sa participation au *Zodiaque*. Ensuite, il y a la commande de son portrait, qui constitue, selon nous, un tournant dans l'amitié. Le résultat, comme nous avons vu, ne plaît pas du tout à Terry. Finalement, il y a le désenchantement que Terry ressent vis-à-vis du comportement de Dalí. Nous avons vu que Dalí devient de plus en plus autoritaire au fur et à mesure que sa carrière progresse. Ses nombreux voyages et séjours à l'étranger et l'arrivée d'un mécène très fortuné amènent l'inévitable fin de l'amitié. La fin de cette amitié correspond à la fin du *Zodiaque*.

---

<sup>501</sup> Ce n'est que la veille de l'exposition que Gala vient chercher cette toile chez Terry, voir *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí* : « 19 juin 1934 : Gala vient chercher les tableaux de Dalí pour son expo ».

<sup>502</sup> Dans la presse parisienne, on écrit sur Terry : *Beaux Arts*, 23 juin 1933 : « ... Il dresse (E. Terry) des escaliers dans le vide, au milieu des jardins, construit des grottes dans les salons, met les draperies sur la façade ... ». « Du cube de Le Corbusier il fait une maison de fées ». Dans *Paris-Midi*, 25 juin 1933 : « Des tentures de pierre descendent au long de la façade. Qui donc a dit que l'ornement est mort ? ».



## RENE LAPORTE

Pendant la période de gestation du mécénat du *Zodiaque*, René Laporte (1905 – 1954) écrivain et éditeur, est très bien introduit dans le milieu surréaliste au sens large du mot. Les surréalistes constituent un groupe hétéroclite, qui se compose d'artistes et de gens du monde, qui se fréquentent aussi bien dans une ambiance de travail que dans un contexte mondain. En tant qu'éditeur, Laporte travaille avec ceux qui font figure de proue dans le groupe surréaliste. Cet homme caractérisé par André Maurois comme : « ... *l'être le plus charmant, le plus fantaisiste, le plus aérien et en même temps le plus sûr, le plus fidèle, le plus amical. Il était devenu un grand homme d'affaires sans cesser d'être un poète* », fait donc partie du *tout Paris*, groupe qui s'intéresse vivement au mouvement surréaliste et qui suit de près les activités de ceux qui en font partie.<sup>503</sup>

### René Laporte et le « *Zodiaque* »

Dès le début du *Zodiaque*, ce « *grand homme d'affaires* » n'a pas seulement « souscrit » à ce mécénat en tant que membre payant, il a aussi occupé un poste important au sein de ce groupe en tant que trésorier. Quant à la participation de Laporte comme membre du groupe, nous renvoyons aux *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí* et à la lettre que Dalí envoie à Charles de Noailles, fin décembre 1932. Quant à son poste de trésorier, nous nous basons sur un nombre de documents inédits que nous avons pu consulter à l'IMEC, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, en Normandie.<sup>504</sup>

Emilio Terry dîne le 23 décembre 1932 chez les Dalí. Il y retrouve les Faucigny-Lucinge, « *Mr. Laporte* », Julien Green et sa sœur, Robert de Saint Jean et René Crevel. Au cours de cette soirée, les invités vont « tirer leur mois » pour l'année à venir. En contrepartie de leur participation financière, qui se paie par mois, les membres sont invités à choisir des œuvres de Dalí dans la production du mois qu'ils ont tiré.<sup>505</sup> Dans sa lettre du 26 décembre à Charles de Noailles, Dalí annonce :

« *La mise en place désormais assurée* » du *Zodiaque* : « *Voilà que les douze personnes ont été trouvées très rapidement contre ce qu'on craignait. Je vais vous dire les noms que sûrement vous connaissez tous : 1. Caresse Crosby, 2. Emilio Terry, 3. Mademoiselle Anne Green, 4. Marquise Cuevas de Vera, 5. André Durst (on a connu, il est quelqu'un qui s'intéresse très réellement à mes choses), 6. Julien Green, 7. Comtesse de Pecci-Blunt, 8. René Laporte (qui a édité « Les vases communicants », Breton, etc.), 9. Prince de Faucigny-Lucinge, 10. M. Félix Rolo (on connaît pas, c'est Boris Kochno qui nous a présenté), 11. M. De Saint Jean ...* ».<sup>506</sup>

<sup>503</sup> Texte nécrologique d'André Maurois, paru dans *Carrefour*, le 10 mars 1954, à l'occasion de la mort de René Laporte.

<sup>504</sup> IMEC, l'Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, France.

<sup>505</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dalí*, le 23 décembre 1932.

<sup>506</sup> Pour la lettre de Dalí à Charles de Noailles, voir le catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-1980, p. 32.

Laporte fait donc partie de ce mécénat « *astucieux et distrayant* » dont la mise sur pied a été soigneusement préparée par Pierre Colle, Emilio Terry et George Salles. Il est probable que Gala, de son côté, a dû réfléchir aux problèmes que pose un grand nombre de cotisations, à encaisser mensuellement, et à envoyer, la plupart du temps, en Espagne. Le fait que les souscripteurs du *Zodiaque* vont fréquemment à la campagne et s'absentent pendant des périodes prolongées à l'étranger, ne facilite pas cette collecte. De par son travail qui le tient à Paris et son sens d'affaires, le choix de René Laporte semble astucieux.

Un document humble que nous avons trouvé à l'IMEC, en Normandie, a une signification réelle dans le contexte du *Zodiaque*. Il prouve que Laporte a été le trésorier du mécénat. En effet, il s'agit d'un petit mot « codé » de Julien Green adressé à René Laporte. Il porte la date du 31 décembre 1932. Julien Green informe son « *Cher ami* » qu'il envoie sa cotisation et celle de sa sœur pour le mois de janvier. On peut se demander s'il s'agit ici d'un excès de discrétion de la part de Green ou d'une exigence de la part de Gala ce qui expliquerait le langage codé. Néanmoins, le sens de ces quelques mots est clair : Green et sa sœur, membres du *Zodiaque*, paient les frais de leur participation au mécénat avant le premier janvier, le début du *Zodiaque*. Toujours est-il que le texte de ce petit mot demeure inexplicable pour toute personne qui ne connaît pas « *les conditions de la souscription aux tableaux de Dalí* ». <sup>507</sup>

D'autres documents, que nous avons également consultés à l'IMEC, sont moins « voilés » : c'est Gala qui les a écrits. Dans le premier, une lettre, Gala recule pour mieux sauter : en guise d'introduction elle se demande si Laporte a bien leur adresse en Espagne pour lui dire, dans le deuxième paragraphe : nous n'avons pas encore reçu « *votre mois* », ici à Cadaqués. <sup>508</sup> Elle lui demande d'être gentil et de le faire « *avant que tout l'argent soit rentré puisque le versement total de Charles de Noailles pourra encore nous arranger cette fois et chaque fois de la même façon avant notre départ* ». Cette phrase implique, premièrement que René Laporte est en effet le trésorier du mécénat : c'est lui qui doit encaisser les cotisations mensuelles et les faire parvenir aux Dalí. Nous avons vu que le petit mot de Julien Green confirme tout à fait ce procédé. Ensuite, nous apprenons que le vicomte Charles de Noailles a déjà versé la totalité de ses cotisations mensuelles en une seule fois. <sup>509</sup> Dans ce contexte, nous pensons comprendre que Laporte gère cet argent, que Gala le presse afin qu'il leur envoie le montant des onze participations pour le mois de mars en Espagne étant donné que l'argent de Charles de Noailles est « disponible » : « ... *Si vous n'avez pas encore envoyé votre mois ici à Cadaqués soyez si gentil et faites le avant que tout l'argent soit rentré puisque le versement total de Charles de Noailles pourra nous arranger encore cette fois et chaque fois de la même façon que la dernière avant notre départ* ».

---

<sup>507</sup> Voir **Annexe I, documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 1**. IMEC, dossiers d'auteurs ECL I, Julien Green. Green connaît bien Laporte. Il a fait publier deux de ses œuvres chez Les Editions des Cahiers Libres : *Christine* (contrat du 10 janvier 1928) et *Essai sur N. Hawthorne* (contrat du 31 octobre 1928).

<sup>508</sup> IMEC : ECL I, Dalí, lettre du 8 mars (1933).

<sup>509</sup> D'après le contrat, les participants au mécénat doivent verser Frs. 300, -- le premier mois de l'année et Frs. 200, -- par mois pour le reste de l'année.

Après une sorte de justification « *après les frais de voyage etc. ... nous avons fort besoin de cet argent* », Gala énumère les activités de Dalí de ce printemps 1933 : Dalí a envoyé le spectacle pour le ballet ainsi que les maquettes à Paris, le livre sur l'Angélu de Millet est presque fini et les tableaux du mois sont bien avancés. A la fin de la lettre, Dalí fredonne la même rengaine à sa façon à lui : nous sommes bien embêtés avec la question « *des petits sous qui se finissent terriblement, envoyez-les nous télégraphiquement* ». Sur une note plus gaie, qui pourrait rester à travers la gorge de certains Parisiens, Dalí conclut en disant que les bains de soleil et les baignades sont au programme tous les jours. La raison en est qu'il faut prendre des forces pour affronter « *le prochain Paris que on ne songe que retarder le plus doucement possible* ».

Un mois plus tard, le 7 avril 1933, les Dalí écrivent de nouveau, à partir de Cadaqués à René Laporte.<sup>510</sup> Cette fois-ci, c'est Dalí qui démarre : « *... nous voilà à la fin de nos petits sous. On attend le secours* ». Gala prend la relève et d'emblée elle entre dans le vif du sujet : « *Ayez la gentillesse de nous envoyer les 2.200, -- fr. télégraphiquement et par la poste ce qui est bien plus simple pour vous et pour nous aussi* ». Après avoir expliqué les difficultés qu'ils ont eues pour toucher le dernier chèque, Gala revient sur la nécessité absolue d'envoyer l'argent le plus tôt possible : il nous faut payer nos dettes à des dates fixes. Quant aux cotisations du mois d'avril, Gala s'exprime ainsi : « *Encore une fois que le mois d'avril soit complet ou non, envoyez-nous en disposant du mois que Vct Noailles a versé d'avance. N'ayez pas de scrupules, car il sera enchanté que cela puisse nous permettre de recevoir l'argent régulièrement le 1<sup>er</sup> ou 2 du mois, ce à quoi nous tendons toujours, vous le savez bien* ».

Rappelons-nous que Charles de Noailles a versé la totalité de ses cotisations avant ou dès le début du *Zodiaque*. S'il manque une partie des cotisations mensuelles, Gala ne voit aucun problème à ce que l'argent du riche mécène Noailles vienne les dépanner. Toujours d'après Gala, Dalí a beaucoup travaillé et pour mettre le mécène en appétit, elle ajoute : « *... il apportera de beaux tableaux et des dessins et des cuivres magnifiques* ».<sup>511</sup>

### René Laporte et les surréalistes.

La maison d'édition de René Laporte, *Les Éditions des Cahiers Libres* (ECL), a travaillé avec les « grands » du mouvement surréaliste.<sup>512</sup> Paul Éluard y fait publier, en 1932, *La Vie immédiate*.<sup>513</sup> Son nom figure aussi au contrat, signé par lui et par Laporte, qui a trait à la publication des numéros 5 et 6 de la *Revue Surréaliste au Service de la Révolution* par *Les Éditions des Cahiers Libres*.<sup>514</sup> Laporte et Éluard se voient aussi en dehors du travail et pendant les vacances. Afin de pouvoir passer quelques jours chez les Laporte pendant les grandes vacances de l'année 1932, Éluard informe Laporte, par lettre, qu'il

<sup>510</sup> IMEC, ECL I, Dalí, lettre du 7 avril 1933. La somme de Frs. 2.200, -- se compose de onze versements de Frs. 200, -- chacun.

<sup>511</sup> *Les cuivres* font allusion à la commission de Skira pour *Les Chants de Maldoror*.

<sup>512</sup> Nombreux sont les auteurs d'autres tendances littéraires qui ont eu recours aux *Éditions des Cahiers Libres*. Les plus connus sont G. Bernanos, H. Daniel-Rops, G. Duhamel, R. Gimpel, Jean Giono, M. Maeterlinck, R. Martin du Gard, F. Mauriac, A. Maurois, P. Morand et P. Valéry.

<sup>513</sup> IMEC, le contrat pour *La Vie immédiate* a été fait, en double, à Paris, le 8 juin 1932.

<sup>514</sup> IMEC, ECL I, contrats d'auteurs, P. Éluard.

quitte Paris le 5 août en compagnie de Breton et de Valentine Hugo et qu'il compte bien voir René et sa femme dans la région de Castellane après avoir passé quelques jours chez les Dalí à Port Lligat.<sup>515</sup> Le reste de cette lettre concerne Dalí et son texte qui vient d'être publié par les soins des ECL, *Babaouo*.<sup>516</sup> Comme les Laporte sont apparemment chez eux à la campagne cet été, Éluard se demande si Dalí lui a envoyé un exemplaire de *Babaouo* et ajoute : « *Je vous en adresse un à tout hasard* ». Et Éluard de continuer qu'il y a « *une coquille ennuyeuse page 15* » mais que les « *japons et les hollandes sont très bien* ». <sup>517</sup> Pour finir, Éluard revient sur cet exemplaire de *Babaouo* que Dalí a ou n'a pas envoyé. Abandonné par Gala, sa femme, Éluard demande à son ami Laporte de bien vouloir pardonner Dalí s'il ne l'a pas envoyé. Éluard énumère les raisons de cet oubli possible : le livre a paru pendant le déménagement de Dalí, le départ quasi immédiat de Dalí et de Gala pour l'Espagne et le fait que Dalí « *est écrasé par le moindre souci matériel* ». Lors de ce bref séjour à Cadaqués, en septembre 1932, Paul Éluard reste en contact, par lettre, avec René Laporte. Une fois de plus, Éluard lui écrit qu'il sera ravi d'aller passer quelques jours chez lui en quittant les Dalí. Ensuite, il s'agit d'André Breton et de Valentine Hugo, également chez les Dalí en ce mois de septembre. A Port Lligat, Breton se comporte en invité charmant : il dit apprécier *Babaouo*.<sup>518</sup>

Les surréalistes n'hésitent pas plus à changer de titre de revue qu'à passer d'un éditeur à l'autre, grand ou petit, et à s'autoéditer. André Breton, par exemple, réussit si bien à ébranler l'imperturbable directeur de *La Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan, que celui-ci lui envoie ses témoins et, le duel ayant été refusé, publie dans la *N.R.F.* une lettre très insultante. Breton quitte la *N.R.F.* suivi par ses amis. Ils reviennent tous, sauf Aragon, à l'alternative des *Éditions surréalistes* ou de petits éditeurs qui leur sont attachés : il y a, par exemple, Kra, José Corti ou René Laporte. C'est notamment le cas de Breton qui a recours à René Laporte, en 1932, pour la publication de son texte *Revolver à cheveux blancs*.<sup>519</sup> L'œuvre capitale de Breton sur les rêves, *Les vases communicants*, est publiée chez Laporte le 26 novembre 1932.

#### « **Babaouo** »

Au cours de sa vie, Salvador Dalí a été impliqué dans une vingtaine de projets cinématographiques qui s'échelonnent sur une période de cinquante ans. Certains d'entre eux ont été réalisés et lui ont valu la collaboration de Luis Buñuel, de Harpo Marx, d'Alfred Hitchcock et de Walt Disney. Jusqu'en 1929, l'année de sa rencontre avec Buñuel, la vie cinématographique de Dalí est purement passive. Sa collaboration avec Buñuel a comme résultat *Un Chien andalou* (1929), film qui est applaudi par le groupe de Breton : « *C'est un film surréaliste !* » et qui sera l'embryon du cinéma dalinien. Le

<sup>515</sup> IMEC, ECL I, contrats d'auteurs, P. Éluard à R. Laporte, lettre sans date [août 1932].

<sup>516</sup> S. Dalí, *Babaouo : scénario inédit* (précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma ; (et suivi de) *Guillaume Tell : ballet portugais*. Salvador Dalí, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932, 62 pages ; 19,5 cm. Titre de couverture : « *Babaouo : c'est un film surréaliste* ». Achevé d'imprimer le 12 juillet 1932.

<sup>517</sup> Japon : papier de couleur ivoire, originairement fabriqué au Japon ; hollandaise : papier de luxe verger

<sup>518</sup> I. Gibson, 1997, p. 358 ; voir aussi I. Gibson, 1997, p. 354 : lors de sa visite du mois de mars 1932, Breton aurait dit à Valentine Hugo que Port Lligat était un véritable trou et que les mouches y étaient immondes.

<sup>519</sup> Achevé d'imprimer le 25 juin 1932.

thème du deuxième film de Buñuel et de Dalí, *L'Âge d'or* (1932), ressemble à celui de leur première coopération : il s'agit de nouveau d'une romance tragi-comique qui se situe cette fois-ci dans un contexte lourdement chargé de « plaisanteries » sociopolitiques. Le scandale que ce film provoque dans le Faubourg Saint Germain a des conséquences désagréables pour le mécène de Buñuel : le vicomte Charles de Noailles s'aperçoit d'un grand vide autour de sa personne et se voit forcé de se retirer du *Jockey Club*.

Dans la même année, Dalí publie son scénario *Babaouo*, précédé d'une *histoire critique du cinéma* et suivi du ballet *Guillaume Tell*, chez René Laporte.<sup>520</sup> Dans son *histoire critique*, Dalí réfute les idées exprimées dans ses textes catalans de 1927 - 1929 dans lesquels il préconise la force innée du film et de la photographie qui, d'après lui, surpasse de beaucoup celle inhérente à la peinture. En 1932, Dalí est d'avis que la base d'un film ne peut être que « la poésie » qui se trouve uniquement dans les faits humbles et instantanés :

« Contrairement à l'opinion courante, le cinéma est infiniment plus pauvre et plus limité, pour l'expression du fonctionnement réel de la pensée, que l'écriture, la peinture, la sculpture et l'architecture. Il n'y a guère, au-dessous de lui, que la musique, dont la valeur spirituelle est à peu près nulle. De par sa nature, le cinéma est lié au côté anecdotique des phénomènes, à l'abstraction et aux impressions rythmiques ; dans un seul mot, à l'harmonie. Et l'harmonie, produit sublime de l'abstraction, se trouve, par définition, aux antipodes de ce qui est concret, et donc, la poésie ».<sup>521</sup>

Pour Dalí, la « poésie » d'un film se trouve dans sa gratuité qu'il n'avait vue à l'œuvre, avant 1929, que dans « les films improprement qualifiés de comique, pour l'unique et insuffisante raison qu'ils provoquent généralement le rire ».<sup>522</sup> Comment la réaliser cette gratuité ? Selon Dalí, « il suffit de la simple notation, de la constatation de faits. Ce qui creuse un abîme de différence avec les autres films, c'est que de tels faits, au lieu d'être conventionnels, fabriqués, arbitraires et gratuits sont des faits réels, irrationnels, incohérents, sans aucune explication ». Dalí cite en exemple le cinéma italien des années 1910 dont les étoiles se nomment, entre autres, Francesca Bertini, Gustavo Serena et Pina Menichelli. Et Dalí de continuer en louant les films de Mack Sennett, de Harry Langdon et de William Powell, qui s'opposent « aux saletés artistiques, littéraires, sentimentales, musicales, spirituelles des metteurs en scène comme Sternberg, Stroheim, Chaplin et Pabst ». Quant à ces premiers, il s'agit « de comédies irrationnelles, les seules à montrer la voie de la poésie ». Dalí est positif quant à l'effet des « talkies ». D'après lui, le son ajoute un certain degré de confusion et une impureté « merveilleuse ».<sup>523</sup>

<sup>520</sup> Le scénario n'est jamais réalisé ; par contre, Dalí a fait « une boîte scénique », avec des panneaux en verre peints, inspirée par le thème des cyclistes comme il en avait fait une pour E. Terry. Voir aussi le catalogue d'exposition Stuttgart, 1989, p. 116 et Descharnes, 2005, numéro 411. *Babaouo* est le seul texte que Dalí fasse publier par R. Laporte.

<sup>521</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 137, fragment de texte traduit de l'anglais. H. Finkelstein, 1998, p. 122, indique que Dalí adhère ici mot par mot, à la définition du but du surréalisme, tel qu'il a été défini par Breton dans son *Premier Manifeste* : « ... pour l'expression du fonctionnement réel de la pensée ... ».

<sup>522</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 345.

<sup>523</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 140, fragment de texte traduit de l'anglais.

Dans le scénario de Dalí, le personnage principal Babaouo est à la recherche de sa maîtresse, Mathilde, dans un hôtel qui porte le nom de *Château de Portugal*. Bien qu'il y ait quelques scènes importantes qui traitent des thèmes chers à Dalí, il s'agit en général d'un ensemble de « scénarii intournables ». Le scénario de Dalí est « intournable » à cause de l'extrême lenteur dont souffre le récit et du nombre de scènes ennuyeuses et interminables qui « mènent nulle par ». <sup>524</sup>

Dans *Babaouo* Dalí élabore trois grands thèmes. Ils sautent aux yeux car le peintre s'en est servi de nombreuses fois. Il y a tout d'abord celui des cyclistes qui s'entrecroisent lentement tout en portant une grosse pierre sur la tête. Dalí l'avait introduit dans sa toile *Les Plaisirs illuminés*. <sup>525</sup> Ce thème renvoie à la relation père – fils, relation où prédomine l'angoisse sexuelle de Dalí vis-à-vis de son père. Au fur et à mesure que ses relations avec Gala, qu'il avait rencontrée en 1929, s'approfondissent, Dalí ressent des sentiments d'incompétence de plus en plus forts envers son père : les peintures au thème de *Guillaume Tell* et la présence de cyclistes portant des pierres sur la tête dans ses toiles et autres œuvres, font allusion à cette anxiété grandissante. Dans le *Ballet portugais*, qui conclut le scénario, le même thème revient : à la levée du rideau, la scène est remplie de trente-cinq invalides qui ont des poulets vivants attachés sur leur tête.

Le deuxième grand thème est celui du « Fantôme » : il s'agit soit d'une forme dans une draperie, soit d'un personnage caché par une draperie. Dans le scénario du film, Babaouo aperçoit « une forme infiniment plus grande qu'un cadavre, couverte d'un drap blanc » sur le lit dans la chambre à coucher de Mathilde. <sup>526</sup> La toile *Le Cœur voilé* qu'Anne Green, membre du *Zodiaque*, est allée chercher chez les Dalí, le 25 octobre 1934, est un exemple type de ces formes cachées qu'affectionne le peintre spécialement au début des années 1930. La forme « cachée » qui trouve sa meilleure expression dans le personnage de la « nourrice », équivaut à la « douceur » et a un aspect comestible. <sup>527</sup> L'attrait de « douceur », selon Dalí, est fortement mitigé par un sentiment de répulsion : nous avons affaire au thème de l'impuissance.

Dans *Babaouo*, publié par Laporte, il y a un troisième thème qui frappe par son omniprésence. Il s'agit des « œufs sur le plat sans le plat » ou la variante « les œufs suspendus par un fil », lesquels présentent « une qualité aérodynamique » remarquable. Dalí inaugure ces motifs en 1932 dans une série de toiles dont les plus connues s'intitulent *Œufs sur le plat sans le plat*, *Architecture surréaliste* et *Œufs sur le plat sans le plat*. <sup>528</sup> Pour Dalí, il s'agit d'images véritablement paranoïaques qui trouvent leur origine dans l'irrationalité concrète qu'il a définie dans *La Conquête de l'irrationnel*

---

<sup>524</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 124 ; à la page 396, note 8, Finkelstein renvoie à la littérature sur Benjamin Fondane et les « scénarii intournables », genre de film populaire, entre autres, auprès des Surréalistes à la fin des années 1920.

<sup>525</sup> *Les Plaisirs illuminés*, 1929, huile et collage sur panneau aggloméré, 24x35 cm. New York, The Museum of Modern Art.

<sup>526</sup> D. Ades, 1995, p. 201.

<sup>527</sup> Voir la toile *Le Spectre et le fantôme*, 1934, h/t, 100 x 73 cm. New York, Five Stars Investment Ltd. Descharnes, 2005, numéro 509.

<sup>528</sup> Voir Descharnes, 2005, numéros 413, 418 et 419.

(1935). Comme ces images ne surgissent que rarement, d'après Dalí, il n'hésite pas à les transcrire immédiatement afin de les utiliser dans sa peinture et ses textes.<sup>529</sup> Quel est le sens de ces œufs qui se manifestent dans les endroits les plus invraisemblables, aussi bien dans la peinture de Dalí que dans ses textes ? La réponse se trouve dans son essai *Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934*. Dans ce texte, Dalí souligne la dimension intra-utérine du motif des *Œufs sur le plat sans le plat*.

### René Laporte et ses amis

Parmi les documents que nous avons pu consulter à l'IMEC, se trouve un simple cahier d'écolier rouge dont l'étiquette trahit l'usage. Ce livre de « Commandes » révèle plus que n'importe quel document le standing de René Laporte. Les commandes concernent le livre d'Achim Von Arnim, intitulé *Contes Bizarres*.<sup>530</sup> D'après les bulletins de souscription, qui font figure de commande, il faut croire que le *gratin* s'intéresse vivement à cette publication. Signalons les nom et adresse de la duchesse de Gramont, de la princesse Bibesco et du baron de Ginsberg. Ce qui nous frappe davantage est l'intérêt que témoignent les membres du mécénat du *Zodiaque* à ce livre. La vicomtesse de Noailles, la comtesse C. De Vera (aussi connue comme Margaret Strong ou Tota de Cuevas), Caresse Crosby et Emilio Terry commandent tous leur exemplaire.<sup>531</sup>

René Laporte fréquente aussi Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et sa femme, Baba. Depuis le début des années 1930, ils sont voisins. Ce fait est corroboré par un article sur Laporte et quelques mots de la main de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. *Les Nouvelles Littéraires* publient un article basé sur un entretien avec Laporte : « ... René Laporte me reçoit dans le petit hôtel particulier (qui est situé au 40bis) de la rue Boissière, élégant, silencieux, aux murs ornés de toiles modernes choisies avec tendresse ». <sup>532</sup> Dans son autobiographie, Jean-Louis de Faucigny-Lucigne décrit avec nostalgie leur maison qui se trouve dans la même rue, au numéro 53 : « Notre maison de la rue Boissière était une des dernières villas de Passy, de cette époque où l'on « montait » à la campagne pour changer d'air et boire du lait frais ». <sup>533</sup> Les souvenirs de la fille de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, la marquise de Ravenel, confirment cette amitié qui, d'après elle, fleurit grâce au bridge. <sup>534</sup>

---

<sup>529</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 219, remarque que les associations qui se forment entre ces images sont strictement formelles.

<sup>530</sup> Ce livre a été imprimé en juillet 1933 chez Laporte : 2000 exemplaires sur vélin contenant une lithographie ; couverture en couleurs et trois illustrations : Valentine Hugo ; préface : Théophile Gauthier ; introduction : André Breton.

<sup>531</sup> IMEC, cahier rouge, intitulé *Commandes*, ECL I, A. D'Arnim ; plusieurs articles de presse soulignent l'intérêt de cette publication, p.ex. : « Les contes d'Arnim, en effet, nous incitent à poser une fois de plus le problème du « merveilleux » qui n'est lui-même qu'un aspect – littéraire – de l'important conflit Idéalisme – Matérialisme, qui opposait, il y a un siècle, les partisans de Fichte à ceux de Shelling » (*Cahiers du Sud*, juin 1934) et un fragment d'un article qui a paru dans *Visages du Nord* (le 15 mars 1934) : « De tous les romantiques allemands, il est celui dont les Surréalistes peuvent le plus justement se réclamer ... ».

<sup>532</sup> *Les Nouvelles Littéraires*, 9.08.1951 : « Rencontre avec R. Laporte » par Gabriel d'Aubarède ; le numéro de la rue est indiqué dans une des autobiographies de Laporte, IMEC.

<sup>533</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 75, p. 84 et p. 90.

<sup>534</sup> Entretien avec la marquise de Ravenel du 12 novembre 2004.

### Fin des « Éditions des Cahiers Libres »

Les effets de la crise internationale de 1929 se font rapidement sentir en France et les éditeurs ne sont pas épargnés. Même en réduisant leur production et en diminuant leurs publicités, beaucoup de maisons d'édition ne résisteront pas : entre 1932 et 1935, il s'agit d'une véritable hécatombe parmi les éditeurs. Dans une lettre adressée à son ami Tristan Tzara, Laporte lui fait part de ses problèmes :

« ... On a eu le plus odieux, le plus inutile des hivers ». « ...Je suis affreusement gêné. Pauvre éditeur, plus un sou dans les caisses. Pas mal de dettes. Et les livres qui ne se vendent pas du tout. Hélas, pas le moins du monde. Je vous avoue que je suis complètement découragé et pense que je ferais peut-être mieux de me consacrer à mes propres livres ». <sup>535</sup>

Les *Éditions des Cahiers Libres*, créées par René Laporte en mai 1924, sont rachetées par les *Éditions Denoël et Steele* en octobre 1934. <sup>536</sup>

Pendant cette période difficile, la carrière de René Laporte redémarre dans une autre direction : son curriculum vitae fait état d'une carrière impressionnante dans le Service Civil : attaché au Service de la Presse du Ministère de l'Intérieur (1933 – 1936), Chef du Service de la Presse à la Résidence générale de Tunisie ( 1936 – 1940), Secrétaire du Conseil Supérieur de l'Information (mai – juin 1940), Commissaire de l'Information à la Libération à Toulouse (août – décembre 1944), Inspecteur du Ministère de l'Information à Paris (mai 1944 – mai 1945). <sup>537</sup> Ce changement de carrière pourrait impliquer un éloignement du cercle de Salvador Dalí. Le fait que la collection d'art de Laporte ne comprenait que quelques œuvres de l'artiste, semble indiquer que l'association de l'éditeur avec le mécénat du *Zodiaque* a duré peu de temps. On pourrait donner la même interprétation quant à l'absence de références à Dalí, à son œuvre et au *Zodiaque* dans les centaines d'articles de presse concernant René Laporte, conservés à l'IMEC.

### Œuvres de Dalí ayant appartenues à René Laporte

Trois œuvres de Salvador Dalí ont fait partie de la collection d'art de René Laporte. Deux de ces trois Dalí ont probablement été obtenues en contrepartie de sa participation au *Zodiaque* dont il était membre payant et trésorier. Nous nous basons sur la date de la toile et la participation de Laporte aux expositions *Dalí* en 1933, chez Colle et en 1934 chez Bonjean. Les Dalí de l'époque du *Zodiaque* s'intitulent *Les Atavismes impériaux* (dessin) et *L'Heure triangulaire* (toile). Quant au dessin, nous n'avons trouvé aucun

<sup>535</sup> Bibliothèque J. Doucet, Paris, lettre du 28 mars 1934, TZR.C 2300.1/2.

<sup>536</sup> Pascal Fouché, *Essai de chronologie de l'édition française contemporaine (1918 – 1945)*, Paris, 1984, p. 309.

<sup>537</sup> IMEC, renseignements biographiques. En ce qui concerne la période de la deuxième guerre mondiale, nous apprenons que : « Il (René Laporte) a passé toute la guerre à Antibes, où dans sa maison, il a reçu un très grand nombre de résistants et lui-même participait à ces activités ».



détail technique.<sup>538</sup> Pourtant ce dessin est exposé lors de la quatrième et dernière exposition personnelle de Dalí chez Pierre Colle en 1933.<sup>539</sup> Le deuxième dessin dans la collection Laporte est antérieur au *Zodiaque*. Il s'agit de *L'Illusion et la fantaisie* que l'écrivain utilise pour illustrer son livre de poèmes *Le Somnambule*, publié en 1932.<sup>540</sup>

Le tableau *L'Heure triangulaire* n'est pas inclus dans l'exposition Colle de juin 1933. Il est exposé pourtant en juin 1934 chez Bonjean à Paris. Cette toile est également exposée lors de la grande rétrospective *Dalí* au Centre Pompidou (1979 – 1980). Dans le catalogue paru à l'occasion de cet événement, la toile est reproduite. La reproduction est accompagnée d'un texte de Dalí lequel est, apparemment, censé expliquer le sens du tableau :

« (...) Je me plaisais à imaginer mon interlocuteur ou n'importe qui de ma connaissance avec un petit hibou perché sur sa tête. Et sur la propre tête du hibou posé, bien en évidence un excrément. Le hibou était sculpté et l'excrément devait être un des miens. L'efficacité de cet oiseau-porte-caca n'était pas le même suivant les personnes sur qui je l'imaginai en équilibre. Pour certains, l'effet comique atteignait au paroxysme, pour d'autres cela n'allait pas. Il me fallait changer le hibou de tête, souvent plusieurs fois avant de trouver celle qui correspondait exactement à mon désir. Mais quand je l'avais, rien ne pouvait dépasser ma joie de contempler le visage de la personne qui ignorait ce que je venais de poser sur son crâne et le regard fixe de l'oiseau ».<sup>541</sup>

L'iconographie de *L'Heure triangulaire* révèle la même préoccupation du peintre : l'excrément, un de ses simulacres obsédants.<sup>542</sup> Le rocher, semblable à ceux qui se trouvent aux alentours de Port Lligat, occupe la moitié de la toile. Il est troué au centre ce qui permet une vue au lointain. Au dessus de cette ouverture, à la paroi du rocher, il y a « une montre molle » dont la circonférence correspond à celle du trou.<sup>543</sup> Nous avons

---

<sup>538</sup> S. Dalí, *L'Heure triangulaire*, 1933, h/t, 61x46 cm. D'après le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, cette toile est conservée dans la collection de M. Armand Chatelard, Saint-Jean-de-Luz, France ; voir aussi Descharnes, 2005, numéro 454.

<sup>539</sup> Voir catalogue de l'exposition *Dalí* (19 – 29 juin 1933), à laquelle participent huit membres du *Zodiaque* : André Durst, Tota Cuevas de Vera, Julien Green, Robert de Saint Jean, Emilio Terry, Charles et Marie Laure de Noailles, Jean-Louis et Baba de Faucigny-Lucinge et René Laporte ; le dessin *Les Atavismes impériaux* est le numéro 7 du catalogue. I. Gibson, 1997, p. 369.

<sup>540</sup> Une reproduction de ce dessin se trouve dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, (*La Vie publique de Salvador Dalí*), p. 33 : S. Dalí, *L'Illusion et la fantaisie*, 1932, 12x21, 5 cm, collection Renée Laporte ; plusieurs ébauches (auto)biographiques de Laporte, qui donnent un aperçu de ses œuvres littéraires, sont conservées à l'IMEC : « ... Dès 1927, Laporte débute par un poème « Corde au cou », qui reflète les tendances inquiètes de ce moment du temps. D'autres livres de poèmes suivirent « *Le Somnambule* », « *Alphabet de l'amour* ». En 1936, « *La journée du 8 mars fut le premier cri lyrique qui s'éleva contre Hitler ...* » « ... Avant la guerre, il publiait aussi des romans, « *Le dîner chez Olga* », « *Le guérisseur* », « *La Part du feu* », tous des essais subjectifs sur la condition morale de la jeunesse d'aujourd'hui. Avec « *Les Chasses de novembre* », Prix Interallié 1936, il fait une entrée éclatante dans le roman de mœurs ... ».

<sup>541</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979 – 1980, p. 188.

<sup>542</sup> Ces simulacres sont : le sang, la putréfaction et l'excrément.

<sup>543</sup> S. Dalí, 1952, p. 351 – 352 : Dalí raconte comment lui est venu l'idée des « montres molles ».

affaire à un aspect des « esthétiques morphologiques du dur et du mou » de Dalí, présenté par lui dans un paysage qui lui est familier depuis son plus jeune âge.

L'antinomie du dur et du mou s'exprime dans l'œuvre picturale de Dalí au moyen d'objets durs qui se ramollissent et des objets mous qui se durcissent. Il peut y avoir aussi confusion entre ce qui est dur ou mou. Les toiles *L'Ossification prématurée d'une gare* (1930), *La Persistance de la mémoire* (1931) et *L'Heure triangulaire* (1933) sont plus spécifiques en ce qui concerne cette antinomie car elles renvoient aux actes de l'ingestion et de l'excrétion provoqués par « la faim » dont Dalí fait état dans ses textes.<sup>544</sup>

Dans les pages précédentes, nous avons vu que René Laporte a joué un double rôle au sein du *Zodiaque* : il a participé au mécénat en tant que membre et il a géré les contributions des membres. Les lettres que les Dalí lui ont écrites, nous font comprendre que l'administration financière de ces sommes était délicate. Quant à son « véritable travail », l'édition, Laporte s'est occupé de la publication de *Babaouou*, scénario jamais réalisé de Dalí. Laporte n'est pas le seul littéraire au sein du groupe. Les Green, Anne et son frère Julien, ainsi que le journaliste Robert de Saint Jean, ami de Green, « souscrivent à la proposition Dalí ». Les souvenirs de Green et De Saint Jean, publiés dans leurs Journaux, nous renseignent sur leur participation au *Zodiaque*, leurs rencontres avec Dalí, leur appréciation de son œuvre et leurs activités mondaines.

---

<sup>544</sup> S. Dalí, *Ossification prématurée d'une gare*, 1930, h/t, 31,5 x 27 cm, collection particulière, Descharnes, 2005, numéro 359. S. Dalí, *Persistance de la mémoire*, 1931, h/t. 24 x 33 cm., New York, The Museum of Modern Art, Descharnes, 2005, numéro 360. Voir H. Finkelstein, 1998, section six: « Art and the Loving Imagination », *Edible Beauty*, p. 173 – 212. Dans son essai *De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style* (1933), Dalí introduit, pour la première fois, des métaphores nutritives, comme l'élaboration d'aliments et l'acte de manger, qui renvoient à ses obsessions scatologiques dont l'excrément.

**JULIEN GREEN**  
**ANNE GREEN**

Tout au cours de sa vie Julien Green (1900 – 1998) a tenu son journal. Dans *Les Années faciles*, qui couvrent la période 1926 – 1934, le *Zodiaque* n’y est pas expressément mentionné. Ceci est étrange, d’autant plus qu’il y est souvent question de Dalí et de ses toiles que les Green reçoivent en contrepartie de leur participation au mécénat du *Zodiaque*. Les expositions chez Colle et chez Bonjean, auxquelles Julien et sa sœur Anne, participent sont décrites par le menu détail. Autant de raisons pour regarder de plus près ces parties-là du *Journal* de Green.

A la fin de 1932, Julien Green a de nombreuses obligations mondaines. Dans son *Journal* il fait part du déjeuner du 21 décembre auquel assistent André Gide et Marc Allégret, ce dernier s’étant invité lui-même sans avoir reçu d’invitation.<sup>545</sup> Pour la journée du 24 décembre, Green décrit un petit accident qu’il a eu rue Vaneau en allant chez Gide.<sup>546</sup> Le 25 décembre, Green reçoit la princesse de Polignac et Victor Cunard à déjeuner. La conversation a été animée et Green a dû en apprécier le ton, car il fait mention du bon sens et de la spiritualité de la princesse : « *Ce qu’elle dit est sensé, parfois spirituel* ». L’hôte et ses invités ont abordé un sujet qui ne cesse de les fasciner : l’art. Green remarque dans son *Journal* que : « *Elle (la princesse de Polignac) parle avec intelligence de peinture, aime mon portrait de Bérard au gant noir, mais n’apprécie guère les Dalí qui lui rappellent trop Böcklin* ».<sup>547</sup>

Il est certainement étrange que Green ne fasse pas mention dans son *Journal* du dîner chez Gala et Dalí, le 23 décembre 1932, auquel il assiste et qui marque le début du mécénat du *Zodiaque*. Au moins deux des convives qui sont là ce soir, en parlent. Emilio Terry avait noté : « *23 décembre 1932 : Réunion chez Gala pour le tirage au sort des mois : Les Babas. Mr. Laporte, Julien Green, sa sœur, St. Jean, René* ».<sup>548</sup> Les souvenirs de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge correspondent à ceux de Terry : « *... chaque 23 décembre, les Dalí nous invitaient tous à dîner dans leur appartement du parc Montsouris où nous tirions au sort une peinture* ».<sup>549</sup> Plutôt que d’essayer de comprendre la raison de cette omission, si raison il y a, nous proposons de faire marche arrière et de voir de plus près l’amitié qui lie Green et Dalí et la participation de l’écrivain au *Zodiaque* qui s’ensuivra. Dans cette relation amicale entre le peintre espagnol et l’écrivain américain d’expression américaine et française, il faut mentionner deux autres personnes avec lesquelles Green est intimement lié : Anne Green, sa sœur et Robert de Saint Jean. Anne, auteur de plusieurs romans légers, vivra avec Julien jusqu’à 1979,

---

<sup>545</sup> Le 21 décembre 1932, *Œuvres complètes, IV, Journal, Les Années faciles (1926-1934)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 211.

<sup>546</sup> *Œuvres complètes, IV*, p. 212.

<sup>547</sup> *Œuvres complètes, IV*, p. 213.

<sup>548</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d’Emilio Terry*, extrait *Dalí*. Dans son *Journal*, Green fait allusion à cette amitié, p.ex. : *Journal III*, p. 1390 : « *Mon ami Terry* », *Journal IV*, p. 1238 : Terry et Green sont chez G. Poupet qui est mourant.

<sup>549</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130.

l'année de sa mort. Robert de Saint Jean, écrivain, journaliste et diplomate, est l'ami dont son fils adopté, Jean-Éric Green, dira : « *C'était une amitié toute platonique qui durera jusqu'à la mort de (Robert de Saint Jean) en 1987* ». <sup>550</sup>

Anne Green et Robert de Saint Jean participent au mécénat du *Zodiaque*. D'après le prince de Faucigny-Lucinge, ils font figure de mécènes de la première heure : « *Gala avait frappé à la bonne porte et je mis tout mon zèle à découvrir ces mécènes impromptus. Les Noailles, Mimi Pecci-Blunt, Emilio Terry, Robert de Saint-Jean, Julien Green et sa sœur Anne répondirent affirmativement. De son côté, Gala Dalí emporta l'adhésion du reste* ». <sup>551</sup> Ce petit groupe littéraire au sein du *Zodiaque*, est renforcé par l'adhésion de René Laporte, 'emmené' par Gala Dalí.

### Julien Green et l'art

Au début de sa vie, Julien Green semble rapidement se distinguer par une aptitude pour le dessin. Ses dons littéraires se font connaître plus tard car sa première nouvelle, écrite en anglais, *The apprentice psychiatrist*, ne paraît qu'en 1920. <sup>552</sup> D'après Jean-Éric Green, « *il (Julien) se met à dessiner dès qu'il peut s'emparer de crayons de couleurs* ». Vers l'âge de 10 ans, Julien copie les personnages de ses livres de lecture. Ils sont d'une ressemblance étonnante. <sup>553</sup> En septembre 1919, Julien s'embarque pour les États-Unis. Son oncle Walter Hartridge lui a proposé de finir ses études à l'Université de Virginia. A la fin de l'année universitaire 1922, Julien décide de quitter les États-Unis et de rentrer en France. Une fois chez lui, il confesse à son père qu'il veut être peintre. Gertrude Stein, dont la collection d'art fait l'envie de tous les amateurs d'art moderne, a la gentillesse de recevoir Julien et son père et de leur montrer ses toiles. Lors de cette visite, Julien est horrifié par une toile fauve de Matisse qui a la place d'honneur chez Mlle Stein. Ce tableau représente la femme du peintre et s'intitule *Femme au chapeau*. <sup>554</sup> Ses cours à la Grande Chaumière ne lui plaisent pas non plus : au bout de quelques séances, Julien renonce à la peinture et à ses pinceaux. Dès lors, il s'enferme dans sa chambre et se met à écrire. <sup>555</sup>

Ce changement de carrière ne veut nullement dire que Green ne s'intéresse plus à l'art en général. Au contraire, les pages de son *Journal, IV, Les Années faciles (1926 – 1934)* en disent long sur son engouement pour les arts plastiques. Tout ce qui concerne l'art l'intéresse. Quant aux musées, Green ne cache pas sa préférence pour le Louvre dont il dit : « *Je vais au Louvre presque tous les jours depuis plusieurs années. Je n'y ai jamais rencontré personne de ma connaissance* ». <sup>556</sup> Green lit beaucoup Berenson, qui lui « *apprend à bien regarder la peinture* ». <sup>557</sup> Certaines expositions l'impressionnent

---

<sup>550</sup> Jean-Éric Green, *Album Julien Green*, Paris, Gallimard, 1998, p. 128.

<sup>551</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130.

<sup>552</sup> Jean-Éric Green, 1998, p. 118. Elle paraît dans la *Virginia Quarterly Review*, au mois de mai 1920.

<sup>553</sup> Jean-Éric Green, 1998, p. 50 et p. 63.

<sup>554</sup> Il s'agit de la toile *Femme au chapeau*, 1905, h/t, 81 x 65 cm. collection particulière. Elle représente la femme du peintre.

<sup>555</sup> Jean-Éric Green, 1998, p. 123.

<sup>556</sup> Le 27 octobre 1931, *Œuvres complètes, IV*, p. 131.

beaucoup, comme celle dédiée à Delacroix que Green visite début juillet 1930 : « *Chaque fois que je vois des peintures de cette force (La Piéta de Delacroix), il me vient un immense regret de n'avoir travaillé dans un atelier comme je le voulais à un moment... Il est curieux que j'aie choisi d'écrire alors que dessiner m'était peut-être plus naturel* ». <sup>558</sup>

On ne s'étonne donc pas de le voir fréquenter les peintres. Au mois d'octobre 1929, Green note dans son *Journal* qu'il a fait une visite « *au peintre Vlaminck où il voit une vingtaine de toiles* ». <sup>559</sup> Un autre ami peintre de Green est Christian Bérard. La première fois que Green fait mention de Bérard (dit « Bébé ») dans son *Journal* est à l'occasion d'un déjeuner, début juin 1929 : « *Déjeuner agréable avec Bérard et Boris Kochno. Après déjeuner Kochno nous quitte et Bérard me mène à sa chambre (First Hôtel, Bld Garibaldi) où il veut me faire voir ses dessins. Il y en a de magnifiques. Histoire du soldat russe : quinze ou vingt dessins de premier ordre* ». <sup>560</sup> Au cours des années, Green et Bérard se voient souvent, fait auquel Green fait allusion dans son *Journal*. A cette même occasion, Green fait l'analyse du côté mondain de cet artiste dont il admire le talent et la gentillesse : « *Il (Bérard) me dit qu'il ne va dans le monde que pour revoir ses tableaux et pour leur trouver « des maisons où ils auront chaud, où on les aimera ». Il a réussi à conquérir un cercle étendu de gens du monde. Sa punition, si punition il y a, est que ce cercle se refermera sur lui comme une prison* ». <sup>561</sup>

L'achat d'un autoportrait de Bérard est aussi soigneusement noté par Green dans son *Journal* du 10 novembre 1930. L'écrivain ajoute qu'il compte « mettre » cette œuvre dans son roman « *à moins que mes personnages ne s'y opposent* ». <sup>562</sup> Huit jours plus tard Green et Robert de Saint Jean croisent Bérard et Kochno chez Charles et Marie-Laure de Noailles qui ont invité une cinquantaine de personnes à dîner pour voir ensuite le film de Cocteau, *Le Sang d'un poète*. <sup>563</sup> Nous pouvons déduire de l'entrée du 24 décembre 1930 que plusieurs œuvres de Bérard font maintenant partie de la collection de Julien Green. Green avait noté ce jour-là qu'il avait invité Christian Dior à venir voir « *mes Bérard* ». <sup>564</sup>

---

<sup>557</sup> Le 26 mars 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 62. Berenson, historien de l'art renommé, spécialisé dans l'art de la Renaissance.

<sup>558</sup> Le 8 juillet 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 71-72

<sup>559</sup> Julien Green, 1970, p. 99.

<sup>560</sup> Le 19 juin 1929, *Œuvres complètes, IV*, p. 48. Martine Kahane, *Hommage à Boris Kochno, 1904 – 1990*, publication de l'Opéra National de Paris, 1990, p. 31 : Kochno et Bérard habiteront cet hôtel plus que modeste épisodiquement pendant dix ans, même après leur installation dans leur premier appartement parisien, 5 rue Auguste-Vitu dans le XVe arrondissement.

<sup>561</sup> Le 24 décembre 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 81. Ici, Green note aussi que Bérard lui fait cadeau « *d'une admirable petite toile, portrait d'un jeune homme assis à une table* ».

<sup>562</sup> Le 10 novembre 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 79. Dans le même tome IV, voir aussi p. 1513, note 2 (pour la page 79) : il s'agit d'un autoportrait décrit dans le texte primitif d'*Epaves* ; voir au tome II, p. 1347. J. Green parle également de ce tableau dans une conférence : « *Souvenirs de 1925* », cf. T. III, p. 1451-1452.

<sup>563</sup> Le 19 novembre 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 79.

<sup>564</sup> Le 24 décembre 1930, *Œuvres complètes, IV*, p. 83.

## Green et Dalí

Lors de sa visite à une exposition de dessins italiens, Green réfléchit à un topo vieux comme le monde et qui intrigue encore aujourd'hui de nombreux historiens de l'art : la valeur du dessin vis-à-vis de celle de la couleur. Green semble prendre parti de ceux qui préfèrent le 'disegno' quand il dit : « (Je suis) *frappé de la manière dont certains peintres ont réussi à se passer de la couleur qui n'ajoute du reste rien d'essentiel à beaucoup de tableaux. Elle est là pour le plaisir des yeux, et c'est tout, car le dessin exprime à peu près tout et donne même l'impression de couleur s'il veut. Bérard a compris cela, après Picasso* ». <sup>565</sup> Ajoutons à ces deux artistes, un troisième qui a une maîtrise absolue du dessin : Salvador Dalí. Fin 1931, Julien Green n'a pas encore fait la connaissance de Dalí ; cette rencontre se fera en novembre 1932. Néanmoins, en lisant le *Journal* de Julien Green, on se rend compte que Dalí fait parler de lui et que son œuvre provoque des commentaires intéressants. Il est également clair de notre lecture du *Journal* que Green a 'repéré' Dalí. Lorsque Green retrouve Jean Cocteau, ce dernier fait allusion à une remarque de Picasso. Le maître espagnol aurait dit à propos de Dalí : « *Ces jeunes peintres sont étonnants. Ils savent tout. Ils savent même qu'on doit représenter un cheval par une arête de poisson* ». <sup>566</sup> Bien que cette remarque ne veuille pas dire grand-chose aujourd'hui en dehors du contexte, elle reprend tout son sens lorsque nous reculons dans le temps. L'éloge de Picasso fait sans aucun doute allusion à un tableau de Dalí, intitulé *Dormeuse, cheval, lion invisibles*, toile qui est exposée lors de la première exposition personnelle *Dalí* chez Colle, en juin 1931, et qui bouleverse le monde de l'art.

Pourquoi ce tableau a-t-il un tel impact ? La raison en est que nous sommes en présence d'une image multiple obtenue par un processus paranoïaque dont Dalí se fait le champion. <sup>567</sup> Les nombreuses études, préalables aux tableaux, montrent mieux que les toiles, la maîtrise qu'a Dalí du dessin. Bien qu'il ne faille pas prendre les mots de Picasso à la lettre – les esquisses de Dalí représentent un dos de femme et non pas une arête de poisson - il est tentant de penser que Picasso participe lui aussi au processus paranoïaque mais à sa façon. <sup>568</sup> De nombreuses années plus tard, Julien Green fait allusion aux mêmes idées de Dalí. Dans son texte *Dalí, le Conquistador*, introduction au catalogue de l'exposition *Dalí* de 1979-1980 à Paris, Green se souvient de l'irruption de Dalí sur la scène artiste de Paris : « *A l'époque, il arrivait à pas de loup, révolutionnaire portant sa bombe, laquelle devait exploser bientôt avec la puissance d'un feu d'artifice dont nous n'avons pas encore vu la fin, car c'est un « bouquet » perpétuel qui ne cesse de surprendre* ». <sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> Le 19 novembre 1931, *Œuvres complètes*, IV, p. 137.

<sup>566</sup> Le 18 décembre 1931, *Œuvres complètes*, IV, p. 146.

<sup>567</sup> Dalí explique son processus paranoïaque dans son texte *L'Âne pourri*, voir le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 276 et aussi I. Gibson, 1997, p. 330 : le texte *L'Âne pourri* paraît dans *La Femme visible*, publiée en décembre 1930, par les Editions Surréalistes.

<sup>568</sup> Catalogue Stuttgart, 1989, p. 75 : pendant la dernière représentation du film *L'Âge d'or*, le 3 décembre 1930, des fascistes détruisent plusieurs tableaux, dont *Dormeuse, cheval, lion, invisibles*, qui ornent l'entrée du cinéma 'Studio 28' à Paris. En 1934, Dalí fait une deuxième version de cette toile qu'il antidate 1930.

<sup>569</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 7.

Gertrude Stein émet un commentaire intéressant, bien que négatif, au sujet de Dalí. Lors d'une visite de Julien Green, Miss Stein se demande : « *s'il est vraiment ce qu'il prétend être, s'il est aussi « irréal» qu'il le laisse croire ou si le mystère, chez lui, n'est qu'une habile simulation* ». D'après Green, « *elle compare son cas à ceux dont l'église hésite à dire s'il s'agit de sainteté ou d'hystérie* ». <sup>570</sup> Lors d'une visite chez Green, Miss Stein admire une toile de Berman. Les autres toiles, parmi lesquelles se trouvent maintenant plusieurs œuvres de Dalí, ne l'intéressent pas : « *Elle admire un grand paysage de Berman que j'ai au salon, mais ne regarde même pas les autres toiles* ». <sup>571</sup>

Green et Saint Jean rentrent à Paris après plusieurs voyages à l'étranger au cours de l'été 1932. Les visites au Louvre ainsi qu'aux expositions dans les diverses galeries reprennent. Cet automne, peu de temps avant le démarrage du *Zodiaque*, Pierre Colle organise la troisième exposition personnelle de Dalí dans sa galerie. Onze œuvres de la main de Dalí y sont exposées pendant seulement trois jours, du 22 au 24 novembre. <sup>572</sup> Après avoir déjeuné chez les Green, Christian Bérard les emmène voir les œuvres de Dalí : « *Bérard à déjeuner. Très fou, avec un parler épileptique d'homme du monde enthousiaste, phrases non finies ... Nous allons ensemble voir l'exposition Dalí avec Anne. Dalí est là. Bérard fait les présentations* ». <sup>573</sup> Bien que des détails de cette exposition soient disponibles dans une publication espagnole, cette « initiative » de Pierre Colle est très peu connue. <sup>574</sup> Il s'agit, d'après nous, d'une initiative « last minute » : présenter Dalí et son œuvre à deux amateurs d'art dans le but de les inviter à participer au *Zodiaque* qui se met déjà en place. Il n'a pas été difficile de convaincre les Green car ils vont participer. Une amitié se noue rapidement entre les Dalí et Green. A la date du 29 novembre, Green raconte une visite aux Dalí, rue Gauguet, près du Parc Montsouris. Gala et Dalí reçoivent Julien Green de façon très aimable et lui montrent deux toiles qui font une forte impression sur Green et sa sœur. Bien que Julien ne veuille pas les décrire dans son *Journal*, puisqu'elles « *vont être à nous* », il précise quand même qu'il « *aime ces deux toiles, la petite (celle d'Anne) d'une qualité plus précieuse peut-être, l'autre, la mienne, belle comme un de ces grands papillons bleu et noir qu'on met sous verre* ». <sup>575</sup> Cependant il n'y a pas de grand « mystère ». Rappelons-nous la princesse de Polignac, qui lors d'un déjeuner chez les Green, le 25 décembre 1932, déclare qu'elle n'apprécie guère les deux Dalí accrochés car ces deux toiles lui « *rappellent trop Böcklin* ». <sup>576</sup>

---

<sup>570</sup> Le 9 janvier 1932, *Œuvres complètes, IV*, p. 151.

<sup>571</sup> Le 15 mars 1933, *Œuvres complètes, IV*, p. 230.

<sup>572</sup> I. Gibson, 1997, p. 361.

<sup>573</sup> Le 24 novembre 1932, *Œuvres complètes, IV*, p. 207.

<sup>574</sup> Voir I. Gibson, 1996, p. 1997, p. 361 et aussi p. 716, note 91 : « ... *for details of this little known Dalí exhibition at Pierre Colle, see Santos Torroella (ed.), "Salvador Dalí correspondance de J.V. Foix"*, p. 87.

<sup>575</sup> Le 29 novembre 1932, *Œuvres complètes, IV*, p. 209.

<sup>576</sup> Comme Tanguy, Magritte et Ernst, Dalí admire l'art d'Arnold Böcklin. Dalí a l'intention de consacrer un chapitre à ce peintre suisse dans son étude qui devrait s'intituler *La peinture surréaliste au cours des siècles* (ce projet n'a pas abouti). D'après I. Gibson, 1997, p. 362 et p. 716, note 93, la toile qu'achète Julien Green s'intitule *La Persistance du crépuscule* (« *The persistence of twilight* »). Gibson précise que la localisation de cette œuvre est inconnue. Descharnes, 2005, numéro 427, indique que la toile *Les Sources mystérieuses de l'harmonie*, '1932 – 1933, dimensions inconnues, faisait partie de la collection Julien Green. La reproduction en couleur de cette toile fait penser aux paroles de Green : « ... (elle est) *belle comme un de ces grands papillons bleu et noir..* ».

### Green et le « Zodiaque »

Une autre acquisition « Dalí » se fait le 28 février 1933. Il ne s'agit pas d'un achat ce jour-là car Green se rend chez les Dalí pour choisir « son tableau ». En effet, dans son *Journal*, Julien Green décrit le mécanisme du mécénat du *Zodiaque* et son bonheur d'être le deuxième souscripteur à pouvoir choisir une œuvre de Dalí :

« Avant-hier chez Dalí pour chercher mon tableau, puisque c'est mon mois. Douze personnes se sont engagés à faire au peintre une sorte de petite rente pour cette année-là, en retour de quoi chacune d'elles doit recevoir soit un grand tableau, soit un petit tableau et deux dessins. On a tiré au sort pour savoir quel mois on aurait. A ma grande joie, j'ai tiré février, ce qui m'a dispensé d'attendre longtemps. J'ai le choix entre une grande toile dont le fond est un admirable paysage de rochers, mais dont le premier plan est occupé par une espèce de général russe à favoris, nu et la tête tristement inclinée pour faire voir les coquillages et les perles dont son crâne est truffé, et une petite toile d'une tonalité merveilleuse, gris et lilas, plus deux dessins. Je choisis la petite toile. Il (Dalí) s'étend longuement sur la beauté de sa propre peinture et m'explique avec soin le sens de mon tableau qu'il appelle « Devenir géologique » et qui représente un cheval en train de se transformer en rocher au milieu d'un désert ... ».<sup>577</sup>

Deux remarques dans ce texte étonnent. Il y a tout d'abord celle qui fait allusion à la partie financière de la souscription dont Green dit qu'il s'agit « d'une sorte de petite rente ». Grâce à l'arrangement financier du *Zodiaque*, les Dalí touchent trente mille francs par an. Afin de se rendre compte de ce que cette somme représente du point de vue pouvoir d'achat en 1933, nous donnons la parole à José Corti, écrivain/éditeur, qui a bien connu Dalí : « Et l'on voudra bien se souvenir qu'à cette époque un costume d'homme coûtait de 300 à 400 F, un déjeuner, un livre de 5 à 7 F, et qu'un prix de l'Académie Française accordait une bourse de 200 F à un angliciste pour lui permettre d'aller passer huit jours à Londres! ».<sup>578</sup>

Ensuite il y a une remarque de Green qui semble indiquer que le *Zodiaque* n'a fonctionné qu'une seule année, 1933 : « une sorte de petite rente pour cette année-là ». Il peut s'agir d'une erreur de la part de Green car il y a plusieurs indications que le *Zodiaque* a eu une vie bien plus longue. Pour commencer, il y a une remarque de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge sur la durée et la fin du mécénat : « Ce financement original dura cinq ou six ans jusqu'à ce que le patronage du fantastique milliardaire anglais Edward James et les

---

<sup>577</sup> Le 28 février 1933, *Œuvres complètes*, IV, p. 226. D'après Descharnes, 2005, p. 753 (numéro 456), la toile *Le Devenir géologique*, 1933, h/b, 21 x 16 cm, auparavant dans la collection Julien Green, fait aujourd'hui partie d'une collection particulière. I. Gibson, 1997, p. 363, indique que les Dalí se dépêchent de retrouver Port Lligat au mois de février 1933 dès la signature du contrat avec A. Skira (pour *Les Chants de Maldoror*). Dans les Archives J.-L. de Faucigny-Lucinge se trouve une carte postale des Dalí adressée aux Lucinge. Elle représente Cadaqués d'où elle a été envoyée le 21 février 1933 (**Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 2**) D'après le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, (*La Vie publique de Salvador Dalí*), p. 32, les Dalí sont à Paris au mois de février 1933.

<sup>578</sup> J. Corti, *Souvenirs désordonnés (... - 1965)*, Paris, 1983, p. 48.



*nouveaux prix pratiqués par Dalí (ou plutôt Gala !) le rendissent inutile* ». <sup>579</sup> Ensuite, il y a la participation enthousiaste des mécènes du *Zodiaque* qui prêtent leurs œuvres de Dalí pour l'exposition *Dalí* chez Jacques Bonjean du 20 juin au 13 juillet 1934. Ils avaient fait la même chose en juin 1933 lors de la quatrième et dernière exposition *Dalí* chez Pierre Colle. <sup>580</sup> Finalement, Julien Green et Gala indiquent, respectivement en octobre 1934 et vers la fin du mois de juillet 1935, que le *Zodiaque* fonctionne toujours. Green note dans son *Journal*, le 21 octobre 1934, que sa sœur Anne rentre avec un tableau et deux dessins. <sup>581</sup> Vers la fin du mois de juillet 1935, Gala envoie de Cadaqués une carte postale aux Faucigny-Lucinge dans laquelle propose : « *A notre retour vous serez gentils de choisir le dessin qui est à vous. Il y en a deux ou trois* ». <sup>582</sup>

## Surréalisme

Au mois de juin 1933, le surréalisme bat son plein à Paris. Il y a deux expositions surréalistes qui se succèdent chez Pierre Colle. La première, du 7 au 18 juin, est une exposition collective à laquelle vingt-deux artistes participent. La participation de Pablo Picasso, brièvement attiré par le mouvement d'André Breton, se fait remarquer. Salvador Dalí est représenté par huit œuvres, qui s'intitulent *Harpe invisible*, *Méditation sur la harpe*, *Planche d'associations démentielles* (objet surréaliste) *Chaise atmosphérique*, *Cuillère atmosphérique*, *Œufs sur le plat atmosphériques*, *Buste de femme atmosphérique* (objet surréaliste) et *Académie atmosphérique*. <sup>583</sup> Julien Green raconte sa visite à la galerie Pierre Colle, écourtée à cause de l'accrochage des tableaux et la mise-en-place des objets:

« *A l'exposition surréaliste avec Anne. On achève d'accrocher des dessins et de mettre en place d'in vraisemblables choses, et je me demande si notre présence n'agace pas les exposants. L'un d'eux s'écrie tout à coup : « Mon vieux, je viens de voir écraser une femme ! C'est la troisième en trois jours. – Ah ! Fait quelqu'un. Était-elle bien écrasée ? ..... » Cette conversation m'a beaucoup amusé. Elle avait pour objet, me semble-t-il, de nous chasser de la galerie* ». <sup>584</sup>

Quelques jours plus tard, Green reprend le chemin de la rue Cambacérès. Cette fois-ci, l'écrivain a pu voir, en toute tranquillité, ce qui fait la force extraordinaire de certaines associations d'idées, qui vont permettre, d'après lui, au surréalisme de s'installer parmi « nous » d'une façon durable. Pour Green, il ne s'agit pas de surprendre en rassemblant des objets qui, au fond, n'ont rien à voir les uns avec les autres. Dans cette catégorie, il

<sup>579</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130.

<sup>580</sup> Toutes les toiles prêtées sont récentes.

<sup>581</sup> Le 21 octobre 1934, *Œuvres complètes, IV*, p. 338/339. Anne Green rentre avec « un tableau et deux dessins », ce qui constitue exactement la contrepartie de la souscription financière du mécénat du *Zodiaque*.

<sup>582</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 7** :carte postale envoyée de Cadaqués vers la fin du mois de juillet 1935.

<sup>583</sup> I. Gibson, 1997, p. 369. Le catalogue de cette exposition, *Exposition Surréaliste, sculptures, objets, peintures, dessins*, est conservé au Centre Pompidou à Paris. Les vingt-deux artistes sont : Arp, S. Dalí, M. Duchamp, P. Eluard, R. Char, A. Giacometti, A. Harfaux, G. Hugnet, J. Miro, P. Picasso, M. Ray, A. Breton, R. Crevel, M.-B. Ernst, M. Ernst, M. Henri, R. Magritte, V. Hugo, B. Péret, M. Jean, Y. Tanguy et T. Tzara.

<sup>584</sup> Le 10 juin 1933, *Œuvres complètes, IV*, p. 243.

range 'la soupière en plumes blanches' ainsi que 'le parapluie en éponge', vus à l'exposition, qui ne seront jamais autre chose qu'ingénieux. Par contre, Green est bouleversé par ce grand lit de cuivre installé près d'un marais. Il en dit : « *Nous nous trouvons en présence d'une réalité puissante, mais qui jamais ne fut exprimée parce qu'elle est en deçà du langage humain ; elle demeure entourée de silence, au cœur d'une solitude infranchissable, et ces roseaux qui poussent au pied d'un lit en offrent des images les plus directement accessibles. C'est le rêve dans ce qu'il y a de profondément désaccordé et d'invinciblement réel. C'est le rideau levé sur un cauchemar dont la beauté lourde et sinistre réveille les plus anciens souvenirs du monde ...* ». <sup>585</sup>

### Les expositions Dalí

Green prête deux œuvres de Dalí pour la quatrième et dernière exposition personnelle du peintre chez Pierre Colle (du 19 au 29 juin 1933). Il s'agit de la toile *Le Devenir géologique* et du dessin, *Matérialisation du miroir*. Il est probable que ce dessin faisait partie du 'lot Dalí' que Green reçoit en février 1933 : il était convenu que les souscripteurs pouvaient choisir, dans la production du mois qu'ils avaient tiré, un tableau de dimensions moyennes ou un petit tableau et deux dessins. <sup>586</sup> Green visite cette exposition Dalí plusieurs fois car il note dans son *Journal* qu'il y retourne avec Robert. <sup>587</sup>

A la suite d'une visite à l'atelier de Dalí, au mois d'octobre 1933, Green ne décrit pas seulement les œuvres que le peintre lui montre. Il nous fait remarquer aussi 'son mérite' qui tient au fait que ses tableaux, qui ont les dimensions d'une carte postale, font l'effet d'être beaucoup plus grands, parce qu'ils sont conçus comme de grands tableaux. Green oppose une petite toile de Dalí où le peintre met le ciel et la terre dans un espace où la main ne tiendrait pas, à une toile de dix mètres carrés d'un peintre officiel, laquelle fait figure d'une miniature agrandie. Lors de cette visite, Green est particulièrement frappé par une petite toile qui représente quatre personnages au bord de la mer. Green précise : « *Deux hommes vêtus de gris sont étendus sur le sable ; à côté d'eux, une bonne d'enfants assise et vue de dos ; près d'elle, un petit garçon en bleu, une côtelette sur la tête* ». Nous retrouvons le thème de Guillaume Tell, que Dalí aborde dans sa peinture à partir de 1930. Ce héros suisse représente pour lui l'autorité paternelle qui ne craint pas de sacrifier son propre enfant. Dalí craint à la fois la sexualité de son père et sa domination au sein de la famille. Cette toile que Green admire chez Dalí, renvoie à un autre tableau de la même année, intitulé *L'Énigme de Guillaume Tell*. Ici, le père de Dalí, sous les traits de Lénine, tient un bébé dans les bras. Au lieu d'une pomme, l'enfant a une côtelette sur la tête. La signification semble en être que le père a envie de manger le bébé. <sup>588</sup> Dalí montre aussi un certain nombre de dessins ce jour-là. Les visiteurs y retrouvent le thème obsessionnel de « la viande ». Green énumère : « *Ce ne sont que*

<sup>585</sup> Sans date, *Œuvres complètes, IV*, p. 243/244. Nous ne savons pas de quelle œuvre il s'agit.

<sup>586</sup> Jusqu'à ce jour, nous n'avons pas trouvé de références quant à la participation d'Anne Green à cette exposition.

<sup>587</sup> Le 25 juin 1933, *Œuvres complètes, IV*, p. 246.

<sup>588</sup> Les références sexuelles sont abondantes dans les toiles telles que *Guillaume Tell* (1930) et *La vieillesse de Guillaume Tell* (1931).

*monstres en viande, que gigots devenus violons, que côtelettes-revolvers, qu'estomacs changés en coussins ... ».*<sup>589</sup>

A peine huit jours plus tard, Julien et Anne Green reçoivent Dalí et Gala à déjeuner. Green note dans son *Journal* que les Dalí : « ont poussé un cri d'admiration en voyant le cadre à palmettes que nous avons choisi pour la grande toile où l'on voit un cheval blanc aveugle bondissant hors d'un cyprès ». Grâce à un catalogue d'exposition de l'année 1934, nous savons qu'il s'agit d'une toile de Dalí intitulée, *Ossification matinale du cyprès* (1934). Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *Dalí* qui a lieu à la Galerie Jacques Bonjean à Paris du 20 juin au 13 juillet 1934. Il indique que la toile en question, le numéro 16, fait partie de la « coll. Anne Green ». <sup>590</sup> Reste à savoir comment les Green ont pu avoir chez eux, en octobre 1933, une toile de Dalí qui est datée '1934'. Un autre sujet de conversation au cours de ce déjeuner est Sigmund Freud. D'après Green, Dalí parle de Freud « comme un chrétien des Évangiles ». A la question de Green si la vie de Dalí, a été simplifiée par la lecture de cet auteur, Dalí répond que « tout lui a été simplifiée par la lecture de cet auteur ». <sup>591</sup>

Vers la fin de cette année, Julien Green et Robert de Saint Jean s'embarquent pour les États-Unis. Ils partent faire un voyage qui va durer plusieurs mois. <sup>592</sup> De ce fait, ils n'assistent pas à la réunion du *Zodiaque* qui a lieu, en principe, chez les Dalí, le 23 décembre 1933. Bien que nous n'ayons pas trouvé de références en ce qui concerne cette réunion, nous savons qu'Anne Green a « tiré » le mois d'octobre 1934 et que sa collection Dalí s'enrichit de trois œuvres. Une fois de plus, c'est le *Journal* de Green qui nous renseigne. Pour la journée du 25 octobre 1934, Green remarque : « Anne est revenue tout à l'heure avec un petit tableau dont le sujet est indescriptible. S'agit-il d'une femme qui étouffe son enfant sous une couverture ? Je le croirais. En tout cas, c'est une peinture admirable. Et comme la toile est petite, Anne a reçu en plus deux beaux dessins ». <sup>593</sup> A cette même date, le 25 octobre 1934, Green nous informe qu'il a été voir ses deux amis peintres, Berman et Dalí. Ces deux visites ont dû être assez pénibles car Green décrit les circonstances matérielles de « ces deux grands peintres » et il ajoute que « nous voulons faire tout ce que nous pourrons pour les aider ». Ensuite, Green fait allusion au *Zodiaque* et précise que « nous en faisons partie » et que cet arrangement « semble avoir tiré Dalí d'affaire ». <sup>594</sup> Mais les problèmes d'argent dont souffrent les Dalí semblent se perpétuer. D'après le biographe de Dalí, Ian Gibson, les Dalí dépensent très librement l'argent du *Zodiaque*, « peut-être pour les travaux de leur maison ». <sup>595</sup>

---

<sup>589</sup> Le 16 octobre 1933, *Œuvres complètes, IV*, p. 264-265.

<sup>590</sup> Le catalogue de cette exposition est conservé au Centre Pompidou à Paris

<sup>591</sup> Le 22 octobre 1933, *Œuvres complètes, IV*, p. 267.

<sup>592</sup> Green et Saint Jean partent le 2 novembre 1933 et rentrent à Paris le 19 février 1934 : *Œuvres complètes, IV*, respectivement p. 268 et p. 300.

<sup>593</sup> Le 25 octobre 1934, *Œuvres complètes, IV*, p. 338-339. Le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 177, montre une reproduction de cette petite toile qui s'intitule *Le Cœur voilé* (1932, h/t, 24x16 cm.). Au moment de la publication de ce catalogue, elle faisait partie de la collection des Perls Galleries, New York.

<sup>594</sup> Le 25 octobre 1934, *Œuvres complètes, IV*, p. 338-339.

<sup>595</sup> I. Gibson, 1997, p. 364.

Au cours de l'année 1935, Julien Green semble de plus en plus préoccupé par la situation politique internationale. Cette préoccupation se traduit dans son *Journal* : face au danger allemand, auquel Green fait souvent allusion, l'écrivain donne libre cours à son inquiétude. Rappelons-nous aussi que la première partie de son *Journal, Les Années faciles* commence en 1926 et s'achève en 1934. Bien qu'il y ait encore des voyages et des sorties aux musées et aux galeries, dont Green parle, Salvador Dalí n'est plus mentionné cette année-là.

Au début de 1936, Jaloux montre ses deux toiles de Dalí à Green. Dans son *Journal* Green nous fait part de sa réaction en voyant ces peintures. Elle nous frappe par son impitoyable lucidité et son ton : « Déjeuner chez Jaloux. Il me montre deux belles toiles de Dalí, mais quoi, tout le monde a son Dalí maintenant ! Ce peintre aurait dû rester rare. Rare, il éblouissait. A présent il existe des séries de Dalí qu'on ne distingue que difficilement les uns des autres ». <sup>596</sup> En effet, vers 1934 – 1935 Dalí commence à se reproduire. Dalí ne cherche plus, ne travaille plus sur un motif dans le but de vaincre certains problèmes plastiques et de faire avancer son œuvre. La période de ses recherches picturales et psychologiques, pendant laquelle Dalí a créé nombre de chefs d'œuvres, est bien finie. Ce qui horrifie Julien Green ce sont les toiles faisant partie d'une « série ». Les tableaux au sujet d'omelettes, ceux où tantôt les crânes tantôt les harpes pullulent tombent dans cette catégorie. Ces « séries » ont pour but de produire en peu de temps un grand nombre d'œuvres qui rapportent bien à la vente. Le jugement de Green annonce, en fait, le 'début de la fin' de Dalí : Dalí est devenu *Avida Dollars* bien avant que Breton ne compose, en 1949, son anagramme célèbre. <sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Le 6 janvier 1935, *Œuvres complètes, IV*, p. 397-398.

<sup>597</sup> A la fin de la notice « Salvador Dalí » de *l'Anthologie de l'humour noir*, il y a une note de Breton : « Il va sans dire que la présente notice ne s'applique qu'au premier Dalí, disparu vers 1935 pour faire place à la personnalité mieux connue sous le nom d'*Avida Dollars*, portraitiste mondain depuis peu rallié à la foi catholique et à « l'idéal artistique de la Renaissance », qui se prévaut aujourd'hui des félicitations et encouragements du pape » (catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 131).

### **Les Dalí en possession des Green.**

Julien Green s'embarque pour les États-Unis en juillet 1940. Jusqu'à cette date, il ne fait plus mention de Salvador Dalí dans son *Journal*. Mais dans un entretien que Green a accordé à André Parinaud, Green parle de Dalí.<sup>598</sup> La publication s'intitule *Le Cabinet d'un amateur*. Après plusieurs questions d'ordre général – *Pour vous la peinture est-elle un élément essentiel de votre vie ?* ou encore *Quel est pour vous le plus beau portrait du monde ?* – l'interviewer en arrive à Salvador Dalí : « *Vous avez longtemps possédé une admirable collection de Dalí des années 30. C'est à dire de la période la plus pure, la plus séduisante, la plus chargée de sens du peintre* ». La réponse de Green est très décevante. Après avoir exclamé : « *Ah ! Dalí, excentrique et génial !* », le lecteur apprend de nouveau comment Green et Dalí se sont rencontrés et ce que Picasso a dit au sujet de Dalí. En passant par Miss Stein qui « *parle cruellement de Dalí* », Green finit par raconter le début du *Zodiaque* et décrit brièvement le tableau qu'il reçoit en contrepartie de sa souscription en février 1933. Alors, de quoi consiste-t-elle « *cette admirable collection de Dalí des années 30* » ? Comment s'intitulent ces toiles « *de la période la plus pure, la plus séduisante, la plus chargée de sens du peintre* » ? A l'aide d'anciens catalogues et de références littéraires, nous avons reconstruit, tant bien que mal, la collection d'œuvres de Dalí que possédait Julien Green. Il en est de même pour les tableaux et dessins de Dalí que possédait Anne Green. La liste de ces œuvres se trouve dans **l'Annexe II, Œuvres de Salvador Dalí en possession des membres du Zodiaque, Julien et Anne Green.**

Le *Journal* de Julien Green, *Les Années faciles*, nous fait connaître nombre de détails sur le mécénat du *Zodiaque* sans jamais le mentionner. Nous apprenons le mécanisme de la souscription aux œuvres de Dalí, y compris les dates, ainsi que les œuvres obtenues par Julien et sa sœur. Est-ce que les Green ont voulu passé sous silence les détails du financement ? Robert de Saint Jean agit de la même façon. Dans son *Journal d'un journaliste* il raconte ses rendez-vous avec Dalí et les sujets de leurs conversations. Ses remarques témoignent de son intérêt pour la personne et l'œuvre de Dalí sans jamais s'arrêter aux détails « commerciaux » du mécénat.

---

<sup>598</sup> Article paru dans « La Galerie des Arts » en 1979, ISSN ISBN 0223-1603, p. 31-34.

## ROBERT DE SAINT JEAN

Julien Green rencontre Robert de Saint Jean (1907 – 1987) en novembre 1924 aux bureaux de la *Revue hebdomadaire*. A partir de cette rencontre, une amitié « toute platonique » va lier les deux hommes : elle ne prendra fin qu'à la mort de St. Jean.<sup>599</sup> A travers les pages du *Journal* de Julien Green, nous avons vu qu'Anne, Julien et Robert mènent une vie à trois. Pourtant, Robert de Saint Jean a connu une carrière littéraire importante menée indépendamment de son ami Green. Journaliste, « grand reporter » et conseiller d'une maison d'édition, Saint Jean se trouve par sa double profession au carrefour du monde diplomatique et du monde littéraire. Les impressions, portraits, dialogues et confidences qu'il note au jour le jour dans son *Journal d'un journaliste* présentent un panorama intéressant de ces deux mondes.<sup>600</sup> Les grandes figures historiques, de Briand à de Gaulle, de Pétain à Khrouchtchev, y sont présentées. Nous voyons passer et repasser un nombre de personnages de première grandeur, tels Valéry, Claudel, Mauriac, Gide, Céline, Cocteau ou Green. Un troisième groupe, constitué d'artistes et de gens du monde, complète ce tableau de ces quarante dernières années. Parmi eux, nous remarquons Salvador Dalí.

Nous savons que Saint-Jean participe au mécénat du *Zodiaque* grâce à plusieurs documents que nous avons déjà mentionnés.<sup>601</sup> En plus, il y a des observations et des remarques, qui ont trait à Dalí et son œuvre, que Saint Jean a notées dans son *Journal*. Malheureusement, elles sont souvent succinctes surtout en comparaison de celles qui décrivent des événements politiques. Parfois, nous avons l'impression que l'auteur ne saisit pas toujours ce qui est nouveau ou essentiel dans l'œuvre de Dalí. On peut considérer cependant le *Journal d'un journaliste* comme le fil d'Ariane dans le dédale qu'est le monde de Salvador Dalí. Saint Jean nous présente donc sa chronologie à lui, ce qui nous permet de 'corriger' et d'approfondir certains aspects de la vie et de l'œuvre de Dalí. Regardons donc de plus près la relation Dalí – Robert de Saint Jean, telle qu'elle a été vécue par ce dernier.

Les tableaux de Dalí, exposés chez Pierre Colle, du 26 mai au 17 juin 1932, lors de la deuxième exposition personnelle du peintre, font une forte impression sur Saint Jean. Mais celui-ci semble déjà au courant : « *Exposition Dalí chez Pierre Colle. Sa matière picturale plus précieuse que jamais : des émaux, Bernard Palissy au service du surréalisme* ». <sup>602</sup> Il a également vu une toile récente de Dalí chez Cocteau qui vient

---

<sup>599</sup> Le fils adoptif de Julien Green, Jean-Eric Green, qualifie cette amitié de platonique : Jean-Eric Green, Paris, 1998, p. 128.

<sup>600</sup> R. de Saint Jean, 1974.

<sup>601</sup> Voir, entre autres, J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130: « *Gala avait frappé à la bonne porte et je mis tout mon zèle à découvrir ces mécènes impromptus. Les Noailles, Mimi Pecci-Blunt, Emilio Terry, Robert de Saint Jean, Julien Green et sa sœur Anne répondirent affirmativement* ». Voir aussi la lettre de S. Dalí à Charles de Noailles, catalogue de la rétrospective Dalí, Paris, 1979-1980, (*La Vie publique de Salvador Dalí*) p. 32 et les Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait Dalí.

<sup>602</sup> Mai 1932, R. de Saint Jean, 1974, p. 93. Le petit Larousse illustré, Paris, 1992, p. 1524 : « *Bernard Palissy, Agen, 1510 – Paris, 1589, potier émailleur, savant et écrivain français, célèbre pour ses terres cuites émaillées* ».

d'aménager dans son nouvel appartement, rue Vignon. Il s'agit d'un « *grand Dalí récemment admis* » accroché dans le salon.<sup>603</sup>

Au cours du mois de décembre 1932, le *Journal* de Saint Jean mentionne la publication du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, sa visite chez Cocteau, la fête foraine place de la Bastille et les aléas des grands de ce monde.<sup>604</sup> Cependant Saint Jean ne dit mot sur la première réunion du groupe du *Zodiaque* – chez les Dalí, le 23 décembre 1932 – où les Green, René Laporte, les Faucigny-Lucinge, René Crevel et lui étaient pourtant présents pour le démarrage du mécénat.<sup>605</sup> Par contre, les impressions recueillies lors d'un déjeuner chez les Dalí, le 17 janvier 1933, sont notées avec précision.<sup>606</sup> La façon de parler de Dalí le frappe : « *la bouillie qu'il a dans la bouche : l'accent espagnol en français* ». Ce qui intrigue Saint Jean davantage, c'est l'œuvre. Le peintre lui montre un beau dessin, *La Convalescence Kleptomane* et un petit tableau *l'Angélus* de Millet « *vu dans un cauchemar* ». Il faut croire que Dalí lui montre un « trésor » auquel il tient énormément et dont il souligne la qualité dans une lettre à son galeriste, Pierre Colle : *Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée immanente des anamorphoses coniques*.<sup>607</sup>

### Cartes postales

Un autre aspect de l'œuvre de Dalí fait son apparition dans le *Journal* de Saint Jean. Il note que Dalí va chercher « *un album de cartes postales insolites, composé par Max Ernst et André Breton* » qu'ils feuilletent ensemble. Ces cartes, souvent 'légères', ont joué un rôle au sein du mouvement surréaliste. Dalí s'en est expliqué, le 22 mars 1930, lors d'une conférence à l'Ateneu Club à Barcelone, bastion intellectuel de la ville. Dans son discours, Dalí tente d'expliquer le but de la révolution surréaliste et les moyens qui doivent servir pour y arriver. Les fils conducteurs de son texte sont la pensée de Breton telle qu'elle a été incorporée dans le deuxième manifeste et deux œuvres de Freud, *l'Interprétation des rêves* et *Au-delà du principe de plaisir*. Quant à l'intérêt de la carte postale, Dalí s'exprime ainsi :

« *Et si je peux dire aujourd'hui que l'Art Nouveau, si bien représenté dans la ville de Barcelone, est la forme d'art que nous pouvons aimer sincèrement en ce moment, elle est en même temps la preuve de nos répugnance et indifférence totale à l'art. Cette même répugnance nous fait considérer la carte postale*

<sup>603</sup> Le 21 décembre 1932, R. de Saint Jean, 1974, p. 106.

<sup>604</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 106-107.

<sup>605</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130. Archives Emilio Terry, *Les Mémoires d'Emilio Terry*, extrait Dalí : « *Le 23 décembre 1932 : Réunion chez Gala pour le tirage au sort des mois : les Babas, Mr. Laporte, Julien Green, sa sœur, St. Jean, René* ».

<sup>606</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 107.

<sup>607</sup> S. Dalí, *Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée immanente des anamorphoses coniques*, 1933, 24,2 x 19,2 cm., National Gallery of Canada, Ottawa, Canada. Cette petite toile est la seule sur le thème de *l'Angélus* qui soit datée 1933. D'après nous, Dalí parle du même tableau dans une lettre de la même époque (mais sans date) à Pierre Colle : « *Ge suis sur, en tous cas, que le petit est très bien, surement le mieux de tous les petits que j'ai fait, a celui que ge plus l'longtemps et avec plus de soin travailler ...* ». Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 7.**

*comme le document le plus vital de la pensée populaire, une pensée souvent si profonde qu'elle défie la psychanalyse (Je pense en particulier aux cartes postales pornographiques).*<sup>608</sup>

Les surréalistes sont friands de cartes postales, surtout celles qui ont le genre '1900' et, bien sûr, les cartes pornographiques. Gala Dalí en possède une belle collection à laquelle Paul Éluard fait de nombreuses allusions dans *Lettres à Gala, 1924 – 1948*.<sup>609</sup> Gala se sert volontiers de cartes postales pour rester en contact avec ses amis et ses mécènes. Il y a une carte postale, genre '1900', dans les Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, qui représente une voiture décapotée avec deux jeunes filles à l'intérieur. La scène est encadrée par deux petits amours qui se trouvent en haut à droite et en bas à gauche. La carte n'a pas de texte, elle est seulement signée par la femme de Dalí : « *Affectueusement votre Gala* ». <sup>610</sup>

### « Le mou et le dur »

Au mois de mai 1933, Saint Jean est de nouveau chez Dalí. Est-ce qu'il se rend chez le peintre pour chercher « *son tableau* » ? Cela est tout à fait possible ; cependant, ce sujet n'est pas abordé dans son *Journal*. Toujours est-il que Saint Jean évoque « *une des dernières toiles* » de Dalí : « *le paysan de l'Angélus', tout jaune, sans volume, près d'une femme nue aux formes rebondies. Devant eux un monstre qui porte une pince à la place du pied gauche* ». <sup>611</sup> Grâce à la provenance de ce tableau, nous savons qu'André Durst, un autre membre du *Zodiaque*, acquiert cette toile. <sup>612</sup> Le thème principal de ce tableau, *Méditation sur la harpe*, est celui du *mou et du dur*, exprimé dans la tête bourgeonnante érectile du « *monstre* ». Cette tête est simultanément molle et dure car l'instinct sexuel apparaît cérébralité et sublimé par l'art. Le « *monstre* » est soutenu par une béquille. Elle figure d'abord la réalité, la fixation au sol du réel qui garde en équilibre le monstrueux développement de la sexualité cérébrale et de l'intelligence imaginative gonflée de sexuel. La béquille est également le symbole de la Tradition qui fait tenir debout. <sup>613</sup> Le merveilleux ciel nuageux qui entoure les trois personnages montre que chez Dalí, les nuages peuvent évoquer des corps nus féminins. Cette toile qui a été datée jusqu'à maintenant, de façon approximative '1932- 1934', peut être datée maintenant, grâce à la remarque de Saint Jean, début '1933'.

<sup>608</sup> I. Gibson, 1997, p. 305-306. Nous avons traduit le texte de Gibson en français.

<sup>609</sup> P. Eluard, 1984, p. 179-181, p. 231 et p. 239. Voir aussi p. 419, note 3 : « *Eluard tout comme Breton et Gala faisait collection de cartes postales '1900'. Tout au long de cette correspondance on pourra suivre les achats, cadeaux et échanges qu'ils font* ». Fin 1933, Eluard écrit un article pour *Minotaure*, intitulé *Les plus belles cartes postales*. Il y explique l'attrait de la carte postale et en trace l'histoire. L'article – *Minotaure*, décembre 1933, numéros 3 et 4, p. 85 - 100 - est richement illustré.

<sup>610</sup> **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 3**, carte postale envoyée le 3 août 1933 ; la carte a été fabriquée à Vienne, l'illustration est de Ch. Scolik.

<sup>611</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 122.

<sup>612</sup> Descharnes, 2005, p. 752, numéro 421.

<sup>613</sup> Le texte de Jean Bobon sur *Méditation sur la harpe* se trouve dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979-1980, p. 184. S. Dalí, *Méditation sur la harpe*, 1933, h/t, 67x47 cm, St. Petersburg (Fl.), The Salvador Dalí Museum, prêt du Morse Charitable Trust ; anciennement collection André Durst (Descharnes, 2005, p. 752, numéro 421).



## Vermeer

Un autre thème important, abordé dans le *Journal* de Saint Jean, est la technique des peintres hollandais du Siècle d'Or. Saint Jean qualifie *Gala et l'Angélu*s de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques de « merveilleux petit tableaux hollandais ». <sup>614</sup> Il est sans doute frappé par la technique de la petite toile : Dalí se rapproche des 'fijnschilders' néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle quant à l'exécution extrêmement soignée et méticuleuse. L'image, un intérieur, renvoie à celles qui ont fait la renommée de Johannes Vermeer et Pieter de Hoogh : une pièce, dont la porte est ouverte, nous permet de jeter un coup d'œil dans le monde de l'artiste. <sup>615</sup>

L'admiration de Dalí pour Vermeer ne connaissait pas de bornes. Pour lui c'est « le peintre le plus extraordinaire de tous temps ». <sup>616</sup> La technique picturale, la composition et même la personne physique du maître néerlandais l'inspirent : en 1934, Dalí exécute plusieurs toiles où l'on reconnaît facilement la silhouette du peintre de Delft. Une toile qui l'impressionne beaucoup est le merveilleux tableau de Vermeer intitulé *L'art de la peinture (De Schilderkunst)*. <sup>617</sup> Nous voyons Johannes Vermeer de dos, vêtu d'une blouse aux manches larges dont le tissu noir a des coupures en longueur afin de montrer la belle soie blanche qui se trouve en dessous. Sur ses cheveux bruns, mi-longs, le Vermeer de Dalí porte, tout comme le peintre de Delft, un ample béret. D'autres toiles inspirées de Vermeer s'intitulent, *Le spectre de Vermeer de Delft pouvant être utilisé comme table – Théorie phénoménologique du Meuble-aliment, Spectre de Vermeer, Le spectre de Vermeer de Delft et Paysage avec éléments énigmatiques*. <sup>618</sup> Pour en revenir à *l'Angélu*s, Saint Jean observe que: « *Le général russe ouvre la porte d'une chambre au fond de laquelle rit Gala sous sa casquette* ». <sup>619</sup>

---

<sup>614</sup> Saint Jean avait déjà admiré cette petite toile le 17 janvier 1933 lors d'un déjeuner chez les Dalí, Saint Jean, 1974, p. 107.

<sup>615</sup> Voir p.e., A. Blankert, J.M. Montias, G. Aillaud, *Vermeer*, Meulenhoff, 1992, p. 91 : Johannes Vermeer, *La Jeune Femme endormie*, h/t, 86,5x76 cm., Metropolitan Museum of Art, New York et p. 131, Johannes Vermeer, *La Lettre d'amour*, h/t, 44x38,5 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>616</sup> Dalí à Lorca: I.Gibson, 1997, p. 176.

<sup>617</sup> *L'Art de la peinture, (De Schilderkunst)*, h/t, 130x110 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna

<sup>618</sup> Consultez Descharnes, 2005, les numéros 498, 500, 501 et 506.

<sup>619</sup> Il ne s'agit pas d'un « général russe » dans ce tableau. Dalí a dépeint l'écrivain Maxime Gorky. Voir aussi les notes 83 -89 de ce chapitre.

## Les inventions

Le *Journal* de Saint Jean fait mention d'un autre aspect de l'œuvre de Dalí : 'les inventions'. Dalí lui avait expliqué « *d'un air d'enfant appliqué* » qu'elles étaient inextricablement liées à l'époque décourageante pendant laquelle la vente de ses tableaux « *se heurtait à la franc-maçonnerie de l'Art moderne* ». <sup>620</sup> Il serait plus correct de situer ces problèmes de vente dont Dalí se plaint, dans un contexte international et de dire que la grande crise économique américaine de 1929 déferle sur l'Europe dès le début des années 1930. Dans ses mémoires, Dalí parle sans gêne de ce besoin d'argent « *qui nous menaçait depuis Torremolinos* » et fait part de sa décision de gagner sa vie autrement : « *Ce fut l'époque décourageante de mes inventions* ». <sup>621</sup>

Qu'est-ce que c'est que ces 'inventions'? Ce sont des idées pour le développement de produits que Dalí et Gala pourraient vendre. La liste des inventions « *que je crus infaillibles* » est longue et comprend des idées qui sont encore valables de nos jours telles que « *des maquillages combinés pour effacer toutes les ombres du visage* » ou encore « *des souliers à ressort pour faciliter la marche* ». Parmi ces inventions signées « Dalí », il y a des objets érotiques tels que « *des objets destinés aux plaisirs les plus secrets, physiques et psychologiques* ». Dans ce domaine, Dalí invente « *des robes avec de fausses pièces et des rembourrages anatomiques savamment disposés à l'intérieur* » afin de créer un type de femme en rapport avec les imaginations érotiques de l'homme. <sup>622</sup> Après la mise au point des idées et la confection des objets, il faut les vendre. D'après Dalí, c'est Gala qui s'en occupe : « *Gala, avec son dévouement fanatique, partait après le déjeuner, avec mes projets sous le bras, et commençait une croisade dont l'endurance dépassait les limites de toute résistance humaine. Elle rentrait le soir, verdâtre, morte de fatigue et embellie par le sacrifice de sa passion* ». <sup>623</sup> L'adjectif 'décourageante' ne fait pas seulement allusion à l'accueil fait à Gala : il renvoie aussi aux inventions de Dalí qui sont presque toujours jugées insensées et sans valeur commerciale. Si jamais Gala réussit à vaincre cette attitude négative, on lui rétorque que l'invention est impossible à réaliser et coûterait des prix fous. Cette époque est également 'décourageante' dans un autre sens car « *tous mes projets furent réalisés, tôt ou tard, par d'autres et généralement si mal qu'il me fut impossible d'y revenir*. <sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> S. Dalí, 1952, p. 322.

<sup>621</sup> I. Gibson, 1997, p. 315: les Dalí sont à Torremolinos au printemps 1930.

<sup>622</sup> Voir, S. Dalí, 1952, p.322- p.324 pour la liste complète des inventions.

<sup>623</sup> S. Dalí, 1952, p. 324.

<sup>624</sup> S. Dalí, 1952, p. 325.

« Un Condottière à cheval, un bâton à la main »

Enfin, Saint Jean remarque dans son *Journal* que Dalí lui a montré un dessin représentant « *Un Condottière à cheval, un bâton à la main* ». <sup>625</sup> Comme plusieurs membres du mécénat du *Zodiaque* ont acquis des œuvres d'art de Dalí représentant des chevaux et leurs cavaliers - presque toujours intitulées *Le Chevalier de la mort* (ou une variation de ce titre) - on peut supposer que Dalí a beaucoup travaillé ce motif. <sup>626</sup> Il en découle qu'il est intéressant de voir le développement de ce motif et de comprendre comment le peintre est arrivé à représenter des chevaux et des hommes dont il ne reste que des squelettes.

Quelle est l'origine de ce motif ? Dans les eaux-fortes pour *Les Chants de Maldoror*, l'illustration nr. 37 représente l'homme et sa monture. L'iconographie de cette image dans le contexte de *Chants* est classique dans le sens qu'elle fait apparaître le cheval comme un animal de l'autre monde, de la Mort. Il a un rôle d'intercesseur et de guide vers l'au-delà. Le cheval est aussi lié à l'initiation ; dans cette capacité, il se trouve au service d'une « *rébellion contre l'autorité spirituelle ou temporelle* ». <sup>627</sup> Cependant, l'addition de deux petits personnages, un adulte et un enfant, donne une dimension personnelle à cette iconographie : maintenant, elle fait aussi allusion à l'éloignement entre Dalí et son père, drame familial, qui a chassé leurs moments de sécurité. <sup>628</sup>

*Les Nouvelles Couleurs du sex appeal spectral*, texte de Dalí publié en 1934, constitue l'étape suivante dans 'l'enrichissement' de cette iconographie classique par un motif personnel. <sup>629</sup> Les deux nouveaux concepts que Dalí introduit dans cet essai, le 'Fantôme' et le 'Spectre', viennent renforcer ses visions thématique et stylistique du *mou et du dur* et de la déformation. Le Fantôme se matérialise par le « simulacre du volume » ou l'enveloppe qui cache, protège, transfigure, incite, donne une notion trompeuse du volume. Il est présenté comme « *Simulacre de volume. - Stabilité obèse. - Immobilité ou mobilité suspecte. - Contours affectifs. - Étincelles comestibles. Angoisse architectonique* ». Le Spectre par contre, se définit par « *Décomposition, destruction du volume illusoire. - Instabilité extra-plate, extra-mince. Rapidité lumineuse. - Contours viscéraux. - Étincelles minérales ou métalliques. - Érection exhibitionniste. - Terreur fine biologique* ». <sup>630</sup> Afin d'illustrer cette vision, Dalí évoque l'image de la nourrice, laquelle commence à apparaître dans son œuvre au début des années 1930. Il la décrit,

<sup>625</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 122.

<sup>626</sup> *Les Juges*, vers 1933, encre de Chine, 49 x 58 cm, coll. part., anciennement coll. Julien Green (Descharnes, 2005, p. 755, nr. 539). *Don Quichotte*, 1935, plume et encre de Chine, 45 x 56 cm., Turin, coll. Gianfranco Bellezza ; anciennement coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge (Descharnes, 2005, p. 755, nr. 543). *Le Chevalier de la mort*, 1934, h/t, 65,5 x 50 cm, coll. G.E.D. Nahmad, Genève ; anciennement coll. comtesse Pecci-Blunt (Descharnes, 2005, p. 754, nr. 499). Il reste à voir s'il s'agit d'un motif « facile » qui permet d'être répété à l'infini (et donc de gagner beaucoup d'argent) où d'une recherche picturale.

<sup>627</sup> L'étude de Simone Luise Artuk, *Une descente aux enfers. Images de la mort et de la destruction dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, Peter Lang S.A., Bern 1995, en particulier le chapitre 6, *Une faune de la mort*, nr. 6, 'Le Cheval Blanc', p. 81-84, clarifie l'iconographie du cavalier et de l'étalon dans le contexte des *Chants*.

<sup>628</sup> Le motif de l'adulte et du petit garçon revient de nombreuses fois dans l'œuvre de Dalí.

<sup>629</sup> S. Dalí, *Minotaure*, nr. 5 (mai 1934), p. 20-22.

<sup>630</sup> S. Dalí, *Minotaure*, nr. 5 (mai 1934), p. 21.

comme « *la minuscule quoique monumentale nourrice récemment apparue dans mes tableaux, laquelle reste immobile, malgré une pluie torrentielle de printemps, assise dans l'attitude d'une personne qui tricote, dans une mare d'eau, les jupes désagréablement et intégralement trempées, le dos tendu, dodu, hitlérien, ramoli et tendre.*<sup>631</sup> *Ce petit, grand et authentique fantôme de nourrice reste là, immobile, pendant que le paysage où il se mouille, surgit, entre le cyprès Böcklinien et le nuage d'orage Böcklinien, le « spectre irisé » plus beau et terrifiant que la truffe blanche de la mort : l'arc-en-ciel.*<sup>632</sup> Cette image représente, depuis le début des années 1930, la perception du *mou* et un aspect nutritif ; de la sorte elle incarne le délire 'cannibalesque' du peintre.<sup>633</sup> Les formes spectrales les plus spectaculaires sont représentées par Dalí dans ses œuvres intitulées *Le Chevalier de la mort* : les chevaliers ainsi que leurs montures ne sont qu'os dépouillés de tous les tissus mous.

### « Les êtres-objets »

Robert de Saint Jean note d'un ton moqueur l'observation suivante dans son *Journal* (le 11 juin 1933) :

« *Dalí dans son langage annonce : - Une prochaine et grandiose actualité de l'opéra qui, comme vous le savez aussi bien que moi, n'est pas autre chose que l'utilisation irrationnelle aiguë des objets et des êtres-objets qui nous entourent, avec la confusion totale de tous les genres lyriques autorisant aujourd'hui la véritable manifestation des « actes-objets » vitaux les plus démentiels qui vous permettront d'exprimer de la façon la plus complète toute l'irrationalité concrète et dynamique de la véritable hystérie moderne et surréaliste.*<sup>634</sup> *Tous les signes annoncent l'avènement de la grande période d'opéra qui anéantira presque complètement le cinéma dans les temps à venir, etc. »*

Saint Jean fait référence à un essai, écrit par Dalí pour le catalogue de son exposition chez Pierre Colle, en juin 1933. Ce texte s'intitule *Cher Breton (Lettre à André Breton)*. Saint Jean, qui a évidemment pu voir le catalogue avant l'ouverture de l'exposition, ne comprend ni le texte ni le message implicite de celui-ci. Son impatience et son ennui en lisant cette *Lettre à Breton* ne font pas de doute : il conclut son observation dans son

---

<sup>631</sup> A partir de 1933, nous sommes témoins d'une admiration grandissante de Dalí pour Hitler. Son flirt avec le Socialisme National et son chef perturbe beaucoup Breton : c'est tout juste si ce dernier n'exclut pas Dalí du groupe surréaliste lors de la réunion tenue le 5 février 1934.

<sup>632</sup> S. Dalí, *Minotaure*, nr. 5 (mai 1934), p. 21. La toile *Le Spectre et le Fantôme*, 1934, h/t, 100x73 cm, New York, Five Star Investment Ltd. (Descharnes, 2005, p. 754, nr. 509) correspond tout à fait à la description de la nourrice ci-dessus. Cette toile sert comme modèle pour les tableaux où il y est question de cette opposition entre le Spectre et le Fantôme : *L'Apparition de ma cousine Carolineta sur la plage de Rosas*, 1934, h/t, 73x100 cm., collection particulière (Descharnes, 2005, p. 754, nr. 519). *Ossification matinale du cyprès*, 1934, h/t, 82x66 cm. collection particulière ; anciennement collection Anne Green (Descharnes, 2005, p. 754, nr. 522).

<sup>633</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 156. Pour Finkelstein, le délire cannibalesque de Dalí est tout à fait lié au désir du peintre de 'fusionner' avec sa mère (H. Finkelstein, 1996, p. 226). La toile *Le Sevrage du meuble-aliment*, 1934, h/b, 18x24 cm. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, (Descharnes, 2005, p. 754, nr. 507), nous la montre avec un trou rectangulaire dans le dos ayant les mêmes dimensions que la table de nuit qui se trouve, devant elle, sur la plage.

<sup>634</sup> "Actes-objets" : ce mot se comprend parfaitement dans le contexte d'un spectacle.

*Journal* en utilisant l'abréviation « *etc.* ». <sup>635</sup> Quel est le sens de cette « lettre » illustrée ? Au moyen d'un texte qui est 'clarifié' et 'renforcé' par une illustration, Dalí s'adresse au chef du mouvement surréaliste pour lui faire savoir qu'il se pose en rival et qu'au fond, il n'y a qu'un seul et véritable surréaliste au sein du groupe qui se nomme Salvador Dalí. Cette illustration, sous-titrée *Verre de viande, avion de viande, cuillère de viande, montre de viande, tête de mort de viande*, montre clairement qu'il y a, selon Dalí, déjà question, en matière d'*objets surréalistes*, d'une fusion entre la matière morte et la matière vivante bien avant la publication, en 1935, de son texte *Apparitions aérodynamiques des 'Êtres-Objets'*.

Dans *Cher Breton*, Dalí s'adresse à Breton sur un ton pédant. Il lui explique que l'objet 'naît' des tableaux cubistes car :

*« les simples matières plastiques du début, papiers de journal, papier de verre, ....., sable, ficelle, morceaux de chemise, etc. acquièrent des concrétisations de plus en plus identifiables et volumineuses à mesure que leur fréquence de plus en plus envahissante et exclusive s'exerce au détriment même du tableau menacé éminemment de réabsorber et dévorer totalement celui-ci. Le tableau est réduit progressivement au minimum ».* <sup>636</sup>

L'objet finit par tomber matériellement du tableau et commence, à ce moment, hors de lui, sa vie prénatale. Ensuite l'auteur énumère les phases différentes que l'objet a traversées – «*la phase de l'anthropomorphisme, de fonctionnement symbolique, cannibalisme etc.*, - pour conclure qu'on :

*« aboutit, actuellement à la possibilité de « l'utilisation lyrique, irrationnelle, aiguë des objets réels et concrets » et cela, mon cher ami Breton, nous mène, tout de suite et comme on ne peut s'empêcher de le supposer, à l'opéra, à une prochaine et grandiose actualité de l'opéra qui, ..., n'est pas autre chose que l'utilisation irrationnelle des objets et des « êtres-objets » qui nous entourent, avec la confusion totale de tous les genres lyriques nous permettant aujourd'hui la véritable manifestation des « actes-objets » .....*

Cette conception de l'opéra ne correspond absolument pas au spectacle lyrique comme nous le connaissons. Il faut plutôt y voir une performance où la musique, le chant, les décors et ceux qui y participent – les *actes-objets* - sont interchangeable. Il y a donc confusion totale de tous les genres. Dans ce sens il n'est pas étonnant que les eaux-fortes de Picasso deviennent lyriques et qu'on peut les chanter. L'ambiance ainsi créée permet d'introduire Sade car l'aspect sadique/sadomasochiste du texte ne demande que cela. <sup>637</sup> Cependant, il faut voir plus loin que le côté performance évoqué par Dalí.

---

<sup>635</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 125.

<sup>636</sup> Texte de Dalí, *Cher Breton*, dans le catalogue de son exposition chez P. Colle (19-29 juin 1933).

<sup>637</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 172, l'auteur souligne ici l'aspect sadique/sadomasochiste du texte de Dalí.

Dans un texte de 1935 intitulé « *Apparitions aérodynamiques des « Êtres-Objets* » Dalí présente la période des « êtres-objets », comme la dernière phase de l'objet dalinien.<sup>638</sup> Ce qui frappe le lecteur dans ce texte, c'est la création de tout un 'système' d'impulsions sadomasochistes. Avant d'arriver à cette dernière phase, Dalí et l'objet ont fait un bon bout de chemin ensemble au cours duquel le peintre a exprimé son désir de « *faire un tout avec l'objet* », de « *fusionner avec lui* ». Il a aussi fait part de « *sa grande faim* » d'où résulte son « *appétit* » pour l'objet.

Dans ce dernier stade de l'objet, celui des « êtres-objets », il n'y a plus de différence entre les personnes et les objets. Cette « non-différence », vue dans le contexte d'une vision absolue du *mou* culinaire, est le thème du texte. Dalí se sert de la métaphore nutritive pour placer les personnes et les objets dans le même espace moral, philosophique et physique. Cet espace est « *devenu cette bonne viande colossalement aguichante, vorace et personnelle qui presse à tout moment de son enthousiasme désintéressé et mou la finesse fine des 'corps étranges' et aussi les corps des 'êtres-objets'* ». <sup>639</sup> Le point de départ de son texte, indiqué par les mots : « *Les êtres-objets sont les corps étranges de l'espace* », est suivi par une évocation de la joie immense que procure l'extraction de comédons qui sont « *glissants, neufs et aérodynamiques* ». Pour Dalí, ceux-ci représentent « *la personnalisation ultra-concrète de ce qu'il y a de plus vital et de plus lyrique dans la pensée morale, scientifique et artistique contemporaine* ». L'espace est devenu « *aérodynamique et glissante* ». Selon Dalí il faut remplacer les objets mécaniques et fonctionnels par « *des voitures gélatineuses, aplaties, aux courbes et vertiges superlisses, à la massive anatomie salivaire, aux cuisses ventruées et aux ventres affaissés, genre « Modern Style-May West » ...* ». Dans cet univers, où il n'y plus de différence entre les personnes et les objets, Dalí fait paraître « *une petite vieille, propre, au plus haut degré de décrépitude, qu'il faut exposer, habillée en toréador, en lui posant sur la tête, préalablement rasée, une omelette fines herbes : laquelle tremblera par suite du branlement de la petite vieille* ». Dalí conclut : « *On pourra aussi poser une pièce de vingt francs sur l'omelette* ».

'Le langage' de Dalí, auquel Saint Jean fait allusion, ne 'cache' pas uniquement le message implicite d'un monde dont il faut changer l'espace social, il cache aussi, sous sa dimension culinaire, des idées qui ont trait à la masturbation et l'anus. « *L'acte intime* » d'extraire des comédons est décrit comme « *faire jaillir des pores du nez (les points noirs) par une habile et douloureuse compression* ». Une autre façon de parler de sperme, de masturbation et de défécation. En décrivant la petite vieille, Dalí utilise le mot *branlement*, équivalent de masturbation en argot. Bien que Dalí et Breton aient fait un bon bout de chemin ensemble dans l'élaboration théorique de l'objet surréaliste, il est certain qu'à ce stade-ci Dalí laisse Breton loin derrière lui. Leur collaboration s'est arrêtée au stade de *l'objet à fonctionnement symbolique*. L'introduction d'éléments

<sup>638</sup> *Minotaure*, numéro 6, hiver 1935, p. 33-34.

<sup>639</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 174 : la façon dont Dalí s'exprime ici fait apparaître clairement un autre sens, qui pointe vers le caractère excrémental des 'êtres-objets'. En effet, Dalí évoque l'expulsion excrémentielle des 'êtres-objets' de l'espace social et culturel comme une manière hétérogène et excrémentielle. On peut donner à ces 'êtres-objets' la consistance de 'l'informe', concept cher à G. Bataille et utilisé par Dalí. Pour Bataille, 'l'informe' a une tâche à accomplir, c.à.d. démolir le monde tel qu'il est et mettre sur pied un espace social différent.

érotiques n'a pas été approuvée par le chef du mouvement surréaliste. Dalí fait cavalier seul et il est allé jusqu'au bout dans son « raisonnement ».

### **Gradiva**

La collection de peintures de Robert de Saint Jean comprend deux toiles de Salvador Dalí : *L'Île des morts – Cour centrale de l'Île des morts (Obsession reconstitutive d'après Böcklin)* et *Gradiva retrouve les ruines antropomorphes – fantaisie rétrospective*.<sup>640</sup> Il est probable que Saint Jean a obtenu la toile *Gradiva* en contrepartie de sa participation au mécénat du *Zodiaque*.<sup>641</sup> Bien que *Gradiva* soit datée '1931', nous pensons que ce tableau a été fait en 1933. Notre hypothèse est basée sur trois faits : d'abord, la date d'une remarque de Green, notée par Saint Jean. Green semble surpris en voyant ce tableau pour la première fois. En effet, Saint Jean note dans son Journal, à la date du 23 juin 1933 : « '*Gradiva*', de Dalí. Julien regarde le tableau et ses profondeurs glauques : « C'est le fond du Rhin », dit-il ». <sup>642</sup> Ensuite, Saint Jean prête cette toile pour l'exposition *Dalí* chez Colle en 1933. En consultant les autres catalogues Pierre Colle, nous remarquons que *Gradiva* n'a pas été exposée plus tôt. Finalement, Dalí se sert de plusieurs motifs - 'le personnage drapé' et le cyprès - qu'il n'utilise que très modestement ou pas du tout en 1931.

*Gradiva* est l'héroïne d'une courte nouvelle de Wilhelm Jensen, *Gradiva : ein pompejanisches Phantasiestück* et de l'analyse que Sigmund Freud en a fait ultérieurement. Un jeune archéologue, Norbert Hanold, est fasciné par le moule qu'il possède d'un bas-relief qu'il croit romain et qui représente une jeune femme en train de marcher. Elle est belle, mais sa démarche a quelque chose d'énigmatique : « ... le corps est supporté par la jambe gauche, tandis que le pied droit ne fait qu'effleurer le sol par l'avant de la semelle ... ». <sup>643</sup> Hanold la nomme *Gradiva* - « celle qui avance » - nom basé sur 'Mars Gradivus', l'épithète du dieu Mars qui part se battre. L'archéologue rêve qu'il visite Pompéi d'où vient le bas-relief et qu'il y rencontre *Gradiva*. Il la rencontre trois fois et chaque rencontre renforce sa conviction qu'elle est l'esprit de son amour perdu, qui, délivrée de sa tombe, se promène, tous les jours à midi, dans les rues de Pompéi. Réveillé, il se rend effectivement à Pompéi où il retrouve la jeune fille – qui ne parle pas latin, mais allemand. Cette jeune femme se rend compte du déséquilibre mental de l'archéologue. Son nom Zoe (vie) Bertgang (celle qui s'avance) révèle qu'elle n'est autre qu'une petite amie d'antan. C'est alors que Zoe peut guérir Hanold de ses phantasmes : elle est une vraie femme et représente le triomphe de l'amour sur l'illusion.

---

<sup>640</sup> S. Dalí, *Gradiva retrouve les ruines antropomorphes – fantaisie rétrospective*, 1931, h/t, 65x54 cm., Lugano-Castagnola, Fondazione Thyssen-Bornemisza ; auparavant collection Robert de Saint Jean (Descharnes, 2005, p. 751, numéro 387). S. Dalí, *L'Îles des morts – Cour centrale de l'Île des morts (Obsession reconstitutive d'après Böcklin)*, 1934, h/b, 99,7x72 cm. Genève, collection G.E.D. Nahmad ; anciennement coll. Robert de Saint Jean (Descharnes, 2005, p. 754, numéro 494).

<sup>641</sup> Quant à la toile *L'Île des Morts*, datée 1934, il est possible que Saint Jean l'ait obtenue, par le *Zodiaque*, en 1934. Nous ne possédons aucun détail sur cette acquisition.

<sup>642</sup> R. de Saint Jean, 1974, p. 128.

<sup>643</sup> S. Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 262.

L'analyse de Freud et le conte, qu'il analyse, retiennent l'attention des surréalistes. L'atmosphère du récit, les éléments oniriques, les fantasmes et les objets obsessionnels coïncident avec leur propre mythologie collective. Aux grands mythes antiques, comme Dionysos, Mithra, Diomède, Orphée et Minotaure il faut ajouter ceux qu'on peut définir comme 'les mythes modernes', mythes dont les surréalistes raffolent : Aragon ouvre la voie d'une mythologie moderne dans la préface au *Paysan de Paris*, pour Breton le mythe se déploie dans la ville, dans tel café, dans telle rue.<sup>644</sup> Un troisième type de mythe, le mythe personnel, est favorablement accueilli et encouragé dans les milieux surréalistes. *Gradiva*, exemple typique de ce genre de mythe, représente les trois thèmes majeurs des surréalistes dans les années 1930 : le rêve, le désir et l'amour.

Quelle a été l'influence de *Gradiva* sur la vie et l'œuvre de Dalí ?<sup>645</sup> Dalí rencontre Gala en 1929 à Cadaqués. Cette rencontre, au cours de laquelle Dalí lui jure qu'il n'est pas coprophage, se conclut par une crise de rire de Dalí. A ce moment, Gala lui dit : « *Mon petit, dit-elle, nous n'allons plus nous quitter* ». Pour Dalí, c'est le moment de l'apparition de *Gradiva* : « *Elle serait ma Gradiva ('celle qui avance'), ma victoire, ma femme. Mais pour cela, il fallait qu'elle me guérisse. Et elle me guérit, grâce à la puissance indomptable et insondable de son amour dont la profondeur de pensée et l'adresse pratique dépassèrent les plus ambitieuses méthodes psychanalytiques* ». <sup>646</sup> Le fait que cette 'guérison' avait été accomplie uniquement par l'amour d'une femme, identifie cet aspect de la femme comme le plus puissant. Pour Dalí, la *Gradiva* de Jensen devient « celle qui avance », la muse qui inspire et qui guide l'artiste.

Les premières représentations de l'image de *Gradiva* - dans deux dessins de 1930, intitulés *Gradiva* et *Andromeda*, dans une toile du même sujet en 1931 et dans l'importante toile *L'Homme invisible*, 1929-1933 - coïncident avec l'initiation de Salvador Dalí dans le mouvement surréaliste. Dans cette toile importante, *L'Homme invisible*, elle n'est plus seule comme dans *Gradiva* et *Andromeda*. Au contraire, elle fait partie d'une composition dans laquelle chaque figure sert à libérer un érotisme refoulé.<sup>647</sup> Dans un dessin de 1932, intitulé *Gradiva, Guillaume Tell et le bureaucrate*, l'image de *Gradiva* coïncide avec celle de Gala : image chargée d'un symbolisme érotique puissant.<sup>648</sup> Nous apercevons *Gradiva-Gala* au centre, prise à partie par Guillaume Tell, symbole persistant de l'autorité répressive du père de Dalí. Il la serre contre lui et lui écrase la tête contre sa poitrine. Elle s'appuie du genou droit sur un socle carré tandis qu'elle prend appui sur le sol par le pied gauche en position verticale. Les orteils sont enfouis dans un tas de cendres.

---

<sup>644</sup> Jean-Paul Clébert, 1996, p. 395.

<sup>645</sup> W. Chadwick, *Masson's "Gradiva": The metamorphosis of a surrealist myth* (Art Bulletin, march 1970, vol., LII, p. 415) André Breton, André Masson, Paul Eluard et Jean Cocteau, pour ne mentionner que les artistes les plus connus, se sont inspirés du thème de *Gradiva*. En 1937, Breton ouvre sa galerie, *Gradiva*, au 31, rue de Seine. La porte vitrée par laquelle on entrait dans la galerie avait été créée et exécutée par Marcel Duchamp. Pour Breton et l'image de *Gradiva*, voir aussi H. Finkelstein, 1996, p. 258

<sup>646</sup> S. Dalí, 1952, p. 262. Dans une note (1), p. 262, Dalí fait allusion au « *Gradiva, roman de Jensen, interprété par Sigmund Freud. Gradiva (Délire et Rêve) est l'héroïne de ce roman et réussit la guérison psychologique du héros* ».

<sup>647</sup> W. Chadwick, The Art Bulletin, 1970, p. 420.

<sup>648</sup> W. Chadwick, The Art Bulletin, 1970, p. 420.



La toile qui a appartenu à Robert de Saint Jean, *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes – Fantaisie rétrospective*, est d'après Haim Finkelstein, la seule œuvre de Dalí des années 1930 dont le titre original fasse allusion au thème de *Gradiva*.<sup>649</sup> Le tableau nous montre un personnage, sans figure, couvert d'une draperie, qui embrasse un autre personnage à cheveux longs, portant un encrier sur l'épaule gauche. Son grand corps troué semble irréal. Au fond, à une distance considérable des deux personnages, il y a la ruine d'un château fort flanqué d'un cyprès à gauche.

En participant au mécénat du *Zodiaque* Robert de Saint Jean va connaître plusieurs aspects de l'œuvre de Salvador Dalí. Au cours de ses visites à l'atelier de Dalí, il admire les dessins et les tableaux que Dalí affectionne. Les conversations avec l'artiste sont divertissantes car toutes sortes de sujets sont abordées, entre autres, l'intérêt des cartes postales, la merveilleuse technique de Johannes Vermeer et 'les inventions'. Dans son *Journal* Saint Jean ne manque pas de noter des détails qui ont trait à l'œuvre de Dalí de ce début des années 1930 : période pendant laquelle Dalí crée des chefs-d'œuvre. La participation de Saint Jean au mécénat est certaine car Dalí même et plusieurs membres du *Zodiaque* en parlent. Ce qui intrigue c'est le silence de Saint Jean quant à sa souscription et sa présence aux réunions du groupe.

---

<sup>649</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 258 et note 10, p. 309.

### Chapitre 3 - Les Aristocrates

#### LE PRINCE ET LA PRINCESSE JEAN-LOUIS DE FAUCIGNY-LUCINGE

Tout au début du chapitre précédent nous avons présenté le document-clé de cette thèse : la lettre de Gala Dalí, adressée au prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, dans laquelle elle propose de venir en aide à Salvador Dalí. C'est le début du mécénat du *Zodiaque*. Cette « *proposition Dalí* » n'est que le premier document que les Dalí adressent au couple princier. D'autres documents – également inédits - vont suivre au cours des années 1930. Il s'agit d'une quinzaine de lettres et de cartes postales que les Dalí envoient aux Faucigny-Lucinge. Il n'y a pas de doute que cette correspondance a été entretenue afin de rester en contact avec le membre-fondateur du mécénat du *Zodiaque* et son épouse. Malgré cet aspect banal, elle laisse transparaître l'extraordinaire richesse de la période la plus créatrice de Salvador Dalí.<sup>650</sup>

Après avoir présenté ce jeune couple aristocratique, Jean-Louis (dit « Johnny ») et sa femme Liliane (dite « Baba »), qui occupe une place importante dans le groupe du *Zodiaque* et dans le *Tout Paris*, nous verrons de plus près « *la proposition Dalí* » telle qu'elle a été présentée par Gala et, dans la mesure du possible, le fonctionnement du mécénat. Ensuite, nous présentons chronologiquement les trois grands thèmes que cette correspondance – que nous avons rangée chronologiquement - laisse transparaître. Le premier est celui des voyages que les Dalí entreprennent, *Dalí et Gala, itinérants*. Nous les accompagnerons au cours de leurs voyages à Cadaqués où nous les retrouvons chez eux. C'est aussi là que nous apercevons Lydia, amie de Dalí, et que nous sommes témoins d'un drame familial. A New-York, nous faisons la connaissance de Julien Levy, le premier galeriste à introduire l'œuvre de Dalí et le surréalisme dans cette ville. Lors d'une visite prolongée à Rome, Dalí ouvre son cœur à l'épouse de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. C'est à Londres qu'un rêve de Dalí se réalise : Freud a accepté de recevoir le peintre espagnol. Leur voyage à Arcachon n'est guère un voyage d'agrément : à l'approche de la guerre, ils s'y réfugient en l'automne 1939. D'autres voyages en France ont comme destination la propriété des Faucigny-Lucinge dans le Midi : ils y sont reçus de nombreuses fois par leurs amis.

Le deuxième thème a trait aux activités de Dalí. Dans plusieurs lettres et cartes postales adressées à leurs mécènes, les Faucigny-Lucinge, Dalí ou Gala fait allusion aux activités picturales et littéraires du maître. Quand Dalí écrit à ses mécènes : « *je crois avoir inauguré une période d'idées assez surprenantes* », nous entrons de plein pied dans cet affrontement entre les deux « grands » du mouvement surréaliste, André Breton et Salvador Dalí. D'un caractère tout à fait différent sont les petits poèmes que Dalí ajoute

---

<sup>650</sup> L'ensemble de cette correspondance est conservé dans les Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. Pour la transcription des documents inédits dont ceux provenant des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, voir **Annexe I, Documents Inédits, J.-L. de Faucigny-Lucinge**. Nous avons transcrits les documents 'Dalí' tels quels, sans corriger les fautes de langue. Si le langage de Dalí le nécessite, nous avons ajouté des clarifications.

parfois à ses lettres. Ils surprennent par leur contenu souvent mystérieux et leur calligraphie originale.

Les documents groupés sous le thème *Le grand voyage*, se rapportent à plusieurs tragédies personnelles. Ils ont le grand mérite de nous montrer, même si ce n'est que momentanément, 'l'autre visage' des Dalí : leur compassion face à la mort sonne vrai.

« *Immortalisé sous le nom de « Gentilhomme cosmopolite », le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge effectua son dernier voyage en la nef majestueuse de l'église La Madeleine, à Paris, le vendredi 15 mai. Une centaine de chevaliers de Malte, en coule noire brodée de blanc, de nombreux diplomates (dont l'ambassadeur de Grande-Bretagne, représentant la reine Élisabeth II et le prince de Galles, ainsi que sir Ralph Anstruther, écuyer de la reine mère Élisabeth, grande amie du prince) et les plus beaux noms princiers et aristocratiques (Yougoslavie, Wurtemberg, Aga Khan, La Rochefoucauld, Mortemart, Noailles, Rothschild ...) entouraient ce vieux monsieur délicat qui avait su se faire aimer du grand monde comme du plus humble ». C'est ainsi que Jean des Cars, porte-parole des Œuvres hospitalières françaises de l'ordre de Malte, commence sa nécrologie de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, intitulée : « *Il a reçu beaucoup et donné plus encore* ». <sup>651</sup>*

Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, descendant d'une dynastie savoyarde et du duc de Berry, est né le 10 février 1904 à Paris. Le 14 novembre 1923, il épouse Liliane d'Erlanger, dite Baba. Ce très jeune couple devient un couple à la mode qui participe passionnément aux événements mondains et culturels des Années folles. S'ils fréquentent les Noailles, les Castellane et tous ceux qui font partie du « gratin », Jean-Louis et Baba ont aussi pour amis Paul Morand, René Crevel, Jean Hugo, Coco Chanel et Salvador Dalí.

De cette époque « frivole », dont un événement mémorable est leur *Bal Proust*, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge dira : « *J'ai beaucoup aimé le monde, trop sans doute* ». <sup>652</sup> En effet, à cette époque où le jeune couple est de toutes les fêtes et de toutes les mondanités, rien ne laisse prévoir un tournant dans la vie de ce prince mondain. D'après ses nécrologues, c'est à un âge déjà avancé que Jean-Louis de Faucigny-Lucinge va se dédier à des activités qui ont pour but de « donner ». De 1976 à 1986, il est président des Œuvres hospitalières françaises de l'ordre de Malte et donne à cette organisation humanitaire un élan essentiel au service des déshérités. Il est aussi un brillant ambassadeur de l'ordre de Malte auprès du gouvernement brésilien (1971-1978). De 1979 à 1983, Faucigny-Lucinge occupe le même rang diplomatique auprès du gouvernement autrichien. <sup>653</sup> A la liste de ces postes prestigieux et honorables, nous pensons pouvoir ajouter une activité qui a commencé en 1932 et qui a grandement bénéficié un ami dans le besoin : le mécénat du *Zodiaque* qui s'est formé autour de Salvador Dalí et dont Jean-Louis de Faucigny-Lucigne a été l'instigateur.

---

<sup>651</sup> Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge est mort le 13 mai 1992.

<sup>652</sup> Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, 1990, avant-propos.

<sup>653</sup> Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, Jean des Cars, porte-parole des Œuvres hospitalières françaises de l'ordre de Malte ; le nom de la publication n'est pas indiqué.

« La proposition Dalí »

Rappelons-nous que « *la proposition Dalí* » a été discutée lors de la rencontre entre Georges Salles et Emilio Terry. Il n'y a pas de doute que les idées de Dalí ont été approuvées par Georges Salles car huit jours après cette discussion, le prince de Faucigny-Lucinge reçoit une lettre de la main de Gala dans laquelle elle explique l'opération. C'est à partir de cette lettre que le groupe du *Zodiaque* se forme : douze mécènes qui vont aider Salvador Dalí. Il s'agit d'une proposition astucieuse qui flatte ces amateurs d'art moderne qui vont lui venir en aide – l'exclusivité garantie par « *le nombre limité des amateurs* », « *les conditions exceptionnelles* » dont les souscripteurs vont bénéficier – et qui cache tant bien que mal, la véritable raison de ce mécénat : le manque d'argent des Dalí.<sup>654</sup>

La première clause du contrat que Gala propose contient le véritable but du projet, c'est à dire, soutenir financièrement Dalí. Elle contient aussi une référence au contrat du 22 juin 1931, conclu entre Pierre Colle et Dalí. Rappelons-nous que les soussignés ont convenu, à ce moment-là, que : « *Monsieur Dalí s'engage à ne pas vendre à un tiers les petits tableaux lui appartenant à un prix inférieur à 2.500 Francs par tableau et le tableau moyen à 4.500 Francs* ». En effet, Pierre Colle s'engage à acheter 30 tableaux de Dalí – pour la période du 1<sup>er</sup> juillet 1931 au 30 juin 1932 – contre la somme de Frs. 24.000,--, payable par versements mensuels de Frs. 2.000,--. Le contrat en question est renouvelable tacitement sauf préavis de deux mois de part ou d'autre. Nous savons que le contrat a été renouvelé jusqu'à la fin du mois de juin 1933.<sup>655</sup>

Quant à cette pauvreté, Dalí ne nie pas que les premières années à Paris – à partir du moment que Gala et lui vivent ensemble (1929) – sont très difficiles du point de vue financier. Par contre, il a toujours caché l'existence de cet extraordinaire mécénat et qui plus est, il n'a jamais mentionné les avantages de cet arrangement dont Jean-Louis de Faucigny-Lucinge est l'instigateur. Ce dernier en parle dans ses mémoires :

*« Mais la reconnaissance n'est pas le propre des grands hommes, et Dalí, s'il en est un, n'échappe pas à cette règle. Jamais il ne fit allusion, ni dans ses souvenirs ni dans ses déclarations fracassantes, à ces « coups de pouce » importants dans sa carrière et, de tous, le seul bénéficiaire en fut Charles de Noailles dont il déclara, la mémoire un peu courte, qu'il fut le premier à lui avoir fait « découvrir Paris ... ».*<sup>656</sup>

Les avantages financiers de cet arrangement sont, en effet, très intéressants. Citons le commentaire de José Corti sur le côté financier du *Zodiaque* : « *Douze cotisants à 200 F par mois, ce n'était pas loin, avec un peu d'occasionnel, de trente mille francs par an. Et l'on voudra bien se souvenir qu'à cette époque, un costume d'homme coûtait de 300 à 400 F, un déjeuner, un livre de 5 à 7 F, et qu'un prix de l'Académie Française accordait*

<sup>654</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 1.**

<sup>655</sup> Voir le contrat du 22 juin 1931 entre Pierre Colle et Salvador Dalí.

<sup>656</sup> Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 131-132.

*une bourse de 200 F à un angliciste pour lui permettre d'aller passer huit jours à Londres ! ».*<sup>657</sup>

Dans son autobiographie, Dalí fait plusieurs fois allusion à cette pénurie d'argent : « *La galerie Goemans qui nous devait plus d'un mois d'arriéré, était en faillite* ». <sup>658</sup> D'un autre ordre, est le problème posé par les tableaux modernes : « *La vente de mes tableaux se heurte à la franc-maçonnerie de l'Art Moderne* ». <sup>659</sup> Ce manque d'argent se fait lourdement sentir et Dalí d'exclamer : « *je voulais arracher à cette société qui m'admirait et me craignait, un peu de son or pour nous permettre, à Gala et à moi, de vivre sans ce fantôme épuisant du besoin d'argent qui nous menaçait depuis Torremolinos* ». <sup>660</sup> En fait, la pauvreté des Dalí est un secret de polichinelle : on s'en aperçoit et on en subit, comme Paul Éluard, les conséquences. Madame Barr, qui rencontre Dalí en juin 1931 à la Galerie Pierre Colle – où l'exposition personnelle de Dalí est en cours – se rend compte que le peintre ne porte pas de veston sous son imperméable : « *Il doit être drôlement fauché* », se dit-elle .... <sup>661</sup> Paul Éluard, qui loue, à partir de juillet 1929, un appartement au 7, rue Becquerel, le 'cède' à Gala et Dalí peu de temps après leur arrivée d'Espagne. Éluard comptait – soit dit en passant – y habiter avec Gala. <sup>662</sup> Il s'en est expliqué à son ami José Corti : « *Je trouvai un jour Dalí dans ma propre robe de chambre. Il ne me resta qu'à partir* ». <sup>663</sup>

Avant de rencontrer Dalí, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge achète une de ses toiles sur un coup de foudre : « *Passant un jour rue Vignon et regardant à travers la vitrine de la Galerie Pierre Colle j'étais tombé en arrêt devant une peinture qui me troubla. J'y pensai tant que, le surlendemain, je revins pour l'acheter ...* ». <sup>664</sup> C'est par l'intermédiaire de René Crevel que les Faucigny-Lucinge rencontrent les Dalí en 1930. Très vite, les deux couples sympathisent et commencent à sortir ensemble. Faucigny-Lucinge se souvient de leurs sorties et de ces amis qui étaient, à cette époque, plus que charmants :

---

<sup>657</sup> J. Corti, 1983, p. 48.

<sup>658</sup> S. Dalí, 1952, p. 308. Voir aussi P. Éluard, Paris, 1984, p. 108, lettre à Gala, datée avril 1930 : « *La Galerie Goemans est fermée* ». La galerie Goemans organise la première exposition de Dalí à Paris.

<sup>659</sup> S. Dalí, Paris, 1952, p. 322.

<sup>660</sup> S. Dalí, Paris, 1952, p. 325. Cette visite à Torremolinos se fait au printemps en 1930.

<sup>661</sup> Meryle Secrest, 1986, p. 137.

<sup>662</sup> P. Éluard, Paris, 1984, p. 416, lettre 53, note 4; dans la lettre 56, (vers la mi-juillet 1929), p. 81-82, Éluard fait la description de cet appartement : « *Il y a 5 grandes pièces : salon et salle à manger communiquant par une grande ouverture sans porte, une belle chambre circulaire pour toi, une belle chambre pour Cécile (leur fille) et une très grande chambre de bonne dans laquelle on peut mettre des armoires et des fouillis, une grande entrée, une salle de bains, une cuisine, un escalier et une entrée de service, des grandes fenêtres partout. Au premier étage au soleil, on voit tout Paris, dans une rue très, très calme* ». .

<sup>663</sup> J. Corti, 1983, p. 46.

<sup>664</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 129. L'auteur n'indique pas de quelle toile il s'agit. Dans le **texte préparatoire à son autobiographie** (Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge**), le mécène remarque à la page 2 : « *je fus le premier acheteur d'un Dalí à Paris* ». D'après Secrest, 1986, p. 138, il s'agit de la toile *Vertigo* (*Tour de Désir*) datée 1930.

*« Nous sortions souvent ensemble, les Dalí, ma femme et moi : au Lunapark, au cinéma et au restaurant. Nos conversations sur la peinture, le théâtre et le cinéma étaient toujours très animées. Nous étions de vrais amis et nous nous voyions souvent. A l'époque Gala était encore très aimable, très gaie et gentille. Elle avait connu des moments difficiles. Il lui en restait méfiance et âpreté. Lui, il était jeune, enjoué et s'intéressait à tout. Dalí était bien informé et s'intéressait aux choses métaphysiques. Quand nous nous sommes connus, Dalí n'avait pas encore développé ce côté bizarre ».*<sup>665</sup>

Étant donné leurs contacts fréquents, il n'est pas étonnant que les Faucigny-Lucinge s'aperçoivent bientôt que les Dalí étaient pauvres. Dans le texte préparatoire à son autobiographie, le prince remarque : (ils)

*« étaient vraiment sans le sou. Je me souviens très bien de leur appartement. Il y avait peu de meubles et aucune décoration. Les pièces étaient très propres. Éluard n'avait pas d'argent du tout. La seule source de revenus pour Dalí était sa peinture. C'est alors que j'ai essayé d'intéresser le prince Paul de Serbie et Robert de Rothschild à ses toiles. Je les ai emmenés chez eux – tous les deux ont pris Dalí en horreur ».*<sup>666</sup>

Jean-Louis de Faucigny-Lucinge se souvient aussi d'avoir parlé à un ami espagnol. La réponse était négative : *« Je me souviens aussi d'avoir demandé à notre ami, Charlie de Beistegui, Espagnol comme Dalí et puissamment riche, une contribution qu'il me refusa ».*<sup>667</sup> Bien que ces membres du grand monde – en l'occurrence Paul de Serbie et Robert de Rothschild – ne s'intéressent pas à la peinture de Dalí, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge ne se décourage pas pour autant et continue à chercher de l'aide pour Dalí. Il en résulte le mécénat du *Zodiaque*. Voici comment cela s'est passé d'après le prince :

*« Un jour, Gala vint me trouver et tint en substance ce discours : « Dalí a besoin de tranquillité pour peindre, donc d'argent. Pourquoi ne chercherait-on pas douze personnes susceptibles de lui assurer une mensualité à tour de rôle ? » Gala avait frappé à la bonne porte et je mis tout mon zèle à découvrir ces mécènes impromptus. Les Noailles, Mimi Pecci-Blunt, Emilio Terry, Robert de*

---

<sup>665</sup> Entretien avec Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, décembre 1989, cité par M. Etherington-Smith dans *Dalí. Biografie*, Baarn, 1993, p. 157-158 (Nous avons traduit le fragment néerlandais en français).

<sup>666</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, texte préparatoire à l'autobiographie**, p. 2 et aussi M. Secrest, 1986, p. 138. Même 'au creux de la vague' de la grande crise, 1930-1931, quand il est très à court d'argent, Éluard transfère des sommes d'argent à Gala : voir Éluard, 1984, lettre du (26 août 1930), p. 121 : *« je vais t'envoyer les 2000 frs »* ; lettre du 2 février (1931), p. 132 : *« Aujourd'hui, je déposerai encore 800 frs des 1000 touchés »* ; lettre (février 1931), p. 134 : *« je t'en verserai demain 5000 à la banque, peut-être 8500 si le Picasso est vendu »*.

<sup>667</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, texte préparatoire à l'autobiographie**, p. 3.

*Saint-Jean, Julien Green et sa sœur Anne répondirent affirmativement. De son côté, Gala Dalí emporta l'adhésion du reste*.<sup>668</sup>

Les deux autres clauses de « *la proposition Dalí* » concernent les conditions des paiements à faire par les souscripteurs et ce qu'ils reçoivent en échange. Un calcul rapide montre qu'un participant qui choisit une petite toile en a pour son argent car la somme des versements qu'il aura effectué au cours des 12 mois, équivaut à celle que Dalí doit respecter, d'après le contrat avec Pierre Colle, lors d'une vente 'libre', c'est à dire Frs. 2.500, --. En plus, le souscripteur a droit à deux dessins. Nous n'avons pas encore parlé du 'charme' de la « *proposition Dalí* ». L'idée des tirages au sort est géniale, car cette activité crée une ambiance de fête qui amuse tous les participants, même les plus gâtés. Déjà, ils se connaissent tous et en plus, par ce biais, ils vont retrouver ce temps heureux de leur jeunesse : celui du Père Noël, des anniversaires et des réunions familiales.

Le tirage au sort, dont il est question dans « *la proposition Dalí* », a lieu le 23 décembre 1932, trois jours après la rencontre d'Emilio Terry et Georges Salles. Dans ses *Mémoires*, extrait *Dalí*, Terry a noté : « 23 décembre : Réunion chez Gala pour le tirage au sort des mois : Les Babas, Mr Laporte, Julien Green, sa sœur, St. Jean, René ». Les souvenirs de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge correspondent à ceux de Terry : « ...chaque 23 décembre, les Dalí nous invitaient tous à dîner dans leur appartement du parc Montsouris où nous tirions au sort une peinture ». <sup>669</sup>

### **Le « Zodiaque » fonctionne**

Dans le P.S. de sa lettre à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, Gala exprime le désir que « tout s'arrange pour le 1<sup>er</sup> janvier ». Et cela s'est fait. Le groupe du *Zodiaque* s'est mis sur pied et a bien démarré comme l'indique la lettre du 26 décembre 1932 que Dalí écrit à Charles de Noailles : « Voici que les douze personnes ont été trouvées très rapidement contre ce qu'on craignait. Je vais vous dire les noms que sûrement vous connaissez tous :

1. *Caresse Crosby*
2. *Emilio Terry*
3. *Mademoiselle Anne Green*
4. *Marquise Cuevas de Vera*
5. *André Durst (on a connu, il est quelqu'un qui s'intéresse très réellement à mes choses)*
6. *Julien Green*
7. *Comtesse de Pecci-Blunt*
8. *René Laporte (qui a édité « Les Vases communicants », Breton, etc)*
9. *Prince de Faucigny-Lucinge*
10. *M. Félix Rolo (on connaît pas, c'est Boris Kochno qui nous a présenté)*

<sup>668</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130; il existe une autre version de la mise-sur-pied du *Zodiaque*, proposée par Julien Green.

<sup>669</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130. En fait, les Dalí proposent deux tirages au sort: le tirage au sort des mois et celui qui se rapporte au tirage au sort pour « le grand tableau », activité qui aura lieu à la fin des douze mois.

11. M. De Saint-Jean

*Hier on a fait le tirage pour les mois, il y avait la plupart du monde* ». <sup>670</sup>

Malheureusement nous ne possédons que quelques indications quant aux tableaux et dessins reçus par les souscripteurs en échange de leurs versements mensuels. S'il y a lieu, les détails de ces œuvres seront clairement indiqués dans le texte. Il est également dommage qu'aucun membre du *Zodiaque*, à l'exception des Faucigny-Lucinge, ne fasse mention du « grand tableau » qui est tiré au sort une fois tous les douze mois. Que tant de détails ne soient plus disponibles – jusqu'à ce jour – est à regretter. Etant donné l'enthousiasme de ceux qui vont participer à ce mécénat dont la mise sur pied est si rapide, cette lacune s'explique mal.

Cette volonté de faire partie d'un mouvement qui est à la mode, en l'occurrence le surréalisme, est un phénomène qui joue au début des années 1930. A cette époque, le surréalisme, en tant que style de peinture, a conquis les amateurs malgré l'opposition initiale des critiques qui avaient souligné et rejeté son inspiration littéraire. <sup>671</sup> Quel est ce groupe d'amateurs qui s'enthousiasment pour cette nouvelle peinture figurative où le personnage de l'artiste est devenu le vrai sujet de son œuvre ? Il s'agit de l'élite sociale dont le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, le vicomte de Noailles, la marquise Cuevas de Vera et la comtesse Pecci-Blunt font partie. Des Faucigny-Lucinge nous savons qu'ils ont tout de suite sympathisé avec les Dalí : « *nous devînmes très liés (avec les Dalí)* ». Dans un sens plus large, il n'est donc pas étonnant que le mouvement surréaliste les intéresse, « *nous suivions nous-mêmes avec passion l'action, ou plutôt, les actions du surréalisme dont les chefs étaient André Breton, René Char, Philippe Soupault et Paul Éluard* ». <sup>672</sup> La fille de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, la marquise de Ravenel, s'en est expliquée comme suite : « *Mon père avait une éducation classique, mais grâce à son ouverture d'esprit et sa curiosité intellectuelle, il s'intéressait aux arts de son temps. Tout ce qui était nouveauté le fascinait* ». <sup>673</sup> Cette fascination pour la personne de Dalí et sa peinture qui reflète son monde intérieur, est partagée par les autres membres du *Zodiaque*. Mieux que personne, Salvador Dalí a senti cet engouement pour son œuvre et il en parle dans son autobiographie. Il raconte comment il découvre, lors de son premier dîner chez les Noailles, que l'aristocratie : « *ce qu'on appelait alors les « gens du monde », se révélait infiniment plus vulnérable à mon genre d'esprit que les artistes et les intellectuels* ». <sup>674</sup>

Il n'existe pas de meilleure preuve de cet enthousiasme, qui va se traduire en activités autour du mécénat du *Zodiaque*, que la participation du groupe aux expositions Dalí que Pierre Colle organise et à celle qui a lieu à la Galerie Bonjean en 1934. La première

<sup>670</sup> Catalogue de la rétrospective Dalí (*La Vie publique de Dalí*), Paris 1979/80, p. 32.

<sup>671</sup> Des critiques comme Vauxelles, Salmon, Fels, Raynol, Tériade et Zervos ont condamné le surréalisme. Entre 1926 et 1930, le ton des articles parus sur le surréalisme dans *Cahiers d'Art*, est carrément négatif, voir M. Gee, *Dealers*, 1981, p. 279.

<sup>672</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, texte préparatoire à l'autobiographie**, p. 1.

<sup>673</sup> Entretien du 18 novembre 2003.

<sup>674</sup> S. Dalí, 1952, p. 289.



exposition *Salvador Dalí* que Pierre Colle organise après la mise sur pied du *Zodiaque* a lieu dans sa galerie, rue Cambacérès, du 19 au 29 juin 1933. Sur un total de 34 œuvres – toiles, dessins et objets – 14 ont été prêtées par des membres du *Zodiaque*. Ils sont au nombre de sept d'avoir activement participé à cet événement en prêtant 'leur Dalí'. Les titres des œuvres prêtées et leur provenance suivent ci-dessus :

**Tableaux :**

*Méditation sur la harpe* (Coll. André Durst)

*Bureaucrate moyen atmosphérocéphale, dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (Coll. Comtesse Cuevas de Vera)

*Le Devenir géologique* (Coll. Julien Green)

*Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes* (Coll. Robert de Saint Jean)

*Souvenir sentimental* (Coll. E. Terry)

*Portrait de la Vicomtesse de Noailles* (Coll. Noailles)

*Portrait de Monsieur E. Terry* (inachevé)

**Dessins :**

*Le Cannibalisme d'objets* (Coll. Faucigny-Lucinge)

*Matérialisation du miroir* (Coll. Julien Green)

*Matérialisation du miroir* (Coll. Comtesse Cuevas de Vera)

*Simulacre diurne de l'après-midi* (Coll. Cuevas de Vera)

*Les Atavismes impériaux* (Coll. René Laporte)

**Objet :** *Paysage déjà vu* (Boîte atmosphérique) (Coll. E. Terry).<sup>675</sup>

En 1934, il y a l'exposition *Dalí* à la Galerie Jacques Bonjean, 3, rue d'Argenson à Paris. Pas moins de huit mécènes du *Zodiaque* prêtent leurs « Dalí » pour la période du 20 juin au 13 juillet. Un petit catalogue astucieux, qui contient deux listes de tableaux du maître, accompagne cette exposition. La première liste énumère 15 œuvres de Dalí à vendre qui sont groupées sous le titre *Catalogue*. En face de cette liste, il y a les titres des 17 *Tableaux empruntés aux collections particulières*. Douze d'entre eux appartiennent aux mécènes du *Zodiaque*. Les noms et titres des collectionneurs sont indiqués, entre guillemets, après chaque tableau. C'est comme si les organisateurs de l'exposition veulent faire croire que chaque acheteur d'un Dalí se trouve du coup promu à une grande situation mondaine. Voici les œuvres ayant appartenues aux membres du *Zodiaques*, précédées du numéro dans le catalogue :

16. *Ossification matinale du Cyprès* (Coll. Anne Green)

18. *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue* (Coll. prince J.-L. de Faucigny-Lucinge)

19. *Le Chevalier de la Mort* (Coll. prince J.-L. de Faucigny-Lucinge)

20. *Portrait de Monsieur Emilio Terry* (Coll. Emilio Terry)

21. *Chevalier de la Mort – seconde variante* (Coll. Emilio Terry)

22. *L'Heure du visage effacé* (Coll. Emilio Terry)

23. *Instrument masochiste* (Coll. comtesse Pecci Blunt)

24. *Ossification prématurée d'une gare* (Coll. comtesse Pecci Blunt)

25. *Mannequin javanais* (Coll. comtesse Cueva de Vera)

29. *Le Sphinx de sucre* (Coll. vicomte de Noailles)

---

<sup>675</sup> *Paysage déjà vu* : il s'agit du cadeau que Dalí fait à Terry en 1932.

30. *L'Heure triangulaire* (Coll. René Laporte)

31. *Cour centrale de l'île des morts (obsession reconstitutive d'après Böcklin)* (Coll. R. de Saint-Jean)

Le nom de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge ne figure que trois fois comme collectionneur particulier dans les catalogues de ces deux expositions importantes. Pourtant, sa collection était bien plus grande que les trois œuvres prêtées en juin 1933 et juin/juillet 1934. A l'aide de renseignements obtenus lors de plusieurs entretiens avec Madame de Ravenel et un travail patient sur d'anciens catalogues, nous avons reconstruit tant bien que mal sa collection d'œuvres de Dalí.<sup>676</sup>

Plus haut nous avons exprimé le regret de ne posséder que peu de renseignements quant aux œuvres reçues en échange dans le cadre du *Zodiaque*. Pour les Faucigny-Lucinge, il y en a, heureusement, quelques-uns. Madame de Ravenel nous a dit de se rappeler que la toile *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*, 1933, a été obtenue par son père lors du tirage au sort qui avait lieu à Noël 1933.<sup>677</sup> Ensuite, il y a dans la correspondance Dalí – Faucigny-Lucinge, une carte postale de la main de Gala qu'on peut dater fin juillet 1935. Cette carte a été envoyée d'Espagne. Gala rassure les Faucigny-Lucinge qu'à « *notre retour vous serez gentils de choisir le dessin qui est à vous. Il y en a deux ou trois* ». <sup>678</sup> Dans la liste des œuvres de Dalí ayant appartenues aux Faucigny-Lucinge, le dessin, *Don Quichotte*, 1935, peut être celui que les mécènes ont choisi. Il est toujours possible que le dessin sans date, le numéro 10 de notre liste, qui s'intitule *Variante du « Chevalier de la Mort »*, ait également été choisi dans le cadre du *Zodiaque*.

La lettre de Gala dans laquelle elle fait appel au prince et décrit le mécanisme du mécénat qui va lancer Dalí est donc un document-clé. Les nombreuses œuvres de Dalí qui datent de l'époque du *Zodiaque* et que les participants à ce mécénat montrent dans les expositions, organisées par Colle et Bonjean, sont la preuve indéniable de l'existence du *Zodiaque* et de sa réussite.

---

<sup>676</sup> Voir **Annexe II, Œuvres de Dalí en possession des membres du Zodiaque, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge**.

<sup>677</sup> Entretien avec Madame de Ravenel, le 14 juin 2005.

<sup>678</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 7**, carte postale représentant *l'Angéus de Gala*, œuvre de Dalí signée 'Salvador Dalí 1935'.

### Dalí et Gala itinérants

#### Cadaqués

« *N'aimant que Cadaqués je me refusai à regarder tout autre paysage* ». <sup>679</sup> La petite maison que les Dalí y possèdent ne leur permet pas seulement de s'échapper de Paris, elle est aussi l'endroit où Dalí va créer ses meilleures œuvres. A lire les cartes postales et les lettres que les Dalí envoient de là-bas à leurs mécènes et dans lesquelles ils parlent de leur vie et de leur travail, on pourrait penser que les Faucigny-Lucinge ont financé l'achat de la maison. <sup>680</sup> Rien n'est moins vrai. C'est Charles de Noailles qui répond à une alerte donnée par Luis Buñuel. Ce dernier avait informé son commanditaire du film *L'Âge d'Or* – en l'occurrence le vicomte Charles de Noailles – que Camille Goemans, premier galeriste de Dalí à Paris, allait fermer sa galerie. Noailles propose alors de se charger, de façon provisoire, des mensualités que la galerie ne peut plus verser à Dalí et demande à Buñuel d'en informer Dalí. <sup>681</sup> L'aide proposée se concrétise en un chèque de Frs. 20.000, -- que Charles de Noailles envoie à Dalí le 3 mars 1930. <sup>682</sup> En effet, Dalí avait expliqué auparavant au vicomte qu'une somme de cette importance lui permettrait d'acheter une maison à lui et Gala à Cadaqués. En contrepartie, Charles de Noailles recevra une toile récente de son choix de la main de Dalí. <sup>683</sup>

La possession d'une maison près de Cadaqués est particulièrement importante pour les Dalí car Salvador venait d'être chassé par son père de la maison familiale et de ce fait du village de Cadaqués. <sup>684</sup> Dalí fait indirectement allusion à cet événement dramatique en évoquant un mets qui lui est particulièrement cher: les oursins. Sur sa carte postale du 21 février 1933, adressée au prince et la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, Dalí décrit la vie à Port Lligat : « *où il fait terriblement le printemps on reste au soleil et*

---

<sup>679</sup> S. Dalí, 1952, p. 294.

<sup>680</sup> A propos des lettres et des cartes postales que les Dalí envoient à partir de Cadaqués, nous citons M. Etherington-Smith, 1993, p. 208 - 209 : « *A Cadaqués, les Dalí reprenaient leurs habitudes : les matinées étaient consacrées à la peinture, ensuite il y avait un déjeuner prolongé suivi par une sieste. Le soir, les Dalí se mettaient à faire leur correspondance. Ils écrivaient des quantités de lettres et de cartes postales aux surréalistes, aux vieux amis et aux nouveaux mécènes. Ils craignaient qu'on les oublie* » (notre traduction).

<sup>681</sup> I. Gibson, 1997, p. 297. Le message de Buñuel est daté du 8 février 1930 (I. Gibson, 1997, p. 712, note 17, cite Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller, *L'Âge d'Or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 'Les cahiers du Musée National d'Art Moderne', 1993).

<sup>682</sup> I. Gibson, 1997, p. 298.

<sup>683</sup> Il s'agit de la toile *La Vieillesse de Guillaume Tell*, 1931, h/t, 98x140 cm. collection particulière.

<sup>684</sup> S. Dalí, 1952, p. 283. I. Gibson, 1997, p. 290-293, indique deux raisons qui sont à la base de cette brouille familiale : d'une part il y a la présence de Gala, femme mariée à l'époque, d'autre part Dalí venait de faire un tableau qui a provoqué la colère de son père: sur la toile qui s'intitule *Le Cœur sacré I*(1929) le peintre avait écrit : « *parfois, je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* ».

*manjons des hurssins lesquels en ce moment il sont lourds et { ...}*.<sup>685</sup> Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, le peintre raconte ce qui se passe début décembre 1929, après le départ de Luis Buñuel qui rentre à Paris pour commencer le découpage de *L'Âge d'or*. Dalí est seul à Cadaquès et il mange. Au cours d'un copieux déjeuner : « *trois douzaines d'oursins arrosés de vins, six côtelettes grillées sur des sarments de vigne* », Dalí a une vision cauchemardesque : « *alors que j'ouvris un oursin, je vis devant moi au bord de la mer, un chat blanc dont un œil lançait d'étrangers éclairs ... je découvris que son œil était transpercé par un grand hameçon de pêche, dont la pointe émergeait de la pupille dilatée et injectée de sang* ». Cette apparition ne le quitte plus, « *chaque fois que j'ouvrais un oursin, je voyais apparaître l'image du chat* ». <sup>686</sup> Dalí est convaincu que ce chat blanc est un présage, « *en effet ... je reçus une lettre de mon père m'annonçant que j'étais irrémédiablement chassé de la famille* ». Sa réaction est de se raser la tête et d'enterrer ses cheveux sur la plage à Es Llané : geste symbolique d'une nouvelle vie qui s'annonce. Plus tard, il se fait photographe, avec un oursin sur la tête, par Buñuel.<sup>687</sup> Il s'agit bien de la première allusion à la légende de Guillaume Tell, légende qui allait devenir un leitmotiv dans l'œuvre du peintre.

Dans ses mémoires Dalí décrit sa situation pénible : « *j'arrivais à Cadaquès où, au lieu d'être le fils du notaire Dalí, je n'étais plus que le fils chargé d'opprobres, chassé de sa famille et vivant, sans être marié, avec une femme russe ! Comment allions-nous nous organiser à Cadaquès ?* » <sup>688</sup> Bien que très ennuyé, Dalí sait qu'une vieille amie, Lydia *la ben Plantada*, va pouvoir l'aider. Ses deux fils possèdent une misérable maison au toit défoncé, située dans une petite crique appelée Port Lligat, à quinze minutes de Cadaquès. Grâce à l'aide du vicomte de Noailles, Dalí est en mesure de faire une proposition d'achat à Lydia. Elle lui répond par retour du courrier que c'est entendu. Cette bicoque, située « *à l'endroit exact que j'aimais le plus au monde* », sera transformée de façon spectaculaire par les Dalí dans les années à venir. Et Lydia ? Nous verrons plus loin de quelle façon épistolaire Dalí lui rend un véritable hommage.

## New York

« *L'Amérique choisit mieux qu'avec l'expérience ou le cœur, elle choisit avec la force profonde et élémentaire de sa biologie encore intacte. Elle sait ce qui lui manque et ce qu'elle n'a pas. Et tout ce qui lui manquait sur le plan spirituel, j'allais le lui apporter avec mon œuvre paranoïaque* ». <sup>689</sup> Au mois de décembre 1931, les visiteurs du musée Wadsworth Athenaeum à Hartford, Connecticut, ont la primeur d'une toile de Salvador Dalí, *La persistance de la mémoire*, dont son galeriste américain, Julien Levy, aimait à dire qu'il s'agissait : « *de la dynamite dalínienne, format 10 sur 14 pouces* ». <sup>690</sup> Au mois

---

<sup>685</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 2**, carte postale du 21 février 1933.

<sup>686</sup> S. Dalí, 1952, p. 283. Dalí n'est pas le seul à aimer les fruits de mer : « *la saveur des oursins de rocher ... est celle que j'aime le plus au monde. Mon père l'aimait aussi et d'une façon encore plus exagérée que moi* ».

<sup>687</sup> I. Gibson, 1997, p. 292.

<sup>688</sup> S. Dalí, 1952, p. 295.

<sup>689</sup> S. Dalí, 1952, p. 360.

<sup>690</sup> I. Gibson, 1997, p. 339.

de janvier 1932, Levy organise une exposition collective dans sa galerie à New York où il montre des œuvres surréalistes parmi lesquelles il y a trois Dalí : *Solitude*, *Au Bord de la mer*<sup>691</sup> et *La Persistance de la mémoire*. Cette dernière toile, aussi appelée *Les Montres molles*, est reproduite partout. Les critiques d'art sont enthousiastes. Le magazine *Art News* informe ses lecteurs que: « *M. Levy has been at considerable pains to inform us what these ultra-modern men are up to, and he is to be congratulated on the well rounded line-up of the surrealist camp.* »<sup>692</sup> Pour sa part, Julien Levy est convaincu maintenant que la promotion de l'œuvre de Salvador Dalí aux États-Unis sera un grand succès.

Qui est ce jeune galeriste qui a lancé la carrière de Dalí? Nous savons déjà que Levy a rencontré Pierre Colle à Paris lors de l'exposition *Dalí* au cours de l'été 1931 et que les deux hommes ont sympathisés. A partir de là, les galeristes ont collaboré pour le plus grand bien de leur 'poulain', Salvador Dalí. Afin de se rendre compte de l'impact que Levy a eu sur la vie culturelle de son pays, il suffit de lire un extrait du texte *Éloge d'un pionnier* par Jean-Jacques Lebel, publié à l'occasion de l'importante vente aux enchères *Hommage à Julien Levy* : « ... il fut de ces Américains bilingues qui, ayant longtemps élu domicile en France, consacrèrent une part importante de leur énergie à faire connaître et circuler aux États-Unis la culture européenne, souvent perçue comme 'étrangère, donc 'inférieure' ... ».<sup>693</sup>

Les Dalí ne se rendent pas aux États-Unis pour assister aux expositions d'Harvard et de New York. D'une part, leur manque d'argent les empêche de faire le voyage, d'autre part Dalí a très peur de traverser l'Océan, surtout avec ses toiles précieuses.<sup>694</sup> Mais en 1934, à l'occasion de la première exposition personnelle du peintre aux États-Unis, les Dalí sont prêts à s'embarquer pour New-York. Ils font la traversée transatlantique, chaperonnés par leur amie Caresse Crosby.<sup>695</sup> Cette exposition de l'œuvre dalinienne surprend et attire un nombreux public. Les vingt-deux œuvres, exposées chez Julien Levy, du 21 novembre au 8 décembre 1934, ont déjà fait l'objet d'une publicité intense avant le vernissage.<sup>696</sup> Elle est aussi bien reçue par la presse. Dalí, passé maître en matière de publicité, a dû aimer ce qu'on disait sur lui et son œuvre. En même temps, il a dû être frustré car sa connaissance de la langue anglaise est marginale. On peut se les imaginer, dans leur chambre d'hôtel,

---

<sup>691</sup> *Solitude*, 1931, h/t, 36x26 cm. collection particulière,

*Au Bord de la mer*, 1931, h/t, 33,7x26, 4 cm. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, États-Unis,  
*La Persistance de la mémoire*, 1931, h/t, 24x33 cm. The Museum of Modern Art, New York.

<sup>692</sup> *Art News*, New York, 16 janvier 1932.

<sup>693</sup> Julien Levy, *Hommage à Julien Levy*, catalogue de vente, Paris, Tajan, 2004, p. 10. Galerie Tajan, 37, rue des Mathurins, Paris 75008, 5-7 octobre 2004.

<sup>694</sup> Dalí ne cache pas ce manque d'argent, voir Dalí, 1952, p. 362 ; Caresse Crosby a raconté, avec beaucoup d'humour, cette traversée qui se fait, enfin, en 1934, voir C. Crosby, *The passionate years*, 1955, p. 328-330.

<sup>695</sup> D'après M. Etherington-Smith, 1993, p. 194, les Dalí voyagent en troisième classe; toujours d'après le même auteur, c'est P. Picasso qui leur donne \$ 500, somme indispensable pour faire face aux dépenses de tous les jours lors de leur séjour américain. L'auteur ne cite pas de source.

<sup>696</sup> Voir I. Gibson, 1997, p. 393: dans le tract *New York salutes me* mis au point par Levy et Dalí et distribué au moment de son débarquement, le peintre se présente comme le Saint Jean-Baptiste du surréalisme aux États-Unis.

avec un gros dictionnaire, en train de ‘décrypter’, les articles enthousiastes qui sont publiés à la suite de l’ouverture de l’exposition.<sup>697</sup>

A New York, les Dalí s’installent à l’hôtel *St. Moritz-On-the-Park*, un gratte-ciel qui donne sur le Central Park.<sup>698</sup> A la veille du Nouvel An, les Dalí n’oublient pas d’adresser leurs vœux à leurs mécènes. Il s’agit d’une carte postale de l’hôtel au dos de laquelle Gala a écrit le message suivant : « *Bonjour. Bonne année et à bientôt, chers amis. Nous pensons partir le 19 janvier. Affectueusement, vos Gala et Dalí* ». <sup>699</sup>

Vers la mi-janvier 1935, quelques jours avant la fin de leur premier séjour à New York, Dalí écrit, de New York, à son ami espagnol Josep Vicenc Foix. Le peintre lui parle de : « *l’immense succès de son exposition à la Galerie Julien Levy, de leur voyage à bord de L’île de France et de leur repos à Port Lligat, pendant une période de deux mois afin de se remettre de cette folle agitation de ces deux derniers mois* ». <sup>700</sup>

Cette fois-ci, on ne peut accuser Dalí d’exagération : leur premier séjour à New York est ‘agité’. Du côté travail il y a tout d’abord l’exposition chez Julien Levy. Pour célébrer son succès, on organise, le 10 décembre, une fête à la *Casa de los Españas* à New York. A cette occasion, Dalí explique sa façon de peindre. Il y fait une autre conférence, le 7 janvier 1935, sur les liens entre Lautréamont et Freud et le but du surréalisme : amener l’individu à une révolution morale totale et à la libération des instincts.<sup>701</sup> Le 18 décembre Dalí donne une conférence avec projection devant 200 personnes, à l’occasion de l’ouverture d’une exposition de ses œuvres au *Wadsworth Atheneum* d’Hartford (Connecticut). C’est au cours de cette conférence qu’il assène pour la première fois sa fameuse assertion : « *La seule différence entre moi et un fou, c’est que je ne suis pas fou* ». Le 11 janvier 1935, de retour à New York, Dalí est l’invité du *Museum of Modern Art* où il donne une conférence intitulée *Peintures surréalistes et images paranoïaques*, au cours de laquelle le peintre explique sa méthode paranoïaque-critique.<sup>702</sup>

Et naturellement, il y a le côté ‘amusement’. Dalí décrit les cocktail-parties auxquelles il assiste l’après-midi dans le bar de l’hôtel *St. Moritz-on-the-Park* et ne nous cache pas qu’il fréquente les boîtes de nuit sordides de Harlem.<sup>703</sup> La veille de leur départ pour l’Europe, Caresse Crosby organise un bal costumé donc le thème est *Un Rêve surréaliste*. Cette fête provoquera un scandale international.

---

<sup>697</sup> I. Gibson, 1997, p. 393, cite deux articles: celui d’Edward Alden Jewell du *New York Times*, 23.11.1934, « *Dalí was one of the greatest* », “*a magnificent draughtsman who worked best in miniature*” et l’article d’Henri McBride du journal *Sun* dans lequel l’auteur estime: “*it is the city’s most fashionable show at the moment, very controversial and very difficult*”.

<sup>698</sup> J. Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York, Putnam, 1977, p. 197: à partir de 1936, les Dalí logent au *St. Regis*. C’est Edward James qui s’est arrangé avec le prince Obolensky pour que Dalí et Gala puissent passer leurs séjours new yorkais dans cet hôtel élégant.

<sup>699</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 4**, carte postale du 28 décembre 1934, adressée aux Faucigny-Lucinge.

<sup>700</sup> I. Gibson, 1997, p. 396-397.

<sup>701</sup> I. Gibson, 1997, p. 396.

<sup>702</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979/80, p. 43.

<sup>703</sup> S. Dalí, 1952, p. 370.

Les Dalí retrouvent Port Lligat, leur ‘pauvre’ maison et le repos, dont parle Dalí dans sa carte à Josep Vicenc Foix, en février 1935. Gala et Dalí prennent soin de faire signe de vie à leurs mécènes. Gala parle de la pluie et du beau temps. Dalí, par contre, réussit parfaitement à dire sa joie d’être de retour chez lui à Cadaqués dans une seule phrase : « *Cette immense paubrete de Cadaqués nous paraît après l’amusement de New York un luxe et un confort jamais connu* ». <sup>704</sup>

### Une excursion en Italie

Nous sommes en été 1935. Gala et Dalí ont l’intention de faire un voyage en Italie dans le but de convaincre leur ami Edward James de financer *Tristan Fou*, le premier ballet de Dalí. <sup>705</sup> Très sommairement, ils informent leurs mécènes, les Faucigny-Lucinge, de leur projet de voyage, « *notre rentrée que gespere sera ver le 15 aut, apres une excurtion en Italie* ». <sup>706</sup> Les Dalí logent chez Edward James à Rome, ensuite James les reçoit à Ravello à la villa *Cimbone* qu’il loue à lord Grimthorpe. <sup>707</sup>

Qui est ce nouveau mécène ? Cet Anglais richissime, filleul du roi Edward VII, beau garçon, excentrique et amateur d’art, achète son premier Bruegel à l’âge de dix-neuf ans. Quand il a vingt et un ans, il hérite un million de livres sterling, somme qu’il dépense entièrement en achetant des tableaux surréalistes, notamment des Magritte. Sa collection comprend aussi des œuvres de Picasso et de Tchelitchev. <sup>708</sup> Il est probable que James rencontre Dalí au cours de l’été 1933 chez les Noailles à Hyères. <sup>709</sup> Dalí est fasciné par cet homme dont la sexualité l’attire autant que sa fortune. <sup>710</sup> Les deux hommes s’écrivent constamment, se voient souvent et font des voyages ensemble. <sup>711</sup> James achète des toiles à Dalí et l’introduit en Angleterre où sa première exposition personnelle ouvre le 24 octobre 1934 à la Galerie Zwemmer à Londres. <sup>712</sup>

Au cours de l’été 1936, l’aide d’Edward James se formalise. Le millionnaire anglais fait préparer un contrat afin de pouvoir s’assurer toute la production de Dalí entre le premier juillet 1936 et le premier juillet 1938. En plus, Dalí n’a pas le droit de vendre ou de céder ses œuvres produites pendant cette période. Cependant, il faut attendre le 21 décembre 1936 pour que Dalí et James signent le contrat qui n’entre en vigueur que le premier juin 1937. <sup>713</sup> D’après le contrat, Dalí s’oblige à fournir, entre juin 1936 et juin 1938, 12 toiles (grand format), 18 toiles (petit format) et 60 dessins. James, en contrepartie, s’engage à lui verser la somme de 2.400, -- livres sterling, à raison de 200 livres par mois. En

---

<sup>704</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Dalí et Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 5**, carte postale du 18 février 1935.

<sup>705</sup> M. Etherington-Smith, 1993, p. 200.

<sup>706</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 8**.

<sup>707</sup> I. Gibson, 1997, p. 406.

<sup>708</sup> M. Secret, 1986, p. 165.

<sup>709</sup> I. Gibson, 1997, p. 383.

<sup>710</sup> I. Gibson, 1997, p. 383.

<sup>711</sup> L’auteur M. Etherington-Smith a été en mesure de travailler dans les archives de la Fondation Edward James (West Dean, Grande Bretagne) avant que celles-ci ne soient accessibles au public. La correspondance Dalí – James a été reproduite, en partie, dans sa biographie de Dalí.

<sup>712</sup> I. Gibson, 1997, p. 389-390.

<sup>713</sup> I. Gibson, 1997, p. 417.

homme d'affaires avisé, le mécène avait fait inclure 'a penalty clause'. Il s'agit de beaucoup d'argent ... une somme d'argent qui assurerait aux Dalí une stabilité financière jamais connue, même pas au cours du mécénat du *Zodiaque*.<sup>714</sup> James continue à financer Dalí pendant leur séjour aux États-Unis. Il y a cependant des difficultés et des malentendus au niveau du contrat : James reproche à Dalí de ne pas savoir 'compter' quand il s'agit d'œuvres à céder, le taux d'échange n'est jamais le 'bon' et la régularité des paiements laisse à désirer. Après la guerre, leur relation se refroidit. C'est au cours de l'exposition *Dalí* à la Galerie Bignou (New-York, du 25 novembre 1947 au 5 janvier 1948) qu'Edward James informe le nouveau mécène et collectionneur de Dalí, Reynolds Morse, que la production Dalínienne de ce moment, ne l'intéresse plus ...<sup>715</sup>

C'est au cours de ce premier voyage en Italie que Dalí va explorer ce que ce pays a de plus beau, ses œuvres d'art : « *L'architecture de la Renaissance, avec Palladio et Bramante, me paraissait chaque jour ce que l'esprit humain avait réussi de plus parfait et de plus imprévu dans le domaine esthétique* ». <sup>716</sup> A Rome, les Dalí voient aussi le lord Gerald Berners, ami d'Edward James. Ce compositeur que Dalí rencontre au cours d'un concert chez la princesse de Polignac, accueillera les Dalí plusieurs fois chez lui à Londres et à Rome.<sup>717</sup>

Après l'importante *Exposition internationale du surréalisme* à Paris, les Dalí s'en vont à Rome avec Edward James.<sup>718</sup> Ensuite le couple est invité pour une période de deux mois chez lord Berners qui habite une belle maison donnant sur le Forum.<sup>719</sup> Lors de ce séjour Dalí s'adresse à son mécène, Baba de Faucigny-Lucinge. Cette lettre recommandée, datée du 21 mars 1938, dont l'expéditeur a pris soin de bien marquer ses nom et adresse, « *Dalí, chez Lord Berners, 3, Foro Romano, Roma* », fait partie des Archives Jean-Louis

---

<sup>714</sup> A la différence de Gibson, 1997, p. 417, 425 et 721 (note 96), M. Etherington-Smith, 1993, p. 225, ne fait pas mention de l'endroit où ce contrat est conservé. Il est conservé à la Fondation Edward James, en Angleterre (Gibson, 1997, p. 721, note 96). Par contre, Mme Etherington-Smith en indique la durée : trois ans (p. 233).

<sup>715</sup> I. Gibson, 1997, p. 498.

<sup>716</sup> S. Dalí, 1952, p. 390.

<sup>717</sup> I. Gibson, 1997, p. 408 et aussi S. Dalí, 1952, p. 378. M. Chimènes, 1998, p. 227-228, note 8 : dans sa lettre du 8 avril 1924 à Paul Collaer, musicologue et pianiste belge, Poulenc lui raconte qu'il : « *aime aussi beaucoup 'le Carrosse'...* ». Il s'agit de l'opéra *Le Carrosse du Saint Sacrement*, composé par lord Berners sur un livret d'après Mérimée et créé, en 1924, au Théâtre des Champs-Élysées, Paris.

<sup>718</sup> I. Gibson, 1997, p. 436 : cette exposition a lieu à la Galerie des Beaux Arts, 140, rue du Faubourg St. Honoré à Paris pendant les mois de janvier et février 1938. André Breton et Paul Éluard en sont les organisateurs. Salvador Dalí et Max Ernst figurent au générique de l'exposition comme 'conseillers techniques'.

<sup>719</sup> I. Gibson, 1997, p. 436.



de Faucigny-Lucinge.<sup>720</sup> Dans cette longue lettre, assez confidentielle, Dalí saute du coq à l'âne de façon à ce que toutes ses préoccupations du moment passent la revue.<sup>721</sup>

Au printemps 1938, Dalí est assez préoccupé : il y a la production de son premier ballet *Tristan le Fou* (pour lui *L'Époque Tristan Isolde*) et il y a aussi cette guerre qu'on ne peut plus éviter. L'histoire de *Tristan le Fou* est longue et pleine de problèmes.<sup>722</sup> L'idée remonte à très loin. C'est en 1934 que Dalí invite son ami Lorca à collaborer à un projet d'opéra dont le résultat final sera le ballet *Tristan le Fou*.<sup>723</sup> Fin août 1937, Dalí écrit à James précisant qu'il vient de signer un contrat avec Léonid Massine pour un ballet.<sup>724</sup> Bien que Dalí écrive à Baba de Faucigny-Lucinge que *Tristan le Fou* sera monté « *a Paris le moi de mai et non a Monte Carlo* », il n'en sera rien. D'abord le ballet changera de nom – il s'appellera *Venusberg* – et ensuite, il sera, à cause de la guerre, transféré à New York. La première de ce ballet, maintenant intitulé *Bacchanale*, a lieu le 9 novembre 1939.

Dalí continue sa lettre avec une série de réminiscences : les trois simulacres qui l'obsèdent : l'excrément, le sang et la putréfaction : « *couverte de caca d'hirondelle* », « *beaucoup de poignards de Tolède lui traversant elegendement le dos* » et « *dans l'état à moitié végétal* ». La ville de « *Tolède* » est probablement une référence à Buñuel, fondateur du Noble Ordre de Tolède. Il s'agit d'un groupe d'amis qui se retrouvent régulièrement à Tolède, 'leur ville préférée', pour y faire la fête.<sup>725</sup>

Quelques mots dans la lettre de Dalí renvoient au premier rendez-vous du peintre avec Gala, à Cadaqués : « *un parfum efroyble melange d'au de Cologne et de brebis* ». Dans son autobiographie, nous retrouvons le peintre dans tous ses états à l'idée de revoir celle qui l'avait si impressionné. Quand il a enfin choisi ses vêtements pour aller au rendez-vous avec elle, il lui faut un parfum. Dalí concocte un mélange d'excrément de chèvre et de colle de poisson. En y ajoutant quelques gouttes d'huile d'aspic, il juge le mélange parfait : « *J'obtins une pâte donc je me frottai le corps. J'étais prêt* ». <sup>726</sup>

---

<sup>720</sup> Voir **Annexe I, Documents inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 10.**

<sup>721</sup> Dans ses mémoires, *Un Gentilhomme cosmopolite* (1990, p. 130), Jean-Louis de Faucigny-Lucinge se souvient que Dalí s'était déjà confié à son épouse : « *D'après les confidences qu'il fit à Baba, Dalí n'avait jamais connu de femme. (Le fait est confirmé par Buñuel qui se souvient, dans un livre récent, de leur enfance barcelonaise). Selon ses propres dires, Dalí n'aurait pas eu avant Gala d'autre aventure sexuelle qu'avec Lorca lui-même, qui l'entretenait dans l'horreur des femmes ...* ». Dans une note attachée au texte préparatoire au chapitre *Dalí*, de son autobiographie, le prince s'exprime dans le même sens : « *Lors de l'un de ses séjours avec nous aux Rocs, Gala qui ne le quittait jamais, était encore exceptionnellement, à Paris. Dalí raconta un soir à ma femme que Garcia Lorca, qui avait une grande influence sur lui, lui avait inspiré l'horreur des femmes ' Êtres impurs, porteuses de maladies', etc. et qu'en effet, Gala l'avait initié. Je crois que jusqu'à ce moment-là, la seule aventure de Dalí avait été avec Lorca lui-même* ».

<sup>722</sup> Voir aussi les remarques du prince de Faucigny-Lucinge au sujet de la commande de ce ballet (voir **Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, texte préparatoire à l'autobiographie**, p. 3).

<sup>723</sup> I. Gibson, 1997, p. 440.

<sup>724</sup> I. Gibson, 1997, p. 433.

<sup>725</sup> I. Gibson, 1997, p. 147.

<sup>726</sup> S. Dalí, 1952, p. 256-257.

L'image de la guerre que Dalí nous décrit dans sa lettre est celle qui se présente à lui un soir lors de son séjour chez Gerald Berners. Dalí nous prend par la main et nous partons en promenade au coucher du soleil, lorsque le ciel est teinté de rouge. Parmi les ruines du Forum nous rencontrons cet oiseau autrichien qui prend le nom et l'allure de Monsieur Miklas, le président fédéral de l'Autriche au moment de l'*Anschluss*, le 11 mars 1938.<sup>727</sup> Évidemment, il a « *les bras et les jambes coupés* » et « *les yeux remplis de larmes* ». Et naturellement, Dalí l'ignore.

La guerre imminente et les inquiétudes de Dalí à ce sujet, reviennent indirectement dans les remarques de Dalí qui ont trait à l'écriture – surtout la sienne. Prenons, par exemple, celle qui se trouve entre deux paragraphes et dont l'écriture est toute petite : « *ci vous l'aimez je peux vous écrire encore beaucoup plus petit* ». Nous pensons qu'il y a un lien entre l'écriture de Dalí, dont la taille et la régularité varient énormément, et ce qui se passe dans le monde. Si le peintre « *domine entièrement la situation* », comme il le dit dans cette lettre, il est capable d'écrire tout petit. Par contre, si la situation le dépasse, son écriture s'en ressent : les caractères deviennent plus irréguliers et beaucoup plus grands. Une référence à l'*Anschluss* – « *de gens tres desesperes (Autrichiens)* » - est placée entre les remarques sur l'écriture et l'assurance que le correspondant « *domine entièrement la situation* ».

## Londres

Les deux idoles de Salvador Dalí se nomment Pablo Picasso et Sigmund Freud. Les toiles signées Dalí, du milieu des années 1920, montrent clairement l'influence stylistique du maître de Barcelone.<sup>728</sup> Bien que Dalí inaugure peu de temps après son style à lui – le surréalisme, basé sur ses mauvais démons personnels - il ne faut pas croire qu'il réussit à se défaire de l'ombre de son fameux compatriote. Pendant toute sa vie, Dalí est en compétition avec Picasso. Le psychiatre autrichien, lui, fait une entrée fracassante dans la vie de Salvador Dalí, au début des années 1920, à un moment où le jeune étudiant se pose une quantité de questions sur sa propre personne. Dalí lit Freud au fur et à mesure que les tomes en langue espagnole sont publiés et il les relit.<sup>729</sup> Dalí se souvient de l'impact que *L'Interprétation des rêves* fait sur lui : « *C'était une de ces découvertes capitales de ma vie et j'étais pris par ce vice d'auto-interprétation, pas seulement de mes rêves mais de tout ce qui m'arrivait, mêmes de faits complètement insignifiants* ».<sup>730</sup>

Les premières toiles de Dalí dans lesquelles l'influence de Freud se fait lourdement sentir, sont datées 1929. Ces tableaux qui s'intitulent *Les Plaisirs illuminés*, *Les Premiers jours du printemps* et *Le Jeu lugubre* sont autant de documents freudiens: les symboles de la psychologie freudienne forment la matière première à partir de laquelle l'œuvre se fait. Ils remplacent les natures mortes et les personnages qui figurent dans les œuvres cubistes, les objets en mouvement du futurisme, les abstractions constructivistes et néo-plasticiens

---

<sup>727</sup> J.-B. Duroselle, *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Paris, Librairie Dalloz, 1966, p. 235.

<sup>728</sup> Gibson, 1997, p. 189.

<sup>729</sup> Gibson, 1997, p. 155 : au printemps 1922, la maison d'édition espagnole Biblioteca Nueva commence à publier les œuvres complètes de Sigmund Freud.

<sup>730</sup> Gibson, 1997, p. 156.

et les formes d'expressions caractéristiques de Dada et du surréalisme : groupes d'éléments sans rapport entre eux, dont l'assemblage crée des objets nouveaux. Le peintre s'exprime, sous forme picturale, sur la base de son exploration de l'inconscient. Ainsi Dalí donne un rapport complet, soigneusement détaillé, de ce qu'il avait vécu. Pour ce faire, il a recours à une technique extrêmement naturaliste et précise. De nombreux auteurs ont analysé les images dont Dalí se sert pour exprimer ses obsessions et ses angoisses et à partir de celles-ci et ils ont clarifié les thèmes de ses toiles.<sup>731</sup> Leurs écrits détaillés nous permettent de nous abstenir d'une analyse de l'œuvre de Dalí et de passer brièvement à un autre aspect de Freud notamment l'allégeance des Surréalistes à ses théories. Dans le premier manifeste surréaliste, les activités surréalistes dominantes des années 1920 – l'automatisme et le rêve - sont expressément liées à Sigmund Freud. Son exploration scientifique de l'inconscient grâce à laquelle le paysage intérieur peut être révélé ainsi que la procédure qu'il faut suivre pour ce faire, le rêve et le monologue de la personne analysée, font l'objet d'un hommage au fondateur de la psychanalyse.

Dalí a fait de nombreux efforts pour être reçu par Freud. Dans son autobiographie il se souvient de ses voyages à Vienne : « *Je fis trois voyages à Vienne. Ils se ressemblèrent à un point étonnant. Le matin, j'allai voir les Vermeer de la collection Czernin et l'après-midi je n'allai pas voir Freud pour la bonne raison que chaque fois, on m'apprit qu'il était à la campagne pour raisons de santé* ». <sup>732</sup> Quand les Freud, Sigmund, sa femme et leur fille Anna, fuient Vienne pour s'établir à Londres, en juin 1938, Dalí saisit sa chance. Il demande à son ami et mécène Edward James de lui procurer l'adresse londonienne de Stefan Zweig, ami intime de Freud et admirateur de son œuvre. Dans une lettre à James, Dalí dit avoir toute confiance en Zweig en ce qui concerne ses efforts d'organiser un rendez-vous avec Freud.<sup>733</sup> James, qui suit les démarches de Zweig avec intérêt, a le sentiment que les lettres que Zweig adresse à son vieil ami Freud, finiront par convaincre celui-ci de recevoir Dalí. C'est alors que James invite Dalí à venir en Angleterre.<sup>734</sup>

Le rendez-vous avec Sigmund Freud est fixé pour le 19 juillet, 1938. Où est Dalí la veille au soir, que fait-il, comment se sent-il? Grâce à une lettre adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge, et l'enveloppe qui l'accompagne, nous sommes en mesure de répondre à ces questions.<sup>735</sup> Le papier à lettres, à en-tête en relief, semble indiquer que Dalí séjourne chez Edward James : la couronne surmontée d'une lyre renvoie à une descente royale dont James se réclame. James possède une importante propriété, *West Dean*, dans le Sussex. Il aime y séjourner, dans le pavillon de chasse *Monkton*, quand il

---

<sup>731</sup> Voir p.ex. H. Finkelstein, 1996; Harriet Janis, *Paintings as a key to psychoanalysis*, Los Angeles, Art and Architecture, 1946, cité dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris 1979/80, p. 128-129 ; I. Gibson, 1997, passim.

<sup>732</sup> S. Dalí, 1952, p. 41.

<sup>733</sup> Gibson, 1997, p. 437 et p. 722, note 134: Gibson réfère à une lettre non spécifiée de Dalí à E. James, conservée à la Fondation Edward James, Grande-Bretagne.

<sup>734</sup> Gibson, 1997, p. 437 : nous ne savons pas exactement à quel moment Dalí arrive en Angleterre pour cette rencontre. Dans sa troisième et dernière lettre à Freud, Zweig écrit : « *(que) Dalí n'est ici que 2 jours* ».

<sup>735</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 12**, lettre du 18 juillet 1938, adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge. Nous n'avons pas reproduit l'enveloppe.

n'est pas à Londres. A partir de 1930, James y fait exécuter des travaux par Christopher Nicholson et Hugh Casson.<sup>736</sup> Le nom *Adsdean*, marqué sur le papier à lettres, peut se rapporter à une autre maison dans le domaine, celle par exemple où logent les invités.

L'enveloppe bleue – de la même qualité et couleur que le papier à lettres en question – porte le cachet de la poste '18 July 1933 South Kensington' ou '18 July 1938 South Kensington'. Le dernier chiffre peut se lire comme un trois ou un huit. C'est en examinant les timbres-poste, qu'il est clair qu'il s'agit de 1938 : le visage du roi Georges VI, roi de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord (1936 – 1952), orne trois fois l'enveloppe bleue. La date indiquée sur l'enveloppe, le 18 juillet, a une importance capitale pour Dalí : c'est la veille de sa visite à un homme qu'il admire depuis toujours et dont il se réclame le disciple : Sigmund Freud.<sup>737</sup>

Grâce à ces détails prosaïques, nous savons où se trouve Dalí et à quoi il s'occupe la veille de sa rencontre avec Freud : il s'adresse à celle qu'il considère comme sa confidente, Baba de Faucigny-Lucinge. En ce qui concerne l'état d'âme du peintre, il est inutile d'analyser le contenu de la lettre car celui-ci ne livre aucun détail. Il vaut mieux voir de plus près l'écriture de Dalí. Ce qui frappe dans son écriture, c'est sa grande irrégularité. Comme la reproduction du document **12** le montre, l'écriture part 'au galop' et à partir de la deuxième ligne, les lettres deviennent beaucoup plus grandes et difformes. Nous avons vu le même phénomène dans le document **10**, la lettre romaine du 21 mars 1939 que Dalí envoie à Baba de Faucigny-Lucinge. La première partie de cette lettre est écrite en tout petits caractères qui sont formés de façon très régulière. Dalí remarque alors : « *ci vous l'aimez je peux vous écrire encore beaucoup plus petit* ». Il conclut cette partie en disant : « *ge domine entierement la situation* ». Ensuite, son écriture devient plus grande et moins soignée. Est-ce que 'écrire tout petit' équivaut à une certaine stabilité ? Il faut le croire. Dans la même suite d'idées, nous pouvons nous présenter Dalí, la veille de sa visite à Freud, dans un état surexcité qui détraque complètement son esprit et son écriture.

Le début du texte de cette lettre renvoie littéralement à la campagne anglaise, là où loge Dalí, ce « *paysage 'informe' et desesperement vert* ». Bien que ces mots nous fassent penser aux paroles du poète William Blake, « *this green and pleasant land* », paroles qui chantent la beauté de son pays, le mot *informe* – entre guillemets – fait partie du vocabulaire de Salvador Dalí et a donc un sens spécial.<sup>738</sup> Le reste du texte de Dalí, à partir de « *je me souviens de 'guhiull y hetta* » jusqu'à « *vous souvenez-vous ?* » est assez mystérieux. Qui est 'guhiull y hetta' ? Qui est Juliette ? Est-ce une femme ? Ou bien s'agit-il de souvenirs que partagent Baba et Dalí ? Rien n'est certain. Cependant, Juliette

---

<sup>736</sup> M. Secrest, 1986, p. 166. Pour les transformations des résidences de James, voir Sharon-Michi Kusunoki, catalogue d'exposition *Surreal Things*, « Edward James, architect of Surrealism », 2007, p. 205 – 212, Musée Victoria and Albert, Londres.

<sup>737</sup> Gibson, 1997, p. 436-439, a très bien évoqué l'ambiance qui règne autour de cette visite à Freud.

<sup>738</sup> Nous référons aux remarques de H. Finkelstein, 1998, p. 10 qui place le mot *informe* dans le contexte du monde dalien dans lequel « *toutes les différences doivent être annihilées* ». Cette action destructive doit résulter dans une masse informe telle que les matières fécales. En ce qui concerne l'utilisation du mot *informe* par Dalí, Finkelstein renvoie à Georges Bataille et le texte *Art and Writing*, p. 294, note 19 (voir Finkelstein, 1998, p. 378, note 12).

'va' avec Roméo et cette combinaison ouvre d'autres perspectives. Le ballet *Roméo et Juliette*, dansé par les Ballets Russes, a sa première parisienne le 18 mai 1926. Ce soir-là, il y a scandale. André Breton, Louis Aragon et une quarantaine d'amis font éruption dans la salle. On crie, on hurle, on commence à se battre. C'est le pandémonium. La police intervient et amène les manifestants au commissariat de police. Les surréalistes en veulent aux peintres Max Ernst et Joan Miro qui avaient été engagés par Diaghilev pour faire les décors – ce travail implique « *le déclassé de l'idée surréaliste* ». <sup>739</sup> Au cours de l'été 1938, Dalí travaille avec les mêmes Ballets Russes pour préparer son premier ballet *Tristan Fou*. Ses relations avec Breton sont loin d'être excellentes. Est-ce que, tout en travaillant avec Massine, le peintre est hanté par ce qui s'est passé le soir de la première à Paris ? Le dernier fragment, « *a Italie* », nous ramène à la réalité. Après ce séjour en Angleterre, Dalí et Gala font un saut à Florence avant de s'installer chez Coco Chanel, à Roquebrune, au mois de septembre. Ils y séjourneront pendant quatre mois. <sup>740</sup> Quant à la visite même, il n'y a guère de mystères concernant son déroulement. Le 19 juillet, James, Dalí et Zweig arrivent chez Freud, qui habite à Primrose Hill, Londres. Dalí a apporté sa dernière toile, *Métamorphose de Narcisse*, dont James est le fier propriétaire. <sup>741</sup> Zweig servira d'interprète car le peintre ne parle pas l'allemand et sa connaissance de la langue anglaise est minimale. Pendant la visite, Dalí est occupé à faire le portrait du maître. Ce beau portrait à l'encre, nous montre un vieillard malade et fatigué dont les jours sont comptés. Dans son autobiographie, Dalí raconte comment il découvre le secret morphologique de Freud – son crâne en forme d'escargot - et comment cette découverte influence profondément le portrait qu'il fait de lui à Londres. <sup>742</sup>

Dans une lettre à Zweig, écrite le lendemain de la visite, Freud commente la rencontre comme suite :

*« Cher Monsieur, Il faut réellement que je vous remercie du mot d'introduction qui m'a amené les visiteurs d'hier. Car jusqu'alors, semble-t-il, j'étais tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme saint patron, pour des fous intégraux (disons à quatre-vingt-quinze pour cent, comme pour l'alcool absolu). Le jeune Espagnol, avec ses candides yeux de fanatique et son indéniable maîtrise technique, m'a incité à reconsidérer mon opinion. Il serait en effet très intéressant d'étudier analytiquement la genèse d'un tableau de ce genre. Du point de vue critique, on pourrait cependant toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif, entre le matériel inconscient et*

---

<sup>739</sup> Alexander Schouvaloff, *The art of Ballets Russes*, New Haven, Yale University, 1977, p. 199, note 28. Le lecteur y trouve le texte entier du tract de Breton et d'Aragon. Sur la collaboration d'Ernst et de Miro, voir p. 194-197.

<sup>740</sup> Gibson, 1997, p. 439.

<sup>741</sup> Finkelstein, 1998, p. 317-320 : Dalí écrit un poème du même titre, *Métamorphose de Narcisse*. Il fait observer que le poème et le tableau sont les premiers résultats de sa méthode paranoïaque-critique. Ces 'autoportraits' sont en partie basés sur des textes de Freud, *Beyond the pleasure principle* (1920) et *On Narcissus* (1924).

<sup>742</sup> Freud meurt en 1939. S. Dalí, 1952, p. 41-42.

*l'élaboration préconsciente, ne se maintient pas dans des limites déterminées. Il s'agit là, en tous cas, de sérieux problèmes psychologiques* ». <sup>743</sup>

C'est dans sa dernière lettre à Breton, datée le 2 janvier 1939, que Dalí réfère pour la première fois à cette visite. Dalí interprète les paroles du maître, qui se rapportent à sa toile *La métamorphose de Narcisse*, dans les termes suivants : « ... il a remarqué que dans la peinture des Anciens, on a tout de suite tendance à chercher l'inconscient, tandis que quand on regarde un tableau surréaliste, on a tout de suite l'esprit porté à chercher le conscient ». <sup>744</sup> Le fait d'avoir rencontré Freud et de l'avoir impressionné, comme le montre la lettre de remerciement de Freud à Zweig, a dû plaire énormément à Dalí. Désormais le peintre ne manquera jamais de dire que son Maître changea probablement son opinion sur le surréalisme à la suite de leur rencontre.

### Arcachon

Le voyage des Dalí à Arcachon est involontaire. Le premier septembre 1939, l'armée allemande envahit la Pologne: la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre au Troisième Reich. Cette nouvelle désastreuse convainc les Dalí à quitter Paris le plus tôt possible pour aller se 'terrorer' dans un endroit tranquille. Ils s'installent à Arcachon où ils vivront jusqu'à leur départ pour les États-Unis, en août 1940.

Dans son texte *Le Dernier Scandale de Salvador Dalí*, écrit en avril 1941, sous le pseudonyme Felipe Jacinto, Dalí remonte dans le temps et transporte son lecteur à Arcachon. L'auteur explique qu'au cours de ces mois passés à Arcachon, sous la menace de la guerre, « le génie de Dalí a de nouveau trouvé l'attitude unique envers sa destinée : embrasser le classicisme ». <sup>745</sup> Dans son autobiographie, Dalí fait allusion à ce classicisme dont il dit : « Gala découvre et inspire le classicisme de mon âme ». <sup>746</sup> En effet, il n'y a pas de doute que le chef-d'œuvre qui se forme alors dans l'esprit de Dalí sera le portrait de Gala intitulé *Galarina*. Au sujet de cette toile Dalí remarque dans son autobiographie : « Seule, elle sait à quel point la peinture devint pour moi, à cette époque, une féroce raison de vivre et une raison encore plus féroce d'aimer Gala, car elle était la réalité, et le portrait que je ferais d'elle serait mon Œuvre. Mais pour arriver à ce portrait de ma *Galarina* comme je l'appelais, il fallait d'abord me crever au travail, mettre en ordre toutes les valeurs, créer ma propre cosmogonie ». <sup>747</sup> Dès ses voyages en Italie, Dalí voit l'architecture classique comme l'emblème de l'harmonie et de la perfection. Il se rend compte qu'il lui faut faire 'peau neuve', abandonner le surréalisme et « incorporer le classicisme dans sa vie, lui donner une forme, une cosmogonie, une synthèse, une architecture d'éternité ». <sup>748</sup> A Arcachon, il lui semble qu'il n'a jamais travaillé avec un si grand sentiment de responsabilité intellectuelle. Gala est témoin des rages, des

<sup>743</sup> Cette traduction (de l'allemand) se trouve dans le catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979/80, p. 71.

<sup>744</sup> Gibson, 1997, p. 439.

<sup>745</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 337.

<sup>746</sup> S. Dalí, 1952, p. 382.

<sup>747</sup> S. Dalí, 1952, p. 421. *Galarina*, h/t, 64,1 x 50,2 cm. Il existe plusieurs études préparatoires de ce très beau portrait classique que Dalí achève aux États-Unis en 1944/45.

<sup>748</sup> S. Dalí, 1952, p. 430 – 431.

désespoirs, des extases et des rechutes du peintre quand il se donne tout entier « à l'âpre combat de la technique et de la matière ». <sup>749</sup> Mais Dalí voit plus loin que ce changement de style : il le place dans un cadre universel qui est celui de la fin de la vieille Europe. Pour lui l'unité de la nouvelle Europe sera faite par le catholicisme dont le Vatican reste le symbole et dont Dalí se fait le champion. Quand Dalí écrit : « *On aurait pu la croire morte (la feuille d'acanthé) ces temps derniers, mais déjà elle déroule ses volutes neuves dans le cerveau de Salvador Dalí* », il assure ses lecteurs qu'il y aura un nouvel ordre en Europe, à la base duquel il faut voir le classicisme qu'il a embrassé. <sup>750</sup>

Depuis Arcachon, Gala écrit à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. <sup>751</sup> Elle évoque l'ambiance nostalgique de cette ville en automne où le ciel, la mer et même les arbres sont gris. Elle contraste cette lassitude du dehors avec le travail intense de Dalí : « *activité qui prend encore plus de place et d'importance ici* ». Au moment de la réception de cette lettre, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge a dû se demander à quoi rime cette activité débordante dans un cadre de tout repos. Nous savons maintenant que pendant ce séjour à Arcachon, Dalí fait la transition pénible du style surréaliste au classicisme.

Ce calme provincial et cette ambiance quasi 'intra-utérine' de leur villa qui permettent à Dalí de réfléchir et de travailler, ne sont que relatifs. Pendant toute cette période arcachonnaise, il y a 'l'affaire' *Bacchanale*, le premier ballet paranoïaque dont le scénario et le décor sont de Dalí, la chorégraphie de Léonide Massine et la musique de Richard Wagner. Dans un texte joint au programme, Dalí s'explique : « *La Bacchanale de Tannhäuser présentée ici est montrée à travers l'esprit égaré de Louis II de Bavière, qui 'vécut' tous les mythes de Wagner avec une si profonde hyperesthésie visuelle qu'elle confinait à la folie. Comme le personnage réel du ballet, il s'identifie à ces héros légendaires et le complot représente les hallucinations et les émotions qui l'assaillent* ». <sup>752</sup> La première qui devait avoir lieu à Londres est transférée à New York. Juste avant cette soirée, le 9 novembre 1939, Dalí se voit confronté à de nombreux problèmes: le refus de Coco Chanel de transporter les costumes à New York, l'impatience de Massine et les malentendus entre Dalí et Edward James qui essaie de servir d'intermédiaire entre l'équipe de New York et Dalí en France. Dalí et son mécène James continuent d'avoir des arguments sur les frais de la production bien après cet événement. <sup>753</sup>

---

<sup>749</sup> S. Dalí, 1952, p. 420-421.

<sup>750</sup> S. Dalí, 1952, p. 431.

<sup>751</sup> **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 14**, lettre de Gala, adressée à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge.

<sup>752</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí*, (*La Vie publique de Salvador Dalí*), Paris 1979/80, p. 86.

<sup>753</sup> Gibson, 1997, p. 456.

## Lisbonne

Au mois de juin 1940, les menaces de guerre deviennent très sérieuses. Quand les Allemands arrivent à Paris, le 14 juin, Salvador et Gala ont très peur. Une fois que les troupes allemandes sont à Bordeaux, les Dalí paniquent : Arcachon, où ils habitent, n'est plus à l'abri du danger. Bien que leur amie Caresse Crosby ait insisté sur un départ immédiat pour les États-Unis, il a fallu la visite du décorateur Jean-Michel Frank, ami et collaborateur de Dalí, pour que le couple quitte Arcachon l'après-midi même. Les Dalí passent la frontière espagnole, juste avant l'arrivée des envahisseurs à Hendaye, le 28 juin.<sup>754</sup> Une fois sains et saufs en Espagne, ils s'organisent de la façon suivante : Dalí ira dire au revoir à sa famille et chercher un visa à Madrid pour entrer au Portugal tandis que Gala, toujours pratique, voyagera à Lisbonne pour organiser leur voyage en Amérique.

Dalí se rend à Figueras en traversant le nord de l'Espagne. Il est bouleversé par ce qu'il voit : « *Je revis mon pays couvert de ruines* ». Quand il arrive à la maison de son père, il est chaleureusement accueilli par les siens : « *J'embrasse les miens, ma sœur, mon père, mes tantes. Ils me préparent une soupe aux anchois, à la tomate et à l'huile d'olives* ». <sup>755</sup> De chez son père, Dalí envoie une lettre à Baba de Faucigny-Lucinge. Dans la dernière partie de sa lettre, il explique leur projet de voyage tout en écrivant qu'il « *serait heureux de recevoir un mot de vous ici* ». <sup>756</sup> A Cadaqués, Dalí est ravi de revoir son amie Lydia. Cette joie change en horreur quand le peintre contemple les restes de sa maison : tout a disparu, meubles, bibliothèque, vaisselle. Les murs sont couverts de graffiti. En dessous il voit des inscriptions à la gloire successive des anarchistes de la F.A.I., des communistes, des séparatistes, des républicains, des trotskystes ... <sup>757</sup>

Vers la mi-juillet, Dalí retrouve Gala dans la capitale portugaise.<sup>758</sup> Cette ville, où des milliers de réfugiés tentent de se procurer des documents qui leur permettent de fuir la guerre, fait une profonde impression sur Dalí :

*« Je partis pour Lisbonne en pleine canicule et découvris cette ville qui, sous le chant frénétique des cigales, grouillait et cuisait comme dans une gigantesque poêle à frire, des milliers de poissons migrants de toutes les nationalités et de toutes races. Sur la Place des Rossio où tant de victimes de l'Inquisition avaient brûlés, maintenant de nouveaux martyrs se laissaient immoler par le fer rouge des visas et des passeports ... Dans Lisbonne se jouait le dernier acte du drame européen. Drame solitaire et sans effusion, qui se jouait dans des hôtels bondés, des chambres-dortoirs, se terminant dans les w.-c. Pour lesquels il fallait encore faire la queue avant d'aller s'y ouvrir les veines ».* <sup>759</sup>

---

<sup>754</sup> M. Secret, 1986, p. 176.

<sup>755</sup> S. Dalí, 1952, p. 422.

<sup>756</sup> **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 15**, lettre de Dalí à la princesse de Faucigny-Lucinge. S. Dalí, 1952, p. 423 : dans son autobiographie, par contre, Dalí écrit qu'il n'a passé qu'une seule nuit dans la maison paternelle.

<sup>757</sup> S. Dalí, 1952, p. 425.

<sup>758</sup> I. Gibson, 1997, p. 458.

<sup>759</sup> S. Dalí, 1952, p. 427.



C'est à bord du SS *Excambion* que les Dalí arrivent à New York, le 16 août 1940.<sup>760</sup> Leur exil ne prendra fin qu'en 1948. Dans sa lettre à Baba de Faucigny-Lucinge, Dalí parle de « *tous le travail* » de cette « *horrible ane* » qu'il emporte avec lui. Qu'il les ait emportés avec lui comme l'affirme Dalí, ou qu'il les ait envoyés séparément, toujours est-il que les seize tableaux de sa période arcachonnaise arrivent sains et saufs à New York. Ils sont exposés chez Julien Levy en avril 1941 et plus tard à Chicago, San Francisco et Los Angeles.<sup>761</sup>

Au cours du premier thème de notre texte, basé sur les documents conservés dans les archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, nous avons accompagné les Dalí pendant leurs nombreux voyages. Qu'il s'agisse de voyages de plaisir ou de déplacements nécessités par des circonstances, les Dalí prennent soin de rester en contact avec leurs mécènes : ils leur écrivent des cartes postales et des lettres. Celles-ci nous permettent de nous faire une idée de leur vie et ce qui plus est, d'observer la relation mécénale qui fait le trait d'union entre le couple princier et les Dalí. Notre deuxième thème est celui des activités picturales et littéraires de Dalí. En nous souvenant de ce que Dalí a dit de son village : « *N'aimant que Cadaqués, je me refusai à regarder tout autre paysage* », il n'est pas étonnant de voir que Dalí trouve souvent sa source d'inspiration à Cadaqués et dans ses environs. Dans la correspondance en question elle nous sert de fil conducteur et nous permet voir de plus près quelques 'points forts' dans la vie de Dalí.

---

<sup>760</sup> M. Secrest, 1986, p. 179.

<sup>761</sup> M. Secrest, 1986, p. 179 et Gibson, 1997, p. 468.

*Les activités picturales et littéraires de Salvador Dalí*

« Les Chants de Maldoror »

Bien que la carte postale que Dalí et Gala envoient le 21 février 1933 aux Faucigny-Lucinge soit plus que banale, elle renvoie néanmoins à un ‘grand moment’ dans la vie et l’œuvre de Dalí. Cette carte, en noir et blanc, représente une vue partielle de Cadaqués. De l’autre côté, une esquisse de la main de Dalí est loin d’être banale: un chevalier et son étalon splendide, qui semble se préparer à faire une ‘courbette’, dominant un paysage dalien où l’on voit au loin un homme qui tient un petit garçon à la main.<sup>762</sup> Ainsi Dalí donne à ses mécènes un ‘avant-goût’ de ses illustrations graphiques qui vont le catapulter parmi les grands artistes du XXe siècle. En l’occurrence, il s’agit de ses cinquante-deux eaux-fortes qui vont illustrer *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. L’illustration nr. 37 de cette série représente le duo du chevalier et son étalon.<sup>763</sup>

Grâce à une lettre adressée à Charles de Noailles, datée du 28 janvier 1933, nous savons que Dalí signe cet après-midi même le contrat pour les illustrations des *Chants* avec l’éditeur Albert Skira. Dans la même lettre Dalí annonce son intention de commencer les eaux-fortes à Port Lligat dès son arrivée.<sup>764</sup> Une fois en Espagne, Dalí correspond avec Skira au sujet de deux choses : il y a une question de ‘copperplates’ dont Dalí a grand besoin, ensuite il y a un problème d’argent. Dalí demande à Skira de lui payer « *les petits sous* » que l’éditeur lui doit. Apparemment, sa demande n’est pas honorée, car Dalí écrit de nouveau que Gala et lui « *commençaient à faire faillite* ». Gibson en conclut que le couple a dû dépenser l’argent du *Zodiaque* très librement, peut-être pour les travaux de leur maison.<sup>765</sup>

---

<sup>762</sup> **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 2**, carte postale, du 21 février 1933, adressée au prince et à la princesse J.-L. de Faucigny-Lucinge. « Courbette », mouvement de dressage classique déjà décrit par Xénophon, auteur de *Hipparchikos* et *Peri hippikes* et toujours enseigné à Vienne et à Saumur.

<sup>763</sup> Pour toutes les eaux-fortes des *Chants de Maldoror*, voir Ralf et Lutz W. Löpsinger, *Salvador Dalí, das druckgraphische Werk, 1924 – 1980. Oeuvrekatalog des Radierungen und Mixed-Media Graphiken*, Munchen 1994-1995, en particulier p. 128 – 134. L’étude de S. L. Artuk, 1995 – en particulier le chapitre 6, *Une faune de la mort, nr. 6, Le Cheval blanc*, p. 81– 84 – clarifie l’iconographie du cavalier et de l’étalon dans le contexte des *Chants*.

<sup>764</sup> D’après I. Gibson, 1997, p. 363, les Dalí se dépêchent de retrouver Port Lligat au mois de février dès la signature du contrat avec Albert Skira. D’après le catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris 1979-1980, p. 32, les Dalí sont à Paris au mois de février 1933 : Julien Green se rend chez eux afin de chercher son tableau auquel il a droit, car « *c’était mon mois* ». Green fait allusion au mécénat du *Zodiaque* qui vient de commencer et exprime sa grande joie « *d’avoir tiré février ce qui m’a dispensé d’attendre longtemps* ».

<sup>765</sup> I. Gibson, 1997, p. 364.

### « La Conquête de l'irrationnel »

Au retour de leur premier voyage aux États-Unis, février 1935, les Dalí se dépêchent de retrouver l'ambiance de leur maison à Cadaqués. Ils s'y installent pour une période de repos et de travail. Peu de temps après leur arrivée, ils écrivent à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge. La remarque de Gala : « *Dalí se remet au travail très heureux de ce changement de vie* », fait sans aucun doute allusion à son œuvre peinte mais renvoie également à un essai de Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, qui sera publié, en langues française et anglaise, à Paris le 20 juillet 1935.<sup>766</sup> Que Dalí attache une grande importance à la préparation de cette publication et à son accueil enthousiaste est indiquée par deux faits: contrairement à leurs habitudes, les Dalí invitent chez eux, pendant huit jours, un jeune poète anglais qui s'occupe de la traduction du texte; quant à la publication, Dalí reste à Paris le temps qu'il faut pour la mener à bien.

Après la publication de *La Conquête de l'irrationnel* les Dalí retournent en Espagne.<sup>767</sup> Ils envoient une carte postale aux Faucigny-Lucinge qu'on peut dater fin juillet 1935.<sup>768</sup> Le texte est de la main de Gala. Elle parle de la pluie et du beau temps, des voyages passés et à venir, et elle exprime l'espoir de se retrouver. Tout cela suivi par les remerciements d'usage. En somme, un texte assez mondain. Ce texte est accompagné par une image de Gala: elle est à bien des égards plus intéressante car il s'agit d'une reproduction de la toile intitulée *l'Angélu de Gala*, (1935) qui sert de frontispice au texte *La Conquête de l'irrationnel*.

Cet essai qui compte dix-neuf pages, petit format, est illustré par Dalí de trente-cinq illustrations. Quelques mots élogieux de Breton en constituent l'introduction. En effet, en 1934, Breton avait loué Dalí comme suit : « *Dalí a apporté au surréalisme un instrument de toute importance, sa méthode paranoïaque-critique, laquelle peut être appliquée aussi bien à la peinture, qu'à la poésie, le cinéma, la fabrication d'objets typiquement surréalistes, l'histoire de l'art et même, si nécessaire, à toutes sortes d'exégèses* ». <sup>769</sup>

Dans son essai Dalí définit l'activité paranoïaque-critique comme la formation d'un délire systématique et l'interprétation de celui-ci comme une manière de révéler le caractère obsessionnel mais caché de l'objet en question.<sup>770</sup> Pour Dalí, il n'y a que l'activité paranoïaque-critique qui est en mesure de révéler des significations nouvelles et objectives de l'irrationnel. De la sorte, le monde du délire devient le monde du réel. Le chef du surréalisme, André Breton, par contre, propose d'autres méthodes pour obtenir des images d'irrationalité concrète : les récits de rêve, l'écriture automatique et l'onirisme expérimental. Celles-ci sont pour Dalí autant de procédés non-évolutifs puisqu'elles sont

---

<sup>766</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Dalí et Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 5**, carte postale du 18 février 1935.

I. Gibson, 1997, p. 401 : en juin 1935, David Gascoyne, recommandé par P. Éluard, fait la traduction en anglais de la *Conquête de l'irrationnel*. Les mille copies en anglais sont envoyées à J. Levy à New York

<sup>767</sup> I. Gibson, 1997, p. 402.

<sup>768</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 7**, carte postale représentant *l'Angélu de Gala*, envoyée au prince et à la princesse de Faucigny-Lucinge.

<sup>769</sup> I. Gibson, 1997, p. 403.

<sup>770</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 216.

basées sur le rôle passif et réceptif du sujet surréaliste. Autant dire que Dalí arrive à une pure et simple élimination des idées de Breton. En plus, Dalí se sert d'un texte flatteur du dernier en guise d'introduction : comme si Breton partageait ses idées.

Cette carte postale est intéressante dans la mesure où elle informe les Faucigny-Lucinge du 'travail' de Dalí : la reproduction de sa toile *l'Angélu de Gala*, référence incontestable à l'origine de l'image double et l'interprétation paranoïaque-critique, renvoie également au texte que Dalí vient de publier et qui proclame la supériorité de sa méthode paranoïaque-critique.

*La Conquête de l'irrationnel* met donc au grand jour les points de vue de Dalí quant à la direction que devrait prendre le surréalisme. Ce n'est pas la première fois que Dalí s'exprime au sujet de sa conception du surréalisme. Dans plusieurs textes, écrits depuis le début des années 1930, Dalí émet son opinion à ce sujet. Il y revient également en écrivant à son mécène, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, quand il remarque : « *moi je crois avoir inauguré une période d'idées assez surprenantes* ». Le peintre fait sans doute allusion à cette nouvelle ère, qui, d'après lui, va commencer grâce à la publication de son essai de 1935. Cette période est également 'nouvelle' dans le sens qu'il n'y est plus de place pour les idées d'André Breton.<sup>771</sup> Cette divergence et la rupture, entre Breton et Dalí qui suivra, sont implicites dans les documents étudiés.

Dans ces écrits Dalí poursuit deux buts : tout en essayant de montrer son allégeance à la doctrine surréaliste, il tente d'en transformer radicalement quelques principes de base et d'afficher ses propres aspects uniques et son originalité. Tandis qu'il fait seulement allusion à la ruine et au discrédit du monde des sens et de l'intellect dans son discours prononcé à Barcelone, au mois de mars 1930, dans son texte intitulé *l'Âne pourri* (1930) il émet une opinion négative sur l'automatisme, pierre angulaire du surréalisme de Breton. Il le compare à 'd'autres états passifs'.<sup>772</sup> Dans son texte *Chèvre sanitaire* (dans le volume *La Femme visible*, 1930), il explique la différence entre 'la pensée poétique' et la 'pensée paranoïaque-critique'. Pour lui, la première dépend de simples réactions psychologiques relatives aux sensations. La deuxième, par contre, est isolée du domaine charnel ou affectif et de ce fait peut être considéré comme un instrument scientifique.

En 1933, Dalí accomplit un nouveau pas dans sa revendication du phénomène paranoïaque. Stimulé par la publication de la thèse de Jacques Lacan, pour qui le délire d'interprétation est inhérent au phénomène cognitif de la perception, Dalí inaugure sa collaboration à la nouvelle revue *Minotaure* par son essai *Nouvelles Considérations*

---

<sup>771</sup> **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 8**, carte postale envoyée au prince et à la princesse de Faucigny-Lucinge.

<sup>772</sup> H. Finkelstein, 1998, section 7, *Surrealist Doctrine and its Subversion*, p. 212-272.

*générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste.*<sup>773</sup>

Dans ce texte Dalí va plus loin et pose que : « loin de constituer un élément passif propice à l'interprétation et apte à l'intervention comme ceux-ci, le délire paranoïaque constitue déjà en lui-même une forme d'interprétation ». Son texte de 1935, *La Conquête de l'irrationnel*, constitue le dernier pas dans la série. Maintenant Dalí proclame la supériorité de sa pensée paranoïaque-critique. La rupture avec le groupe et les idées de Breton se situe donc vers 1935. Une note de Breton, à la fin de la notice *Salvador Dalí de l'Anthologie de l'humour noire* (1950) est claire : »Il va sans dire que la présente notice ne s'applique qu'au premier Dalí, disparu vers 1935, pour faire place à la personnalité mieux connue sous le nom D'Avida Dollars, portraitiste mondain ... ». <sup>774</sup>

### Lydia Noguier

Ce n'est pas par hasard que l'amie de Salvador Dalí, Lydia Noguier, est 'présente' dans les lettres que le peintre envoie à son mécène, à la veille de la deuxième guerre mondiale. Encore faut-il savoir qu'il s'agit d'elle, car Lydia est rarement indiquée par son nom. Qui est cette femme et comment expliquer sa présence 'cachée', sous forme de petit poème, à un moment de grande insécurité internationale et sans doute personnelle ?

Dans sa lettre romaine du 21 mars 1938, adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge, Dalí écrit un court poème, en haut de la page, au milieu, dont le texte suit ci-dessous. <sup>775</sup> :

*« Elle est toujours plus au moins Saint  
Pierre de Rome pour le quel vous  
S'avez ge une espece d'amour  
Fanatique*

(Savez [que] j'ai une espèce d'amour)

*Et Saint Pierre ... et et*

*Lui il sait que elle et la  
Elle sait que lui il sait que elle et la  
Lui il sait que elle sait que lui il sait que elle et la*

*La bien plante »*

---

<sup>773</sup> Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le François, 1932. Dalí s'appuie sur la thèse de Lacan en soulignant que : « C'est à elle que nous devons nous faire, pour la première fois, une idée homogène et totale du phénomène (paranoïaque), hors des misères mécanistes ou s'embourbe la psychiatrie courante. Son auteur (Lacan) s'élève spécialement contre les idées générales des théories constitutionnalistes rasant l'abstrait, suivant lesquelles la systématisation s'élaborerait après coup par suite du développement de très vagues facteurs constitutionnels, ce qui contribue à créer les équivoques grossières de « folie raisonnante ». Cette dernière notion, en annulant l'essence concrète et réellement phénoménologique du problème, fait encore ressortir, par son statisme unilatéral, toute l'éblouissante signification dialectique du processus paranoïaque » (S. Dalí, *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante, L'Angélu de Millet*, citée par Gaillemin, 2002, p. 183).

<sup>774</sup> Voir catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979/80, p. 131.

<sup>775</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 10**, lettre du 21 mars 1938, adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge.

Lydia Noguer, villageoise de Cadaqués, doit son surnom à l'auteur Eugénio d'Ors, qui disait d'elle : « *Regarde-moi cette Lydia, comme elle est bien plantée* ». Quand d'Ors publie en 1911, *Lydia la ben Plantada*, Lydia dit aussitôt : « *Lydia, c'est moi !* ». <sup>776</sup> Dalí est fasciné par l'esprit perturbé de cette femme et notamment sa façon d'interpréter le monde qui l'entoure :

« *A part le mien je crois n'avoir jamais connu de cerveau plus merveilleusement paranoïaque que celui de Lydia qui était capable avec le maximum de cohérence de tout rattacher à ce qui l'obsédait. Et cela au détriment du reste de sa vie qu'elle organisait autour de ces jeux d'une subtilité affolante et presque convaincante, même si l'on savait l'absurdité initiale de ces divagations. Elle était capable d'interpréter un article de critique d'art avec une telle suite d'idées dans les coïncidences et les jeux de mots, que l'on ne pouvait s'émerveiller de cette perpétuelle confusion d'esprit* ». <sup>777</sup>

Le petit poème, en haut de la page, au milieu, semble mystérieux dès 'le titre' qui se trouve bizarrement sous le texte : *La bien plantée*. Pour comprendre ce qui se passe, il faut remonter dans le temps et se souvenir des problèmes que rencontrent les Dalí quand ils arrivent à Cadaqués, au printemps 1930. Ce fils de notaire qui vit avec une femme russe sans être marié, a été chassé de sa famille. Il se demande comment s'organiser. La réponse est vite trouvée : « *Nous ne pouvions compter que sur une seule personne, Lydia 'La Ben Plantada'* ». <sup>778</sup>

Le court poème reprend donc ce que Dalí dit en arrivant à Cadaqués : nous pouvons compter sur elle, elle est là, je le sais. Les sept mots utilisés dans ce poème forment une incantation répétitive. <sup>779</sup> Le passage commençant par 'elle', en haut de la feuille, à droite, est plus obscur. 'Elle' renvoie sans doute à Lydia. Mais quel est le rapport entre Lydia et 'Saint Pierre de Rome'? Ce sont les clés de Saint Pierre qui ouvrent les portes du paradis et c'est grâce à Lydia que Dalí peut y entrer. Ce paradis est la petite bicoque située dans une petite crique appelée Port Lligat, qui appartient aux fils de Lydia. Comme nous avons vu, les Dalí sont en mesure de l'acheter grâce à une somme d'argent reçue du vicomte de Noailles. C'est ainsi que Lydia fait figure de Saint Pierre de Rome.

Au printemps 1938, Dalí ressent fortement l'insécurité occasionnée par la situation mondiale. Cette préoccupation ressemble en quelque sorte à celle que Dalí ressent à l'époque où sa situation personnelle est précaire : le début de sa liaison avec Gala et ses problèmes familiaux. Est-ce que Dalí tente de s'éloigner du monde réel et d'écarter le

---

<sup>776</sup> S. Dalí, 1952, p. 295.

<sup>777</sup> S. Dalí, 1952, p. 296. I. Gibson, 1997, p. 161, pense que la méthode paranoïaque doit énormément à Lydia Noguer. Dans ce contexte, l'auteur fait allusion à une photo de Lydia où elle a écrit au verso : « *Cette femme est responsable de tout ce qui concerne Dalí et davantage* ». Cette photo est conservée à la 'Fundacio Gala-Salvador Dalí', voir I. Gibson, 1997, note 131.

<sup>778</sup> S. Dalí, 1952, p. 295.

<sup>779</sup> H. Finkelstein, 1998, p. 18, renvoie à l'usage d'anaphores par B. Péret, poète surréaliste très admiré par Dalí.

danger menaçant en s'adressant aux deux femmes, auprès desquelles il se sent en confiance, Baba de Faucigny-Lucinge et Lydia Noguer ?

### L'hôtel Negresco

« Elle sait que lui n'est pas la  
Lui il sait que elle sait que lui n'est pas la  
Elle sait que lui sait que elle sait que lui « ne sera plus la ».  
*Salvador Dalí*  
printemps 1938 »

Une feuille à en-tête de l'hôtel Negresco, Nice, est conservée dans les Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge.<sup>780</sup> Elle est vierge à part un texte que Dalí a 'drapé' tout autour du nom de l'hôtel. En bas de ces quelques lignes, Dalí a placé sa signature et la date approximative. A première vue, ce poème fait penser à celui que Dalí a inséré dans sa lettre adressée à Baba, au printemps 1938 (document 10), car chaque poème ne comprend que trois lignes. Dans les deux cas, le poète a choisi un vocabulaire très restreint. Tandis que le poème 'romain' a un ton positif, celui qu'il écrit sur le papier à lettres de l'hôtel niçois, frappe le lecteur par son contenu négatif. Cette fois-ci, Dalí s'adresse à Lydia en lui disant qu'il « n'est plus la » qu'il « ne sera plus la ».

Ce changement de ton est lié à un événement politique dont les conséquences s'annoncent catastrophiques : le 11 mars 1938, les troupes allemandes envahissent l'Autriche. Le 13 mars, une loi autrichienne et une loi allemande consacrent l'union entre les deux pays. Un plébiscite donne 97 pour cent des voix en faveur de l'*Anschluss*.<sup>781</sup> Les Grandes Puissances ne réagissent pratiquement pas.<sup>782</sup> Nous avons vu que cette situation dramatique, précurseur de la deuxième guerre mondiale, préoccupe beaucoup Dalí. Dans sa lettre 'romaine' à Baba, le peintre fait allusion aux Autrichiens qui sont pour lui « *des gens tres desesperes* ». En vue de ces circonstances, il est logique de dater le deuxième petit poème peu de temps après le 11 mars 1938.

En 1938, les Dalí ont déjà fait deux séjours à New York. Leur premier voyage s'effectue du 14 novembre 1934 au 19 janvier 1935. Ensuite ils partent pour les États-Unis le 7 décembre 1936 pour rentrer au mois de mars 1937. Les États-Unis leur apparaissent comme un pays de cocagne : l'accueil qu'on leur y fait est merveilleux, l'art de Dalí est porté aux nues, la fortune est à portée de main et quant à la réputation du peintre ... elle est déjà faite ! D'ailleurs, Gala est convaincue, dès l'été 1934, que la grosse fortune se ramasse de l'autre côté de l'Atlantique.<sup>783</sup> Le petit poème en question est en somme un

---

<sup>780</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 11**, poème de Dalí sur une feuille à en tête de l'hôtel Negresco.

<sup>781</sup> J.-B. Duroselle, 1966, p. 235-236.

<sup>782</sup> J.-B. Duroselle, 1996, p. 236 : « *La seule réaction française fut donc la protestation que François-Poncet communiqua le 11 mars au soir : « Le gouvernement français élève la protestation la plus énergique contre la coercition, appuyée par la force, dont a été victime un État indépendant, en vue de créer une situation incompatible avec son indépendance nationale ».*

<sup>783</sup> I. Gibson, 1997, p. 385.

mot d'adieu à Lydia et à leur vie à Port Lligat et ailleurs en Europe. Il inaugure une autre vie.

« **Le miel est plus doux que le sang** »

Lydia Noguer, l'amie de Dalí à Cadaqués, lui dit un jour, en éventrant un poulet : « *Le sang ne tache pas. Le miel est plus doux que le sang. Moi, je suis le sang et toutes les autres femmes sont le miel. Mes fils, en ce moment, sont contre le sang et courent après le miel* ». <sup>784</sup> C'est cette phrase de Lydia, *Le miel est plus doux que le sang*, que Dalí choisit comme titre d'une toile, réalisée en 1927. <sup>785</sup> Cette toile importante, qui a disparue aujourd'hui, et le tableau *Appareil et main* sont à l'époque fortement critiqués. <sup>786</sup> Dans un texte intitulé *Mes tableaux au Salon d'Automne*, qui paraît en octobre 1927, Dalí s'explique sur son œuvre : « *Je fais des choses qui m'inspirent une émotion profonde et j'essaie de les peindre honnêtement. Les enfants aussi bien que les pêcheurs de Cadaqués comprennent mes tableaux. Le critique d'art, au contraire, n'y comprend rien, en plus il n'est pas ému* ». <sup>787</sup> Dalí décrit ses toiles comme 'antiartistiques' et indique clairement que la peinture artistique le laisse totalement indifférent.

L' 'influence de la peinture métaphysique de Chirico et celle du cubisme de Braque et de Picasso, qui ont laissé des traces évidentes dans les natures mortes de Dalí au début de l'an 1927, disparaissent et font place à des « *images qui ont leur origine dans mon imagination* ». <sup>788</sup> *Le miel est plus doux que le sang*, indique l'évolution d'un réalisme emprunté au cubisme et à la peinture métaphysique vers un art qui s'inspire de l'inconscient. Au sujet de cette nouvelle source d'inspiration, qui est le prélude de son œuvre surréaliste, Dalí écrit à son ami Garcia Lorca : « *Je peins des toiles qui me font mourir de joie. Je crée avec un naturel absolu, sans aucun souci esthétique. Je fais des choses qui m'inspirent une émotion profonde et j'essaie de les peindre honnêtement* ». <sup>789</sup>

Dans sa lettre que Dalí adresse à la princesse de Faucigny-Lucinge, le 27 octobre 1939, il mentionne cette phrase énigmatique de Lydia, titre de sa toile *Le Miel est plus doux que le sang* à l'endroit où l'on met d'habitude le nom de la ville et la date. <sup>790</sup> Nous pensons que la référence à ce tableau invite sa lectrice non seulement à se souvenir de ce changement radical dans le style de Dalí qui s'est produit en 1927, mais qu'elle sert en même temps à indiquer qu'une fois de plus Dalí se renouvelle : sur les épaves de la vieille Europe le peintre fera revivre ce qui a toujours triomphé dans les arts : le classicisme. Les « *misteres d Eleusys* », mots que Dalí a mis entre parenthèses, font allusion aux cultes mystérieux qui étaient célébrés à Eleusis près d'Athènes. Dans

---

<sup>784</sup> S. Dalí, 1952, p. 330.

<sup>785</sup> M. Secrest, 1986, p. 89, remarque que Federico Garcia Lorca aurait voulu l'appeler *Forêt aux objets*.

<sup>786</sup> *Le Miel est plus doux que le sang*, 1927, dimensions et collection inconnues ; *Appareil et main*, 1927, h/bois, 62,2 x 47,6 cm., The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, États-Unis.

<sup>787</sup> M. Secrest, 1986, p. 89. Dalí emploie le même titre à l'envers, *Le Sang est plus doux que le miel*, pour un nu qu'il peindra dix ans plus tard.

<sup>788</sup> M. Secrest, 1986, p. 88.

<sup>789</sup> D. Ades, 1995, p. 38, Dalí écrit cette lettre en automne 1927 (notre traduction).

<sup>790</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 13**, lettre du 27 octobre 1939.



l'Antiquité, on y célébrait des mystères liés au culte de Déméter. On distinguait deux degrés dans l'accession aux mystères : l'initiation aux « petits mystères » et l'initiation aux « grands mystères ». Une initiation équivaut à une nouvelle naissance, le commencement d'une autre vie. Cette autre vie est celle que le peintre vivra à partir de sa toile *Le Miel est plus doux que le sang*. Désormais, l'inspiration de Dalí se fonde sur l'inconscient.

Les documents provenant des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et cités ci-dessus (les numéros **10**, **11**, **12** et **13**), renvoient tous à une situation inquiétante pour Dalí. Qu'il s'agit d'un problème personnel ou d'une crise de politique internationale, Dalí s'adresse à Baba de Faucigny-Lucinge tout en se souvenant de Lydia Noguier. Il est également intéressant de placer ces lettres dans le temps : rappelons-nous que le mécénat du *Zodiaque* ne dure que quelques années. Bien que Dalí bénéficie d'une aide matérielle d'Edward James en 1938, dans ses moments de grande agitation il ressent le besoin de s'adresser à Baba de Faucigny-Lucinge.

Les avertissements que Dalí adresse à son mécène, Baba de Faucigny-Lucinge : « *soyez prudente, que l'on ne vous touche pas* » et « *ne courez pas trop* », renvoient à la grossesse de la princesse de Faucigny-Lucinge. En effet, son fils Guy-Louis naîtra le 3 avril 1940 à Cannes.<sup>791</sup>

---

<sup>791</sup> Renseignement de Madame de Ravenel.

### Le grand voyage

#### Le suicide de René Crevel

Une nécrologie impersonnelle, publiée peu de temps après son décès dans la rubrique « fait-divers », décrit brièvement la vie et la mort de celui qui était un ami intime des Faucigny-Lucinge et des Dalí : René Crevel.

*« Le jeune écrivain René Crevel, qui allait avoir trente-cinq ans, vient de se suicider dans son appartement à Paris, 25, rue Nocolo, à l'aide du gaz. Depuis longtemps malade, il avait dans son œuvre comme dans sa vie, témoigné d'un pessimisme qu'il montrait déjà dans son enfance. Licencié en droit et en lettres, il avait participé au mouvement surréaliste, fondé en 1921 la revue 'Aventure', qui ne dura guerre, puis dirigé quelques mois 'l'Université de Paris', organe de l'Association des étudiants ; il était entré, en 1923, aux 'Nouvelles Littéraires' comme secrétaire de rédaction. Il avait publié 'Mon corps et moi' ; 'Babylone' ; 'L'Esprit contre la raison' ; 'Etes-vous fou ?' ; 'Salvador Dalí ou l'Anti-obscurantisme', et ce livre dont le titre prend aujourd'hui une pénible signification : 'La Mort difficile' ».<sup>792</sup>*

C'est vers avril 1928 que Crevel commence à fréquenter les Faucigny-Lucinge. Quelques phrases de Jean-Louis, notées par François Buot, biographe de René Crevel, montrent assez bien l'amitié qui a existé entre ce jeune couple qui faisait partie du *Tout Paris* et le poète : « *Il aimait toute la famille, surtout ma mère pour laquelle il avait beaucoup de tendresse* ». « *René était vraiment le plus fidèle des amis* ». <sup>793</sup> Crevel est invité aux fêtes et prend part aux divertissements de la Saison Parisienne. Avec Johnny, il s'amuse sans cesse en faisant la fête. Quand Crevel est obligé de faire une cure en Suisse ou en Italie, les deux hommes font des échanges épistolaires. Les nombreuses lettres de la main de Crevel qui font partie des Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, témoignent d'une amitié réciproque et sincère. <sup>794</sup>

En réponse à un signe d'amitié que lui adresse le prince, suite à la publication, en décembre 1927, de *L'esprit contre la raison*, Crevel le remercie, en mars 1928, en disant : « *Cher Jean-Louis, Votre mot qui me touche, me prouve qu'il n'est pas tout à fait inutile d'écrire des livres puisque c'est au moins une manière de faire le point de l'amitié. Et vous savez que vous avez toute la mienne. Vôtres, René* ». <sup>795</sup> Au cours de ses nombreux déplacements, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge n'oublie pas d'écrire à Crevel. Il est aussi de ceux qui vont le voir au sanatorium afin d'essayer de remédier au découragement de Crevel qui, souvent, ne peut faire face à sa maladie. <sup>796</sup> En plus, il y a

<sup>792</sup> Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, coupure d'un journal de l'époque dont ni le nom ni la date ne sont indiqués.

<sup>793</sup> F. Buot, 1991, p. 348.

<sup>794</sup> Toutes ces lettres ont été publiées dans *Lettres de désir et de souffrance*, préface Julien Green, présentation et annotation Éric Le Bouvier, Paris, Fayard, Paris, 1996.

<sup>795</sup> R. Crevel, 1996, p. 79.

<sup>796</sup> Buot, 1991, p. 278-279: au mois de juillet 1930, J.-L. de Faucigny-Lucinge va voir Crevel à Montana où il a subi une opération au poumon.

des indications que l'ami princier a proposé de se comporter en mécène : « *Merci, Jean-Louis, de ce que vous me dites mais grâce à un nombre incalculable de grand-mères, ma maladie consumera des richesses à venir et je n'ai besoin de rien. D'ici un an, oui. Alors il faudra me trouver un travail* ». <sup>797</sup> Au début de cette correspondance les lettres de Crevel sont adressées à « *(Mon) cher Jean-Louis* » ; dans sa lettre du 18 juillet 1930 le prénom est remplacé par le surnom Johnny. Il en sera ainsi jusqu'à la brouille entre les deux hommes qui se situe probablement au début de l'année 1933. <sup>798</sup> Dans ce contexte, rappelons-nous que c'est sur un coup de téléphone de René Crevel – demandant à Gala de faire savoir à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, par écrit, la structure du mécénat proposé – que le *Zodiaque* s'organise à la fin 1932. Dans son autobiographie, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge s'est expliqué sur la raison qui était à la base de la fin de leur amitié, rupture qui semble le peiner :

*« Des motifs politiques furent à la source de notre brouille. Un jour que je lui téléphonai, je fus surpris par son ton froid, hostile. J'appris par mon cousin Emilio Terry, qu'il ne me pardonnait pas mon adhésion aux Croix-de-Feu, à ses yeux mouvement d'extrême-droite ... J'en fus d'autant plus blessé que je n'avais jamais laissé intervenir dans mes amitiés des considérations d'ordre politique ou idéologique. Cependant, dans mon esprit, ce différend ne pouvait être que temporaire. Hélas, quelques mois plus tard, miné par la maladie, déchiré par ses appartenances trop divergentes, hanté par des problèmes qu'une longue analyse n'avait pas résolus, René se suicida sans que je l'aie revu ».* <sup>799</sup>

Quant à l'amitié entre Crevel et les Dalí, il faut remonter dans le temps. Gala est une amie intime de Crevel bien avant que Dalí n'ait rencontré René. Cette amitié entre Crevel et Gala a dû commencer en 1922 quand Gala est encore Madame Paul Éluard. C'est à partir de cette année que Crevel participe aux activités de Breton et son groupe dont Paul Éluard fut un membre important. Crevel 'brille' dans les séances hypnotiques qui font fureur dans le milieu surréaliste parisien. <sup>800</sup> Les liens d'amitié entre Crevel et Dalí sont divers : ils sont de nature artistique et personnelle. Crevel est présent lors de l'avant-première à Paris le 30 juin 1930, de *L'Âge d'or*, film dont le succès à scandale suscite des réactions passionnées dans la presse. <sup>801</sup> Crevel est de ceux qui signent « le deuxième prière d'insérer » du *Second Manifeste du surréalisme* (1929) et le « prière d'insérer » pour le *Surréalisme au service de la révolution* (1930). <sup>802</sup> D'autres points forts dans cette amitié sont les séjours à Cadaqués en 1931 et 1932, le voyage avec Dalí à Barcelone en 1931 et la parution du texte *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, un véritable hommage à son ami Dalí dans lequel Crevel défend ses idées sur la paranoïa et son goût pour l'Art Nouveau.

<sup>797</sup> R. Crevel, 1996, p. 177, lettre de septembre (1929) de Crevel à J.-L. de Faucigny-Lucinge.

<sup>798</sup> R. Crevel, 1996, p. 362. La dernière lettre de Crevel, dans les Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, est adressée à Baba de Faucigny-Lucinge ; elle est datée du 26 décembre (1932).

<sup>799</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 81-82.

<sup>800</sup> J.-M. Devésa, 2000, p. 236 et M. Secrest, 1986, p. 98.

<sup>801</sup> F. Buot, 1991, p. 284 et le catalogue de la rétrospective *Dalí, (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-1980, p. 22.

<sup>802</sup> J.-M. Devésa, 2000, p. 241.

En vue de ces liens amicaux et mécénaux qui existent entre Crevel, les Dalí et les Faucigny-Lucinge, nous n'avons pas été trop surprises de trouver dans les Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge un petit mot de la main de Gala, adressé à ses amis Jean-Louis et Baba<sup>803</sup>. Les quelques mots de Gala évoquent un véritable drame. Le mot-clé dans la lettre est le prénom *René*, qui renvoie à ce poète tuberculeux qui, d'un geste désespéré, se donne la mort le 18 juin 1935. La nouvelle de son suicide au gaz fait le tour de Paris en quelques heures. Le jeune poète anglais, David Gascoye, qui travaille chez les Dalí à la traduction de *La Conquête de l'irrationnel*, apprend la mort de Crevel chez eux. Il est donc témoin de l'émotion et de la tristesse du couple :

*« Aussitôt qu'ils s'étaient rendu compte que Crevel s'était volontairement et à jamais retiré de la vie, Gala et Dalí ne se soucièrent plus de dissimuler leur véritable émotion. Les yeux de Gala, dont le regard paraissait souvent dur, énigmatique ou indifférent, s'humectaient de larmes irrépressibles. Dalí oubliait complètement son souci habituel au sujet de la longueur de la baquette de pain ; sa voix devenait rauque et ses propos d'une incohérence dictée par la déconvenue seule ».*<sup>804</sup>

Ce véritable cri de cœur qu'est le petit mot de Gala nous montre donc, pendant un instant, 'l'autre visage' de celle que l'on a souvent décrite comme une femme froide, sans cœur, qui ne regarde que son intérêt. Cependant, même face à cette preuve tangible de son émotion, on ne peut oublier ni le surnom que Philippe Soupault lui donne, 'Gala, la gale', ni sa dureté envers sa fille Cécile et ses mécènes, faits dont Jean-Louis de Faucigny-Lucinge se souvient : *« Croira-t-on qu'après tant d'années d'amitié, tant de séjours chez nous dans le Midi, en compagnie de nos propres enfants, elle ne mentionna jamais le nom de Cécile, la fille qu'elle avait eu de Paul Éluard ? »* *« ... (Paul Éluard) inquiet du sort de Cécile, négligée totalement par sa mère, avait fait chercher cette dernière jusque chez nous, au Cap d'Ail ».* Après la guerre, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge rencontre Gala dans une réception : *« Nous ne nous étions pas revus depuis sept ans ... Le souvenir de Baba que je venais de perdre se mêlait, pour elle comme pour moi, croyais-je naïvement, à la joie de ces retrouvailles. Je lui dis sans fard à quel point j'étais ému de la revoir. Ce à quoi elle répondit, avec une exquise spontanéité, ces trois mots couperet : « Vraiment ? ...Moi pas ! ».*<sup>805</sup>

## Mort à Palamos

Pendant leurs séjours à Cadaqués, les Dalí se rendent avec plaisir à Palamos pour voir leurs amis, Roussie et José-Maria Sert. La propriété que les Sert y possèdent, *Mas Juny*, avait été achetée avec l'argent que Sert toucha pour décorer le Rockefeller Center à New York.<sup>806</sup> Sert s'occupe des travaux et de la décoration de sa maison qui s'achèvent en 1931. L'audacieuse simplicité de la décoration fait contraste avec les invités qui y

<sup>803</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 6**, lettre de Gala aux Faucigny-Lucinge.

<sup>804</sup> F. Buot, 1991, p. 421-422.

<sup>805</sup> I. Gibson, 1997, p. 275 et J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 131.

<sup>806</sup> Arthur Gold et Robert Fizdale, *Misia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 328.

affluent : on y côtoie le *Tout Paris* et ceux du monde de la haute couture. Dalí a bien senti cette ambiance en la décrivant comme suite : « *Le Mah Jung était, sans doute, l'endroit le plus pauvre et le plus luxueux d'Europe* ». <sup>807</sup>

Bien que José-Maria et Roussie forment un couple 'légal' après le divorce de Marie-José avec Misia, en 1927, l'artiste-peintre et sa jeune épouse ne sont guère seuls : avec Misia il s'agit d'un ménage-à-trois. <sup>808</sup> La tragédie d'une femme d'un certain âge, Misia, qui s'impose car elle ne peut accepter le fait qu'elle est de trop, pâlit ce premier août 1935. Ce jour-là, le frère préféré de Roussie, Alexis Mdivani et sa maîtresse Maude Von Thyssen-Bornemiesu partent faire un tour à Perpignan. Au volant de sa Rolls, Alexis heurte une canalisation. La voiture fait cinq tonnes. Maude Von Thyssen est éjectée et légèrement blessée. Alexis est mort sur le coup. Quand son corps broyé est ramené au *Mas Juny*, Roussy est terrassée de douleur. Elle se cramponne à l'idée que Sert, d'une façon quelconque, va réussir à sauver son frère. Quand elle se rend compte qu'il ne peut rien faire, Roussy perd la foi en lui, en tout le monde. Elle se boucle dans sa chambre, ne veut voir personne et refuse de manger.

Dalí et Gala, ainsi qu'Edward James, sont les invités des Sert au moment de cet accident tragique. Dalí, qui est très proche de Roussie, a beaucoup de peine à la voir « *rongée de chagrin* ». Dans son autobiographie, il dira d'elle : « *qu'elle ressemblait comme deux perles au portrait de jeune fille par Vermeer, au musée de la Haye* ». <sup>809</sup> Quelques mots sur une carte postale que les Dalí envoient aux Faucigny-Lucinge font allusion à cet accident et font preuve de leur sensibilité face à la tragédie : « *Nous avons été à Palamos pendant cet horrible accident donc vous êtes certainement au courant. Et nous restons encore sous l'impression de plus dramatique de tout ce qui s'y est passé. L'état de santé de Roussie nous afflige beaucoup* ». <sup>810</sup>

### **L'accident mortel**

A la déclaration de guerre, le 3 septembre 1939, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge décide d'installer sa famille aux *Rocs*, leur propriété au Cap d'Ail. Cependant, la situation politique se dégrade et le spectre d'un engagement prochain des Italiens aux côtés des Allemands n'est qu'une question de temps. De ce fait la côte entre le Var et Roquebrune risquerait de devenir une zone de combats. Avant de gagner Paris pour se faire mobiliser, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge juge donc plus prudent d'installer sa femme et ses enfants au Carlton de Cannes, hôtel qui appartient à son groupe hôtelier.

Entre début septembre et début novembre, Faucigny-Lucigny se retrouve aide-vaguemestre d'un jeune vicaire de Chartres. Lorsque ce poste commence à lui peser, le ministre des Travaux Publics lui propose une pseudo-mission économique en Italie. Ce

<sup>807</sup> S. Dalí, 1952, p. 380-381.

<sup>808</sup> A. Gold et R. Fizdale, 1991, passim; Paul Morand, dans *Venises*, Paris, Gallimard, 1983, décrit le spectacle de Sert et de ses 'deux femmes' lorsqu'il est invité à la villa *La Malcontenta* où les Sert se trouvaient également, cité dans *Misia*, p. 314.

<sup>809</sup> S. Dalí, 1952, p. 381.

<sup>810</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 9**, carte postale de Cadaqués, datée du 14 septembre 1935.

projet n'aboutit pas car Daladier, président du Conseil, juge inadmissible que l'un de ses ministres mène, en marge du gouvernement, sa propre politique. Entretemps, Paul Morand qui dirige à Londres La Mission Française de Guerre Économique fait appel à Faucigny-Lucinge. C'est le 7 novembre 1939 que Jean-Louis de Faucigny-Lucinge entre en fonction. Il fait partie de cette mission jusqu'à la fin du mois de mai 1940.

Face à l'effondrement de l'armée française, Faucigny-Lucinge, toujours à Londres, cherche à se rendre utile sur le Continent et s'inquiète de plus en plus de sa famille restée à Cannes. Il lui vient l'idée de pouvoir jouer, grâce à ses amis, à sa famille et à ses relations, un petit rôle en faveur de la paix en Italie. Cette proposition est approuvée. Début juin 1940, Paul Morand lui donne un ordre de mission qui lui permet de s'embarquer dans un avion militaire, évitant le nord de la France. Mais Jean-Louis de Faucigny-Lucinge n'atterrira jamais à Rome. Quand il fait escale à Paris, il y a un télégramme de son épouse qui l'attend, lui annonçant un accident survenu à leur deuxième fille, Ariel. Lorsqu'il réussit à joindre sa femme - le téléphone avec la province ne fonctionne pas ; il a fallu une ligne de l'ambassade de l'Angleterre - il apprend la mort d'Ariel. En revenant de son cours, à bicyclette, Ariel est renversée par un camion militaire. Une fracture du crâne suivie d'une hémorragie cérébrale l'emporte le 2 juin 1940.<sup>811</sup>

Dans un petit mot, adressé à Baba, Dalí fait allusion à cet accident dramatique : « *Tres chere Baba, Gala et moi nous avons ete tres malereux en aprenant avec boucoup de retard l'accident. Dites cela a Jean Louis et {... } notre affection ....* ». <sup>812</sup> La raison que Gala ne signe pas cette lettre est simple: elle se trouve à Lisbonne pour organiser leur voyage en Amérique.

---

<sup>811</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, chapitre 19, *Le Temps des épreuves*.

<sup>812</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 15**, lettre [du début juillet 1940], adressée à la princesse de Faucigny-Lucinge.

## Epilogue <sup>813</sup>

En feuilletant les documents que Madame de Ravenel a gracieusement mis à notre disposition, nous relisons un texte dactylographié, écrit par son père, le prince de Faucigny-Lucinge. Ces cinq feuilles constituent probablement la première version du chapitre *Dalí* qui fait partie de ses mémoires, intitulés *Un Gentilhomme cosmopolite*. Comme on peut s'y attendre, cette première version est un récit sans fard. Ce que nous n'avions pas très bien 'vu' dans le livre, saute maintenant aux yeux car l'auteur y revient trois fois. Autant dire que l'auteur a été piqué au vif. De quoi s'agit-il ? Peu de temps après le mécénat du *Zodiaque*, les Faucigny-Lucinge donnent un autre 'coup de pouce' à Dalí. Comme pour le *Zodiaque*, cette aide n'a jamais été reconnue. De ce fait il est probable que ce geste n'est connu d'aucun biographe de Dalí. Nous donnons la parole au prince : « *Je présentai Dalí et son œuvre à Serge Lifar et ce fut ainsi que le grand danseur et chorégraphe lui passa commande du décor et des costumes du « Tristan Fou», qui eut un grand succès* ». Un peu plus loin Jean-Louis de Faucigny-Lucinge continue :

*« Récemment encore, à l'occasion d'une cérémonie assez grotesque (1978) où il était reçu comme Membre de l'Institut, il dit tout ce qu'il devait au Vicomte de Noailles, ce qui était parfaitement exact, mais il ajoutait : « Le premier qui m'ait découvert à Paris », alors que c'est moi qui l'avait signalé à Charles, comme me le faisait remarquer, indigné, Serge Lifar, qui me rappelait qu'il lui avait commandé le ballet de « Tristan Fou », à mon instigation ».*

Le troisième fragment qui se rapporte également aux mécénats, et à celui de *Tristan Fou* en particulier, semble renvoyer directement à des notes prises à l'époque :

*« En revoyant des papiers, je lis ceci : (10 avril 1937) « Souper de Pâques Russe dans les salles de répétition de l'Opéra de Monte Carlo pour la troupe des Ballets. Tous les danseurs et danseuses sont là et aussi des mères, des cousins, des cousines. Ils dansent le fox-trot ! Rostova, qui s'était jetée par la fenêtre après un chagrin d'amour, et qui, défigurée, avait maintenant un beau visage, mais qui n'était plus le sien, dansait comme une folle. Dans un coin, les régisseurs se disputaient. Après cette fête, Dalí, qui habitait chez nous, nous a lu le scénario de son Ballet « Tristan Fou », dont par l'intermédiaire de Lifar, je lui avais fait obtenir la commande. Beaucoup d'abstractions intraduisibles dans la pantomime d'un ballet, nombre d'obscénités. Projets de décor et costumes superbes. Le lendemain, nous avons donné un grand souper en l'honneur de la troupe à l'Hôtel de Paris ».*

En dépit de ces déceptions, celui que Dalí appelait « *un de ses plus vieux amis* » continue à lui 'rendre service'. Après la mort de Gala (1982), Dalí décide de transformer le musée de Figueras en fondation. Dans sa capacité de membre du Comité-Conseil, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge est invité à la séance inaugurale de celui-ci. Ce sera aussi la dernière fois qu'il voit Dalí. Ses souvenirs de cette occasion sont éloquentes :

---

<sup>813</sup> Voir Annexe I, Documents Inédits, *Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, épilogue (3 pages).

*« Après un grand banquet, nous nous rendîmes au château de Pubol, où le peintre, récemment titré Marquis de Pubol, s'était retiré et vivait en reclus. Une foule importante, des autocars, un service de police l'entourait. On introduit notre délégation dans la cour d'entrée et un cousin de Dalí, M. Domenach, Ducharnes et moi furent placés, tous trois, en haut des marches de pierre, là où se trouve la porte d'entrée, flanquée d'une fenêtre portillon où Dalí devait paraître. On avait pensé que la vue immédiate de trois visages familiers et amis provoquerait chez lui une réaction heureuse. Et nous attendîmes là une heure et demie, tandis que la foule s'agitait et réclamait : « Dalí, Dalí ». Enfin, le battant d'un volet, puis une fenêtre s'ouvrit. On eut le temps d'apercevoir le Maître poussé par une infirmière de blanc vêtue et lui-même en peignoir blanc dans son fauteuil roulant, avec un turban du même tissu éponge sur la tête, sa canne au pommeau de diamant à la main. Mais ce ne fut que la plus fugitive des visions. Il avait déjà de ce même bâton fermé le battant de la fenêtre et viré son fauteuil. Je ne vis, un seul instant, qu'un visage amaigri et torturé et je ne l'ai jamais revu depuis ».*



## LE VICOMTE ET LA VICOMTESSE CHARLES DE NOAILLES

Chez Charles de Noailles et son épouse Marie Laure, Place des États-Unis à Paris, les chefs-d'œuvre de Watteau, Delacroix, Goya et Rembrandt voient défiler vieilles princesses et jeunes peintres. Parmi ces derniers, Dalí se montre l'un des plus fascinés : « *Partout des tapisseries soyeuses, des statues habitent de longues perspectives. L'espace se construit de marches en paliers, d'autres marches en d'autres paliers. Et là, attirant le regard comme un objet magique, un grand tableau : dans un bleu vide, lumineux et sombre à la fois, deux oiseaux sont en apesanteur, immobiles et presque hiératiques* ». <sup>814</sup> Mais d'y voir accroché sa toile *Le Jeu lugubre*, remplit le jeune Espagnol de fierté : « *Un soir je dînai chez les Noailles. Leur maison m'intimidait et j'étais extrêmement flatté de voir mon 'Jeu lugubre' accroché à la cimaise entre un Cranach et un Watteau...* ». <sup>815</sup>

*Le Jeu lugubre* ainsi que la grande toile *L'Énigme du désir ou ma mère, ma mère*, exposées lors de la première exposition personnelle de Salvador Dalí chez Camille Goemans à Paris (20 novembre-5 décembre 1929), sont les deux premières œuvres de Dalí dont les Noailles sont acquéreurs. D'autres acquisitions du jeune peintre espagnol vont suivre. Quelques années après ces premiers achats, début 1933, le mécénat du *Zodiaque* va démarrer. Les Noailles, grands amis des Faucigny-Lucinge, y participent de tout cœur. <sup>816</sup> Malheureusement, leur participation à ce mécénat se présente comme un puzzle auquel il manque des morceaux. Dans nos recherches nous avons été beaucoup aidé par l'étude de Ms. Dunworth, « *The de Noailles as collectors and patrons* », basée sur le « Cahier » de Charles de Noailles. Dans ce « Cahier » le vicomte note, entre 1923 et 1938, les détails de leurs acquisitions d'œuvres d'art. Dans le cadre de cette étude, il est intéressant de voir que le jeune couple s'intéresse vivement à la carrière de Dalí et que le nombre de ses toiles qui vont orner leur(s) résidence(s) augmente au cours des années. Le fil conducteur de notre texte est donc le « Cahier » qui nous renseigne directement sur la collection d'art et qui laisse entrevoir leur participation au *Zodiaque*. Il nous montre

---

<sup>814</sup> Laurence Benaïm, *Marie Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001, p. 190. Il s'agit du tableau *Monument aux oiseaux* de Max Ernst, acheté en 1927.

<sup>815</sup> Benaïm, 2001, p. 199 et Ms. Dunworth, 1984, p. 26.

<sup>816</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 78 : l'auteur décrit les Noailles comme « *des amis de toujours* ».

également que le vicomte et sa femme possédaient neuf toiles du peintre, toutes obtenues – sauf une - **avant** janvier 1933, le début du *Zodiaque*.<sup>817</sup>

Pour les neuf toiles de Dalí, notées dans le « Cahier », la provenance indique le prix que Charles de Noailles a payé. L'acquisition d'une de ces toiles, *Le Sphinx de verre*, renvoie au mécénat du *Zodiaque*.<sup>818</sup> Il faut convenir qu'une seule toile reçue en contrepartie d'une aide financière considérable est bien minimale pour un mécénat qui aurait duré cinq ou six ans : « *Ce financement original (le mécénat du Zodiaque) dura cinq ou six ans, jusqu'à ce que le patronage du fantastique milliardaire anglais Edward James et les nouveaux prix pratiqués par Dalí (ou plutôt Gala!) le rendissent inutile* ». <sup>819</sup> Pourtant, en voyant de plus près les idées de Charles et de Marie Laure sur l'art, le développement de leur collection au cours des années ainsi que leurs activités mécénales, les événements de l'année 1929 et les aléas de leurs vies, cette carence d'œuvres d'art de Dalí reçues en contrepartie de leur participation au mécénat du *Zodiaque* s'explique.

### **Le Cahier et le début de la collection**

Le mariage de Marie Laure Bischoffheim, issue d'une famille de banquiers juives, et le vicomte Charles-Arthur-André-Marie de Noailles, est célébré le 9 février 1923 à Grasse. Charles, deuxième fils du prince de Poix, compte parmi ses ancêtres Chateaubriand et Saint-Simon. L'amour de l'art et de la collection font partie de son bagage intellectuel. La très jeune Marie Laure, la roturière aux « cent millions », est cultivée. Elle est la fille du riche banquier Maurice Bisschoffheim. La mère de Marie Laure, Marie-Thérèse de Chévigné, petite-fille du marquis de Sade, est une des personnes dont Marcel Proust s'est inspiré pour le personnage de la duchesse de Guermantes dans *A la recherche du temps perdu*.

---

<sup>817</sup> Plusieurs problèmes se rattachent à ce « Cahier ». Bien que Malcolm Gee ait pu consulter ce précieux document dans les années 1970 – lors de la vie de Charles de Noailles – pour sa thèse de doctorat, intitulée *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the Parisian art Market between 1910 and 1930*, Courtauld Institute of Art, University of London, September 1977, il n'est plus disponible aujourd'hui. M. Edmond de la Haye-Jousselin, le petit-fils de Charles de Noailles, qui gère les Archives Charles de Noailles, ne donne pas suite aux demandes de chercheurs qui aiment consulter le « Cahier ». Il possède également le journal personnel de Marie Laure dans lequel elle notait tous ses contacts avec « les artistes de son temps » (Ms. Dunworth, 1984, p. 155, note 16). Une personne qui a pu consulter les notes prises par Malcolm Gee et qui se rapportent au « Cahier » est Shane Maree L. Dunworth. Elle a obtenu sa Mphil, en 1984, à Londres (Courtauld Institute of Art). Sa thèse s'intitule *The de Noailles as collectors and patrons*. Nous avons pu consulter cette thèse à Londres. Les détails dans notre texte qui se rapportent à la collection d'art des Noailles, proviennent grosso modo du texte de Ms. Dunworth et ne peuvent être 'complets' étant donné qu'ils sont de 'troisième main'. D'autre part, il faut croire que le « Cahier » n'a pas toujours été bien tenu à jour: Marie Laure avait l'habitude de faire des achats d'art sans en informer son mari. Charles, de son côté, admet qu'il n'avait pas toujours le « Cahier » sous la main (voir Ms. Dunworth, 1984, p. 19-20). Voir aussi **I'Annexe II, Œuvres de Dalí en possession des membres du Zodiaque : Charles et Marie Laure de Noailles**.

<sup>818</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 219-220.

<sup>819</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130. Rappelons-nous que le versement de Charles de Noailles est considérable car il a versé la totalité « *des mois* » avant ou dès le début du *Zodiaque* : voir la lettre de Gala (du 8 mars 1933) adressée à René Laporte.

1923 Dès le début de leur mariage, Marie Laure et Charles s'intéressent à la peinture moderne que les jeunes artistes leur proposent. La collection d'art moderne qu'ils commencent à constituer dès 1923, compte environ 130 peintures et sculptures en 1933.<sup>820</sup> Contrairement aux collectionneurs comme les Gourgaud et les Beaumont – qui ne font confiance qu'aux galeristes haut de gamme comme Paul Rosenberg - les Noailles décident de leurs achats eux-mêmes : ils achètent directement chez les peintres, ils sont clients chez les galeristes et ils vont aux ventes aux enchères. Au moment de l'achat, c'est Marie Laure qui fait le choix. Laurens, Lipchitz, Giacometti et Salvador Dalí vendent leurs œuvres aux Noailles. Les galeries parisiennes où Charles et Marie Laure sont comme chez eux s'appellent la galerie Simon, la galerie Jeanne Bucher, la galerie Pierre, la galerie Vavin-Raspail, la galerie Percier, la galerie Surréaliste, la galerie d'Art Contemporain, la galerie Van Leer et la galerie Goemans.<sup>821</sup> D'après Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, qui l'accompagnait des fois, Charles aimait les ventes aux enchères. Il s'y faisait souvent représenter par M. Fabius. Grâce à cette astuce, les prix d'achat restaient modérés.<sup>822</sup> Afin de pouvoir faire un choix judicieux, Charles écoute les conseils de M. Metman, directeur du musée des Arts décoratifs et d'Etienne de Beaumont, tous deux amis de longue date.<sup>823</sup> Marie Laure ne connaît pas d'hésitations: l'expert et l'écrivain d'art américain, Bernhard Berenson, spécialiste de la peinture italienne du XIII<sup>e</sup> siècle à la Renaissance, disait qu'il n'avait jamais connu de femme dont le goût en matière d'art était si sûr.<sup>824</sup> D'après le « Cahier », les Noailles achètent en 1923 un Dufy (chez Bernheim Jeune, à raison de Frs. 800, --), un Boudin (Galerie Percier, à raison de Frs. 550, --), un Fougita (chez Devambe, à raison de Frs. 700, --) et une nature morte de Braque chez Léon Rosenberg.<sup>825</sup> Le vicomte se souvient d'avoir acheté, en juin 1923, un petit Picasso pour sa femme qui était souffrante. Cette « surprise » tout comme quelques achats que Marie Laure fait cette année, ne sont pas notés dans le « Cahier ».<sup>826</sup>

### Une villa cubiste à Hyères

A peine six mois après leur mariage, Charles de Noailles passe commande pour une villa à Hyères. Cette maison doit être construite sur un terrain, offert par la mère de Charles, la princesse de Poix en cadeau de mariage. Le jeune couple compte y passer l'hiver, suivant ainsi l'exemple de toute une société de rentiers et d'aristocrates. Mais contrairement à leurs résidences de luxe sur la Côte d'Azur, la villa Noailles sera différente : elle sera « intéressante à habiter » : les Noailles comptent y recevoir leurs amis artistes. C'est dans le choix de l'architecte que nous apercevons l'intérêt tout à fait spécial que Charles

---

<sup>820</sup> M. Gee, 1981, p. 188. Charles ne néglige pas pour autant les peintures anciennes, les sculptures antiques, les bronzes et les horloges : pendant toute sa vie, il en achètera.

<sup>821</sup> M. Gee, 1981, p. 185-187.

<sup>822</sup> Entretien accordé par J.-L. de Faucigny-Lucinge à Ms. Dunworth, février 1983 (voir Ms. Dunworth, 1984, p. 37, note 3).

<sup>823</sup> L. Benaïm, 2001, p. 163.

<sup>824</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 9.

<sup>825</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 19.

<sup>826</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 19.

apporte à l'architecture. Dans le sens opposé, il est également clair, d'après les notes prises par Charles, que Marie Laure n'a pas d'affinité avec l'architecture.<sup>827</sup>

Quant à l'architecture de cette maison « intéressante à habiter », qui ne doit en rien faire penser aux styles mauresque, anglo-normand ou néo-provençal, tous en vogue à cette époque, les Noailles ont deux idées en tête. Tout d'abord, il leur faut une ouverture à la lumière méditerranéenne et au paysage environnant, ensuite, la villa doit répondre à un mode de vie nouveau, dans lequel les activités sportives ont une place importante. Pour faire construire une telle villa, les Noailles s'adressent d'abord à l'architecte Mies Van Der Rohe. Charles et Marie Laure le rencontrent à Berlin au cours d'un déjeuner. A propos de cette entrevue, Charles dira : « *Il nous a paru sympathique, mais il a déclaré qu'il avait des travaux prévus impossibles à modifier qui l'empêcheraient d'aller à Hyères ...* ». Leur ami, M. Metman, leur conseille alors de s'adresser à cet autre grand de l'architecture moderne, Le Corbusier. Les entretiens avec l'inventeur de la « machine à habiter » n'aboutissent à rien car l'architecte « *balayait d'un geste toute suggestion faite par l'un de nous deux pour n'en faire qu'à sa tête* ». Et c'est ainsi qu'en fin de compte, les Noailles retiennent Mallet-Stevens, le seul architecte d'après M. Metman « *à avoir du goût et de l'imagination* »<sup>828</sup>

A trente-sept ans Mallet-Stevens, n'est pas un inconnu. Bien qu'il ait participé au Salon d'Automne et publié un album de dessins *La Cité Moderne*, à l'époque de la commande de Charles de Noailles, il s'impose avant tout comme décorateur parisien en vue. En somme, cette villa est sa première commande complète. Dès le début de la construction de cette demeure en béton aux vingt salles de bains, le vicomte fait savoir à l'architecte : « *que je cherche une maison infiniment pratique et simple où chaque chose serait combiné au seul point de vue de l'utilité* ».<sup>829</sup> Très vite le vicomte se découvre une âme de maître d'ouvrage. Il participe activement à l'établissement des plans et intervient de plus en plus dans le « dispositif intérieur » des pièces, donnant des instructions très précises sur les formes des baies et même sur l'emplacement des placards.<sup>830</sup>

Au cours de cette période de construction de leur villa, Charles se découvre une autre passion : le jardin : « *J'entrepris de créer un jardin sur le coteau d'Hyères. Je ne connaissait rien à la végétation méditerranéenne ...* ». Sa voisine américaine, Mrs. Edith Wharton, auteur du livre *Gardening in sunny lands*, répare ce manque et lui conseille, entre autres, sur le choix des plantes grasses et celui des plantes pour couvrir une partie des murs.<sup>831</sup> Mais c'est le jardin « cubiste », dessiné par Gabriel Guévrekian et aménagé dans le domaine des Noailles, qui fait la grande joie du vicomte. Il s'agit d'un jardin-objet d'art, encadré comme un tableau par de larges ouvertures. A la pointe du triangle,

---

<sup>827</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 20 et L. Benaïm, 2001, p. 166: « *Ma femme (Marie Laure) n'aimait pas les plans, ne s'intéressait guère au côté architecte et construction, mais était fort pressée d'avoir une maison dans le Midi* ».

<sup>828</sup> L. Benaïm, 2001, p. 162-163.

<sup>829</sup> C. Briolle, A. Fuzibet, G. Monnier, *La Villa Noailles*, Marseilles, Editions Parenthèses, 1990, p. 11, lettre du 29 avril 1925 de C. de Noailles à Mallet-Stevens.

<sup>830</sup> L. Benaïm, 2001, p. 168. L'importante correspondance Robert Mallet-Stevens est incorporée dans le livre de C. Briolle, A. Fuzibet et G. Monnier, 1990.

<sup>831</sup> L. Benaïm, 2001, p. 167-68.

un damier de carrés de céramiques rouge, gris-bleu et jaune, s'élève en plan incliné vers le couple enlacé du sculpteur Lipchitz, *La Joie de vivre*.<sup>832</sup> Cette passion pour les fleurs est aussi à l'origine de la commission que reçoit Theo van Doesburg, le premier artiste à travailler à Hyères. Il va y décorer de triangles une toute petite pièce, située à l'entrée de la maison, où Marie Laure réalise ses bouquets. Beaucoup plus tard, Marie Laure dira que Charles aime les fleurs lorsqu'on lui demande s'il aime les hommes ou les femmes.<sup>833</sup>

D'autres artistes et décorateurs se rendent à Hyères. Mallet-Stevens recommande Pierre Chareau pour la décoration du salon, Francis Jourdain pour les chambres d'amis et le rez-de-chaussée, Djo Bourjois pour la salle à manger et Eileen Gray pour la chambre de Marie Laure.<sup>834</sup> Une toile de Mondrian est le point de départ de l'aménagement d'une autre chambre d'amis qu'exécute l'architecte néerlandais Sybold van Ravesteyn.<sup>835</sup> Bien que Marie-Laure et Charles (dits « les Charles ») aient réuni à Hyères une très belle collection de peintures de Picasso, Braque, Gris, Chagall, Ernst et Miró, ces toiles sont conservées dans les réserves d'où on les extrait pour les contempler à loisir. Il faut croire que l'absence de toiles sur les murs « est la conséquence extrême du culte de l'hygiène, de l'ivresse de netteté qui règnent partout dans la villa d'Hyères. Des tableaux accrochés troublent les surfaces murales et retiennent la poussière. On n'y tolérerait – ou n'y aimait – que les fleurs ».<sup>836</sup>

La construction d'une piscine et l'aménagement d'une salle de gymnastique vont permettre de vivre cette vie saine et sportive dont rêve le couple. On disait des Charles : « Jeunes, amis des sports et de la vie au grand air, sympathiques aux nouveautés où s'expriment les désirs d'une génération, ils sont et veulent être de leur temps ».<sup>837</sup> La villa d'Hyères est aussi un point de rassemblement pour les amis de Paris. On y rencontre aussi bien *le gratin* comme les Lucinge, les Beaumont et les Polignac que les hommes de lettres et les artistes. Georges-Henri Rivière, Jean Cocteau, Jean Desborde, George Auric et Christian Bérard sont nommés dans une lettre de Charles de Noailles à Luis Buñuel dans laquelle le vicomte invite Buñuel « à faire de la gymnastique avec moi, tous les matins, (quand vous serez ici) car je ne fonde aucun espoir sur l'athlétisme du groupe d'amis (en vacances ici et nommés) ci-dessus ».<sup>838</sup> Les musiciens séjournent aussi à Hyères : on y rencontre, parmi d'autres, les musiciens du groupe *Les Six*, composé par Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric et

---

<sup>832</sup> Une description détaillée de ce jardin se trouve dans *Robert Mallet-Stevens et la villa Noailles à Hyères* de Jacqueline Salmon et Hubert Damisch, Paris, Editions Marval, 1997, p. 21-22.

<sup>833</sup> L. Benaïm, 2001, p. 172.

<sup>834</sup> L. Benaïm, 2001, p. 170-173.

<sup>835</sup> L. Benaïm, 2001, p. 173; C. Briolle, A. Fuzibet, G. Monnier, 1990, p. 50 : « *Le choix de la participation d'artistes hollandais qui avaient été écartés de l'exposition internationale de 1925 est guidé par Mallet Stevens ; sur les conseils de l'architecte, Noailles achète « Composition avec gris et noir » de Mondrian, présentée à l'exposition « L'art d'Aujourd'hui » à Paris en décembre 1925, à l'époque où le peintre ne parvenait pas à vendre ses toiles. Mondrian n'a de son vivant vendu que deux toiles en France : « Composition avec gris et noir » au vicomte de Noailles et « Composition avec rouge, bleu et jaune » en 1928, à Pierre Chareau ».* S. van Ravesteyn réalisera, plus tard, d'autres chambres d'amis.

<sup>836</sup> Commentaire de Léon Deshairs, critique d'art, rapporté par H. Damisch, 1997, p. 21.

<sup>837</sup> L. Benaïm, 2001, p. 176.

<sup>838</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, *L'Âge d'Or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, 1929 - 1976*, Paris, Centre G. Pompidou, 1993, lettre du 19 septembre 1929, p. 40.

Francis Poulenc.<sup>839</sup> L'hospitalité exemplaire des Charles comble leurs invités. André Gide en fait l'expérience lors d'une visite à Hyères où il rencontre Marc Allégret, Jean Cocteau et Georges Auric chez les Charles. Dans son *Journal* Gide note: « *J'arrivais pour déjeuner seulement. Je me laisse volontiers retenir à dîner puis à coucher. Extrême et charmante amabilité de nos hôtes ; prodigieuse ingéniosité du confort ; fonctionnement si parfait de tout l'outillage ...* ».<sup>840</sup>

### **La collection d'art s'agrandit : 1924 - 1929**

Au cours des années, les Noailles continuent à acheter de l'art pour leur collection. Dans leurs achats, ils misent surtout sur des artistes qui sont en début de carrière. Une fois qu'ils ont « percé », qu'ils n'ont plus besoin de soutien, le vicomte et surtout sa femme se désintéressent d'eux.<sup>841</sup> Jusqu'en 1929, les Charles achètent un peu de tout car leurs goûts ne sont guère spécifiques. Cela change vers 1929. Il s'agit d'une période « charnière » : leur collection d'art va prendre un caractère bien spécifique, dans leur vie privée le jeune couple va rencontrer de grands problèmes inattendus dus, en grande partie, à leurs activités mécénales. Mais avant d'en venir là, voyons, à l'aide des renseignements recueillis par Ms. Dunworth – renseignements que nous avons pu consulter à la bibliothèque de l'Institut Courtauld à Londres - le développement de la collection.

**1924** Pour l'année 1924, Charles note dans son « Cahier » l'acquisition de douze œuvres, dont neuf ont été achetées, à bas prix, lors de la vente aux enchères de la collection d'art moderne de Paul Eluard, en juillet 1924. Quelques mois avant cette vente importante, les Noailles achètent une aquarelle de Marie Laurencin chez Devambez, un dessin de Picasso que Paul Rosenberg leur cède pour la somme de Frs. 4.000, -- et un *Paysage cubiste* de Surville au galeriste Léon Rosenberg pour la somme de Frs. 2.500, --.<sup>842</sup>

**1925** En 1925, les acquisitions, notées dans le « Cahier », sont au nombre de 23. Elles proviennent de plusieurs sources différentes : du Salon d'Automne, des ventes aux enchères, des galeries et de l'exposition organisée par Etienne de Beaumont. Quant à cette dernière, c'est en décembre 1925, que le comte de Beaumont organise l'exposition *L'Art d'aujourd'hui*, qui se tient dans la rue de la Ville l'Évêque à Paris.<sup>843</sup> Dans une lettre adressée à Y.A. Bois, le vicomte de Noailles décrit cette exposition comme : « *très moderne et très attrayante pour ceux qui s'intéresse à l'avant garde* ».<sup>844</sup> Noailles y achète des sculptures d'O.A. Csaki, d'Henri Laurens et de J. Lipchitz. Il est aussi séduit

---

<sup>839</sup> M. Chimènes, 1998, passim : la correspondance entre le compositeur et les Noailles, en particulier Marie Laure, témoigne de leur amitié réciproque.

<sup>840</sup> L. Benaïm, 2001, p. 173.

<sup>841</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 38, note 9: quand Frédéric Labisse devient Membre de l'Institut, Marie Laure aurait dit : « *Je cesserai de te voir, tu ne m'intéresse plus parce que ça prouve que tu es définitivement arrivé* ».

<sup>842</sup> Ms Dunworth, 1984, p. 36.

<sup>843</sup> M. Gee, 1981, p. 255.

<sup>844</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 66 et note 10. M. Gee, 1981, p. 255, donne une liste de toutes les œuvres exposées lors de cette exposition.

par une œuvre de Mondrian (non spécifiée) et « *quelques œuvres d'autres artistes* ». <sup>845</sup>  
Bien que les Noailles possèdent déjà une toile de Max Ernst, achetée lors de la vente Eluard (1924), leur collection s'enrichit cette année d'un autre Masson, d'un Chagall et d'un Viollier. <sup>846</sup>

**1926** Trente-cinq œuvres contemporaines sont achetées par les Noailles en 1926. A la vente aux enchères « Marcel Duchamp » (mars 1926), le vicomte et sa femme achètent neuf œuvres de F. Picabia. *Le Cochon vert*, de Marc Chagall, à raison de Frs. 40, 000, -- est la toile la plus chère qu'ils acquièrent cette année. Des œuvres de Braque, Picasso, Marcoussis, Léger, Czaky, Laurens, Lipchitz et Carl Sund s'ajoutent à leur collection. D'autres œuvres acquises sont signées Charchounne, Klee, Kolle, Severini, Derain, Souverbie, de Chirico et Ernst. Pour la première fois, les Noailles achètent à la galerie Jeanne Bucher où les peintres surréalistes comme Ernst et Masson tiennent le haut du pavé. <sup>847</sup>

Cette année, les Noailles déménagent: ils quittent la rue de Baume, où ils vivaient dans la maison que Charles occupait à l'époque où il fut célibataire, et s'installent Place des États-Unis, Paris 16<sup>ième</sup>. Le père de Marie Laure, Maurice Bischoffsheim, avait fait construire, à la fin du XIXe siècle, un palais au décor grandiose. L'architecte, Paul-Ernst Sanson, était un des architectes les plus en vue pour la construction des grands hôtels particuliers dans les années 1890. Jean-Michel Frank, le décorateur parisien en vogue, est engagé par les Noailles pour la décoration de leur hôtel. Son esthétique se résume en quelques mots, empruntés à Eugenia Errázuriz : « *Jetez, jetez toujours. La dernière élégance, c'est l'élimination* ». Le salon des Noailles illustre la réhabilitation qu'il a subi par les soins de Frank : fini les rouges et or tapissiers (style 1880), les chinoiseries (style 1900) et les pastels couturiers façon cuisse de nymphe à la Marie Laurencin (style 1910). Chez les Noailles où l'on s'assoit dans de larges fauteuils en cuir maroquin ivoire et des bergères en sycomore recouvertes de peluche blanche, les meubles en marqueterie de paille représentent ce luxe du « rien sublime » dont raffole le *gratin*. <sup>848</sup> Les murs du salon, décorés de panneaux de parchemin, présentent ainsi de grands espaces neutres qui ne demandent qu'à recevoir des chefs-d'œuvre peints. En ce qui concerne l'accrochage de leurs toiles, les Noailles mélangent les toiles 'anciennes' et celles de date récente. A leurs yeux, il n'y qu'un seul critère qui compte : la qualité. <sup>849</sup>

---

<sup>845</sup> Marie Laure ne garde pas cette œuvre de Mondrian: elle la donne. Dans une lettre de Charles de Noailles (18.07.1980) adressée à Ms. G. Morel et citée dans Ms. Dunworth, 1984, p. 66, note 11, le vicomte semble regretter cette attitude de sa femme. Il en conclut qu'elle n'a pas le tempérament d'une collectionneuse.

<sup>846</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 66.

<sup>847</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 74.

<sup>848</sup> Ces meubles recouverts de paille coûtent une fortune car tout le travail est fait à la main.

<sup>849</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 76, note 3: dans un entretien avec Ms. Dunworth (février – mars 1983), Jean Laffont, écrivain et André Marchant, peintre, tous les deux amis de Marie Laure, déclarent que les Noailles étaient très exigeants et que, conséquemment, les toiles qui « manquaient » de qualité étaient rangées dans des placards.

**1927** Au cours de l'année 1927, le vicomte note l'acquisition de 22 œuvres d'art moderne dans son « Cahier ». <sup>850</sup> Pour la plupart elles proviennent de la vente aux enchères 'Zoubaloff', le 16 juin 1927 et de la galerie Georges Petit. Il s'agit, entre autres, d'une nature morte de J. Gris, *Pipe et verre*, (Frs. 2.900, --), d'un dessin de Picasso, *Les Baigneuses* (Frs. 19.500, --) et d'une nature morte de Braque (Frs. 13.000, --) Vers la fin du mois de juin, au cours de la vente aux enchères 'Hayden', le 25 juin à l'Hôtel Drouot, le total des dépenses du vicomte monte à Frs. 2.030, --. S'ajoutent alors à la collection, trois paysages de Hayden, un paysage de Severini, une gouache de Dominguez, une aquarelle de Laurens, une aquarelle de Zadkine, une sculpture en bois de Lambert et une sculpture en terre cuite de Laurens. Au mois de juillet, une sculpture de Czaky, achetée pour la somme de Frs. 3.000, -- entre dans la collection. Un portrait de Marie Laure, fait par Angeles ainsi qu'une peinture de Kolle constituent d'autres acquisitions. <sup>851</sup> Après l'été, le vicomte achète, à l'Hôtel Drouot, deux sculptures de Laurens pour la somme de Frs. 1.970, --. Un grand Miró, acheté à la galerie Pierre, non décrit dans le « Cahier », est échangé en 1928, contre une autre toile du peintre qui s'intitule *Serpent sortant du haut d'une colline*.

**1928** Les descriptions des achats, faits en 1928 et notés dans le « Cahier », montrent que Marie Laure a désormais une préférence marquée pour les œuvres surréalistes. <sup>852</sup> En plus, il est à remarquer que plusieurs œuvres d'art ont été achetées à des prix très élevés. Jeanne Bucher reçoit Frs. 120.000, -- pour un Picasso, *Nu à la serviette*. Un autre Picasso s'ajoute à la collection, au mois de novembre. Il s'agit d'une *Nature morte* (1925) que les Noailles achètent à la galerie Simon pour la somme de Frs. 175.000, --. A des prix plus modestes, les Noailles acquièrent deux Miró : *Serpent dans un paysage* (Galerie Pierre, Frs. 13.000, --) et un Miró décrit dans le « Cahier » comme « *toile au fond vert* ». Cette deuxième toile de Miró qui coûte Frs. 3.500, -- ainsi qu'une œuvre de Bérard, *Femmes dans les fabriques* (prix Frs. 600, --) sont vendues par M. Dhervilliers. Plusieurs œuvres de Max Ernst s'ajoutent à la collection cette année : *Monument aux oiseaux*, *Famille nombreuse*, *La Lumière à son passage nocturne* et *La Grenouille et l'as de cœur*. Pour ces trois toiles la galerie Van Leer reçoit Frs. 25.000, --. De la galerie Surréaliste, les Noailles achètent deux dessins et une toile de Tanguy pour la somme de Frs. 2.700, --

**1929** Les œuvres que les Noailles achètent cette année, et qui sont notées dans le « Cahier », sont presque toutes surréalistes. Il s'agit, grosso modo, de toiles bien connues, faites par des peintres mondialement admirés aujourd'hui. Au mois de janvier, Noailles achète 2 œuvres de Kolle, *Cycliste sur la piste* et *L'Homme mangeant un fruit*, chez Wilhelm Uhde pour Frs. 9.000, --. Le mois suivant, deux toiles de Klee s'ajoutent à la collection, *L'Entrée du port* (1929) et *Débarcadère* (1928) ; le vicomte les achète chez Georges Bernheim; les prix sont respectivement Frs. 19.500, -- et Frs. 8.900, --. Une sculpture en bronze de Brancusi, *Le Muse*, est achetée en mars chez M. Stoppelaire à raison de Frs. 15.000, --. Au mois de mai, Paul Rosenberg cède, *Baigneuses jouant au*

<sup>850</sup> Voir Ms Dunworth, 1984, p. 84-85.

<sup>851</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 85: le nom du peintre qui a fait le portrait de Marie Laure est à peine lisible dans le « Cahier ». Il s'agit peut-être d'Ortiz.

<sup>852</sup> Pour ces achats, voir Ms. Dunworth, 1984, p. 103-105.



*ballon*, de Picasso, au vicomte pour la somme de Frs. 43.000, --. Au mois de juillet, Paul Éluard reçoit Frs. 18.000, -- pour *La Promenade du philosophe* de Chirico. Plus tard cette année, Éluard vend une autre œuvre du même artiste, *Personnage, Paysage, Fabrique* pour la somme de Frs. 8.000, --. Une troisième œuvre de Chirico, *Turin au printemps*, s'ajoute à la collection. Elle provient de la collection du compositeur Ravel et change de main pour la somme de Frs. 25.000, --. Ensuite, ce sont des œuvres de Max Ernst. Chez Van Leer, Noailles achète, pour Frs. 7.000, --, *Personnage assis sur fond blanc*. Aux Éditions Carrefour, Noailles achète les illustrations pour *La Femme aux cent têtes*. Le prix en est Frs. 25.000, --. Deux œuvres de Giacometti, *Homme sur une chaise* (en terre cuite) et *Sculpture* font leur entrée dans la collection. Mme Bucher cède la première pour la somme de Frs. 1.500, --. Noailles achète *Sculpture* à la galerie Pierre pour la somme de Frs. 2.500, --. Il n'y a pas de détails dans le « Cahier » quant aux deux œuvres de Miró que Noailles paye Frs. 18.000, --. Nous voilà presque à la fin de cette liste d'achats pour l'année 1929. Il nous reste à signaler les acquisitions faites par le vicomte et sa femme, chez Camille Goemans, à la fin de l'année : leurs premières toiles de Dalí, deux œuvres capitales qui s'intitulent, *Le Jeu Lugubre* et *L'Énigme du désir*.<sup>853</sup>

Nous avons vu, d'après les entrées au « Cahier » de 1928, que Marie Laure, « celle qui choisit », a pris goût aux œuvres surréalistes. Au cours des années 1929 – 1930, cette préférence s'accroît. Bien avant que ses toiles fassent partie du 'décor' de Charles et Marie Laure, Dalí fait la connaissance de ce jeune couple aristocratique. Il entre chez eux par la petite porte : en tant que scénariste de Luis Buñuel qui présente son film *Un Chien andalou* à Charles et Marie Laure de Noailles. Leur vie en sera changée pour toujours.

### Les Noailles et le cinéma

Le magazine *Vogue*, du mois de juin 1929, évoque dans un article, intitulé *On tourne chez soi*, les plaisirs du cinéma amateur. Des photos de films, tournés par la comtesse Pecci-Blunt et le prince Murat, montrent à quel point le *gratin* s'amuse. Le vicomte de Noailles est tout comme ses amis aristocratiques : il cultive une véritable passion pour le cinéma. En 1928, Charles commande à Jacques Manuel un film, intitulé *Biceps et bijoux*, une « comédie dramatique » qui se passe au domaine de Saint Bernard, la propriété des Noailles à Hyères.<sup>854</sup> Un autre film qui a comme décor leur villa et pour acteurs les Noailles et leurs amis, que le cinéaste présente masqués de bas noirs, est celui que Man Ray fait en 1929. Le titre, *Les Mystères du château de dé*, renvoie au célèbre poème de Mallarmé, *Un Coup de dé jamais n'abolira le hasard*.

---

<sup>853</sup> Peu de temps après l'achat de ces deux toiles, Dalí écrit au vicomte. Il le prie de ne pas donner de photographies de sa toile *Le jeu lugubre* à G. Bataille qui veut s'en servir pour illustrer son article dans *Documents*. Dalí s'explique quant à sa brouille avec Bataille : « *Les idées de Bataille sont tout le contraire des miennes* », lettre citée dans Ms. Dunworth, 1984, p. 120, note 20.

<sup>854</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 36, note 3.

Cette même année Buñuel et Dalí font une « entrée fracassante » dans le mouvement surréaliste avec leur film *Un Chien andalou*.<sup>855</sup> D'après un scénario, écrit par Luis Buñuel et Salvador Dalí dans la deuxième moitié de 1929, le film est tourné à Paris en avril (6 jours de tournage) et financé par une somme d'argent que Buñuel reçoit de sa mère. Par l'entremise de Tériade, Buñuel présente son film aux Ursulines, à Louis Aragon et Man Ray qui cherche un complément de programme pour *Les Mystères du château de dé*. La première des deux films, *Un Chien andalou* et *Les Mystères du château de dé* a lieu au Studio des Ursulines à Paris, le 6 juin 1929. Le gratin, l'intelligentsia et le groupe surréaliste font acte de présence. Bien que les critiques soient plutôt intrigués, Charles et Marie Laure de Noailles, qui assistent à la première, sont bouleversés. Peu de temps après, Luis Buñuel fait la connaissance des Noailles et va assister, le 3 juillet, à une projection privée chez eux, Place des États-Unis, occasion qui marque le début d'une longue amitié entre Buñuel et le vicomte et d'une très grande générosité des Noailles, vis-à-vis de Buñuel d'abord et de son coscénariste, Salvador Dalí, par la suite. Dalí est le grand bénéficiaire de la largesse des Noailles: le peintre participe au film de Buñuel, *L'Âge d'Or*, entièrement financé par les Noailles ; les Noailles lui achètent deux toiles exposées chez Camille Goemans ; à la faillite de cette galerie, le vicomte propose de payer les mensualités que Goemans doit à Dalí; le vicomte avance Frs. 20.000, -- somme qui permet aux Dalí d'acheter la petite maison à Figueras qui deviendra, au cours des années, leur résidence principale. Malheureusement, toutes ces activités mécénales à l'intention des Dalí nuisent au vicomte et son épouse. Il n'est pas exagéré de dire que le vicomte et sa femme en sont les grands perdants. Le film *L'Âge d'Or* scandalise Charles de Noailles et marque le début d'un éloignement d'avec sa femme qui commence à prendre un chemin qui se distingue de celui de son mari. Leurs activités mécénales, qu'ils avaient l'habitude de faire à « quatre mains » entre 1923 et 1933, vont s'arrêter. Nous verrons que les événements qui font suite à l'aide que Dalí reçoit à partir de 1929, expliquent que la participation des Noailles au mécénat du *Zodiaque*, qui débute janvier 1933, n'a pas duré.

### L'Âge d'Or

Après avoir vu *Un Chien andalou*, c'est Marie Laure qui suggère à son mari de commander un film à Buñuel.<sup>856</sup> Luis Buñuel se souvient de la soirée au cours de laquelle le vicomte lui dit : « *Voilà, nous vous proposons de réaliser un film d'une vingtaine de minutes. Liberté totale. Une seule condition : nous avons un engagement avec Stravinski, qui fera la musique ...* ». <sup>857</sup> Dans sa lettre du 19 novembre 1929, écrite le lendemain de cette soirée, Charles de Noailles précise les conditions financières de sa proposition à Buñuel.<sup>858</sup> De ce fait, les Noailles occupent une place tout à fait particulière dans le cercle

<sup>855</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 32, note 2.

<sup>856</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, citent, p. 34, note 1, Max Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aquilar, p. 335-336 ; Charles de Noailles avait pris l'habitude d'offrir à Marie Laure un film en cadeau d'anniversaire : J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 34, note 1.

<sup>857</sup> Quant à la participation de Stravinski, Buñuel répond : « *Je ne collabore pas avec les catholiques, ni avec les hommes de génie* ». En fin de compte, Buñuel pourra faire ce qu'il voudra, comme il voudra : J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 36, note 1.

<sup>858</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 35. D'après Buñuel, Noailles lui aurait donné Frs. 1.000.000, -- pour faire *L'Âge d'Or*, voir J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 63, note 4.

restreint des grands mécènes de l'entre-deux-guerres (Beaumont, Polignac, Faucigny-Lucinge, Pecci-Blunt), puisqu'ils seront les seuls - à l'exception d'Etienne de Beaumont qui avait financé *A quoi rêvent les jeunes filles ?* D'Henri Chomette et Man Ray - à tenter l'aventure d'un mécénat cinématographique.<sup>859</sup>

La correspondance entre Luis Buñuel et Charles de Noailles donne un aperçu détaillé du travail de Buñuel et de son désir d'informer Noailles du progrès du film et des dépenses faites. Les différentes « étapes » du processus cinématographique qu'entreprend Buñuel sont décrites par lui avec soin. Ce qui est également clair, c'est le petit rôle qu'a joué Dalí dans cette collaboration.<sup>860</sup> L'introduction au film, écrite par Dalí pour le livret-programme qui paraît à l'occasion de la sortie de *L'Âge d'Or*, donne une idée différente de leur collaboration : « *Mon idée générale en écrivant avec Buñuel le scénario de L'Âge d'Or a été de présenter la ligne droite et pure de « conduite » d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres mécanismes de la réalité* ». <sup>861</sup> Ce film subversif et blasphème, inspiré en partie par *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade et *Souvenirs entomologiques* de Fabre, a pour but d'attaquer la Religion, le Pouvoir et la Société. Buñuel s'est exprimé sur les raisons qui sont à la base du film : « *Je n'ai pas voulu provoquer un scandale artistique, mais le scandale moral qui consiste à révolutionner les mauvaises habitudes d'une société en lutte ouverte contre la nature* ». Pour lui il s'agit de retrouver l'harmonie entre la Nature et la Société. C'est celle-ci qui est la substance même de cet âge d'or mythique, où la subsistance et le désir étaient satisfaits librement en accord avec les instincts immédiats et, en conséquence, l'homme était pleinement libre tant sur le plan individuel des pulsions que sur celui, collectif, de la propriété.<sup>862</sup>

Au mois de juillet 1930, Marie Laure et Charles de Noailles invitent leurs amis intimes chez eux, Place des États-Unis, pour des séances cinématographiques dédiées au film qu'ils ont commandé à Buñuel. Jean-Louis de Faucigny Lucinge se souvient d'une présentation dans leur grande salle de balle, équipée d'un appareil de projection « parlant » : « *A la vue d'évêques défenestrés et du Christ devenu héros des « 120 Journées de Sodome », les invités se retirèrent lentement, choqués, terrifiés, glacés* ». <sup>863</sup> Malgré le fait que Noailles a le pressentiment que le film aura des conséquences désagréables, il écrit à Buñuel que le film a été « *un triomphe* » et qu'il « *compte le passer dans une salle publique vers la mi-octobre (à Paris)* ». <sup>864</sup>

---

<sup>859</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 7.

<sup>860</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, passim.

<sup>861</sup> Ce livret-programme est inclus dans *L'Âge d'Or, Correspondance*, 1993.

<sup>862</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 19.

<sup>863</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 133; Julien Green, qui était présent à la séance du 9 juillet, raconte dans son journal l'accueil fait à *L'Âge d'Or* : « *Peu de personnes en comprennent la terrible gravité, mais les gens du monde n'ont aucune gravité* » (*Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1975).

<sup>864</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, lettre du 10 juillet 1930, p. 74 ; p. 75, note 4 : « *Le prince Jean-Louis de Faucigny – Lucinge, dans un entretien accordé à Patrick Mimouni pour son film « Charles et Marie-Laure de Noailles » (produit par la Sept), raconte l'effet que produisit le film sur le cercle d'amis des Noailles, notant que Charles pressentait à ce moment les difficultés que ne manquerait pas d'apporter la diffusion du film* ».

La salle du cinéma du Panthéon à Paris est comble le matin du 22 octobre 1930. Toute « la fleur de Paris », ainsi que les surréalistes, se sont déplacés pour voir *L'Âge d'Or*, présenté en séance privée par les Noailles.<sup>865</sup> A la fin de la séance, les hôtes se placent auprès de la porte pour saluer les invités et pour recueillir leurs impressions. Mais les invités partent rapidement, froidement sans un mot et refusent de se rendre Place des États-Unis où les Noailles avaient organisé une réception.<sup>866</sup> Dans les jours qui suivent la présentation au Panthéon, l'évènement est à la 'une' des presses nationale et internationale. De tous les journaux conservateurs français, c'est *Le Figaro* qui est le plus véhément dans sa condamnation du film. En plus, ce journal soutient publiquement les groupes qui avaient protesté violemment contre ce film « bolchévique » et pornographique, qui attaque des valeurs sacrées comme La Religion, La Famille et La Patrie. Par contre, les critiques cinématographiques de la capitale, parmi lesquels il faut citer Jean Cocteau, louent Buñuel et son film.<sup>867</sup> A partir du 28 novembre 1930, le grand public a l'occasion de voir *L'Âge d'Or* au Studio 28. Le film va déclencher une véritable cabale. Le 3 décembre, il est interrompu violemment par la Ligue antijuive et La Ligue des Patriotes. Aux cris de '*Mort aux Juifs*' et '*On va voir s'il y a encore des chrétiens en France*', une cinquantaine d'hommes fait irruption dans la salle. Ils jettent de l'encre sur l'écran, allument des bombes fumigènes et lancent des boules puantes sur les spectateurs, qu'ils chassent à coups de canne. Des tableaux de Dalí, Ernst, Miró et Tanguy, exposés au Studio 28 à l'occasion « *de la première représentation de L'Âge d'Or* », sont lacérés à coups de couteau.<sup>868</sup> Le scandale de *L'Âge d'Or* avait commencé.

L'affaire de *L'Âge d'Or* prend une tournure politique quand le Préfet de la Police à Paris, Jean Chiappe, très lié à l'extrême droite, intervient et que le conseiller de l'ambassade d'Italie juge que le titre du film est « *une offense au régime actuelle existant en Italie* ». <sup>869</sup> Sur le plan personnel, Noailles se sent très visé: devançant une éventuelle exclusion du Jockey Club, Charles démissionne du cercle le plus fermé de Paris. Dans les beaux quartiers, les portes se ferment pour lui et sa femme. Il se fait un grand vide autour de ce couple éclairé, qui a hâte de se réfugier à Hyères. Les lettres que s'écrivent Buñuel, qui se trouve aux États-Unis où il a obtenu, grâce aux Noailles, un contrat de six mois tous frais payés à la Metro Goldwyn Mayer, et Charles de Noailles témoignent respectivement de l'amitié et de la bonne volonté du cinéaste et du grand désespoir de l'aristocrate. Ce dernier informe Buñuel, dans sa lettre du 14 décembre 1930, que: « ... *Votre personnalité (et même votre nom comme vous le verrez sur le programme et les coupures) a été de plus en plus laissé de côté pour mettre en avant le groupe (surréaliste) et notre nom puisque prêtant plus au scandale* ». Il lui supplie: « *Je vous demande seulement de me protéger en France* ». Plus loin dans la même lettre, Noailles demande :

---

<sup>865</sup> Voir J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 83, pour les noms de ceux qui sont présents à cette séance.

<sup>866</sup> L. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982, p. 142 et *Entretiens avec Max Aub*, Paris, Pierre Belfond, 1991, p. 58, cités dans J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 84.

<sup>867</sup> *Le Figaro* du 10.12.1930, voir J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 116. I. Gibson, 1997, p. 327-328, donne un aperçu des articles parus dans la presse.

<sup>868</sup> La liste des œuvres exposées se trouve à la p. 20 du livret-programme. Dalí est représenté par 4 œuvres : *L'Hostie en bague*, *Dormeuse cheval lion invisibles*, *La Naissance du jour* et *La Veuve*. La toile *Dormeuse, cheval, lion, invisibles* est partiellement détruite.

<sup>869</sup> L. Benaïm. 2001, p. 228-233.

«*Pouvez-vous obtenir qu'il ne me nomme plus !* ». <sup>870</sup> Dans son télégramme du 22 décembre, Noailles insiste que « *la reprise du film serait une catastrophe pour nous* ». <sup>871</sup> Les Noailles quittent la France pour l'Italie, d'où ils ne reviennent que fin mai 1931. Charles est profondément humilié par la tournure qu'a prise cette activité mécénale. Pour Marie Laure, il s'agit d'autre chose. Jean-Louis de Faucigny-Lucinge l'a bien devinée : « *Cette aventure exemplaire cachait un piège car la petite-fille du marquis de Sade découvrit que non seulement elle ne redoutait pas le scandale, mais que secrètement, elle le chérissait* ». <sup>872</sup>

### **1929 : Les Noailles achètent des toiles de Dalí exposées chez Goemans à Paris**

La galerie Goemans, située 49, rue de Seine, ouvre, en 1929, avec une exposition de collages de Picasso, Arp, Ernst et Magritte. <sup>873</sup> Par l'entremise de Miró, le galeriste fait la connaissance de Dalí au début de cette année. Comme les œuvres de Dalí lui plaisent, Goemans lui propose un contrat et une exposition personnelle de ses œuvres récentes au cours de la saison 1929 - 1930. Le contrat, signé le 14 mai 1929, stipule que Dalí lui cède toutes ses œuvres faites entre le 15 mai et le 15 novembre de cette année. En échange, Dalí reçoit Frs. 1.000, -- par mois pour la période du contrat. <sup>874</sup>

Onze toiles et quelques graphiques de la main de Dalí sont exposés, du 20 novembre au 5 décembre, chez Goemans. Dans l'avant-propos du catalogue, de la main d'André Breton, intitulé *Stériliser Dalí*, le chef du surréalisme, loue le peintre espagnol dont il dit : « *C'est peut-être, avec Dalí, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales et qu'on va se sentir glisser vers la trappe du ciel fauve...* ». <sup>875</sup> A la place d'honneur, le numéro 1 au catalogue, il y a *Le Jeu lugubre*, 1929, coll., *Comte de Noailles*. Suivent des toiles qui sont, elles aussi pour la plupart, typiques et révélateurs pour la personne de Salvador Dalí et l'été qu'il vient de passer : *Les Accommodations des désirs*, 1929 (achetée par Breton avant l'ouverture de l'exposition) *Les Plaisirs illuminés*, 1929, *Le Cœur sacré*, 1929, *L'Image du désir*, 1929, *Visage du grand masturbateur*, 1929, *Les Premiers jours du printemps*, 1929, *Homme d'une complexion malsaine écoutant le bruit*

<sup>870</sup> Il s'agit de M. Mauclair, directeur du cinéma Studio 28, qui veut reprendre l'exploitation commerciale du film pour des motifs financiers, lettre du 14 décembre 1930 dans J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 105 ; Noailles, en tant que commanditaire du film, et Dalí pour son texte dans le livret-programme et Mauclair sont particulièrement visés par les services de la police ; le nom de Buñuel est relativement épargné.

<sup>871</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 22; p. 107: le film est interdit et provoquera la faillite du Studio 28. Ce n'est que cinquante ans plus tard que *L'Âge d'Or* repasse au cinéma.

<sup>872</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 134.

<sup>873</sup> Camille Goemans (1900 – 1960), poète, est membre du groupe surréaliste belge et proche de René Magritte. Il collabore à la revue belge *Le Disque vert* (1922 – 1924) de Franz Hellens, où il introduit Michaux. Avec Nougé et Lecomte, il crée le groupe *Correspondance* (1924). Il s'installe à Paris de 1926 à 1930.

<sup>874</sup> I. Gibson, 1997, p. 259. D'après Ms. Dunworth, (1984, p. 115), Dalí avait un contrat de deux ans avec la galerie Goemans. Dans son autobiographie, 1952, p. 250-251, Dalí précise : « *...Je reçus un télégramme de mon marchand Camille Goemans avec lequel je venais de signer un accord selon lequel, pour Frs. 3.000, --, il aurait l'exclusivité de ma production estivale. A la rentrée, il exposerait mes tableaux dans sa galerie et je toucherais un pourcentage. De toute façon, avec les 3000 francs, il était propriétaire de trois de mes toiles à son choix* ».

<sup>875</sup> Le catalogue Goemans est conservé au Centre Pompidou, Paris, référence DALÍ P 3 835.

*de la mer*, 1929, *Portrait de Paul Éluard*, 1929, *Les Efforts stériles*, 1926 et *Appareil et main*, 1926, coll. Paul Éluard.

Dans son autobiographie, Dalí dit qu'il a « *la tête montée* » par son succès chez Goemans : « *presque tous les tableaux exposés chez Goemans s'étaient vendus à des prix oscillant entre 6 000 et 12 000 Frans* ». <sup>876</sup> Il n'est pas moins fier du fait que Charles de Noailles lui a acheté *Le Jeu lugubre* avant le vernissage. Cependant, ce qui est étrange, c'est que ni Dalí, ni d'autres auteurs ne font mention de l'autre tableau que les Noailles achètent chez Goemans : il s'agit du numéro 5 au catalogue, *L'Image du désir*. Dans le « Cahier », ce tableau est intitulé *L'Énigme du désir ou ma mère, ma mère*. Charles de Noailles a dûment marqué la provenance des deux tableaux avec les prix d'achat : Frs. 15.000, -- pour *L'Énigme du désir* et Frs. 7.000, -- pour *Le Jeu lugubre*. D'après une note dans le « Cahier », en bas de la fiche de provenance de *L'Énigme du désir*, le tableau provient « *de la première exposition personnelle 'Dalí', chez Goemans, novembre 1929* » et a été « *le premier tableau vendu* ». <sup>877</sup>

L'année 1929 est une année charnière pour Dalí. C'est au cours de cette année que le peintre fait la connaissance de celle qui va être sa muse et sa femme : Gala. Les circonstances de leur rencontre, du séjour de Gala et celui du groupe surréaliste à Cadaqués, chez Dalí, ont fait l'objet de nombreuses descriptions. Toujours est-il que celle de Dalí dans son autobiographie et les toiles produites par le peintre pour l'exposition chez Goemans, nous permettent de nous faire une idée de ses obsessions et de ses angoisses qui se rapportent toutes à sa sexualité. Nous rencontrons ici des images de terreur qui font allusion à la castration, à la femme qui dévore, à la masturbation, à la honte et à la culpabilité. Tous ces « drames » sont lisibles à travers de représentations symboliques explicites.

La première toile que les Noailles achètent, *L'Énigme du désir*, nous montre un paysage aride qu'occupe une figure de grandes dimensions, le masturbateur. Il représente la seule activité sexuelle que Dalí connaît jusqu'à là. Ce motif prend forme, en 1929, pour la première fois, dans *Les Premiers Jours du printemps* et *Le Jeu lugubre*. La petite tête du masturbateur est couchée par terre, ses yeux aux longs cils sont fermés. Une tache noire se révèle être des fourmis. Des formations rocheuses irrégulières, trouées par un grand nombre d'alvéoles, qui font penser au paysage de Cap Creus, apparaissent dans sa queue. De façon obsessionnelle, le peintre a marqué les mots *ma mère* dans chaque trou. A l'horizon, nous remarquons un torse féminin nu. Dans l'œuvre de Dalí les références à sa mère sont inhabituelles. Est-ce que le peintre sent que Gala est sur le point de se substituer à Felipa Domènech, la mère qu'il a perdue il y a huit ans ? Le petit groupe qui se trouve à gauche, au fond, se compose de trois personnes : Dalí, qui embrasse son père et Gala. La présence du père ainsi que celle du couteau, impliquent la castration. La tête de lion, nouveau motif pour cette période, représente « *une image terrifiante représentant le désir* ». <sup>878</sup>

---

<sup>876</sup> S. Dalí, 1952, p. 281-282.

<sup>877</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 206. Voir aussi l'Annexe II, *Œuvres de Dalí en possession des membres du Zodiaque, Charles et Marie Laure de Noailles*.

<sup>878</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 97.

Bien avant d'être exposée, la toute petite toile *Le Jeu lugubre*, provoque de violentes réactions parmi les amis de Dalí, qui sont en visite à Cadaqués, cet été 1929.<sup>879</sup> Dalí se souvient comment, au cours d'une promenade dans les environs de Figueras, Gala veut lui parler : « *C'est à propos de votre tableau « Le Jeu lugubre » .... « Tous les amis, Paul et moi, nous voudrions comprendre à quoi correspondent certains éléments auxquels vous semblez attacher une importance particulière. Si ces « choses » correspondent à votre existence, je suis en désaccord vital avec vous parce que cela me paraît – à ma vie à moi – horrible* ». <sup>880</sup> Par « ces choses », il faut comprendre le caleçon éclaboussé d'excrément que porte le personnage du père. Dalí la rassure en disant qu'il n'est pas coprophage mais qu'il considère les éléments scatologiques comme terrorisants, au même titre que le sang ou les sauterelles.

Tous ceux qui connaissent la peinture de Dalí ont décrit et tenté d'analyser la multitude d'images qui composent *Le Jeu lugubre*.<sup>881</sup> Au premier plan à droite, il y a le couple père-fils et le caleçon souillé. A gauche, à l'arrière plan, un monument à l'inscription : *Gramme, Centigramme, Milligramme*. Un autre couple de jeunes gens, dont l'un doué d'une poitrine féminine, pointe d'une main anamorphosée vers le motif central. Celui-ci se compose, en bas, d'un torse au postérieur et aux cuisses rougies par une fessée. Les mollets et les genoux présentent leur face antérieure avant d'être suivis par le fessier inversé. Les contours du torse se transforment en tuyaux organiques qui débouchent, l'un sur un collage de rochers, l'autre formant une console où se greffe la tête penchée du masturbateur. Sur son visage nous retrouvons le lièvre, le perroquet et la chèvre imbriqués les uns dans les autres et la sauterelle. Une main masturbatrice s'insère dans la tempe. Au-dessus, comme un anneau de satellites autour d'une planète, ornée en son milieu d'un vagin, nous reconnaissons les chapeaux d'hommes où les plis renvoient à l'obsession vaginale. Ce motif est répété dans la bouche de l'homme barbu et dans le cône qui se trouve à droite de l'homme barbu.

D'où viennent toutes ces images qui en disent long sur les préoccupations du peintre ? Est-ce qu'il s'agit d'images qui viennent directement de l'inconscient ou faut-il y voir des images déjà analysées ? Pour Freud la question ne se posait pas. Lors de la visite de Salvador Dalí, Freud lui aurait dit : « *Dans votre peinture, je ne cherche pas l'inconscient mais le conscient. Ce qui m'intéresse dans la peinture des Anciens, ce qui me semble mystérieux, ce qui me trouble ce sont les idées inconscientes cachées par les peintres. Votre mystère n'en est pas un : la toile n'est qu'un mécanisme pour le révéler* ». <sup>882</sup> L'obsession inconsciente – pour Freud souvent de nature sexuelle – qui peut exister dans une œuvre de Léonardo, est devenue pour Dalí le sujet de sa toile. Il est accessible à tous ceux qui sont au fait de la terminologie du symbolisme sexuel telle qu'on la trouve dans les livres de psychologie.

---

<sup>879</sup> I. Gibson, 1997, p. 269: au début du mois d'août, les Magritte, Camille Goemans et son amie ainsi qu'Yvonne Bernard arrivent à Cadaqués et s'installent dans un appartement qu'ils ont loué pour un mois. Peu de temps après, Paul Éluard, sa femme Gala et leur fille Cécile s'installent à l'hôtel *Miramar*.

<sup>880</sup> S. Dalí, 1952, p. 260-261.

<sup>881</sup> Par exemple D. Ades (1995), I. Gibson (1997), H. Finkelstein (1996) et J.-L. Gaillemain (2002).

<sup>882</sup> Cette visite a lieu, à Londres, le 19 juillet 1938. Voir aussi D. Ades, 1995, p. 74.

Ce que Dalí nous dit sur la façon dont il a été inspiré pour peindre *Le jeu lugubre* s'oppose tout à fait aux mots de Freud:

« Dès mon arrivée à Cadaqués, je fus assailli par des souvenirs de mon enfance. Après quelques jours où je me laissai aller entièrement au plaisir de suivre ces images, je décidai d'en faire un tableau en les reproduisant le plus fidèlement possible selon leur temps d'apparition. Mon goût personnel n'interviendrait pas. Ce serait une des œuvres les plus authentiques dont le surréalisme pourrait se réclamer. Elle serait d'abord insolite et très éloignée des collages dadaïstes – arrangement poétique et a posteriori – le contraire même de la peinture métaphysique de Chirico. Je serais le seul, l'unique peintre surréaliste ».<sup>883</sup>

Quelles pourraient être les raisons qui incitent les Noailles à acheter *L'Énigme du désir* et *Le Jeu lugubre* ? A notre avis, il y en a plusieurs : la plus importante étant l'étoile montante de Dalí parmi les surréalistes et dans le monde. Le groupe surréaliste, Breton en tête, le considère comme le Messie, celui qui va donner un nouvel élan au mouvement. En cet automne 1929, Dalí est aussi reçu à bras ouverts par le *gratin* et il a commencé à fréquenter les Noailles. Rappelons-nous que le vicomte de Noailles formalise sa conversation avec Buñuel, le 19 novembre, et lui commande alors *L'Âge d'Or*, dont Dalí sera le coscénariste. Le lendemain, c'est l'ouverture de l'exposition personnelle Dalí chez Goemans. Paul Éluard, qui avait déjà vu *Le Jeu lugubre* lors de sa visite à Cadaqués, en a certainement parlé aux Noailles. La recommandation de cet ami intime de Dalí a probablement influencé le choix de Marie Laure.<sup>884</sup> La vicomtesse n'aime pas seulement aider les jeunes artistes. A en croire Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, elle a aussi un goût prononcé pour tout ce qui est « scandaleux ».<sup>885</sup> Avec les toiles de Dalí, il y avait de quoi choquer.

### **La galerie Goemans ferme : les Noailles viennent en aide à Salvador Dalí**

Dans sa lettre du 8 février 1930, adressée à son mécène Charles de Noailles, Buñuel lui assure que : « toute l'organisation et devis du film (*L'Âge d'Or*) se trouve presque fini ». Suivent des détails financiers dont l'auteur de la lettre dit : « Je regrette beaucoup de ne pas pouvoir vous parler que des chiffres : mais heureusement celle-ci sera la première et la dernière fois ». Un peu plus loin sous le titre « **Des Nouvelles** » Buñuel informe Noailles que :

« La galerie Goemans a fini. Sa femme amoureuse de Rott le commanditaire est devenu son ... amoureuse. Goemans qu'aimait bien Yvonne (Bernard) est parti à destination inconnue très désespéré. Breton, Aragon et Fourrier ne peuvent pas se charger de la Galerie par de raisons morales, il me semble. Rott et Yvonne non plus parce qu'on pourrait penser qu'ils ont mis hors de cause a Goemans et celui-ci est disparu. La Galerie se trouve en mains d'un escroc catalan que Goemans

<sup>883</sup> S. Dalí, 1952, p. 244-245.

<sup>884</sup> I. Gibson, 1997, p. 288.

<sup>885</sup> L. Benaïm, 2001, p. 244.



*avait pris par pitié (il n'y avait de quoi manger) un mois avant la faillite amoureuse. De tout cela il y a bien plus de vingt jours. Naturellement : peut être suspension de paiements aux peintres de la galerie ».*<sup>886</sup>

La réponse à ce cri d'alarme ne se fait pas attendre. Charles de Noailles répond positivement à la lettre de Buñuel : « *Quel ennui que l'affaire de la galerie Goemans, avez-vous remarqué comme les surréalistes ont toujours des aventures sentimentales catastrophiques ? Voulez-vous dire à Dalí que nous serions tout prêts à prendre la place de la Galerie vis-à-vis de lui au point de vue paiements mensuels, pendant le temps où la Galerie cesserait l'exécution de son contrat, pour que toute sa vie ne soit pas trop désorganisée* ».<sup>887</sup>

Dans sa lettre du 14 février, Buñuel promet de transmettre le message du vicomte à Dalí : « *Je vais écrire à Dalí en lui racontant votre grande gentillesse. Je crois qu'heureusement tout s'arrangera parce qu'il va écrire à Rott et celui-ci ne pourra moins de continuer à lui payer. Mille fois merci pour lui* ».<sup>888</sup> En effet, la galerie Goemans rouvre, provisoirement, le 28 mars 1930 avec une exposition d'œuvres surréalistes. Dalí participe avec sa toile *Les Premiers Jours du printemps*. C'est la dernière exposition de cette galerie: elle ferme définitivement ses portes peu de temps après.<sup>889</sup>

Dalí, qui est à Port Lligat, est invité par Charles de Noailles à venir le voir. C'est en limousine, envoyée par le vicomte, que le peintre arrive à Hyères.<sup>890</sup> A la suite d'une conversation, Dalí lui écrit :

*« Cher Monsieur Noailles, Je viens de recevoir des nouvelles de Paris. La galerie va se rouvrir, cela donc est plus rassurant pour moi. Comme j'ai compris à la suite de notre conversation qu'il ne vous serait pas ni difficile ni désagréable de me rendre service, je me décide à vous demander de m'aider de réaliser mes projets de vivre à Cadaqués. Je viens de me renseigner concrètement à ce propos et maintenant je sais exactement qu'avec 20 000 francs je peux acheter une petite maison de pêcheur et encore la rendre tout à fait hygiénique et confortable. Comme je vous l'ai déjà expliqué, je pourrai en échange de cette somme avancée vous donner un tableau (n'importe quelle dimension) que vous pourrez choisir dans la production de toute l'année suivante ... ».*<sup>891</sup>

<sup>886</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 47-48.

<sup>887</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, lettre du 11 février 1930, p. 49.

<sup>888</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 57.

<sup>889</sup> I. Gibson, 1997, p. 313.

<sup>890</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 118.

<sup>891</sup> Cette lettre est reproduite dans le catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris 1979/80, p. 23. Elle a été écrite sur du papier-à lettres de l'hôtel du Château à Carry-le-Rouet, où Dalí passait l'hiver avec Gala. Contrairement à ce que dit I. Gibson, 1997, p. 298 : "Despite what he tells us in « *The Secret life* » Dalí did not visit Noailles in Hyères", il n'y a pas de doute que Dalí s'est rendu à Hyères. Buñuel fait allusion à cette visite ainsi que Charles de Noailles, respectivement : J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 58, lettre du 26.02.1930. : « *J'ai cru reconnaître St. Bernard* (sur la photo). *Je ne savais pas que Dalí y était allé* » et op. cit. p. 61, lettre du 12.03.1930 : « ... *Je pense que Dalí a dû partir pour Cadaqués samedi dernier. Il nous a dit qu'il comptait partir ces jours-ci. ... Éluard nous a dit que*

La réponse de Charles de Noailles, datée du 3 mars 1930, est celle d'un homme courtois et pratique :

« *Merci de votre aimable lettre, nous avons été ravi d'avoir de vos nouvelles. Je suis tout à fait d'accord avec les propositions que vous me faites, et suis persuadé qu'il faut beaucoup mieux que vous vous installiez à Cadaqués, vous y serez tellement mieux et plus tranquille que dans de vagues endroits de la côte. Je vous joins donc chèque pour 20.000 Frs et serai ravi de prendre en échange le tableau à choisir dans votre production de l'année prochaine* ». <sup>892</sup>

Les Noailles auront *La Vieillesse de Guillaume Tell*. Dalí et Gala achèteront, grâce à l'entremise de leur amie Lydia Noguier, une vieille bicoque, située dans une petite crique appelée Port Lligat à quinze minutes de Cadaqués. Les photos de cette maison que les Noailles reçoivent au mois de septembre 1930, incitent Charles à écrire : « *Cher ami, Les photographies de la maison sont absolument idéales. Quand vous aurez renoncé à la peinture, vous pourrez toujours faire fortune comme architecte* ». <sup>893</sup>

### **La collection Noailles : 1930 - 1933**

Il est clair que l'euphorie provoquée par la personne et l'œuvre de Dalí, continue à influencer Charles et Marie Laure de Noailles en 1930. Ce sentiment de bien-être qu'inspire le peintre se traduit par l'achat, cette année, de deux toiles importantes chez Pierre Colle (Galerie Vignon), *Le Rêve* et *Dormeuse, cheval, lion invisibles* et l'acquisition de deux autres toiles capitales : *L'Homme invisible* et *La Vieillesse de Guillaume Tell*. A la fin de 1930, avant que n'éclate le scandale de *L'Âge d'Or*, les Noailles possèdent donc ce que Dalí a produit de plus important jusqu'à là: six toiles qui témoignent soit de ses obsessions personnelles, peintes d'une façon qui scandalise, soit de ses recherches picturales qui vont de pair avec sa théorie sur l'interprétation paranoïaque-critique.

Comme le titre suggère, *Le Rêve* exprime de façon visuelle les rêves et les hallucinations étranges et troublants de Salvador Dalí. Un buste de femme domine la toile. Sa bouche a été effacée et ressemble à un pubis couvert de fourmis qui courent dans tous les sens. La chevelure abondante et les yeux fermés font allusion au personnage mythique de la Méduse, dont le regard est mortel. Les personnages au fond de la toile, expriment leur honte tout en couvrant les yeux. Plusieurs éléments, présents dans *Le Rêve*, nous sont familiers car Dalí les a utilisés ailleurs où, comme cette fois-ci, l'artiste crée un monde

---

*Madame Éluard était à Carry-le-Rouet mais ne pourrait pas venir ici le retrouver comme elle le devait ...* ».

<sup>892</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 59.

<sup>893</sup> J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, lettre du 22 septembre 1930, p. 80.

troublant sur le thème de l'angoisse et la répression sexuelles, dominé par ses fantaisies érotiques perverses.<sup>894</sup>

*Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930), œuvre capitale, a été achetée par Charles de Noailles à la galerie Vignon (Pierre Colle), en 1930, pour la somme de Frs. 6.000, --.<sup>895</sup> Au cours de l'hiver 1929/30, Dalí travaille de façon acharnée à sa technique picturale de l'image multiple qui a, comme base, les données de sa méthode paranoïaque. Dans son texte *L'Âne pourri*, paru dans *La Femme visible*, le 15 décembre 1930, Dalí s'explique sur le phénomène de l'image multiple et l'interprétation paranoïaque-critique. Pour Dalí, il s'agit de systématiser la confusion en créant un nouvel ordre à partir d'éléments du monde extérieur qui n'ont normalement pas de liens entre eux. Dans ce texte Dalí cite en exemple *Dormeuse, cheval, lion invisibles*, toile si caractéristique de sa méthode.<sup>896</sup>

La première tentative de cette technique de l'image multiple est la grande toile inachevée, intitulée *L'Homme invisible*, à laquelle Dalí travaille au cours de l'hiver 1929/1930 lors de son séjour de plusieurs mois à Carry-le-Rouet, dans le Midi. C'est aussi pendant cette période que Dalí est invité à aller à Hyères pour y rencontrer Charles de Noailles. Il n'y a pas de doute que le but de cette rencontre est de résoudre les problèmes financiers du peintre, aggravés par la fermeture imminente de la galerie Goemans. Il est tentant de penser que les deux hommes et Marie Laure de Noailles ont discuté ferme du 'projet' de Dalí en cours, sa première toile inspirée par l'image multiple, *L'Homme invisible*. Une note dans le « Cahier » indique que cette conversation, si conversation il y avait, a une fin positive pour Dalí : Noailles a marqué sous « Provenance » : « commande de Charles de Noailles ; donné une avance de Frs. 10.000, -- en 1932 ». <sup>897</sup> Une autre remarque qui a trait à cette toile et l'avance financière, vient renforcer l'idée d'une activité mécénale : l'argent est avancé à condition que la toile soit finie à la fin de l'année 1932. <sup>898</sup> Elle restera inachevée ... <sup>899</sup>

Comment est-ce que *La Vieillesse de Guillaume Tell*, toile majeure de Dalí, entre dans la collection Noailles ? D'après la correspondance du vicomte et Dalí, début mars 1930, le vicomte envoie un chèque de Frs. 20.000, -- à Dalí. Avec cette somme d'argent, Dalí et Gala achètent une petite maison à Cadaqués. En contrepartie, Dalí lui propose le choix

---

<sup>894</sup> Le remplacement d'une partie du corps par une autre – bouche par pubis – renvoie à la scène de *L'Âge d'Or* où l'acteur Pierre Batcheff 'remplace' sa bouche par un morceau de chair en passant la main par la figure ; depuis sa petite jeunesse, Dalí a horreur des fourmis qui sont pour lui un symbole de la mort et de la putréfaction.

<sup>895</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 218. Le « Cahier » indique également que cette toile a été exposée lors de la première exposition personnelle de Dalí chez Colle en 1930 ; ceci est une erreur car cette exposition a lieu en juin 1931.

<sup>896</sup> *L'Âne pourri*, cité dans le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris, 1979/80, p. 276. Ian Gibson, 1997, p. 326 : peu de temps après la destruction de la toile *Dormeuse, cheval, lion invisibles*, exposée au Studio 29 (novembre 1929), Dalí peint deux autres versions de cette toile. Voir aussi **l'Annexe II, Œuvres de Dalí en possession des membres du Zodiaque, Charles et Marie Laure de Noailles.**

<sup>897</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 210-211.

<sup>898</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 140.

<sup>899</sup> *L'Homme invisible*, 1929, h/t, 140 x 80 cm. est conservé au Musée National Centre de l'art Reine Sofia, Madrid.

d'un tableau dans la production de l'année prochaine.<sup>900</sup> Une autre version est donnée dans le « Cahier » : elle indique clairement que le vicomte a commandé cette toile au cours de l'hiver 1930. Il nous semble logique de penser que cette commande a été faite pendant le court séjour de Dalí chez les Noailles à Hyères, en même temps que celle qui concerne *L'Homme invisible*.<sup>901</sup> *La Vieillesse de Guillaume Tell*, le numéro un au catalogue de l'exposition personnelle Dalí chez Colle (été 1932), fait partie des tableaux basés sur la légende de Guillaume Tell. A partir de 1930, Dalí s'empare de cette légende pour dramatiser la relation qu'il a avec son père et ses obsessions de castration. Dans *La Vieillesse de Guillaume Tell*, un jeune couple, s'en va en tournant le dos à une scène qui se passe derrière un drap. Là, le personnage du père se trouve en compagnie de deux jeunes femmes dans une situation qui rappelle l'histoire de Lot et ses filles.

A part ces toiles majeures, la collection s'accroît d'autres tableaux surréalistes cette année. M. Dusée cède un petit Masson pour Frs. 4.000, --. Noailles achète un Tanguy pour le même prix. Bien que plusieurs toiles de Tanguy aient fait partie de la collection Noailles, peu ont été marquées dans le « Cahier ». Jean Hugo vend 5 manuscrits de Breton (*Le Surréalisme au service de la révolution*) aux Noailles pour le prix de Frs. 10.000, -- ainsi que quelques gouaches de sa main, exposées en mai à la galerie Vignon. Un manuscrit de Jean Cocteau – non spécifié – est acheté. Parmi les autres toiles acquises, il faut mentionner une œuvre de Miró et une œuvre de Picasso, *Tête de jeune fille* (1911), toutes les deux vendues par Paul Éluard. Deux portraits, peints par Christian Bérard dont le « Cahier » ne donne pas de détails, sont ajoutés à la collection.

Dans la vie des Noailles, tout comme dans leur collection d'art, il y a un 'avant' et un 'après' l'affaire de *L'Âge d'Or*. A la rupture sociale créée par le film, s'ajoute en même temps le choc d'une rupture conjugale. Marie Laure, qui incarne à la perfection son rôle de protectrice des artistes, vit une vie de plus en plus indépendante et passe beaucoup de temps à Hyères où elle s'entoure d'artistes et de ses amis intimes, qui s'appellent, entre autres, Georges-Henri Rivière, Jean-Michel Frank, Christian Bérard et René Crevel – autant de personnes qui 'scandalisent' Charles par leurs frasques et leurs vies désordonnées. Marie Laure reste en contact avec Dalí qui l'amuse autant par ses écarts de conduite que par sa personnalité outrageuse.<sup>902</sup> Charles, de son côté, se dévoue de plus en plus à son jardin et semble mener une vie en retrait, loin de tout ce qui peut ressembler à des rumeurs, des excès et ou des scandales. La courte aventure que Marie Laure vit, en 1933, avec Edward James, suivie par sa première fugue avec Igor Markevitch, à Villars-sur-Ollon (août 1933) prennent du relief quand on lit la lettre (en langue anglaise) que Charles de Noailles, envoie à Malcolm Gee :

*«In fact there must have been a reduction of purchases after 1932 when the Wall street crisis hit France. Moreover, it was after that date that my wife and I used to live more independently. She would often spend several months in Switzerland,*

<sup>900</sup> Catalogue de la rétrospective Dalí (*La Vie publique de Salvador Dalí*), Paris, 1979/80, p. 23 et J.-M. Bouhours et N. Schoeller, 1993, p. 59, lettre du (3) mars 1930.

<sup>901</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 214.

<sup>902</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 155, note 7 : M. Carlo Perrone, petit-fils de Charles et Marie Laure de Noailles, se souvient de la sympathie de Marie Laure pour Dalí.

*and if she bought any modern paintings, which I personally hardly ever did, naturally she would show them to me but either neglected to mention the price, or else I did not have the "Cahier" on hand and so would fail to note down anything".*<sup>903</sup>

Cette lettre annonce, au fait, la fin de leurs activités mécénales à deux et une diminution dans le nombre d'achats d'œuvres d'art.

### 1931

Bien que la production picturale de Dalí soit considérable cette année, aucune œuvre du peintre n'est acquise. Cependant, d'autres achats se font. Au mois de mai, les Noailles achètent un autoportrait de Bérard à la galerie Pierre pour la somme de Frs. 7.000, --. En juin, Paul Éluard vend une lettre illustrée, de Picasso à Max Jacob, pour la somme de Frs. 3.000, -- Chez L. Rosenberg, Charles de Noailles achète, pour la somme de Frs. 10.000, --, une grande horloge restauration et quelques dessins de la main de Viollier, Picabia et Ernst. En octobre, il échange une toile de Léger, *Femme tenant un vase*, pour une horloge signé Bregnet. D'autres manuscrits sont acquis cette année : pour la somme de Frs. 10.000, -- Breton leur cède, entre autres, *L'Union libre*. Au cours des années 1930, les Noailles achètent fréquemment chez leur ami Pierre Colle. Étant donné les problèmes de la galerie Goemans, Charles de Noailles fait l'intermédiaire entre Dalí et Pierre Colle : le 21 juin 1930, Dalí signe un contrat avec Colle.<sup>904</sup> En 1931, les Noailles achètent chez Colle *Paysage de St. Bernard* de Jean Hugo (Frs. 4.000, --), une œuvre de Nora Vieber, *Voleur d'enfant* (Frs. 2.500, --) et un autre autoportrait de Bérard *Plage de Tamaris* (Frs. 12.000,-) Bérard reçoit aussi une commande pour un portrait de Marie Laure et sa fille Nathalie; il recevra Frs. 20.000, --.<sup>905</sup>

### 1932

Pendant son séjour chez les Dalí à Port Lligat, René Crevel écrit à Marie Laure : « *Dalí a commencé votre portrait qui sera très beau. Vous avez de la chance d'inspirer ainsi les peintres. Je pense qu'à part quelques séances pour affirmer la ressemblance, on y est déjà. Il n'aurait pas besoin de vous déranger* ». <sup>906</sup> D'après le « Cahier », il n'y a pas d'autres achats cette année.

### 1933

Pour cette année, le « Cahier » indique que les Noailles n'achètent que six œuvres d'art parmi lesquelles un petit tableau de Dalí se fait remarquer. Il s'agit de la toile qui s'intitule *La Harpe invisible, fine et moyenne* que Pierre Colle leur cède pour la somme modeste de Frs. 4.500, --. Étant donné la réduction de leurs achats, les vies séparées que les Noailles mènent et le grand nombre de toiles de Dalí déjà dans leur collection, la question se pose, à savoir: *Pourquoi l'achat d'un autre Dalí?* Pierre Colle, galeriste de

<sup>903</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 155, note 11, lettre du 13 février, de Charles de Noailles à Malcolm Gee.

<sup>904</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris 1979/1980, p. 23.

<sup>905</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 138.

<sup>906</sup> Benaïm, 2001, p. 261: lettre de R. Crevel à Marie Laure. Cette visite de Crevel a lieu en été 1931. Au cours de sa vie, Marie Laure commanda plusieurs portraits, par exemple, un portrait par Picasso qui ne fut jamais achevé et un portrait par Christian Bérard.

Dalí jusqu'à la fin du mois juin 1933, connaît de gros problèmes financiers à cette époque. La grande crise de 1929 fait des ravages en France et le monde de l'art n'est pas épargné. Dans cette transaction entre amis, il y a du bon pour le vendeur et pour l'acheteur. Au moment où le rythme des affaires est très réduit, une vente, même à un prix réduit, fait rentrer de l'argent. Pour les Noailles, en l'occurrence Marie Laure, il s'agit d'une affaire intéressante car dans cette toile Dalí présente un nouveau véhicule pour ses visions du 'mou' et de la déformation : le corps humain. Dès 1932, Dalí présente son esthétique du dur et du mou dans le corps humain lequel est déformé dans ses parties dures aussi bien que dans ces parties molles. Le fond de la toile en question, nous montre la maison de Dalí et de Gala à Cadaqués. Près du spectateur, deux hommes se tiennent debout et nous font face. L'un d'eux a le crâne affreusement déformé. Il est possible que cette scène fasse allusion à une situation que Dalí a vécue car le peintre décrit cette malformation (d'un de ses voisins) dans une lettre à André Breton : « *Derrière nous, le personnage au crâne mou, monstrueusement développé et soutenu par une branche en fourche d'olivier, immobile, prenait l'air, un mouchoir accroché aux dents, une fève tendre reflétée dans chacune de ses pupilles limpides* ». <sup>907</sup> Ce fragment de lettre correspond parfaitement à la situation peinte.

Tout comme dans d'autres toiles antérieures à *La Harpe invisible, fine et moyenne fine* – par exemple *L'Ossification prématurée d'une gare* (1930), *La Persistance de la mémoire* (1931) et *L'Heure triangulaire* (1933) – le 'mou' renvoie aux actes de l'ingestion et de l'excrétion provoqués par la 'faim' dont Dalí fait état dans ses textes. <sup>908</sup> La tête allongée et déformée, en forme de phallus mou, que le peintre nous présente ici et dans d'autres toiles, peut aussi être interprétée comme une métaphore visuelle de l'impotence. <sup>909</sup> Deux autres œuvres d'art sont achetées chez Colle cette année. Il s'agit d'une table sculptée et d'un *Portrait* de la main de Jean Hugo. Pour le prix de Frs. 15.000, --, Serge Lifar cède trois œuvres de Picasso aux Noailles : *Portrait d'un homme*, *Nature morte* (gouache) et *Verre et livre sur une table* (pastel). <sup>910</sup>

### **Le Cahier et le Zodiaque**

Bien que le mécénat du *Zodiaque* démarre en janvier 1933, il n'y a aucune mention de cette forme d'aide dans le « Cahier » de Charles de Noailles. Parmi les notes prises par Noailles en 1934, il y a tout juste une allusion à leur participation. Pour mieux comprendre ce qui s'est passé autour du démarrage du *Zodiaque*, faisons marche arrière. Dans sa lettre du 26 décembre 1932, Dalí écrit à Charles de Noailles que les douze membres du *Zodiaque* ont été trouvés et que le tirage au sort a eu lieu : « *Hier on a fait le tirage pour les mois, il y avait la plupart du monde. Mademoiselle Anne Green a tiré le fil pour vous et il est sorti le mois de janvier c'est-à-dire le premier mois !* ». <sup>911</sup> En

<sup>907</sup> Lettre publiée dans le catalogue à l'exposition de 1933 chez Pierre Colle, voir aussi le catalogue de la rétrospective *Dalí*, Paris 1979-80, p. 180-181.

<sup>908</sup> Voir p.ex., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style* (1933).

<sup>909</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 148-149. Voir p. ex. *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne*, 1933.

<sup>910</sup> Ms. Dunworth, 1984, p. 146.

<sup>911</sup> Catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-80, p. 32.

1934, Noailles note dans son « Cahier » qu'il a obtenu, chez Pierre Colle, la toile *Le Spectre et le Fantôme* (1931) de Dalí, en l'échangeant contre deux toiles de Dalí dans sa possession, à savoir *Le Sphinx de verre*, « gagnée à la loterie de 1933 » et *Le Tureen* et en payant la somme de Frs. 3.000, --.<sup>912</sup> D'après ce détail, il est clair que le choix d'Anne Green, *Le Sphinx de verre*, ne correspondait pas aux goûts des Noailles et qu'ils ont préféré s'en défaire.

Pourquoi avoir choisi *Le Spectre et le fantôme* ? Une fois de plus, l'œil infallible de Marie Laure a repéré ce qu'il y a de nouveau dans la peinture de Dalí. En effet, il s'agit d'une œuvre clé qui sert comme modèle pour les tableaux où il y a une opposition entre le Spectre et le Fantôme. Dans son texte *Les Nouvelles Couleurs du sex appeal spectral*, (1934) Dalí introduit deux nouveaux concepts, le Fantôme et le Spectre, qui s'appuient sur ses théories du *mou* et du *dur* et de la déformation.<sup>913</sup> Dans ce même texte Dalí décrit en quelques mots la toile que les Noailles viennent d'acquérir: « ... *Ce petit, grand et authentique fantôme de nourrice reste là, immobile, pendant que le paysage où il se mouille, surgit, entre le cyprès boecklinien et le nuage d'orage boecklinien, le « spectre irisé » plus beau et terrifiant que la truffe blanche de la mort : l'arc-en-ciel* ». Ce 'nourrice nutritif', qui apparaît dans l'œuvre de Dalí dès le début des années 1930, incarne le délire 'cannibalesque' du peintre.

Quand le mécénat du *Zodiaque* commence en 1933, les Noailles possèdent déjà tout ce que Dalí a fait de meilleur : des œuvres qui par leurs sujets et leurs aspects formels, peuvent être qualifiées comme uniques. Par leurs sujets, elles étaient révélatrices de préoccupations jusque-là jamais exposées si explicitement. Quant aux aspects formels, il est rare et passionnant de pouvoir 'assister' au combat que livre le peintre avec la matière formelle de sa toile : en l'occurrence les problèmes que Dalí rencontre en travaillant à 'l'image multiple'.

D'après les mémoires de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, son ami Charles de Noailles et sa femme, Marie-Laure, répondent affirmativement à sa demande de participer au mécénat du *Zodiaque*.<sup>914</sup> Il leur est sans doute difficile de faire autrement. Ils participent donc, mais pendant peu de temps. Pourtant, dès le début du *Zodiaque*, Charles de Noailles verse, d'un geste large, la totalité des douze participations mensuelles, c'est à dire Frs. 2.500, --, au trésorier du mécénat, René Laporte.<sup>915</sup> Quel est le but de ce geste ? Faciliter la gestion financière de ce mécénat, dont son ami René Laporte a la responsabilité ? Faire face aux demandes d'argent incessantes de Gala ? Peut-être les deux. Nous ne le savons pas exactement. Nous avons vu que les Noailles ont été généreux envers Dalí à d'autres occasions : la somme d'argent qui permet les Dalí d'acheter la petite maison à Port Lligat, leur hospitalité qui a introduit Dalí dans le monde et 'last but not least', le financement et la 'sortie' du film *L'Âge d'Or*.

<sup>912</sup> Nous remercions vivement M. Malcolm Gee qui nous a communiqué un détail important : la toile *Le Sphinx de verre* avait été obtenue en contrepartie de la souscription au mécénat du *Zodiaque*, en janvier 1933 (e-mail reçu, le 13 avril 2006). Voir aussi Ms. Dunworth, 1984, p. 155. Dans Finkelstein, 1996, p. 291, note 34 et Descharnes, 2005, p. 227, nr. 509, *Le Spectre et le fantôme* est daté 1933-1934.

<sup>913</sup> S. Dalí, *Minotaure*, nr. 5 (mai 1934), p. 20-22.

<sup>914</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 130.

<sup>915</sup> IMEC, lettre du 8 mars (1933) de Gala adressée à René Laporte.

Début 1933, Charles de Noailles vit, quasiment séparé de sa femme, en retrait du *monde* car le scandale de *L'Âge d'Or* l'a vivement marqué. De ce fait, leurs activités mécénales à quatre mains se sont arrêtées. Grâce au goût et à l'œil de Marie Laure et la bourse bien remplie de Charles, le couple a su acquérir les plus belles toiles de Dalí avant le *Zodiaque*. La seule toile de Dalí qui soit entrée dans leur collection, en contrepartie de leur participation au *Zodiaque*, *Le Sphinx de verre*, a été échangée pour une toile plus intéressante. A l'époque du *Zodiaque* la personne aussi bien que la peinture de Dalí ont cessé d'être intéressantes. Charles a horreur de ses frasques. En peinture, il a souvent indiqué sa préférence pour la peinture ancienne. Et Marie Laure? Vers 1934, la peinture de Dalí ne l'intéresse pas non plus étant donné que celle-ci a perdu sa grande originalité pour devenir un art plein de clichés.<sup>916</sup>

---

<sup>916</sup> Carlo Perrone, cité par Ms. Dunworth, 1984, p. 155, note 7.



## Chapitre 4 : Les riches amateurs d'art étrangers

### CARESSE CROSBY

Au début des années 1920, Caresse (1892 – 1970) et Harry Crosby, jeunes Américains fortunés, s'établissent, comme beaucoup de leurs compatriotes, à Paris. Ils ont des aspirations littéraires sérieuses et réussissent à mettre sur pied, en 1927, la *Black Sun Press*, leur maison d'édition.<sup>917</sup> Après le suicide d'Harry, en 1929, Caresse continue à s'occuper toute seule de la maison d'édition.<sup>918</sup>

Grâce aux introductions de leur compatriote Walter Berry, cousin d'Harry, les Crosby commencent à fréquenter le *monde* à Paris. Ils sortent beaucoup et reçoivent chez eux à Paris et à la campagne. Gala et Salvador Dalí font partie de ceux qu'ils invitent à venir passer le week-end dans leur propriété, le *Moulin du Soleil*, à Ermenonville. A cette hospitalité sans bornes, leur hôtesse ajoute une grande générosité. Pendant de nombreuses années, ses largesses ont soutenu les Dalí. Son mécénat, qui a revêtu plusieurs formes, a été reconnu à peine par ceux qui en ont été les bénéficiaires. Il est donc temps de reconstituer ce trajet que les Dalí et Caresse Crosby ont fait ensemble et de s'arrêter aux diverses étapes qui sont autant d'actes mécénaux. Des sources primaires – un nombre important de lettres inédites faisant partie de la correspondance Dalí – Caresse Crosby et l'autobiographie de leur mécène – ainsi que des sources secondaires nous guideront.<sup>919</sup>

---

<sup>917</sup> C. Crosby, *The Passionate Years*, Londres, Alvin Redman Ltd., 1955, respectivement p. 159, p. 160 et p. 265: les publications de la *Black Sun Press* sont aujourd'hui très recherchées. Edgar Allan Poe (*Fall of the House of Usher*), D.H. Lawrence (*Forty-seven letters of M. Proust, The escaped Cock*), James Joyce (*Work in progress*) et Ezra Pound (*Imaginary letters*) ont fait confiance à cette petite maison d'édition. C. Crosby, 1955, p. 144/145: à l'occasion de la publication de son premier recueil de poèmes, chez Albert Messin à Paris, Mary Phelps Jacob prend le nom de Caresse Crosby comme nom d'auteur.

<sup>918</sup> C. Crosby, 1955, p. 287. Les circonstances de ce suicide sont dramatiques: Harry met fin à ses jours à New York. Il y séjournait avec sa maîtresse.

<sup>919</sup> L'internet propose les renseignements suivants: "The Caresse Crosby Collection, Morris Library, Southern Illinois University at Carbondale (SIU 140), USA, has the largest body of material relating to both Crosbys (72 boxes, 172 freestanding volumes and 7 packages). It includes the personal correspondence and assorted memorabilia, the Crosbys' efforts at poetry and prose, plus a large collection of prints, drawings, and photographs, as noted, "generally in excellent condition despite several trans-Atlantic crossings, storage in an Italian castle, and numerous exhibitions. In addition, the Caresse Crosby Collection includes a preliminary draft of an unpublished sequel to the autobiography, the correspondence, and the press releases relating to Crosby's role as political activist from 1948 to her death in 1970". Madame Katie Salzman, archiviste de ces riches archives, a bien voulu nous faire parvenir des copies de la correspondance C. Crosby – Salvador et Gala Dalí. Nous la remercions vivement de sa gentillesse.

### La participation de Caresse Crosby au mécénat du *Zodiaque*

Une lettre non datée, adressée probablement à la secrétaire de Madame Crosby, est de la main de Gala, mais signée “Dalí”. Elle démontre l’existence et le fonctionnement du mécénat du *Zodiaque*. Il s’agit d’un document que d’autres chercheurs ont dû négliger parce que le contenu ne fait, à première vue, pas de sens.<sup>920</sup>

Gala commence cette lettre en s’excusant d’une erreur qu’elle a pu faire dans une lettre antérieure dans laquelle elle demande un versement d’argent. De nouveau, elle presse la même demande en disant d’envoyer l’argent directement à l’adresse de Dalí lui-même, au 7, rue Gauguet et à son nom. Toutefois, elle atténue le ton en proposant de rien faire si « *cela représente la moindre complication* ». Dans ce cas là, Gala propose d’attendre le retour de Madame Crosby pour régler ce paiement. Or, il s’agit d’une somme de Frs. 400, --, versement que Caresse Crosby doit aux Dalí et qui couvre « *la souscription aux tableaux de Dalí* » pour les mois de novembre et décembre. La demande de Gala renvoie au document-clé que constitue la proposition écrite qu’elle envoie, fin 1932, au prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge en vue d’une aide mécénale.

On peut se demander pourquoi Gala préfère signer “Dalí”. Est-ce qu’elle a voulu donner plus de poids à sa demande? Le ton hésitant, presque mièvre, et la demande assez mal formulée nous font supposer qu’elle ait été écrite en 1933 au début du *Zodiaque*, quand la pauvreté des Dalí était désespérante.<sup>921</sup> Une fois ‘décodée’, cette demande de paiement, adressée à Caresse Crosby est importante, car elle est, jusqu’à ce jour, une des rares dans son genre qui ait été retrouvée et constitue la preuve incontestable de la participation de Caresse Crosby au *Zodiaque*.

Le document auquel nous venons de référer plus haut, la proposition de Gala de fin 1932, comprend, dans le postscriptum, les noms d’amis qui ont déjà réagi positivement à la demande des Dalí. “*Caresse Harry Crosby*” fait partie de ceux qui sont prêts à aider ainsi que “*Emilio Terry*” et “*Cuevas de Vera*” (Margaret de Cuevas, née Strong). On retrouve ces deux derniers et d’autres amis qui ne font pas partie du *Zodiaque*, mais qui gravitent dans le cercle des Dalí, chez l’hôtesse américaine à Ermenonville. Les fêtes qu’elle y organise, et auxquelles les Dalí sont invités, attirent le *tout Paris* et de nombreux artistes de renom. Ces occasions permettent aux Dalí de se montrer et de se faire des relations dans un monde qui leur était fermé auparavant: activités utiles qui vont fortement aider la carrière du peintre.

---

<sup>920</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Caresse Crosby, document 1**, lettre sans date [1933], adressée (probablement) à la secrétaire de Caresse Crosby. Cette lettre est conservée à la Morris Library, Special Collections Research Center, SIU, États – Unis.

<sup>921</sup> L’adresse indiquée par Gala est celle de l’appartement situé au 7, rue Gauguet où les Dalí emménagent en juillet 1932 (I. Gibson, 1997, p. 356)

### Souper et danser chez Caresse Crosby

A l'époque des *Roaring Twenties* on aime beaucoup danser. Et on danse partout: aussi bien aux grands Bals Costumés qu'aux boîtes de nuit qui pullulent à Paris. Plus intimes et très courues sont les soirées dansantes chez Caresse Crosby à la campagne. En 1927, les Crosby découvrent le charme du *Moulin du Château d'Ermenonville*, propriété qui appartient à leur ami le comte Armand de la Rochefoucauld. D'autres propriétaires s'appelaient Jean-Jacques Rousseau et l'alchimiste Giuseppe Cagliostro.<sup>922</sup> Charmé de cette propriété, Harry Crosby ne perd pas de temps pour se faire acquéreur du Moulin; Caresse le renomme *Le Moulin du Soleil*.

Dans son autobiographie, *The Passionate Years*, Caresse Crosby se souvient de sa première rencontre avec Dalí et Gala qui a lieu chez elle au cours d'un déjeuner où les Auric, les Bourdet et René Crevel sont également invités.<sup>923</sup> Dalí aussi fait allusion à cette rencontre:

*“A cette époque nous rencontrâmes une Américaine qui avait acheté “Le Moulin du Soleil”, en forêt d'Ermenonville. René Crevel nous avait présentés et amenés déjeuner chez elle, dans son appartement de Paris. A ce déjeuner tout était blanc, sauf la nappe et les assiettes qui étaient noires. Si l'on avait fait une photo, la négative aurait paru le positif. Tout ce que nous mangeâmes fut blanc. On ne but que du lait. Les rideaux, le téléphone, le tapis étaient blancs et la maîtresse de maison s'habillait elle-même entièrement de blanc”.*<sup>924</sup>

Dans son autobiographie, Dalí remarque que “cette époque”, celle de la rencontre avec Caresse Crosby, coïncide avec une période au cours de laquelle il rencontre d'autres Américains qui ne manquent pas de l'impressionner. Il s'agit tout d'abord de Julien Levy qui vient de lui envoyer des coupures de presse élogieuses quant aux “montres molles” et d'autres toiles de Dalí exposées à New York. Ensuite, Dalí nomme Alfred Barr, le jeune directeur dynamique du Musée d'Art Moderne à New York et Madame Barr, qu'il rencontre au cours d'un dîner chez le vicomte Charles de Noailles. Ce jeune Américain dont “la connaissance de l'art moderne me parut incroyable”, commence à s'intéresser à l'œuvre de Dalí. Quant à Madame Barr, elle lui prédit, au cours de la même soirée, “un avenir fulgurant aux États-Unis” à condition que Dalí y aille personnellement.<sup>925</sup>

---

<sup>922</sup> I. Gibson, 1997, p. 360.

<sup>923</sup> C. Crosby, 1955, p. 287.

<sup>924</sup> S. Dalí, 1952, p. 361.

<sup>925</sup> S. Dalí, 1952, p. 360-361 pour Julien Levy et Alfred Barr. La rencontre Barr – Dalí a lieu en juin 1930 (Catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris, 1979-80, p. 23.

Les souvenirs des fins de semaine passées à Ermenonville, ont été dûment notés par Dalí dans son autobiographie. Ces séjours dans un cadre luxueux où l'insouciance règne, s'associent dans l'esprit du peintre aussi bien à la compréhension de son œuvre dont font preuve les articles de presse américains – *“une compréhension cent fois plus objective et informée que ceux des critiques européens”* – qu'aux paroles très positives des Barr. Ces impressions représentent pour lui un avant- goût de sa vie et de sa carrière aux États-Unis:

*“A chaque week-end nous étions invités au “Moulin du Soleil”. On prenait les repas dans les écuries semées de peaux de tigres et de perroquets empaillés. Au premier étage, il y avait une bibliothèque sensationnelle. Des seaux de glace débordaient de bouteilles de champagne dans tous les coins. Les invités étaient toujours nombreux: surréalistes et gens du monde qui sentaient que c'était là qu'il se “passait quelque chose”. Un phono jouait sans arrêt “Night and Day” de Cole Porter. Les premiers numéros de “New Yorker” et de “Town and Country” me tombèrent dans les mains. J'aspirai avec volupté les bouffées d'images qui se révélèrent à moi. “Je veux aller en Amérique, je veux aller en Amérique ...” Cela prit la forme d'une obsession”.*<sup>926</sup>

### **Le premier voyage des Dali aux États-Unis**

Faire carrière aux États-Unis est donc une option qui fascine les Dalí et à laquelle ils pensent sérieusement. Et cette idée leur travaille car Julien Lévy fait savoir qu'il prépare une exposition *Dalí* à New York, du 21 novembre au 10 décembre 1934.<sup>927</sup> Cependant, deux problèmes font obstacle à un départ immédiat. D'une part, il y a leur manque d'argent. D'autre part, Dalí panique à l'idée de traverser l'océan surtout avec ses toiles précieuses. Dans ses mémoires, le peintre explique longuement les raisons de leur pénible situation financière et surtout sa résolution d'y remédier:

*“Trois jours durant, je courus dans Paris armé de la canne symbolique de l'aveugle qui devint, dans mes mains, la baquette magique de la colère. Je frappai à tort et à travers sans égards, et le mythe de Danaé se renouvela. Après avoir branlé trois jours la verge de la Fortune, elle se décida à jouir et une petite pluie d'or me permit d'envisager le départ d'une façon certaine”.*<sup>928</sup>

Quant au voyage en Amérique, il en existe deux versions. Dalí raconte les petits incidents du voyage, qui ne lui plait guère, et remarque, nonchalamment, que: *“Caresse Crosby voyageait également sur le “Champlain”*”.<sup>929</sup> Comme si elle était là par hasard! D'autre part, il y a le récit de Caresse Crosby. C'est grâce à elle que Dalí s'embarque dans cette grande aventure qui lui fait une peur atroce. En effet, le mécène a offert de chaperonner

---

<sup>926</sup> S. Dalí, 1952, p. 362.

<sup>927</sup> I. Gibson, 1997, p. 393.

<sup>928</sup> S. Dalí, 1952, p. 362-365. I. Gibson, 1997, p. 391, note 199, renvoie au livre de C. Crosby (1955, p. 329): d'après elle, c'est Pablo Picasso qui aurait prêté l'argent pour le voyage.

<sup>929</sup> S. Dalí, 1952, p. 364-368.

les Dalí et de faire le voyage avec eux. Elle avait bien compris l'intérêt de ce voyage qui lui permettrait de réaliser cette ambition obsédante: faire carrière aux États-Unis. Son récit est plein d'humour:

*“Je me souviens bien du matin où j’arrivai sur le quai du train qui devait nous amener au bateau. J’avais promis d’être là à temps pour l’aider à s’installer, lui et ses peintures. Le train venait d’entrer en gare: seuls quelques passagers – dont Dalí – étaient déjà montés. Tel un chasseur à l’affût, il était tapi dans un compartiment de troisième classe, près de la locomotive, derrière des piles de toiles qui l’entouraient de tous côtés. A chaque tableau, il avait attaché une corde. Ces cordes étaient reliées à ses vêtements ou à ses doigts. Il était très pale, très nerveux. “Je me suis mis près de la locomotive, m’expliqua-t-il, pour arriver là-bas plus vite”.*

A l'arrivée dans le port de New York, Dalí reçoit la presse:

*“Dalí valait vraiment le coup d’œil pour des journalistes en mal de copie: il s’était de nouveau attaché à ses peintures ... Ils demandèrent à Dalí quel tableau il préférerait: “Le portrait de ma femme”, répondait-il. “Oui, repris-je, vous comprenez, il l’a peinte avec des côtelettes d’agneau sur l’épaule”. “Des côtelettes d’agneau?” L’éclat de rire fut général. Le tour était joué! Les portemines repartirent bon train, pendant que les appareils photo mitraillaient”.*<sup>930</sup>

Grâce à Madame Crosby, les Dalí sont présents au vernissage de la première exposition personnelle, *Dalí*, chez Julien Lévy à New York. Le catalogue de l'exposition présente vingt-deux œuvres de Dalí parmi lesquelles on remarque une toile appartenant à Emilio Terry, le numéro 14 du catalogue, *Sentimental Souvenir* et le numéro 25, prêtée par Mrs. Harry Crosby, *Surrealist Landscape*. Contrairement à ce que Dalí avait dit au journaliste du *New York Times*, à son arrivée à New York, il y avait très peu de toiles de date récente.<sup>931</sup> Mais cela n'empêche pas les New Yorkais de faire la queue chez Levy. A la mi-janvier, Dalí écrit à son ami espagnol, le journaliste Foix, au sujet du « succès colossal de l'exposition (et du) nombre de toiles vendues – douze à des prix fort élevés ». Dalí remarque aussi qu'il est convaincu que « les tendances irrationnelles et spirituelles du surréalisme pourraient provoquer ici une vraie révolution spirituelle ».<sup>932</sup>

---

<sup>930</sup> C. Crosby, 1955, p. 328-330. La traduction française de ce récit se trouve dans le catalogue de la rétrospective *Dalí (La Vie publique de Salvador Dalí)*, Paris 1979-80, p. 40.

<sup>931</sup> I. Gibson, 1997, p. 393.

<sup>932</sup> I. Gibson, 1997, p. 397.

### *Le Bal Onirique*

A lire le récit de ce voyage transatlantique et de l'accueil à New York, on ne peut douter du talent publicitaire du jeune Espagnol. Dans ce domaine, il va se surpasser lors du Bal Onirique. Grâce à la publicité autour de cette soirée, commentée dans la presse mondiale, le nom du peintre est sur toutes les lèvres.

Juste avant le départ des Dalí, Caresse Crosby et Joella Lévy, la femme de Julien Lévy, décident sur le coup de célébrer le succès de cet artiste qui va bientôt quitter New York, bien plus riche et moins timide qu'à son arrivée. Cette fête qui reste célèbre aux États-Unis – et qui, d'après Dalí, provoque un terrible scandale à Paris – est le bal costumé, le *Bal Onirique*, donné au restaurant *Le Coq Rouge*, le veille au soir de leur départ, le 18 janvier 1935. Dalí y apparaît déguisé en vitrine montrant un petit soutien-gorge (une invention de Caresse Crosby) et Gala en 'cadavre exquis'. Sur sa tête, "*elle portait une poupée imitant très exactement un enfant en bas âge, au ventre dévoré par des fourmis et à la cervelle tenaillée par un homard phosphorescent*".<sup>933</sup> En rentrant en France, Dalí apprend le scandale qu'a causé le *Bal Onirique*. D'après Dalí, le correspondant français du *Petit Parisien* à New York, M. de Roussy de Sales, "*n'avait pas trouvé mieux que de câbler (à Paris) que la femme du peintre Salvador Dalí, s'était rendue à un bal en portant en équilibre sur sa tête l'image ensanglantée du bébé Lindbergh*". Ce fait divers est publié à la une dans tous les journaux et coïncide avec le procès de M. Hauptmann, accusé d'avoir kidnappé et tué le bébé des Lindbergh. D'après Dalí "*cette nouvelle se répandit dans tous les milieux et provoqua une véritable stupeur*".<sup>934</sup>

Ce coup publicitaire, associé à un crime immonde, a sans doute plu à Dalí car il y revient longuement dans une lettre envoyée à Caresse Crosby tout de suite après leur rentrée à Cadaqués.<sup>935</sup> Le sujet principal de cette lettre est en effet le *Bal Onirique* et le scandale que cette soirée new yorkaise a provoqué à Paris. Dalí est ravi de la publicité qui s'est faite autour du bal car, de la sorte, la presse crée un mythe autour de sa personne. Dans sa lettre à Caresse Crosby, Dalí admet qu'il n'aurait pu faire mieux : « ... *mais en fin de compte cette version (du bal, dans la presse) a servi à créer un mythe autour du bal comme jamais nous aurions pu inventer ni désirer mieux* ». Dans le deuxième paragraphe de cette lettre, Dalí réclame les preuves tangibles de cette fête : les photos et les coupures de presse. Il se dit malheureux de ne pas encore avoir reçu ces documents qui prouvent sa nouvelle notoriété. En guise de conclusion, Dalí adresse quelques mots de remerciement à son amie Caresse.

---

<sup>933</sup> S. Dalí, 1952, p. 374 et C. Crosby, 1955, p. 331-332.

<sup>934</sup> S. Dalí, 1952, p. 374-375 et I. Gibson, 1997, p. 398.

<sup>935</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 2**, lettre sans date [février – mars 1935] de S. Dalí à C. Crosby. Cette lettre est conservée au Special Collection Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale, IL 62901, États – Unis. Voir aussi **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 3**, carte postale de Dalí à C. Crosby, datée avril 1935 : les Dalí restaient en contact avec leurs mécènes en leur envoyant des cartes postales ou de petits mots.

## Dali aux États-Unis

A la fin de 1936, Caresse Crosby quitte le *Moulin d'Ermenonville* et se prépare à rentrer chez elle, aux États-Unis. Son fils, Billy, y fait ses études au Williams College et sa fille, Polly, convoite une carrière à Hollywood. Madame Crosby rêve d'une vieille propriété en grand style en Virginie. Elle finit par la trouver: pour la somme de \$ 14.000, --, elle devient la propriétaire de *Hampton Manor*, construite par Jefferson pour son collègue et ami le colonel Jarnatte. Le bâtiment principal est dans un état délabré: tout est à refaire. Vers cette époque, la carrière de Dalí est partie en flèche. Dalí lui-même admet que tout allait mieux et "*qu'il n'avait plus d'avisants soucis d'argent*". Sa satisfaction est grande en pensant à "*cette vie brillante de ces derniers mois à Londres, à New York, à Paris*".<sup>936</sup> Il semble bien que la correspondance Crosby – Dalí soit interrompue pour la période 1936 – 1939, années qui correspondent à l'installation de Madame Crosby en Virginie et à la notoriété toujours croissante de Dalí. La correspondance reprend au moment où la menace de guerre devient sérieuse et que les Dalí se voient confrontés à des problèmes graves.

Le 1er septembre 1939, l'armée allemande envahit la Pologne: la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre au Troisième Reich. Cette nouvelle désastreuse convainc les Dalí à quitter Paris le plus tôt possible pour aller 'se terrer' dans un endroit tranquille. Dans son autobiographie, Dalí explique comment il a choisi Arcachon:

*" ... j'interrogeai la carte pour ma campagne d'hiver, essayant de combiner un lieu éloigné d'une invasion possible et mon désir de bien manger. Je mis finalement le doigt sur un des points nostalgiques de la cuisine française: Bordeaux. Les Allemands y arriveraient en dernier, au cas, qui me paraissait improbable, où ils seraient vainqueurs. De plus, Bordeaux signifia les bons vins, le civet de lièvre, le foie de canard aux raisins, le canard aux oranges et les huitres d'Arcachon. Arcachon! Je venais de trouver l'endroit exact, à quelques kilomètres de Bordeaux".*<sup>937</sup>

Les Dalí s'installent dans la villa *Flambergé*, 131, Bd de la Plage.<sup>938</sup> A Arcachon, ils retrouvent une ambiance parisienne: leurs amis Marcel Duchamp, Coco Chanel et Léonor Fini ont également cherché le calme du Sud-ouest. Grâce aux souvenirs du peintre Léonor Fini qui, par chance, habite à côté des Dalí, nous savons comment la vie de ses voisins s'organise. Fini nous confie que "*Gala était très pratique. Elle était ravie de me savoir à côté car j'avais une grosse voiture. Ce problème de transport réglé, les meilleurs restaurant de Bordeaux, Le Chapon Fin et le Château Trompette, étaient accessibles ...*".<sup>939</sup> C'était à la même époque que Dalí buvait non seulement de grandes quantités de Bordeaux, mais aussi du whisky, du cognac et du champagne.<sup>940</sup> D'après

---

<sup>936</sup> S. Dalí, 1952, p. 385.

<sup>937</sup> S. Dalí, 1952, p. 418-419.

<sup>938</sup> Paul Éluard, 1984, p. 299: c'est à cette adresse qu'Éluard écrit aux Dalí, le 27 septembre 1939.

<sup>939</sup> I. Gibson, 1997, p. 453-454.

<sup>940</sup> Traduction libre d'après M. Secret, 1986, p. 175.

Léonor Fini, Dalí était absolument terrifié par Hitler.<sup>941</sup> Afin de se protéger d'une invasion allemande, Dalí envisage de construire un abri dans son jardin et compte s'acheter une armure.<sup>942</sup>

Au cours du printemps 1940 la guerre éclate. Caresse Crosby se fait des soucis pour ses amis et leur écrit, le 14 mai, en insistant, que les Dalí quittent l'Europe et viennent vivre et travailler chez elle en Virginie.<sup>943</sup> Elle souligne la nécessité d'un séjour chez elle car, d'une part, la publication des Mémoires de Dalí ne peut se faire sans la présence du peintre : « *I need you for collaboration with the translations and for a 'mise au point' of the entire work* ». D'autre part, il y a du travail qui est rémunéré tout de suite : par l'entremise de Julien Levy, Dalí aura deux portraits à faire. Bien que son invitation fasse grand cas du travail qui ne peut se faire sans la présence de Dalí, il est probable qu'il y a aussi un motif d'un ordre différent: Madame Crosby sait que Gala est juive et qu'elle risque, de ce fait, de ne pas survivre à la guerre.

Le théâtre de la guerre s'étend rapidement: les Allemands arrivent à Paris, le 14 juin 1940. Bien que cette avance allemande leur fasse très peur, Salvador et Gala restent sur place. Une fois que les troupes allemandes arrivent à Bordeaux, les Dalí paniquent: Arcachon n'est plus à l'abri du danger. Cependant, il faut la visite du décorateur Jean-Michel Frank, ami et collaborateur de Dalí, pour que le couple quitte Arcachon l'après-midi même.<sup>944</sup> Pour gagner les États-Unis, il fallait s'embarquer à Lisbonne, port d'où partaient les derniers bateaux. Gala y va pour organiser leur départ. Dalí a l'intention de la rejoindre dans la capitale portugaise après avoir vu les siens à Figueras. Après cette courte visite familiale, Dalí va en coup de vent à Cadaqués pour dire au revoir à son amie Lidia. Ensuite, il se rend à Madrid où il descend à l'hôtel Palace, scène, jadis, de tant de festivités auxquelles Buñuel et Lorca avaient participé. Dans la capitale espagnole, Dalí rencontre de vieilles connaissances qui occupent maintenant des postes importants dans le mouvement Phalangiste, organisation qui groupe les fascistes espagnols. Au cours de ces rencontres, ses amis profèrent leur conception d'un nouvel ordre mondial, basé sur des idées anti-démocratiques qui ont libre cours dans l'Espagne du général Franco. Il s'agit de l'écrivain Eugenio Montes, auteur d'une critique très positive sur *Un Chien andalou* publié en 1929 dans *Gaceta Literaria*, de Rafael Sánchez Mazas, spécialiste de la Renaissance italienne et de Dionisio Ridruejo, essayiste. Très proches de leur gouvernement pro-allemand, ces hommes se sont faits les porte-paroles de Franco. A cette époque, le régime espagnol exulte. Les journaux se font l'écho d'une grande satisfaction officielle: on y proclame la victoire des pays nazis sur la Grande Bretagne

---

<sup>941</sup> Cela n'a pas toujours été le cas. A partir de 1933, nous sommes témoins d'une admiration grandissante de la part du peintre pour Hitler. Son flirt avec le Socialisme National et son chef perturbe beaucoup André Breton: c'est tout juste si ce dernier n'exclut pas Dalí du groupe surréaliste lors de la réunion du 5 février 1934. Au moment des Accords de Munich, les 29 et 30 septembre 1938, Dalí travaille à une série de toiles qui font allusion à la guerre et à la fin du dialogue des Grandes Puissances. C'est alors que Dalí commence à avoir très peur.

<sup>942</sup> M. Secrest, 1986, p. 175.

<sup>943</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, *Caresse Crosby*, document 4**, lettre de Caresse Crosby à S. Dalí, datée du 14 mai 1940. Cette lettre est conservée au Special Collection Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale Il 62901, États-Unis. Elle est publiée, en partie, dans A. Conover, 2001, p. 73.

<sup>944</sup> M. Secrest, 1986, p. 176. Frank réussit à s'enfuir aux États – Unis; il y met fin à ses jours en 1941.



tandis que la chute de la France est applaudie. Ces publications font comprendre que, grâce aux victoires d'Hitler et de Mussolini, l'Espagne est sur le point de participer à la création d'une nouvelle Europe. Dans ce nouvel ordre, il n'y aura pas uniquement une expansion impérialiste espagnole en Afrique, la récupération de Gibraltar est également garantie.

A peine arrivé à Lisbonne, Dalí se dépêche d'écrire à Caresse Crosby.<sup>945</sup> Tout d'abord, le peintre revient sur son séjour à Madrid. Il lui écrit qu'il s'est tout à fait reconnu dans les idées politiques de ses amis qui préconisent le retour à une "*cosmogonie bâtie sur la tradition et cimentée de notre sang*".<sup>946</sup> Pour Dalí, ce nouveau "départ" de la république espagnole correspond à une nouvelle phase dans son art: le classicisme, amorcé pendant son séjour à Arcachon. Habilement, Dalí se place ainsi aux centres du monde politique et celui des arts. Ensuite, Dalí fait mention d'un livre dont il dit "*votre livre*" bien qu'il s'agisse de son autobiographie à lui que Caresse Crosby compte publier en automne. Enfin, Dalí parle de ses activités : il apportera 14 tableaux qu'il décrit comme « *sensationnels* » ; il a mille projets différents en tête et des textes espagnols, « *inconnus et bouleversants* », qui ne demandent qu'à être publiés. En fait, Dalí se dit anxieux de se trouver à la campagne américaine où le calme lui permettra 'd'organiser' tout cela dans sa tête.

Les Dalí gagnent, enfin, les États – Unis sur *l'Excembion*. Ils arrivent à New York le 16 août 1940. Devant les nombreux journalistes qui attendent le couple à la fin de leur voyage transatlantique, Dalí reprend un thème qui lui est cher: il leur explique que le mouvement surréaliste est mort et que lui, son plus important interprète, est sur le point d'initier le retour au classicisme. Il souligne également que le lecteur de son autobiographie sera en mesure de suivre les péripéties de celui qui avait été *l'enfant terrible* du surréalisme et qui maintenant va sauver l'art moderne.<sup>947</sup>

---

<sup>945</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 5**, lettre non datée [avant début août 1940] sur du papier à lettres à en-tête de l'HOTEL METROPOLE, LISBOA, de S. Dalí à Caresse Crosby. Cette lettre est conservée au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale Il, 629901, États – Unis.

<sup>946</sup> S. Dalí, 1952, p. 426.

<sup>947</sup> S. Dalí, 1952, p. 431.

### Chez Caresse Crosby en Virginie<sup>948</sup>

Après avoir passé une dizaine de jours à New York, à l'hôtel *St.Regis*, les Dalí se préparent à quitter la métropole pour aller trouver le calme de la campagne en Virginie. L'auteur Henry Miller, en "résidence" chez Caresse Crosby, tout comme Anaïs Nin, avait été envoyé chercher les Dalí afin de les ramener, eux et leurs nombreuses affaires, à *Hampton Manor*. Dès le début, Miller prend Dalí en grippe et qualifie son œuvre comme "le *Styx*, ce fleuve névrotique qui stagne".<sup>949</sup> Très vite, Gala fait comprendre aux autres que Dalí est l'invité de marque et qu'il est le devoir de chacun de s'occuper de lui et de son bien-être. Dans son journal, Anaïs Nin remarque: "*Nous avions chacun nos tâches. Madame Dalí parlait toujours d'un ton égal, jamais elle tentait de nous séduire et de nous charmer. Pour elle, nous étions là pour servir Dalí, ce grand homme, ce génie incontestable. Il s'en fallait peu de temps pour que l'attitude de Gala commençait à nous taper sur les nerfs*".<sup>950</sup>

Pendant l'absence de Caresse Crosby, l'ambiance parmi ses invités ne s'améliore pas. Dalí se lève tôt et installé à son chevalet, travaille, tout en sifflant et chantant, jusqu'à la tombée de la nuit. Il prépare son sixième (et dernière) exposition qui aura lieu chez Julien Levy du 22 avril au 23 mai 1941, où l'on pourra aussi admirer, pour la première fois, des bijoux signés Dalí.<sup>951</sup> Bien que Dalí remarque dans son autobiographie que "*nous allions tous essayer de faire revivre un peu de ce soleil de France qui venait de se coucher non loin d'Ermenonville*", il paraît que les repas – en principe moments agréables de détente – sont rendus invivables par les méchancetés verbales de part et d'autres.<sup>952</sup> En dehors de la maison, l'ambiance n'est guère plus rassurante pour le peintre. Les rares moments qu'il s'aventure dehors, Dalí ne peut éviter ces insectes qui lui inspirent grand-peur: les sauterelles. Il revit ces moments atroces de son enfance, lors d'un entretien avec un journaliste du *New Yorker*: "*J'ai encore très peur des sauterelles. La sauterelle est le seul animal qui me fasse peur. Je suppose qu'il s'agit d'un complexe sexuel*".<sup>953</sup> Ce train-train est brusquement interrompu par l'arrivée inattendue et nocturne de Bert Young et de son amie. Monsieur Young est fou de rage et veut s'en prendre aux toiles de Dalí. Les

---

<sup>948</sup> Télégramme envoyé par les Dalí, le 26 août 1940, à C. Crosby, qui se trouve à Reno afin d'obtenir le divorce de son troisième mari, Selbert Saffold Young (dit, Bert). Voici le texte de ce télégramme, conservé au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale II, États – Unis: "*Dear Caresse, Arrived at last in dear Virginia and everywhere in your glorious country found the atmosphere marvelous expect to work well awaiting news from you meanwhile all our thanks embrace you tenderly everybody happy = Dalí and Gala*".

<sup>949</sup> I. Gibson, 1997, p. 461: à ce moment, Henry Miller travaille à la deuxième partie de son roman *Tropic of Capricorn*.

<sup>950</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, 1939 – 1944*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1969, p. 39-40 (notre traduction)

<sup>951</sup> Levy expose les quatorze toiles que Dalí avait emportées de France, quelques tableaux faits chez Caresse Crosby, quelques dessins et portraits et six bijoux. D'après la correspondance Julien Levy – Edward James, voir J. Levy, 1977, p. 255 et citée par Gibson, 1997, p. 467 et p. 724, note 32, l'exposition est un débâcle: "*In 1941, business was not only terrible, it was nonexistent*".

<sup>952</sup> S. Dalí, 1952, p. 428. A. Conover, 2001, p. 77: d'après Henry Miller, il ne restait plus rien de Dalí après une journée de travail. Miller le compare à une lavette complètement à sec.

<sup>953</sup> A. Conover, 2001, p. 79 et Conover, 2001, p. 221, note 79: il s'agit de l'article, "Dalí Reapproached", *The New Yorker*, février 1936.

Dalí, tout comme les autres invités, prennent peur et quittent *Hampton Manor*. Gala et Dalí vont à Washington d'où ils envoient, le 10 septembre 1940, un télégramme à "Miss Caresse Crosby Young", *Box 1808, Reno*", dont le texte, laconique, est le suivant: "Monsieur Youg installé avec son amie Hampton Manor sommes parties Hotel Shoreham Washington Atendons conseils Amitres Dalí".<sup>954</sup>

### L'autobiographie de Dalí

Plusieurs lettres écrites par Dalí d'une part et par Caresse Crosby de l'autre, au sujet de l'autobiographie du peintre, et conservées au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL, 62901, États – Unis, prouvent que Madame Crosby s'est taillé la part du lion dans cette entreprise littéraire. Reprenons les différentes étapes de cette publication.

Rappelons-nous que Madame Crosby invite les Dalí, le 14 mai 1940, à venir vivre chez elle en Amérique. Bien que le but de ce séjour semble être une collaboration en vue de la publication de cette autobiographie, dont la préparation semble bien avancée – "I hear that you now have enough material together to start publishing the books of memoirs that I am planning to bring out this fall" - la véritable raison en est le danger auquel Dalí et sa femme juive sont exposés en ce début de la guerre. Au cours de son séjour à Lisbonne, juste avant de s'embarquer pour les États-Unis, Dalí écrit une longue lettre à Caresse Crosby. Au sujet de l'autobiographie, il lui assure que "j'apporte votre livre presque fini".<sup>955</sup> Il est aussi question de l'autobiographie dans la lettre que Dalí écrit à Caresse Crosby à la fin du mois d'août, quand les Dalí logent à l'hôtel *St. Regis* à New York. Le contenu de cette lettre fait comprendre que les préparations du livre ne sont nullement aussi avancées qu'indiquées auparavant. En plus, Dalí panique :

« Ge suis agripe au libre ne arrange rien, mais il faut encore que je le fasse avec mon sang – J'ai très besoin du plan du livre que vous aviez tapez a la machine, pas le resume ou vous haviez marque les dates mais celui tres complet et detaille, suvenez-vous? (...)».<sup>956</sup>

Après son divorce, obtenu à Reno, Caresse Crosby retourne chez elle et bientôt les Dalí font de nouveau leur apparition au *Hampton Manor*. C'est à cette époque qu'une équipe du magazine *Life* descend pour 'observer' la vie quotidienne des Dalí. L'article, illustré par de nombreuses photos, nous montre plusieurs créations surréalistes du maître et nous entretient de ses activités. Ce texte, publié le 7 avril 1941, nous apprend également que le peintre se détend le soir en jouant aux échecs avec sa femme tandis que Caresse Crosby "inhabituellement, (pour elle) à l'arrière-plan, tapait l'autobiographie (de Dalí) et s'occupait de l'édition".<sup>957</sup>

<sup>954</sup> Télégramme conservé au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL, 62901, États-Unis.

<sup>955</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 5.**

<sup>956</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 6**, lettre non datée [fin août 1940] de Dalí à Caresse Crosby. Cette lettre est conservée au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale, États-Unis.

<sup>957</sup> A. Conover, 2001, p. 80; voir aussi p. 221, note 80.

Dans l'épilogue de son autobiographie, Dalí prend soin d'indiquer la date à laquelle il a promis à son éditeur d'écrire le mot 'fin' au bas de son manuscrit: le 30 juillet 1941.<sup>958</sup> Dans ce texte, Dalí propose à ses lecteurs de s'arrêter un moment afin de contempler sa perfection physique et d'admirer ses formidables capacités intellectuelles ainsi que le long chemin qu'il a fait depuis la révolution surréaliste. C'est sans doute à cette date que Caresse Crosby pousse un soupir de soulagement et qu'elle suggère à Gala de partir et d'apporter le manuscrit de *La Vie secrète de Salvador Dalí* à Haakon Chevalier, traducteur renommé de romans français aux États-Unis. Ceci implique un voyage en Californie, à Los Angeles précisément, où Chevalier occupe un poste à l'université de Californie.<sup>959</sup>

Gala part seule en voiture vers l'ouest. Arrivée à destination, elle s'installe au *Beverley Hills Hotel and Bungalows, Beverley Hills, California*, où l'on propose aux visiteurs "*11 acres of sunshine for 12 months of playtime in the heart of residential Los Angeles*". Cette publicité n'est pas tout à fait vraie pour Gala. D'après Ian Gibson, Gala s'occupe, lors de son séjour à l'hôtel, à faire un texte corrigé de l'autobiographie en question.<sup>960</sup> Malgré ce travail, elle a dû s'y plaire énormément, car elle écrit à Caresse Crosby qu'elle compte prolonger son séjour sur la côte pacifique.<sup>961</sup> Dans sa lettre, elle demande à Caresse Crosby de bien vouloir s'occuper du petit 'Daris'. Gala ajoute qu'elle « *compte sur elle en tout* ». Ainsi Gala crée une sorte d'intimité telle qu'elle peut exister entre un enfant et sa mère. Dans le courrier de Gala il y a aussi mention d'Edward James, le mécène polyglotte qui continue à s'intéresser aux activités Dalí. En lisant les souvenirs de Madame Crosby, on a l'impression que la tranquillité est de retour au manoir, une fois Gala partie: "*nous (Caresse Crosby et Dalí) étions tranquilles, nous avions à faire. Pendant la journée chacun travaillait, au cours des repas on bavardait. Le soir on jouait aux échecs et on se couchait tôt*".<sup>962</sup>

A peu près deux ans après la date prévue pour la publication de ses mémoires, Dalí lance une campagne de publicité afin de promouvoir son autobiographie qui doit paraître, simultanément, à New York et à Londres. Quand le livre paraît, en octobre 1942, on se l'arrache. Grâce aux efforts de Caresse Crosby, l'apparence physique du livre est exquise. *Persistance de la mémoire* (1931), toile de Dalí qui avait causée une sensation aux États-Unis, est reproduite en couleurs sur la couverture. De l'autre côté de la chemise, on remarque une esquisse de Gala: elle est nue et se tient à califourchon sur un petit bateau à tête d'aigle. Cette image est accompagnée de la légende *Gala, celle qui avance*. Des centaines de dessins, de photos et de reproductions embellissent le texte. Des remarques flatteuses de Pablo Picasso, Sigmund Freud et André Maurois y sont reproduites. Cependant, la participation importante de Caresse Crosby, reconnue par l'éditeur Burton

<sup>958</sup> S. Dalí, 1952, p. 433-435.

<sup>959</sup> C. Crosby, 1955, p. 350.

<sup>960</sup> I. Gibson, 1997, p. 461-462 et p.724, note 12.

<sup>961</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Caresse Crosby, document 7**, lettre non datée [été 1941] de Gala à Caresse Crosby. Cette lettre est conservée au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL, 62901, États-Unis. La publicité de l'hôtel se trouve en bas du papier à lettres de l'hôtel.

<sup>962</sup> C. Crosby, 1955, p. 350.

C. Hoffman dans cette première édition, n'est plus mentionnée dans les éditions suivantes.<sup>963</sup>

### **Dali, créateur de bijoux**

Au cours de son exposition chez Julien Levy, en 1941, le peintre expose pour la première fois un petit nombre de ses bijoux.<sup>964</sup> Il s'agit d'une nouvelle activité de Dalí, initiée par son hôtesse américaine. Ce printemps, lors d'un court séjour à New York, Madame Crosby se rend chez son ami Fulco de Verdura, bijoutier (1898 – 1978), pour lui parler d'une collaboration avec Salvador Dalí. Ce noble sicilien accepte son invitation pour venir passer le week-end à Hampton Manor afin de rencontrer Dalí et de discuter avec lui.<sup>965</sup> C'est ainsi que Dalí débute dans ce nouveau métier et commence à créer des pièces uniques dont un certain nombre font aujourd'hui partie de la Collection de la Fondation Gala-Salvador Dalí à Port Lligat.<sup>966</sup>

Fulco de Verdura avait fait la connaissance de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et de son épouse Baba à Venise. Une amitié en est née. Ces mécènes de Dalí, membres du *Zodiaque*, invitent le Sicilien à venir à Paris car il ne trouve pas de débouché en Sicile. Dans ses Mémoires, Faucigny-Lucinge raconte l'arrivée de Verdura à Paris :

*« Nous l'invitâmes à venir à Paris et à loger chez nous, rue Boissière. Il lui fallait vivre s'il voulait rester en France. Nous lui dénichâmes un emploi chez un antiquaire, financé par un cousin de Baba, Harry d'Erlanger. Mais son champ d'activité était bien étroit et ses fins de mois difficiles. Comme il était très populaire, de tous les dîners, de toutes les fêtes, il rencontra tout naturellement Chanel, qui l'engagea pour faire des bijoux. Bientôt, il dessina bracelets et colliers avec un art qui démontrait qu'il était bien de la race de Benvenuto Cellini. Plutôt que d'être l'éternel second à Paris chez Chanel, il décida de tenter d'être le premier à New York, chez lui. Avec un associé, il fonda la maison "Verdura" qui eut un succès immédiat et, pendant vingt ans, toutes les Américaines élégantes se retrouvèrent parées de clips de Fulco ».*<sup>967</sup>

---

<sup>963</sup> I. Gibson, 1997, p. 473; voir I. Gibson, 1997, p. 472-475, en ce qui concerne les critiques littéraires qui sont assez mixtes: James Thurber (*The New Yorker*) est positif et semble avoir compris l'humour de Dalí. Par contre, Sol A. Davidson (*The Art Digest*) ainsi que Buñuel et George Orwell s'expriment de façon très négative.

<sup>964</sup> C. Crosby, 1955, p. 350: les plus beaux bijoux présentés lors de cette exposition étaient "un hibou en or et en onyx et une araignée resplendissante dans une toile surréaliste".

<sup>965</sup> C. Crosby, 1955, p. 347.

<sup>966</sup> *Dalí, Joies – Bijoux*, Turin, Londres, Venise, Umberto Allemandi & Co., 2001.

<sup>967</sup> J. -L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 84-85.

### Dalí, homme d'affaires

La création de bijoux, activité que Dalí commence donc en 1941 sous l'égide de Caresse Crosby est le début de la commercialisation, aux États – Unis, de l'œuvre du peintre.<sup>968</sup> Les Dalí sont ravis de découvrir qu'il y a des fortunes à gagner en "vendant" le nom du peintre aux produits commerciaux. Peu importe qu'il s'agisse de bas, de cravates ou d'un nouveau parfum.<sup>969</sup> Une autre source de revenu, très appréciée par Dalí, sont les illustrations de livres. Appréciée, car, pour le peintre, ce travail bien rémunéré ne demande que peu d'effort: ces illustrations sont des variations arbitraires basées sur ses œuvres des années 1930. Ses fourmis, ses montres molles, ses téléphones et ses homards renvoient à ses meilleures œuvres de cette période.

Au mois de septembre 1945, les Dalí se trouvent à Pebble Beach en Californie. Cette fin d'été, Dalí travaille avec Alfred Hitchcock qui lui avait demandé de collaborer à son nouveau "thriller" psychologique *Spellbound*. Pour Hitchcock, il n'y avait que Dalí qui pouvait lui faire, à merveille, la scène cauchemardesque qui se passe dans la salle de bal: il lui fallait des images vives et bien définies comme Dalí savait les faire. Il faut croire que ce travail cinématographique lui laisse assez de temps pour penser à d'autres occupations, quelques "afères", que le peintre propose dans une lettre adressée à Caresse Crosby.<sup>970</sup> Dalí lui propose d'illustrer *La Vie de Benvenuto Cellini*, *Don Quichotte* et un roman, « tout cela » à publier chez l'éditeur Doubleday.<sup>971</sup> De toutes les affaires que Dalí propose ici, il faut s'arrêter un moment à celle de *l'Angélu*. Les propos au sujet de son essai psychologique *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, texte français qu'il veut faire publier par Caresse Crosby à Paris, étonnent vivement. Jusqu'ici, on a cru que Dalí avait laissé le manuscrit inachevé de cet important essai en France, tellement Gala et lui étaient pressés de quitter Arcachon à l'approche des Allemands. Le manuscrit aurait été retrouvé une vingtaine d'années après leur départ.<sup>972</sup> Cet essai "perdu" est finalement publiée en 1963 à Paris chez Jean-Jacques Pauvert.

Quand les Dalí préparent leur départ pour les États – Unis, ils font leurs bagages avec soin. A part les toiles précieuses du maître, ils n'hésitent pas à se charger d'une cage à oiseaux et d'un encrier qui fait de la musique.<sup>973</sup> Ce manuscrit mince, mais essentiel, *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, dans lequel Dalí décrit et tente d'analyser ses angoisses et ses phantasmes en faisant revivre l'époque de son enfance, a dû être facile à emporter. Et Dalí l'emporte, car il le propose à Caresse Crosby, dès la fin de la guerre quand Caresse Crosby reprend ses voyages en Europe. Ce texte, d'une importance

---

<sup>968</sup> En France, Dalí avait déjà collaboré avec Elsa Schiaparelli. Leurs créations étaient très recherchées et n'avaient en aucune façon entravées la qualité de ses œuvres.

<sup>969</sup> I. Gibson, 1997, p. 486.

<sup>970</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 8**, lettre non datée [le 15 septembre 1945] de S. Dalí à Caresse Crosby [sur du papier à lettres à en-tête de l'Hôtel DEL MONTE LODGE, Pebble Beach, Californie]. Cette lettre est conservée au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL 62901, États – Unis.

<sup>971</sup> Gibson, 1997, p. 486: *Don Quichotte*, illustré par Dalí paraît en 1946; *La Vie de B. Cellini*, dans la traduction de John A. Symond et illustré par Dalí, ne paraît qu'en 1948.

<sup>972</sup> Lire p.ex. I. Gibson, 1997, p. 365-366 et D. Ades, 1995, p. 140.

<sup>973</sup> A. Conover, 2001, p. 74.

capitale, devrait être publié dans le sixième et dernier numéro, celui du 15 mai 1933, de *Le Surréalisme au service de la révolution*. Les raisons de la non - publication du texte ne sont pas connues.<sup>974</sup> Quand Caresse Crosby répond à la lettre de Dalí, le 1er novembre 1945, en lui écrivant qu'il lui est impossible de s'occuper de la publication de son texte, Dalí a dû ranger le document. Il le fait réapparaître, sans avoir à craindre un autre refus, quand cela lui arrange, en 1960, "entouré" d'une belle histoire mystérieuse.

Dans cette même lettre, Dalí propose que Caresse Crosby emporte une copie de son autobiographie, *La Vie secrète*, version espagnole, à Paris comme « *échantillon* ». Cette édition espagnole avait été publiée en Argentine. En apprenant cette nouvelle, la sœur de Dalí, Anna Maria, est très déçue. Elle possède bien la langue anglaise et avait pensé que son frère lui confierait la traduction de cette œuvre.<sup>975</sup>

La réponse à la proposition de Dalí se fait attendre. La raison en est que Caresse Crosby est sur le point de partir pour la France où elle compte rester plusieurs semaines. Juste avant de quitter Paris, elle lui répond (le premier novembre 1945) qu'elle ne saura s'occuper de la publication, dans la capitale française, de ses « *œuvres* », en l'occurrence *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*.<sup>976</sup> Elle lui propose, par contre, de publier quelques-uns de ses poèmes dans *PORTFOLIO, International Review of Art and Literature*, revue qu'elle a conçue « *comme la projection d'un monde idéal* ». En plus, Mme Crosby suggère que Dalí vienne faire une conférence dans sa Galerie, la *Crosby Gallery of Modern Art*, à Washington, après les fêtes de Noël.<sup>977</sup>

A l'approche de la guerre Caresse Crosby avait quitté la Virginie et s'était établie à Washington: "j'étais seule maintenant, la guerre n'était pas loin et mon personnel était appelé sous les armes. Je savais qu'il était temps de m'en aller".<sup>978</sup> Dans l'épilogue de ses mémoires, *The Passionate Years*, elle s'explique sur ses nouvelles activités: "en réaction à cette guerre, j'ai ouvert la "Crosby Gallery of Modern Art" et comme la projection d'un monde idéal, j'ai conçu "Portfolio, International Review of Art and Literature".<sup>979</sup>

Le deuxième numéro de *Portfolio*, magazine littéraire qui est publié alternativement à Paris et à Washington, paraît en décembre 1945 à Paris.<sup>980</sup> C'était un véritable tour de force: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Henri Cartier – Bresson, Henry Moore et Pablo Picasso y avaient participé. Dans une lettre adressée à Henry Miller, Caresse Crosby

---

<sup>974</sup> I. Gibson, 1997, p. 366.

<sup>975</sup> I. Gibson, 1979, p. 472.

<sup>976</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Caresse Crosby, document 9**, lettre de C. Crosby à Dalí, datée du 1er novembre 1945. Cette lettre est conservée Special Collection Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale, IL 62901, États-Unis.

<sup>977</sup> C. Crosby, 1955, p. 351: à l'approche de la guerre, C. Crosby quitte la Virginie et s'établit à Washington. Elle y ouvre une galerie "en réaction à cette guerre". Cette galerie devient rapidement un point de rencontre pour tous les amateurs d'art moderne. Pour son ouverture, C. Crosby y expose des œuvres surréalistes de Matta, Ernst, Tanguy et Lam, peintres encore peu connus et à peine appréciés à l'époque aux États-Unis.

<sup>978</sup> C. Crosby, 1955, p. 350.

<sup>979</sup> C. Crosby, 1955, p. 351.

<sup>980</sup> A. Conover, 2001, p. 114.

compare la sortie de *Portfolio II* à Paris “à une forte pluie après une longue période de sécheresse”.<sup>981</sup>

Une lettre, faisant partie de la correspondance Crosby–Dalí, conservée en Illinois aux États–Unis, et écrite sur du papier à lettre à en-tête *Il Castello Roccasinibalda, Provincia di Rieti*, montre, une fois de plus, que Caresse Crosby a changé de vie.<sup>982</sup> Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, qui l’a bien connue, explique la dernière étape dans le parcours de cette existence mouvementée: “*Mais pleine d’une bonne volonté utopique, elle ne (Caresse Crosby) trouvera son accomplissement qu’en fondant, après la guerre, avec Gary Davis, l’œuvre des “citoyens du monde”, menant, énergique et naïve, le bon combat, du haut de son château juché sur une colline de la campagne romaine*”.<sup>983</sup> Dans sa lettre, Caresse Crosby exprime son regret de ne pas avoir vu les Dalí à un dîner d’adieu qui a lieu juste avant son départ pour l’Europe. Elle y annonce une autre occasion pour lui souhaiter bon voyage: “... *come in from 6 – 8 on Tuesday .... A few good friends are coming to say good-bye. I leave Wednesday AM on the Queen Elisabeth. A bientôt. Caresse*”.

### Caresse Crosby et le *Zodiaque*

Chaque membre du mécénat du *Zodiaque* recevait des œuvres de Dalí en contrepartie de son aide.<sup>984</sup> Certains souscripteurs ont décrit les toiles et les dessins qu’ils ont reçus. Julien Green, par exemple, ne fait pas seulement mention des siens mais aussi de ceux qui sont entrés dans la collection de sa sœur Anne. Quant à Caresse Crosby, elle semble avoir prêté peu d’attention au mécénat du *Zodiaque*. Nous n’avons trouvé qu’une seule allusion, d’ailleurs très vague, quant à sa participation: “*He (Dalí) was very young and naïve, really; and very, very hard up at the time. Myself and one or two others contributed so much a month towards an allowance*”.<sup>985</sup>

En vue de cette carence, il est quasiment impossible d’établir avec exactitude ce qu’elle a reçu en contrepartie de son aide. Cependant, grâce à plusieurs documents, nous savons que Caresse Crosby possédait un tableau et plusieurs dessins de Dalí. En ce qui concerne le tableau, il s’agit du numéro 25 du catalogue de l’exposition *Dalí* qui s’est tenue chez Julien Levy en novembre 1934. Madame Crosby envoie sa toile *Surrealist Landscape*, toile que nous n’avons pu tracer. Dans ce contexte, il est intéressant de faire référence à la lettre que Caresse Crosby reçoit de la part d’Alfred Field, responsable, à l’époque, du catalogue Dalí (“*The Salvador Dalí Catalog*”), section ‘Peinture’.<sup>986</sup> Elle montre clairement que l’identification d’une toile à partir d’un titre n’est pas chose facile. Albert Field ne désespère pas d’identifier la toile de Dalí que Caresse Crosby possédait. Il lui dit que le moindre petit renseignement – que se soit une photo, un dessin ou une description – pourrait lui aider dans son travail. Que Dalí prenait la préparation de ce catalogue au

<sup>981</sup> A. Conover, 2001, p. 119.

<sup>982</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Caresse Crosby, document 10**, lettre sans date de C. Crosby. Cette lettre est conservée au Special Collections Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL 62901, États-Unis.

<sup>983</sup> J. –L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 87.

<sup>984</sup> Voir la proposition écrite de Gala (fin 1932), adressée au prince Jean–Louis de Faucigny-Lucinge.

<sup>985</sup> A. Conover, 2001, p. 73.

<sup>986</sup> Alfred Field est décédé avant de pouvoir publier le catalogue. Cette publication est toujours attendue.



sérieux, montre le texte de la notice qui accompagne cette lettre. Dalí y encourage le collectionneur, sur un ton sévère, à fournir des renseignements utiles.<sup>987</sup>

Il est question de dessins dans une lettre que Caresse Crosby envoie aux Dalí, le 17 août 1961. Comme pour son tableau *Surrealist Landscape*, nous ne savons pas si elle a reçu des dessins en contrepartie de son aide dans le contexte du *Zodiaque*. La partie de cette lettre consacrée aux dessins ne renseigne que partiellement quant au nombre et quant à la façon dont ils ont été obtenus. Madame Crosby décrit en quelques mots un dessin représentant un cheval, grand format, acheté chez Julien Levy. Elle ajoute qu'elle possédait d'autres dessins dont elle ne se souvient pas la provenance. Ce qui est bien évident, par contre, c'est le grand mécontentement Caresse Crosby.<sup>988</sup> Quant aux livres qui lui manquent, cette lettre est plus précise. Tout d'abord elle rafraîchit la mémoire des Dalí en leur rappelant ce qui était convenu il y a 15 ans : Dalí signerait les livres avant de les rendre. Ensuite, elle fait la liste des livres qui lui manquent : *La Vie secrète*, première édition avec dessins, *Hidden Faces* et *Knights in Armor*. Dalí avait emprunté cette dernière publication au cours de son séjour chez Caresse à Hampton Manor. Il s'inspirait des planches pour plusieurs de ses dessins.

Cette imprécision quant aux œuvres de Dalí, dont témoigne la lettre du 17 août 1961, est frappante car dans sa vie de tous les jours, aussi bien que dans sa vie professionnelle, Caresse Crosby s'entoure d'artistes, "parle et respire art". Dans *The Passionate Years*, Mme Crosby raconte en détail comment elle va voir Marie Laurencin chez elle afin de lui demander d'illustrer *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Cette publication de la *Black Sun Press* sera la préférée de René Crevel.<sup>989</sup> Crevel participe, quant à lui, à un projet collectif qui comprend Man Ray, Max Ernst, le relieur Gonon et la traductrice Kay Boyle. Le point de départ de ce travail d'équipe est le premier chapitre de *Babylone* édité par Caresse Crosby.<sup>990</sup> Lors d'un voyage en Allemagne, Mme Crosby n'hésite pas à Surprendre George Grosz chez lui. En admirant ses œuvres, il lui vient l'idée d'un livre sur le monde National Socialiste à partir de dessins satiriques du maître. Ce projet se réalise en 1934 à New York: la publication s'intitule *Interregnum*.<sup>991</sup>

---

<sup>987</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Caresse Crosby, document 11**, pour la lettre d'Alfred Field, datée du 7 décembre 1958 et la notice (de Dalí). La lettre et la notice sont conservées au Special Collections Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL 62901, États – Unis.

<sup>988</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Caresse Crosby, document 12**, lettre de C. Crosby, adressée à Mr. and Mrs. S. Dalí, datée du 17 août 1961. Cette lettre est conservée au Special Collection Research Center, Morris Library, SIUC, Carbondale IL 62901, États – Unis.

<sup>989</sup> C. Crosby, 1955, p. 283 et p. 327.

<sup>990</sup> F. Buot, 1991, p. 298; R. Crevel, *Mr. Knife and Miss Fork*, translated by Kate Boyle, illustrated by Max Ernst, Paris, the Black Sun Press, 1932. C. Crosby réfère à cette publication "qui plus qu'une autre me remplit de fierté", voir C. Crosby, 1955, p. 315.

<sup>991</sup> C. Crosby, 1955, p. 295: *Interregnum*, 80 lithos de la main de G. Grosz, reproductions par George Miller, imprimé par J. Blumenthal, introduction de John dos Passos, édité par C. Crosby.

L'aide que Caresse Crosby a donnée aux Dalí a donc revêtu les formes les plus diverses. Pour commencer, il y a sa participation au *Zodiaque*. A la même époque, elle organise des fêtes chez elle à Ermenonville. Les Dalí y sont invités et peuvent se faire ainsi des relations dans *le monde* et parmi les artistes importants. En ce qui concerne la carrière américaine de Dalí, c'est grâce à Caresse Crosby qu'elle démarre. C'est elle qui entretient le contact avec Julien Levy, galeriste de Dalí à New York, en vue de l'exposition *Dalí* de novembre 1934 dans cette ville et c'est elle qui accompagne le couple lors de leur premier voyage transatlantique. Ce début de carrière américaine est énormément facilité par la publicité suite à l'arrivée des Dalí à New York et celle qui fait suite au *Bal Onirique*. Quand les menaces de la guerre deviennent sérieuses, Caresse Crosby invite le couple à venir habiter et travailler chez elle, en Virginie. Nous avons vu que Dalí peut y peindre et dessiner des bijoux. La publication de ses mémoires est largement facilitée par l'aide de son hôtesse. Cette aide continue une fois que les Dalí sont financièrement indépendants. Dalí s'adresse encore à elle, dans le but de faire "*des affaires*". Celle du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet* nous surprend par son dénouement tout à fait inattendu!

Nous avons vu que Caresse Crosby n'a que très peu reçu des Dalí. La dernière lettre qui fait partie de la correspondance Crosby – Dalí, celle du 17 août 1961, ne laisse planer aucun doute quant au comportement du peintre et sa femme. Généreuse, Caresse Crosby l'a été toute sa vie. Nombreux sont ceux qui en ont bénéficié car ses largesses ne connaissent pas de bornes. Dalí et Gala ont très vite compris l'intérêt que représentait pour eux "*cette Américaine*". Ils en ont bien profité.

## LA COMTESSE TOTA CUEVAS DE VERA, née MARGARET STRONG

La comtesse Cuevas de Vera (1897–1985), membre du cercle du *Zodiaque*, prête ses œuvres de Dalí pour les deux expositions que les membres du mécénat organisent, en collaboration avec le galeriste Pierre Colle, pour soutenir et faire connaître leur ‘poulain’. La première a lieu en juin 1933 chez Colle à Paris. Le mécène envoie la petite toile qui s’intitule *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l’attitude de traire du lait d’une harpe crânienne* (1933) et deux dessins, *Matérialisation du miroir* et *Simulacre diurne de l’après-midi*. L’année d’après, c’est à la galerie Jacques Bonjean, 3, rue d’Argenson à Paris, que les amateurs de Salvador Dalí peuvent admirer les dernières œuvres du peintre. Huit membres du *Zodiaque* ont prêté leurs toiles et leurs dessins de Dalí. La comtesse Cuevas de Vera est représentée par la toile *Mannequin javanais* (1934). Pour les deux expositions le nom du prêteur est indiqué au catalogue, le cas échéant: ‘*Coll. Comtesse Cuevas de Vera*’.

En réalité, le nom Cuevas de Vera renvoie à un petit groupe de personnes – *Emilio Terry, Cuevas de Vera, Caresse Harry Crosby, André Durst, Charles de Noailles, Félix Golo* – que Gala considère comme ‘*ses amis communs*’ qui ont déjà réagi positivement aux ‘*conditions de la souscription aux tableaux de Dalí*’, comme la proposition écrite, faite par Gala à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge (fin décembre 1932), l’indique.<sup>992</sup> D’après les données ci-dessus, il est hors de doute que la comtesse Cuevas de Vera a participé au mécénat du *Zodiaque*. Cependant, nous nous sommes posées plusieurs questions sur sa participation en général et sur la personne de la comtesse en particulier. Dans les pages qui vont suivre il deviendra clair pourquoi la comtesse reste un personnage à l’ombre qui laisse peu de traces et qui a, au fond, intérêt à cacher cette partie de sa vie qui se passe parmi les membres du *Zodiaque*.

Dans ses *Mémoires*, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge nous ‘dévoile’ le prénom du mécène et précise qu’il s’agit d’un “*aimable bas-bleu argentin, Tota de Cuevas, qui s’amouracha de René (Crevel) à la fin de sa courte existence, et le soigna avec un grand dévouement, non sans l’éloigner de ses amis ...*”.<sup>993</sup> De cette référence à René Crevel aux *Mémoires d’Emilio Terry*, extrait *Dalí*, n’était qu’un tout petit pas. Rappelons-nous que ce texte à trait à Dalí, à Gala et à la période du *Zodiaque* et que René Crevel y est souvent mentionné. Nous avons déjà vu que Crevel est très proche de Dalí et de Terry et qu’il joue un rôle important dans le mécénat. D’autre part, il est, tant que sa maladie le lui permet, de toutes les sorties et de toutes les fêtes mondaines, souvent accompagné par Tota. D’après ces *Mémoires*, Tota fait partie de cette “bande” au début des années 1930. Sa présence aux dîners, cocktails et vernissages, dont Terry parle brièvement, indique qu’elle est parfaitement intégrée dans ce groupe du *Zodiaque*.

---

<sup>992</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 1**, lettre non datée de la main de Gala [Paris, fin décembre 1932].

<sup>993</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 81.

Dans deux biographies récentes, dédiées à Crevel, *René Crevel, Biographie* de François Buot et *René Crevel*, de Michel Carassou, la comtesse reste un personnage très vague.<sup>994</sup> Pour Buot, Tota est cette jeune femme très séduisante que Crevel rencontre, en 1928, chez Marie Laurencin.<sup>995</sup> L’auteur insiste – nous sommes en 1932 – que “*Tota est toujours gentille, parfois élégante, souvent jalouse*” et il ajoute que Crevel aurait dit: “*Mes projets dépendent de l’argent de la Cué Cué (Tota), elle est parfaite, mais pas question de suivre sa famille. Il faudrait qu’elle divorce*”.<sup>996</sup> On ne peut nier que cette allusion, faite par Crevel, à l’argent de son amie rend très curieux. Mais malheureusement, le lecteur reste sur sa faim car le contexte qui devrait l’élucider manque. Quant à Carassou, il nous présente un portrait quasi anonyme de Tota: “*Tota Cuevas de la Serna vit séparée de son mari. Elle est belle, cultivée, séduisante, disponible. Crevel l’a déjà rencontrée plusieurs fois*”. Par la suite, cet auteur nous informe qu’elle rejoint Crevel chez Dalí et qu’elle devient sa maîtresse: “*Quand il la revoit chez Dalí (en 1931) il en est bientôt amoureux. Après avoir quitté Port-Lligat ensemble, ils iront passer quinze jours en Provence*”.<sup>997</sup>

Dans le contexte du *Zodiaque* c’est Ian Gibson, le biographe renommé de Salvador Dalí, qui soulève un coin de la voile sur l’identité de ce personnage au nom exotique.<sup>998</sup> Dans les quelques pages dédiées au *Zodiaque*, l’auteur énumère les douze participants au mécénat. La cinquième personne de sa liste est “*the Marquesa Margaret (‘Toto’) Cuevas de Vera (granddaughter of John D. Rockefeller and wife of the Chilean art patron Jorge de Piedrablanca de Guana, Marqués de Cuevas de Vera)*”.<sup>999</sup> Subitement, de par ces détails, ce mécène sort de l’ombre et, par bonheur, il y a des pistes à suivre. Il s’agit donc d’une Américaine issue d’une famille puissamment riche, parlant apparemment bien le français, connaissant les us et coutumes français et qui, en plus, avait su se faire une place à part entière parmi le *gratin intellectuel* et *mondain* à Paris. Quant aux pistes à suivre, il y en avait deux: la littérature sur les Rockefeller est abondante et l’internet avait vite fait de nous indiquer l’existence du RAC, the Rockefeller Archive Center, 15, Dayton Ave, Sleepy Hollow, New York.

---

<sup>994</sup> F. Buot, 1991 et M. Carassou, Paris, Fayard, 1998.

<sup>995</sup> F. Buot, 1991, p. 226.

<sup>996</sup> F. Buot, 1991, p. 324.

<sup>997</sup> M. Carassou, 1998, p. 205.

<sup>998</sup> I. Gibson, 1997, p. 362.

<sup>999</sup> I. Gibson, p. 362. Gibson a relevé les douze noms au catalogue *Dalí*, Paris 1979/80 (*La Vie publique de Salvador Dalí*), p. 32. Pourtant à cette page, il n’y a aucune indication qu’elle soit une Rockefeller. A la page 487, Gibson se trompe de famille fortunée: “*Once again it was the ballet-mad Marqués de Cuevas who, drawing on the limitless finances of his Rothschild wife, had made the production possible, signing up Dalí for the sets and costumes*”. Dans une lettre au père de Margaret, Charles Strong, son ami Santayana se dit amusé par le fait que le roi d’Espagne, exilé à Rome, a conféré un titre aristocratique à George de Cuevas: “*Marquis de Piedrablanca de Guana*”. Santayana ajoute que le mot ‘*Guana*’ ressemble beaucoup au mot espagnol ‘*guano*’ (William G. Holzberger (rédaction), *The letters of George Santayana, 1928 – 1932*, Cambridge, Mass., M.I.T. Presse, 2003, p. 164.

Le RAC conserve, entre autres, les archives du philosophe et psychologue Charles A. Strong, (1862 – 1940), le père de Margaret. Ces archives, les “Charles A. Strong Papers”, dont sa “Correspondance personnelle”, sa “Correspondance professionnelle”, ses “Écrits” et “Documents divers” font partie, contiennent également des lettres de son ami, le philosophe George Santayana (1863 – 1952). Ces lettres nous ont semblées très intéressantes car, précise le site: “elles renseignent le lecteur, de façon indirecte, sur Margaret Strong et son mari, George de Cuevas, étant donné que George Santayana a été lié d’amitié pendant toute sa vie avec les Strong”.<sup>1000</sup> Il fallait penser maintenant à un voyage transatlantique afin d’essayer de rendre plus transparente l’identité de la comtesse, sa vie en France et si possible, ses contacts avec Dalí et le groupe du *Zodiaque*.<sup>1001</sup>

### **Margaret Strong, ‘poor little rich girl’**

La fille ainée de John Davidson Rockefeller sénior, Elizabeth ‘Bessie’ Rockefeller (1866 – 1906), se marie le 22 mars 1889 avec Charles Augustus Strong. Quand les jeunes gens se sont connus, vers 1885, Bessie fait des études à Vassar et Charles vient de terminer ses études de philosophie à Harvard avec la mention ‘summa cum laude’. Charles Strong et George Santayana ont fait leurs études ensemble et leur amitié date de cette époque. Bien que Santayana se souvienne de Bessie comme “une jolie jeune fille mince, charmante et pleine de vie”, à cette époque Bessie souffre d’ennuis oculaires qui ne lui facilitent nullement ses études.<sup>1002</sup> En plus, la jeune femme doit faire face à des problèmes psychologiques qui, petit à petit, vont dominer la vie du couple et détruire entièrement la santé du malade.<sup>1003</sup> En 1892, Charles est professeur de philosophie à l’université de Chicago, poste qu’il abandonne en 1895 à cause de la santé fragile de sa femme: “la santé de ma femme est si délicate qu’il me semble qu’il ne faille pas continuer à l’exposer au climat rude de Cicago. Nous irons vivre à New York”.<sup>1004</sup> Charles et sa femme s’installent dans une maison à Lakewood, Claflin Cottage, mise à leur disposition par le père de Bessie. Celui-ci facilite la vie du jeune ménage en leur offrant une aide financière, à raison de \$1.000, -- par an, somme qui permet Charles d’écrire des traités philosophiques.<sup>1005</sup> Quand leur enfant unique, Margaret, est née le 11 juin 1897, au

---

<sup>1000</sup> Site RAC, Papers of Individuals, Charles A. Strong, Scope and Cont., p.1.

<sup>1001</sup> Madame Z. de Ravenel a eu la grande gentillesse de nous communiquer, en 2003, les nom et adresse de la fille de Margaret et George de Cuevas, Élisabeth de Cuevas. Comme mon courrier n’a pas reçu de réponse, nous avons téléphoné chez elle, à New York, pour lui demander de bien vouloir répondre à quelques questions sur la participation de sa mère au mécénat du *Zodiaque*. Sa réponse était comme suite: “No info, all gone, too many commotions, je n’ai jamais entendu parler de ce ‘Zodiaque’; c’était mon père qui collectionnait l’œuvre de Dalí”. La même année, 2003, les éditions Jean-Claude Lattès publient *Le Marquis de Cuevas* de Gérard Mannoni. Élisabeth de Cuevas a fourni d’amples renseignements sur sa mère à l’auteur dont il la remercie vivement. Lors de notre visite au RAC, le directeur du Centre, le Dr. Stapleton, nous a informés que les “Charles A. Strong Papers” avaient été léguées, il y a une dizaine d’années, par Elisabeth de Cuevas.

<sup>1002</sup> Ron Chernow, *Titan, The Life of John D. Rockefeller Sr.*, Random House, New York, 1998, p. 304.

<sup>1003</sup> La véritable nature de sa maladie n’a jamais été tirée au clair: les Rockefeller se sont toujours tus en ce qui concerne les maladies mentales ou physiques des membres de leur clan.

<sup>1004</sup> R. Chernow, 1998, p. 411.

<sup>1005</sup> R. Chernow, 1998, p. 411.

domaine des Rockefeller, *Pocantico*, son grand' père déclare cette journée, jour de fête pour ses ouvriers.<sup>1006</sup>

En 1902, Bessie a d'autres problèmes médicaux: dans une lettre à son frère, John D. junior, elle fait allusion à "*son très faible cœur sur lequel elle ne peut compter*".<sup>1007</sup> Au printemps 1903, elle est victime d'une hémorragie cérébrale qui détériore gravement son équilibre mental. Atteinte de démence, elle vit une vie de grande malade: elle est sujette à des angoisses morbides qui se rapportent souvent à 'sa pauvreté'. Bien qu'elle possède un capital de \$404.489,25, dont on peut estimer le revenu annuel à \$ 20.030, --, Bessie remanie ses robes, ne dépense plus d'argent pour ses courses et informe ses amis qu'elle ne peut plus les recevoir.<sup>1008</sup> La vie que mène Charles auprès d'elle lui semble sans issue. Au printemps 1904, il décide de quitter les États-Unis et d'aller vivre à Cannes, en France. Charles compte y consulter plusieurs spécialistes des maladies nerveuses tout en espérant que le climat agréable sera bénéfique pour sa femme. Il est probable que ce changement de vie a beaucoup plu au philosophe: il lui permet de vivre en Europe, berceau de la civilisation, loin de ces deux hommes dominants, son père et son beau-père.

Au printemps 1906, frustrés par l'absence prolongée de leur fille Bessie, John D. Rockefeller et sa femme Laura, s'embarquent pour l'Europe. Quand ils revoient Bessie en France, ils sont ravis de constater que sa santé s'est améliorée, bien que ses facultés mentales soient toujours gravement atteintes.<sup>1009</sup> A la fin de leur visite il n'y a pas de doute que John et Laura veulent ramener Bessie. Cependant, Charles et ses beaux-parents sont en désaccord total en ce qui concerne la rentrée de Bessie. Dans une lettre à son ami William James, Charles se souvient que: "*J'avais toutes les peines du monde d'empêcher M. Rockefeller de ramener sa fille avec lui – ceci en dépit d'opinions médicales sérieuses*".<sup>1010</sup> Au mois de novembre de cette année la santé de Bessie se dégrade subitement. Charles a le triste devoir d'informer ses beaux-parents que Bessie avait été victime d'une attaque, le 13 novembre. Le lendemain, il doit leur faire part du décès de sa femme: "*Bessie passed away at two o'clock this morning without suffering*".<sup>1011</sup>

Ayant perdu leur fille, les Rockefeller insistent auprès de Charles qu'il rentre définitivement au pays avec Margaret. Les Rockefeller, Américains jusqu'à la moelle des os, ne comprennent guère leur gendre quand il dit "*qu'il n'avait jamais été très fier d'être Américain*" et qu'il n'a qu'un désir, rentrer en Europe.<sup>1012</sup> Pour ses beaux-parents, l'Europe équivaut à la "décadence". Leur vie durant, ils tenteront de convaincre Charles

---

<sup>1006</sup> R. Chernow, 1998, p. 411.

<sup>1007</sup> RAC, III 2.2 B 49 F 23, lettre du 12 mars 1904.

<sup>1008</sup> R. Chernow, 1998, p. 413 et p. 458.

<sup>1009</sup> R. Chernow, 1998, p. 529.

<sup>1010</sup> RAC Cas, III "Lettres 1906 – 1907", lettre de Charles A. Strong à W. James, citée par Chernow, 1998, p. 530.

<sup>1011</sup> RAC III 2.HB 112 F 846, télégramme de Charles A. Strong du 14 novembre 1906, cité dans Chernow, 1998, p. 530, note 49, p. 723.

<sup>1012</sup> R. Chernow, 1998, p. 531.

et Margaret de rentrer définitivement aux États-Unis. D'autres membres de la famille en feront autant.<sup>1013</sup>

D'après une lettre de son grand' père maternel, John D. senior, la petite Margaret est interne dans une école anglaise, St. Felix School à Southwold: "*And we have sent quite a number of books among them one to Margaret, addressed to St. Felix' School, which I hope she will receive when she returns ... (après Noël).*"<sup>1014</sup> Le grand complexe scolaire, aux bâtiments austères – qui existent encore de nos jours – manque, à l'époque, de tout confort élémentaire: il n'y a pas de chauffage central, les douches sont froides. Il fallait aux jeunes filles, comme aux garçons, une éducation spartiate dans la meilleure tradition anglaise. Margaret y est encore en juin 1914, car son grand' père Rockefeller lui envoie ses vœux d'anniversaire dans un télégramme qu'elle reçoit à Southwold.<sup>1015</sup> En 1915, nous retrouvons Margaret à Cambridge. Elle y commence ses études universitaires au Newnham College sans toutefois obtenir son 'bachelor's degree'.<sup>1016</sup>

Pendant les vacances scolaires, Margaret retrouve son père à Florence ou à Paris. En 1912, Charles acquiert la villa *Le Balze* à Fiesole, près de la villa *I Tatti* de Bernhard Berenson.<sup>1017</sup> Cette année, Charles s'établit aussi à Paris. Son appartement au 9, Avenue de l'Observatoire, sera sa résidence principale jusqu'à son déménagement à Rome en 1928.<sup>1018</sup> Dès 1912, cet appartement devient aussi le pied-à-terre parisien de George Santayana, grand ami et collègue de Strong.<sup>1019</sup> Bien que Santayana fasse de son mieux de ne pas y être en même temps que la fille de Charles, il arrive qu'ils se trouvent tous les deux Avenue de l'Observatoire. Lors de ces rencontres, Santayana a pu observer Margaret dont il fait un portrait véridique dans une lettre à Boylston Adams Beal:

*"...His daughter (Margaret, la fille de Charles Strong) has not turned out very useful to him. She is pretty, but her intelligence as a school-girl seems to have been a false alarm and she is singularly vague, helpless and empty. The poor thing cries, sometimes, out of pure ennui: and as to her father, he is not happy unless she is out of the way, because she is not punctual and constantly changes*

---

<sup>1013</sup> RAC Charles A. Strong, series II, Personnel Papers, incoming Rockefeller, John D. senior, lettre du 24.01.1916, adressée au père de Charles, le Dr. Augustus H. Strong: "...and that we may make progress in influencing her (Margaret) and Charles favorably to their future residence in America, instead of isolating themselves from their family and making connections with strangers". Plus tard, John D. junior fera aussi de nombreux efforts pour que Margaret et sa famille rentrent aux États-Unis.

<sup>1014</sup> RAC Charles A. Strong papers, series I, personal correspondence, box 1, folder 11, incoming A.H. Strong, le 24 décembre 1910.

<sup>1015</sup> RAC Margaret Strong (1905 – 1926), 850B, box 113, III 2H.

<sup>1016</sup> D'après les renseignements reçus de Mme A. Thomson, archiviste à Newnham College (e-mail du 23 juin 2006) Margaret commence ses études en octobre 1915 et quitte Newnham College en juin 1916 sans aller jusqu'à l'examen final, le "Tripos".

<sup>1017</sup> RAC Charles A. Strong papers, series I, incoming: Strong, A.H., box 1, folder 14, lettre du 13 juillet 1912: "*Mama tells me that you are going to be an Italian landowner*". Charles y aménage la même année et fréquentera son voisin Bernhard Berenson et sa femme.

<sup>1018</sup> William G. Holzberger, 2003, p. 56.

<sup>1019</sup> William G. Holzberger, 2003, p. 473.

*and rechanges all her plans, to his dismay and exasperation. I too clear out when she is on the scene because she is incompatible with work and quietness”.*<sup>1020</sup>

Bien que les problèmes philosophiques occupent une place importante dans la correspondance entre Strong et Santayana, ce dernier ne manque jamais de tenir son ami au courant des activités de sa fille. Ses lettres, qui sont toujours honnêtes et souvent émouvantes, sont aussi intéressantes car leur contenu comble, des fois, une “lacune” dans la vie de Margaret et nous permet de mieux comprendre – souvent entre les lignes – son état mental et les problèmes qui en découlent.

### Margaret Strong et George de Cuevas se marient

Une de ces lacunes est le mariage de Margaret avec George de Cuevas (1885 – 1961), que Margaret rencontre lors d’une soirée chez lui.<sup>1021</sup> Il faut croire que Margaret craigne la désapprobation de son père: non seulement elle n’a pas voulu présenter son fiancé à son père, mais encore la cérémonie a lieu quand celui-ci est absent de Paris: le 3 août 1927.<sup>1022</sup> George Santayana, par contre, a amplement fait la connaissance de George de Cuevas lors de plusieurs rencontres à Paris au mois de juillet. Et le jour du mariage, il conduit Margaret à l’autel. Dès la première rencontre avec Cuevas, Santayana se fait épistolier pour mettre Charles au courant des projets des jeunes gens. Dans sa lettre du 24 juillet 1927, il fait de son mieux pour broser un portrait honnête de George:

*“Dear Strong, Today Margaret came to lunch and introduced me to George de Cuevas, who came to lunch too, and to whom she told me she was engaged to be married. He is rather different from what I had supposed – not good looking, not very young, not very small but modest in appearance and manner, rather like a youngish priest, and making the impression of a decidedly serious, sensible person perhaps a trifle common, but not at all showy, flighty or loud”. He is a Chilean, not an Argentine”. “... and on the whole I got a good impression of his sentiments and tone, although to my mind he seems commonplace and insignificant. **Dangerous** is the last thing I should think him. I cannot conceive of him as a lady-killer or a fortune-hunter, unless it were in a very Tartuffian way. During a few moments, when she left us alone, he spoke of her in a way which showed that he appreciated the emotional difficulties of her temperament and that he was conscious of the difficulty and of the need of making her more happy and normal. On this side, I think he may prove a very good husband for her – perhaps the very one she needs. A more brilliant man might not have the patience or the modesty to support and watch her in her changing moods. He says – and Margaret seems to think – that he helped her last year out of a very unfortunate*

---

<sup>1020</sup> William G. Holzberger (rédaction), *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 2002, p. 82, lettre du 20 juin 1922.

<sup>1021</sup> G. Mannoni, *Le Marquis de Cuevas*, Paris, Lattès, 2003, p. 22: George avait l’habitude de recevoir le monde dans son vaste studio près de l’Alma. “... c’est là qu’il rencontre et séduit l’héritière de l’une des plus grosses fortunes du monde, Margaret Strong-Rockefeller”.

<sup>1022</sup> R. Chernow, 1998, p. 651.



*situation to which she had been reduced by Lady Michelham. Whatever may be the truth of that, his attitude seems to be in this respect, affectionate and intelligent*".<sup>1023</sup>

La lettre du 28 juillet 1927 est moins positive car Santayana prend en considération le cercle d'amis de Cuevas. Ce groupe d'amis, auquel il fait allusion, comprend le richissime prince Youssoupov. Assassin de Raspoutine, il doit fuir son pays au moment de la révolution de 1917. Le prince s'établit à Paris et fonde, avec sa femme, la grande duchesse Irina, une maison de couture. Le biographe Mannoni suggère que Cuevas y trouve un emploi, bien qu'il ne précise pas la nature de ce travail.<sup>1024</sup> Jean-Louis de Faucigny-Lucinge est probablement plus près de la vérité quand il décrit le prince russe en exil à Paris et les personnes qui dépendent de lui: "*Dans sa maison de Boulogne, il (le prince Youssouf) vivait comme un satrape oriental, trônant au centre d'une véritable cour composée des membres de sa famille et d'une invraisemblable faune de mages, de thaumaturges, de parasites divers*".<sup>1025</sup>

Quant à ce groupe d'amis, Santayana s'exprime ainsi: "*In some respects, my impressions are less favorable, in that he has a (for us) disturbing variety of acquaintances, experiences and sentiments, and he seems too anxious to defend and to ingratiate himself*". Le philosophe enchaîne sur les aspects financiers du mariage: "*I understand that her uncle (John D. Rockefeller junior) has arranged the financial side of the affair so as to prevent any claims on his part to her property: and if later she was not happy with him, and there was a separation, she would at least have had the experience and might be better able to arrange her life sensibly ...*".<sup>1026</sup>

Quelques jours avant le mariage, Santayana s'adresse de nouveau au père de Margaret.<sup>1027</sup> Il est fortement perturbé par, ce qui semble être, une initiative des Rockefeller:

*"Mr. Aldrich came to lunch with me here to-day and told me what the result, so far, of their investigation (carried out in part through the French Police) has been in regard to Cuevas. In respect to him directly it seems to be nil, except that he is known to move in circles of doubtful morals and manners: but the damning fact is*

---

<sup>1023</sup> RAC Charles Strong papers, record group III 51, box 7, folder 100, incoming correspondence: Santayana, George 1927 – 1939. Cette lettre est reproduite dans *The letters of George Santayana, 1921-1927*, 2002, p. 339-340.

<sup>1024</sup> G. Mannoni, 2003, p. 22.

<sup>1025</sup> J.-L. de Faucigny-Lucinge, 1990, p. 56.

<sup>1026</sup> RAC Charles Strong papers, record group III 51, box 7, folder 100, incoming correspondence: Santayana, George, 1927 – 1939. Cette lettre est reproduite dans *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, p. 340-341.

<sup>1027</sup> RAC Charles A. Strong papers, record group III 51, box 7, folder 100, incoming correspondence: Santayana, George, 1927 – 1939. Cette lettre est reproduite dans *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, p. 341; Mr. Wintrop W. Aldrich, personne non identifiée dans *The letters ...*, p. 341, est le président-directeur-général de la Chase Banque à Paris. Cette banque appartient aux Rockefeller. Aldrich fait partie du clan Rockefeller étant donné qu'il est le frère de l'épouse de John D. Rockefeller junior. Mr. Larkin, également non identifié dans *The letters ... 1921 - 1927*, p. 341, est le vice-président de la même banque à Paris.

*that a certain Soto in whose establishment Cuevas works or figures is a notorious emulator of Oscar Wilde and “M. de Charlus”.*

Ensuite, Santayana explique que Margaret connaît ces amis de son fiancé depuis longtemps, qu'elle est au courant de toutes les histoires qui courent et qu'elle a l'intention ferme d'épouser Cuevas. Les conséquences financières de ce mariage lui sont également claires: *“That the money left to her in trust and all future legacies will be intercepted if she takes this step, is also expected by her: there seems to be a sufficient remainder absolutely her own”*. Dans sa conclusion, Santayana propose une vue positive de l'affaire:

*“One result of an immediate marriage may be that Cuevas (in his own interest) may bring some order into her affairs, which seem so casually managed. It is a pity that Margaret’s reticence and fear of disapproval have kept her from announcing earlier this determination of hers, which I understand is of long standing. I hope therefore you will not be unduly distressed by the reports of Larkin and see things from the point of view of the young people themselves”.*

Dans sa lettre du 3 août, Santayana a hâte de raconter le mariage et de rassurer Charles que tout s'est bien passé: *“Besides the young people and me there were present Senor and Senora Edwards and a nephew of theirs. The six of us had lunch afterwards in a private room at the Foyot and everything went off nicely. The ceremony in particular seemed very dignified in its simplicity and almost religious”*.<sup>1028</sup> Ensuite, Santayana fait allusion au long télégramme que John D. Rockefeller senior avait envoyé aux jeunes mariés: *“...there had been yesterday a long telegramme from the old Mr. Rockefeller, protesting against haste and asking Margaret to take the first boat and go and consult with him”*. La visite de Mr. Larkin (de ce matin) – probablement l'instigateur de l'investigation policière qu'ont subie George de Cuevas et ses amis – donne lieu à quelques réflexions sur la police française et ses méthodes:

*“I gave him a lecture on their employment of the French police (a private detective would have been enough) and in particular on the phrase ‘Quels sont vos sentiments envers la France?’ Which was included in the interrogatory addressed to Cuevas’ friends. This question which has nothing to do with the marriage, shows a desire to raise prejudice against the accused in the minds of the French officials or to excuse their intervention in a private interest – security towards John D. junior – under color of patriotic zeal. Larkin got very red when I mentioned the police and said that that had been no doing of theirs: but how else were they set in motion? By the Fontenay’s?”*

---

<sup>1028</sup> RAC Charles A. Strong papers, record group III 51, box 7, folder 100, incoming correspondence: Santayana, George, 1927 – 1939. Cette lettre est reproduite dans *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, p. 342. Edwards est un homme politique (et banquier chilien). En 1923, M. de Fontenay est ambassadeur de la France à Copenhague, *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, p. 150.

Comme dans ses lettres précédentes, le réaliste Santayana a soin de rassurer, une fois de plus, son ami:

*“... he is not a bad sort; of course, he is not a gentleman in the English sense, franchement canaille in some moments but also full of nice impulses and a sort of merry good sense”. “He is certainly not the person that ten years ago we should have thought the right husband for Margaret: but she has gone through a great deal and our ideal statesman or scholar would not find life possible with her, nor she with him”. “... he seems to be aware of the sort of indulgence and of control which she requires”.*

### **Margaret et l’argent**

Dans sa lettre du premier août 1927 à Charles Strong, Santayana souligne le fait que Margaret est financièrement tout à fait indépendante. Cependant, elle aura des problèmes financiers toute sa vie car elle ne sait gérer sa fortune. Cette incapacité de sa part a comme conséquence que la famille, dans les personnes de son grand’ père et de son oncle Rockefeller se sentent obligés ou forcés d’intervenir et de se mêler des affaires de ‘Miss Margaret’. Si elle n’a pas affaire à son grand’ père ou à son oncle en personne, il y a de fortes chances que Margaret a à faire à leur personnel, par exemple Mr. Aldrich et Mr. Larkin. Cette situation a tout pour lui déplaire car Margaret n’aspire qu’à une chose: mener sa vie de façon indépendante. Elle y réussira pendant la période du *Zodiaque* – période pendant laquelle elle mène une double vie: d’une part elle est mère de famille à Saint-Germain-en-Laye où elle reçoit les Rockefeller en visite, d’autre part elle est le mécène de Dalí qui reçoit ses amis et les membres du *Zodiaque*, chez elle à Paris.

Au printemps 1919, Margaret reçoit de la part de son grand’ père Rockefeller 3.000 actions de la Standard Oil Co. Ces actions se chiffrent à \$ 2.133.000,00 et lui assurent un revenu annuel d’environ \$ 100.000, --, payable par trimestre.<sup>1029</sup> Somme qui devrait largement suffire pour mener grand train. Malheureusement, ceci n’est pas le cas. Sans réfléchir, Margaret fait des achats en utilisant le compte en banque de sa tante, Abby Green Aldrich, la femme de John D. Junior.<sup>1030</sup> Une lettre de John D. Rockefeller junior, adressée à Mr Buchanon Houston, New York, fait comprendre que Margaret continue à acheter, cette fois-ci, en faisant des chèques sans provision: “ ... *please notify Miss Strong the same as in the other case, and caution her about making no checks at any time for which she has not the money in he bank*”.<sup>1031</sup> Plusieurs mois après l’achat d’un manteau de vison, d’un manteau de phoque et de quelques robes ‘françaises’, le grand’ père de Margaret reçoit une longue lettre du marchand de fourrure, lui réclamant \$ 550, --, somme qui reste à payer sur un total de \$ 6.000, --.<sup>1032</sup>

---

<sup>1029</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 A..

<sup>1030</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 B, lettre du 4 janvier 1922, adressée à John D. Rockefeller junior.

<sup>1031</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 B, lettre du 28 mai 1923.

<sup>1032</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 B, lettre de la maison *Marie-Aliz*, New York City, du 29 juin 1926.

Il n'y a pas que les Rockefeller qui s'inquiètent du comportement de Margaret. Dans sa lettre du 2 juin 1927, adressée à Charles Strong, John D. Rockefeller junior se dit heureux d'avoir reçu son accord quant à une collaboration familiale qui a pour but d'avoir "*an agreement under which we can work so that she will not draw more than a specified amount each month. We all unite in affectionate regards to you, with the hope that together we may do the best thing for dear Margaret...*".<sup>1033</sup> Cette idée de limiter Margaret quant au montant mensuel qu'elle peut retirer, fait le sujet de plusieurs lettres, écrites en 1927 et conservées au RAC. Le plus grand obstacle semble être la façon dont on peut arriver à un consentement de Margaret et le montant mensuel à retirer. Son oncle John s'exprime en fin psychologue quand il écrit: "*And generally, in treating with Margaret, this probably would be our better course, to see what she wishes to do, and then, if we approve, it will not leave the impression with her that we are trying to control her*".<sup>1034</sup>

Au printemps 1927, Margaret est à New York. Elle en profite pour voir Mr. Bertrand Cutler, son banquier. Le but de cet entretien, qui a lieu chez elle, est, sans doute, une mise au point de sa situation financière en vue de son mariage prochain. Le compte-rendu de cet entretien, inclus dans une lettre à John D. Rockefeller sénior, indique que ses actions Standard Oil ont une valeur maintenant de \$2.700.000, --. Le revenu annuel en est environ \$ 116.000, --. D'après Mr. Cutler, Margaret "*did not seem to appreciate it was that much*" quand il lui explique que le revenu net devrait être de l'ordre de \$ 100.000, --. D'autre part, Cutler indique que sa dette envers son grand' père se chiffre maintenant à \$ 30.000, --. La question du montant mensuel à retirer n'est toujours pas résolue.<sup>1035</sup> Juste avant de rentrer en Europe, le 10 mai 1927, Mr. Cutler se rend de nouveau chez 'Miss Margaret'. Elle lui dit qu'elle a besoin d'un versement de \$ 8.000, -- sur son compte en banque à New York afin de régler ses dépenses américaines. D'autre part, Margaret lui demande de verser \$ 14.000, -- sur son compte en banque à Paris, somme dont elle a besoin dès son arrivée à Paris "*for certain items over there which she did not explain to me*". Il paraît que c'est au cours de cet entretien que Margaret a indiqué le montant mensuel qu'il lui faut à Paris "...*After that (les \$ 8.000, -- et les \$ 14.000, --) she expects to need while she is over there not more than \$ 3.000, -- per month*".<sup>1036</sup>

Pourtant, cette somme de \$3.000, -- par mois ne suffit pas car les Cuevas mènent grand train. En 1929, Margaret informe Mr. Cutler, son banquier, qu'elle augmente le montant de ses retraits mensuels jusqu'à \$5.000, --.<sup>1037</sup> D'après la correspondance consultée, il est clair que John D. Rockefeller, l'oncle de Margaret, désespère de la situation financière de sa nièce et de son mari. Dans une longue lettre, datée du 30 décembre 1930, il fait le bilan de leurs finances et lui fait savoir que, suite à une décision familiale, le trust fund de sa grand'mère Rockefeller, à raison de \$ 50.000, -- sera transféré à son nom. Il suggère qu'elle utilise cet argent pour rembourser son grand' père qui lui a prêté une partie de la

<sup>1033</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 A.

<sup>1034</sup> Ces lettres sont conservées au RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 A ; lettre du 19 avril 1927, adressée à Mr. B. Cutler.

<sup>1035</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850, lettre du 31 mars 1927.

<sup>1036</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 A, lettre du 10 mai 1927.

<sup>1037</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 113, folder 850 A, lettre du 4 janvier 1929, de B. Cutler à Philip F. Keebler ( 'office' de John D. Rockefeller junior).

somme d'achat de l'appartement, situé Beekman Place (à New York).<sup>1038</sup> Ensuite, 'uncle John' lui rappelle qu'elle n'a pas d'argent jusqu'au prochain versement trimestriel (début avril 1931) ayant " *honoré des obligations contractées antérieurement*". " *Grandfather*" est d'accord pour te prêter de l'argent – jusqu'à \$30.000, -- par trimestre - continue John D. junior, à condition qu'il s'agisse de dépenses de ménage. Il conclut sa lettre en lui demandant de faire très attention à ses dépenses et en lui proposant de mettre sur pied un système simple qui permettrait de surveiller leurs dépenses et leur revenu. Un système de comptabilité devrait s'imposer pour les Cuevas quand on scrute " *le budget pour 1931*" que John a attaché à sa lettre. D'après ce budget, les Cuevas auront des frais immobiliers à raison de \$ 37.600, --: il s'agit de leurs appartements à New York, à savoir Beekman Place et East 63<sup>rd</sup> Street, de la grande maison à Lakewood (New Jersey), de leur maison à Saint Germain-en-Laye dans la grande banlieue de Paris et de la maison à Florence. Pour les impôts, il faudra compter \$ 24.000, --. Les dépenses du ménage, y compris l'automobile et les salaires du personnel, montent à \$ 72.000, --. Enfin, il y aura \$ 7.000, -- à payer à John D. Rockefeller senior (intérêt sur l'argent emprunté) et \$ 20.000, -- pour les impôts à payer par la Chase Bank. D'après ces chiffres, les dépenses pour l'année 1931 excèdent de \$ 20.000, -- le revenu de \$ 140.000, --, prévu pour cette période.

Bien que John D. Rockefeller senior ait déjà 91 ans, son fils John tient à le tenir au courant de tout ce qui concerne Margaret et son mari. Au cours de plusieurs entretiens avec les Cuevas, il est clair, d'après John D. junior, que ceux-ci envisagent de rentrer en France pour aller vivre dans leur maison de Saint-Germain plutôt que de la vendre et de s'installer définitivement aux États-Unis. Dans ce contexte, les Cuevas veulent vendre l'appartement situé Beekman Place. Il ne leur convient plus et d'ailleurs ils sont d'avis que: " *...cet appartement ne leur a jamais beaucoup plu et que c'était, au fait, une idée de Babs, Abby et moi-même de l'acheter*".<sup>1039</sup> Dans une autre lettre adressée à son père, John D. junior transmet quelques idées de Margaret quant à son avenir financier à elle:

*"In a recent letter to me, Margaret pointed out the fact that it was not her fault but her misfortune that her mother died when she was so young and before you provided for her mother as you did for Alta and Edith (soeurs de Bessie). If, she said, her mother had been provided for as her aunts had been, what her mother left would have amply cared for her and her growing family today"*.

John D. junior est grosso modo d'accord avec sa niece, " *... there is truth in what she says...* " et propose à son père d'aider Margaret en ce qui concerne certaines obligations financières en cours sans, toutefois, augmenter son capital.<sup>1040</sup> Il est certain que John D. Rockefeller senior s'est souvenu de la perte prématurée de sa fille et de la jeunesse difficile de sa petite-fille quand il fait son testament. Après sa mort, le 23 mai 1937, son testament révèle que Margaret est la seule bénéficiaire. Abby Aldrich Rockefeller, femme de John D. junior et tante de Margaret, s'en explique dans une lettre à sa sœur: " *Mr.*

<sup>1038</sup> Voir **Documents Inédits I, Margaret Strong, document 1**, lettre de John D. Rockefeller, datée du 30 décembre 1930 à Margaret Strong; en annexe une proposition pour le budget de l'année 1931. Cette lettre est conservée au RAC Friends and Services III 2H, box 114, folder 581 A .

<sup>1039</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 581 A, lettre du 29 janvier 1931, de John D. Rockefeller junior à son père.

<sup>1040</sup> RAC Friends and Services, III 2H, Box 114, folder 581 A, lettre du 19 février 1931.

*Rockefeller's will was read after the funeral service and it was very short and very simple. He left everything to Margaret and George, saying that he had already taken care of his other children and everybody seemed to be very pleased with the decision*".<sup>1041</sup> Ce jour-là Margaret reçoit \$ 26.400.000, --.<sup>1042</sup> Mais pour le moment, elle n'a que des soucis d'argent.

### **9, rue de Beaujolais, 75001 Paris**

Au mois d'octobre 1930, criblés de dettes, les Cuevas achètent un immeuble à Paris, situé au 9, rue de Beaujolais. Afin de pouvoir conclure cette affaire immobilière, le couple s'engage à prendre trois hypothèques: les deux premières à raison de Frs. 400.000, -- et Frs. 450.000, -- sur leur propriété à Saint-Germain-en-Laye. La troisième, à raison de Frs. 600.000, -- est à un taux d'intérêt usurier de 9,95% et engage la maison à Saint-Germain aussi bien que l'immeuble de la rue de Beaujolais. Le prix d'achat se chiffre à Frs. 1.500.000, --. Comme les intérêts et les amortissements sont dus une fois par an, à commencer un an après l'achat, cette transaction a pu se faire sans que les Rockefeller soient au courant de cet "investissement". En effet, les Cuevas voient cet achat comme un investissement: sans faire attention aux frais annuels, aux amortissements et aux intérêts – qui excèdent de beaucoup le revenu – ils ont calculé que les loyers des appartements seraient de l'ordre de Frs. 90.000, -- par an.<sup>1043</sup>

En apprenant cet achat, dont les Cuevas n'ont soufflé mot au cours de leurs nombreux entretiens avec lui, John D. Rockefeller junior est furieux. Dans sa lettre à Mr. Gumble, Rockefeller se dit trahi par Margaret et son mari. Leur manque d'honnêteté lui fait mal et il se demande pourquoi le couple est toujours impliqué dans des histoires qu'on n'arrive jamais à tirer au clair. John D. junior suggère que Gumbel invite George de Cuevas à venir le voir. A cette occasion, il faudrait lui faire comprendre la situation telle qu'elle se présente. Pour commencer, il est absolument nécessaire que les Cuevas réduisent le montant de la somme qu'ils ont emprunté à leur grand' père. Pour ce faire, il faut vendre immédiatement l'immeuble de la rue de Beaujolais. Finalement, John D. junior propose que Gumble lui dise que: "*...tous ceux qui se sont intéressés si sincèrement à leurs affaires n'en reviennent pas de voir que les dépenses ne cessent d'augmenter et ceci sans aucune explication valable*". L'ultime embarras serait la question suggérée par l'auteur de la lettre: "*What shall I report to Mr. Rockefeller as to what you will do about getting the money out of this last investment at the earliest possible moment?*"<sup>1044</sup>

---

<sup>1041</sup> RAC, A. Aldrich Rockefeller, *Abby Aldrich Rockefeller's letters to her sister Lucy*, copyright John D. Rockefeller junior, lettre du 28 mai 1937.

<sup>1042</sup> R. Chernow, 1998, p. 651.

<sup>1043</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, document 2**, lettre du 17 octobre 1931 de Mr. Kessler à M. Cuevas. Elle récapitule les détails de l'achat et des hypothèques. Cette lettre est conservée au RAC Friends and Services III 2H, box 114, folder 852.

<sup>1044</sup> RAC Friends and Services, III 2H, box 114, folder 851 A, lettre du 11 décembre 1931, adressée à Mr. R. Gumble. Les dépenses pour l'année 1931 sont de \$ 257.170, --; pour l'année 1932, elles sont estimées à \$ 191.355, --. Vivre à l'étranger serait moins cher: "*Expenses (estimated) living abroad (1932): \$ 119.125, --*" (RAC Friends and Services III 2H, Box 114, folder 581 A).

Cette réaction violente de John D. junior et le refus de Mr. Rockefeller sénior d'acheter l'appartement situé Beekman Place, ont 'blessé' les Cuevas:

*'We came here from abroad to be with Margaret's family, hoping that we would all be very happy together. We were perfectly willing to do our share and felt sure that everyone else would do likewise. The relationship was apparently very happy until we were so unfortunate as to fall in debt. The purchase of the apartment (Beekman Place) was the cause of this, and since that time there has been a gradual coldness growing between us all. This makes us very unhappy, and we feel that, if in some manner we might be relieved of the apartment and allowed to live here part of each year and in Paris a part of each year, it would be much more satisfactory to the entire family'.*<sup>1045</sup>

Bien que John D. senior ne soit guère enthousiaste quant au départ transatlantique des Cuevas, le couple décide de partir en France pour une période non définie – tout en gardant la femme de ménage, la gouvernante et le comptable employés chez eux à Lakewood, New Jersey.<sup>1046</sup>

### **En France**

Les Cuevas s'embarquent pour la France le 17 juin 1933 et comptent s'installer, avec leur fille Élisabeth et leur fils John, dans leur belle propriété à Saint-Germain-en-Laye.<sup>1047</sup>

Comme nous le verrons par la suite, les documents conservés au RAC nous donnent peu de détails sur les passe-temps, les occupations et les activités de Margaret qui se situent dans sa vie familiale. Ces documents concernent surtout les problèmes financiers des Cuevas. Par contre, ce sont les *Mémoires d'Emilio Terry* (Extrait *Dalí*), les écrits sur Crevel, les lettres de Crevel et celles que Margaret écrit à son amie Valentine Hugo qui nous renseignent pleinement sur son 'autre vie', celle qu'elle mène, souvent en présence de René Crevel, au cœur du groupe du *Zodiaque*.

René Crevel, poète plein de talent mais tourmenté par sa mauvaise santé et ses soucis financiers, rencontre Tota de Cuevas chez Marie Laurencin en août 1928.<sup>1048</sup> Une référence à leur liaison se trouve dans une lettre de Crevel à son ami Georges Poupet. René y raconte qu'il vient de faire : "... un petit voyage d'amour à Bruxelles et Anvers". Il prie son ami "de ne pas en parler car il s'agit d'une dame mariée et, quoique je haïsse le principe de l'adultère, l'indiscrétion serait ignominieuse de ma part". La 'dame' en

---

<sup>1045</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 851 A. Cette déclaration est incluse dans la lettre que F. Staley, banquier à New York, adresse à John D. Rockefeller junior (le 4 mai 1932).

<sup>1046</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 851 A, pour la déclaration et le personnel à Lakewood; RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 851, pour la lettre à John D. Rockefeller junior, du 4 mai 1932: "Your father was not favorable, but finally consented to leave it to them whether they go or not".

<sup>1047</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 852, lettre de Mr. Gumble à John D. Rockefeller junior (le 18 mars 1933). Margaret a acheté cette propriété il y a quelques années; après son mariage, elle y a fait faire des travaux à raison de \$ 25.000, --. La valeur de cette propriété se chiffre, en 1933, à env. \$ 80.000, --.

<sup>1048</sup> R. Crevel, 1996, p. 378.

question est Tota de Cuevas; Crevel la désigne par ce petit nom.<sup>1049</sup> L'été 1931, Gala et Dalí invitent leur ami René à venir passer quelques semaines chez eux en Espagne. Tota le rejoint à Port Lligat. Dans une lettre à Mopsa Sternheim, Crevel fait allusion à la présence de Tota: "*Mopsa, ça va en plein travail! Je ne pense qu'à ça, et même les amours semblent relégués au dernier plan*".<sup>1050</sup> Le 15 septembre, Dalí et Crevel quittent Port Lligat pour Barcelone où ils doivent donner une conférence. A ses auditeurs Catalans, Crevel présente le surréalisme, son histoire et ses orientations actuelles. Sur le chemin du retour, Crevel s'arrête à Vence, au domaine de la Conque, où Tota vient le rejoindre. Crevel y rédige *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, essai qui a pour but de clarifier l'activité de son ami.<sup>1051</sup>

Il est certain que Tota de Cuevas et Crevel doivent faire un grand effort pour se retrouver car chacun a affaire à des circonstances qui ne facilitent nullement leurs retrouvailles. Tota doit organiser sa vie en fonction de ses enfants, de ses nombreuses propriétés y compris le personnel sur place, les Rockefeller and 'last but not least', son mari. En plus, il ne faudrait pas que cela se sache. Crevel a des problèmes de santé qui l'obligent, sans cesse, d'aller en clinique pour se faire soigner. Malgré ces obstacles, ils font un voyage au Portugal au mois d'avril 1932. Au mois de juin de la même année, René descend chez Tota à Biarritz "*où Tota possède une maison*".<sup>1052</sup> Au début du mois de février 1933, Crevel se trouve à Davos où il doit consulter le docteur Lessen, spécialiste des poumons. Tota qui est avec lui, est dans tous ses états car son mari, "*Monsieur de Cuevas*" vient d'arriver et Tota est nerveuse de cette arrivée, désespéré de mon état, etc."<sup>1053</sup> Suivant les conseils du spécialiste, Crevel se fait soigner à Passy, en Haute-Savoie. Tota vient le voir à la fin de février.<sup>1054</sup> Un autre voyage, en juillet 1934, les mène à Amsterdam. L'Hôtel Américain, où ils descendent, est le lieu de rendez-vous des écrivains allemands exilés aux Pays-Bas. Crevel y retrouve Klaus Mann et Ernst Toller et fait la connaissance de Leonhard Frank et de Joseph Roth. Le chef de la bande est Fritz Landshoff qui vient de fonder *Querido*, maison d'édition qui publie leurs écrits.<sup>1055</sup>

Les mouvements et les rencontres de Crevel et son amie à Paris ne posent guère les mêmes problèmes: l'indiscrétion y est moins à craindre. Rappelons-nous que Tota est propriétaire d'un immeuble, acheté en octobre 1930, qui est situé dans un coin discret et délicieux en plein centre de Paris: en bordure du Palais Royal.<sup>1056</sup> Elle y a fait faire des travaux importants à des frais considérables, étant donné qu'il s'agit d'un

---

<sup>1049</sup> R. Crevel, 1996, p. 252.

<sup>1050</sup> R. Crevel, 1997, p. 135, note 2: "*C'est pourtant cet être-là, à Port Lligat, que Crevel noue une liaison amoureuse avec Tota de Cuevas de Vera, l'épouse du marquis de Cuevas*".

<sup>1051</sup> M. Carassou, 1989, p. 205.

<sup>1052</sup> M. Carassou, 1989, p. 218; il n'y a aucune mention d'une telle maison dans les documents conservés au RAC.

<sup>1053</sup> R. Crevel, 1996, p. 350.

<sup>1054</sup> M. Carassou, 1989, p. 226.

<sup>1055</sup> M. Carassou, 1989, p. 238-239.

<sup>1056</sup> Cet immeuble, construit à la fin du 18<sup>ième</sup>, est inscrit aux Monuments Historiques. Une plaque, au 9, rue de Beaujolais, nous apprend que: "*Dans cette maison Colette a vécu de 1927 à 1929 et de 1938 à sa mort le 3 août 1954*". Elle y vivait d'abord à l'entresol, ensuite elle occupait le piano nobile (renseignement reçu de M. Alain de Grolée-Virville, Palais Royal, 19, rue de Valois, 75001 Paris).



‘investissement’.<sup>1057</sup> Par les témoignages de Santayana et les documents disponibles au RAC, nous savons que Margaret/Tota ne sait pas gérer son budget et que l’idée d’investir lui est absolument étrangère. Le but de cette transaction immobilière est autre. Tota veut son indépendance, elle veut vivre sa vie à sa manière sans être surveillée par qui que ce soit. Grâce à l’achat de cet immeuble, elle peut avoir sa vie à Sait Germain et sa vie à Paris. Cet immeuble lui permet d’avoir un appartement à elle sans que cela se sache et sans que cela se ‘voit’ au niveau de la comptabilité.<sup>1058</sup> Cet appartement, elle l’a eu. Dans ses *Mémoires*, Emilio Terry raconte, en quelques mots, la visite qu’il a fait le 31 octobre 1932: “*Chez Tota dans son nouvel appartement, blanc propre et sympathique: Gala, Dalí, René, Georgette Chadourne, Frank, Giacometti*”.<sup>1059</sup> Il est probable que les œuvres de Dalí que Tota possède y sont accrochées.

### Les lettres de Tota de Cuevas à son amie Valentine Hugo

Un autre attrait de la rue de Beaujolais est sans doute la proximité de Valentine Hugo, amie de cœur de Tota, qui habite le même quartier.<sup>1060</sup> Pendant ses nombreux voyages, Tota lui écrit. Ses lettres écrites dans les années 1930 et signées ‘Tota’ sont toujours très personnelles.<sup>1061</sup> Elles nous présentent une femme fragile mais pleine d’entrain qui s’intéresse à ses amis et au monde qui l’entoure. Elles n’ont rien en commun avec les lettres que Tota échange avec les Rockefeller et ses banquiers: documents où il n’est question que de l’argent. Quand Valentine a des problèmes, comme au moment de sa séparation d’avec André Breton, les lettres de Tota nous laissent entrevoir une épistolière compatissante qui est de cœur avec celle qui se retrouve seule: “*Je voudrais savoir si tout va à peu près pour vous, et si je peux vous aider en quoi que ce soit. Voulez-vous m’écrire tout de suite? J’ai peur que vous soyez très seule*”. “*... Racontez-moi ce que vous faites, si vous pouvez travailler, si vos affaires matérielles s’arrangent ou vous angoissent toujours*”. Quand Valentine finit par quitter André Breton, Tota lui assure, en philosophe que: “*Je suis contente que vous partiez de la rue Fontaine; pour vous c’est un chapitre fini définitivement*”. Pendant un séjour en Angleterre, Tota joint l’action à la parole: “*... j’ajoute ce chèque pour 1500 frs*”. A part cette aide financière, Tota l’encourage à travailler. Elle se souvient de la période où Valentine travaille avec le cinéaste danois, Carl Dreyer. Au printemps 1927, elle supervise la réalisation des costumes dessinés par Jean Hugo pour *La Passion de Jeanne d’Arc*, film qui est reçu, en

---

<sup>1057</sup> RAC Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 852. Dans sa lettre du 18 mars 1933, adressée à John D. junior, Mr Gumble indique une dépense de Frs. 66.500, --.

<sup>1058</sup> Après l’achat de cet immeuble, les Cuevas sont tenus à informer John D. Rockefeller junior de leurs dépenses par mois et par propriété. Les sommes dépensées sont énormes, la description en est souvent vague. Il a dû être simple de dissimuler certains frais.

<sup>1059</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d’Emilio Terry*, extrait *Dalí*. Au début des années 1930, Jean-Michel Frank est le décorateur à la mode. Ses appartements ‘blancs’ et dépouillés sont très en vogue.

<sup>1060</sup> La photo de Man Ray, intitulée *Valentine Hugo reçoit le Tout Paris intellectuel dans son appartement du Palais Royal* a été prise en 1935.

<sup>1061</sup> Les lettres de Tota à Valentine Hugo – dont il est question ici - sont conservées au Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Collection of Lake Carlton, box 120, folder 5, ‘letters from Tota to Valentine’. Il s’agit d’une vingtaine de documents : lettres et cartes postales. Aucune lettre n’est datée. En plus, il est rare que ces lettres contiennent ‘un fil conducteur’ qui vous permet de les dater approximativement. Les textes les plus intéressants sont incorporés dans l’**Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, documents 3 et 4.**

1928, avec beaucoup d'enthousiasme dans le monde entier.<sup>1062</sup> Tota sait que Valentine était passionnée par ses activités à l'époque et insiste dans sa lettre: "*J'espère que vous cherchez à faire du cinéma. Oui, Valentine, il faut faire ça avec rage*".<sup>1063</sup>

Un thème qui revient régulièrement dans le courrier de Tota est *Parsifal*, le dernier opéra de Wagner. Tota demande à Valentine: "*Voulez-vous me faire quelque chose comme le 3ième acte de 'Parsifal'? Envoyez-moi vite l'illustration et je vous expliquerai ce que je veux*". Dans une autre lettre, elle demande: "*Comment va le troisième acte de 'Parsifal'? Verrai-je quelque chose avant de partir?*" Ou encore: "*Voici ce que je voudrais pour 'Parsifal'?*" "*Il me faut avant tout voir la gravure, sans elle je ne peux rien vous dire. C'est pour le paysage, mais il faut qu'il soit assez exact à la chose classique ...*". Et puis, si c'est sur du bois, un petit bois mince et léger qu'on puisse poser n'importe où ...". Après d'autres détails, Tota s'excuse en écrivant: "*Pardon de tous ces détails sous forme dictatoriale, mais c'est pour la clarté, après vous avez droit à la fantaisie*".<sup>1064</sup> Il nous semble que ce n'est pas l'œuvre de Wagner qui fascine Tota. Il s'agirait plutôt de l'image que ce troisième acte évoque. Que Tota s'intéresse aux "images" – sous forme de peintures – va de soi quand on lit sa lettre qui fait allusion à l'exposition surréaliste qui se tient à New York, au MoMa. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (du 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937). Pour elle, il s'agit de ne pas mélanger les faux surréalistes qui font rigoler avec: "*...ceux qui ont fait un travail conscient, bon, bouleversant à un certain moment: nos vieux amis les surréalistes*".<sup>1065</sup>

Nombreuses sont les allusions que Tota fait à René Crevel qui s'est suicidé en juin 1935: "*Chère Valentine, parlez-moi comme vous auriez parlé à René. Je pense à lui tout le temps sans arrêt, quelques fois avec calme, d'autres (plus souvent) avec un tourment atroce. Je me pose des questions terribles et irrépondables*". Lors d'un séjour à Davos, où elle fait du ski, Tota revit la période passée auprès de René qui était en cure à Davos: "*Ici, il neige depuis trois jours. Je fais du ski, je me sens bien mais triste d'être ici où ma vie était éclairée par les visites, le téléphone de René; par mes visites à Davos ...*".

Lors d'un séjour aux États-Unis, Tota essaie d'expliquer à son amie pourquoi elle y est si malheureuse.<sup>1066</sup> Ce que nous avons lu entre les lignes de plusieurs documents est maintenant au grand air:

*"Dans ce pays (les États-Unis) les familles sont comme un mur qui vous sépare de tout. Je ne suis pas à mon aise ici, Valentine, et je vois que c'est pour moi très mauvais d'être venue et que l'état de dépression nerveuse que vous avez peut-être remarqué à Paris, augmente. Tout le monde me dit que je dois trouver de grands*

<sup>1062</sup> Cathy Bernheim, *Valentine Hugo*, Paris, Presses de la Renaissance, 1990, p. 238.

<sup>1063</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, document 3**. Lettre sans date, conservée au Harry Ransom Humanities Center, The University of Texas at Austin, États-Unis. Il nous semble que Tota a parfaitement assimilé le langage surréaliste.

<sup>1064</sup> Les lettres concernant *Parsifal* n'ont aucune indication de date.

<sup>1065</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, document 4**, lettre du 19 janvier. Cette lettre est conservée au Harry Ransom Humanities Center, The University of Texas at Austin, États-Unis.

<sup>1066</sup> Voir **Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, document 3**, lettre sans date, adressée à V. Hugo. Cette lettre est conservée au Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Austin, États-Unis.

*progrès dans ce pays. Réellement, je trouve tout pareil avec quelques gratte-ciel en plus. Les gens ont la même incompréhension; le sentiment d'être aux antipodes est toujours pareil; on reste sans parler tellement on ne veut pas écouter les autres". ... Il n'y a rien à faire, je ne peux pas rester ici longtemps ».*

Après avoir évoqué le charme de la rue de Beaujolais, il faut revenir maintenant aux *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dali*. D'après Terry, Crevel et Tota se voyaient beaucoup à Paris. Rappelons-nous que Terry ne marque que les occasions où il est lui-même présent et que ces *Mémoires* couvrent en principe la période mai 1931 – décembre 1933.<sup>1067</sup> Dès l'arrivée de Tota en France, René l'emmène souper et danser chez Caresse Crosby à Ermenonville, le 25 juin 1932. Fin octobre, Tota et René dînent Place du Palais Bourbon. Début novembre, René et Tota sont chez les Dalí, où Terry les rejoint. Le 2 décembre, il y a un diner chez les Dalí. Nora Auric, la femme du compositeur, ainsi que René, Tota et Jean-Michel Frank, sont invités. Pour l'année 1933, il y a d'autres références à Tota de Cuevas: elle dîne, avec René et d'autres amis, chez Gala et Dalí, le 23 mai. Le 15 juin, Terry reçoit ses amis à diner: Dalí, Gala, Frank, Skira, Tota, René, Dior, Viot et Smara se retrouvent. A la mi-novembre, il y a un déjeuner Place du Palais Bourbon: les Dalí, Frank, Tota, René, les Auric et Nathalie Long sont invités.<sup>1068</sup>

### Les vies parallèles de Tota de Cuevas

Parallèle à la vie que Tota mène avec ses amis du cercle du *Zodiaque*, il y a sa vie à Saint-Germain-en-Laye. Pour la période du *Zodiaque*, nous avons pu consulter le journal d'un témoin oculaire, lequel nous renseigne, quelque peu, sur la vie de Margaret et George de Cuevas.<sup>1069</sup> Ce que nous avons espéré trouver dans ces documents, des références au mécénat du *Zodiaque* et aux Dalí, n'y est pas. La cause principale, en est, évidemment, la façon dont Margaret organise ses 'deux vies'. Cependant, ce journal, tenu de façon assez banale, est intéressant car il renseigne, à travers les maints achats et les nombreux repas des Américains, sur la vie de cette 'jeunesse dorée' américaine qui contraste fort avec celle du Français moyen qui ressent de plus en plus les conséquences de la grande crise économique. L'épistolière en question s'appelle Abby 'Babs' Rockefeller (1903 – 1976). Elle est la fille ainée de John D. Rockefeller junior et Abby Green Aldrich. Au cours des années 1930, 'Babs' et son mari, David H. Milton, font la traversée transatlantique régulièrement.

A peine arrivés en France, le 13 septembre 1933, 'Babs' et David se pressent d'aller voir les Cuevas à Saint-Germain: "*Sunday, September 17, We drove out to St. Germain and spent an hour waiting in the forêt. Had lunch with Margaret et George and a Spanish friend of them, Mme d'Acosta, at their house. It was most attractive and we had a lovely time. Came back to Paris at 4.30*". Quelques jours plus tard, 'Babs' marque dans son journal: "*Tuesday, September 19, Margaret et George sent us five glass flowers and two vases with flowers from Lalique. They were exactly the thing that I decided to go back for and buy. So I am thrilled*". Le 21 septembre, ils revoient Margaret et dimanche le 24,

<sup>1067</sup> Pour les années 1934, 1935 et 1936, il n'y a que huit "entries".

<sup>1068</sup> Archives Emilio Terry, *Mémoires d'Emilio Terry*, extrait *Dali*.

<sup>1069</sup> RAC III 2AC, box 7, title: *Rockefeller Family Archives, Abby Rockefeller Mauzé, personal diaries, 1930 – 1958*.

ils reprennent le chemin de Saint-Germain pour déjeuner chez les Cuevas: “*It is pouring with rain which is too bad as we wanted a nice day to go to the country. Took Aunt L. in our car to lunch to Margaret at St. Germain. Mrs. D’Acosta still there. We had a very nice time and got back at 4.30*”. Juste avant le retour des Milton aux États-Unis, Margaret se rend à leur hôtel pour dire au revoir et souhaiter bon voyage. Bien que ‘Babs’ s’intéresse à la peinture – elle note dans son journal qu’elle a été voir l’exposition *Renoir* à l’Orangerie – il n’y a aucune mention de l’exposition *Dalí* qui s’est tenue en juin de cette année chez Pierre Colle et pour laquelle Margaret a prêté ses Dalí. Les deux cousines ont évidemment parlé d’autres choses.<sup>1070</sup>

En 1935, ‘Babs’ et son mari s’embarquent de nouveau à bord de la *Normandie* en direction de la France. De nouveau, les rencontres avec les Cuevas sont assez nombreuses et semblent s’être passées de façon agréable. A Paris, les visiteurs descendent au *Crillon*. Le lendemain de leur arrivée, ils se retrouvent avec George et Margaret, ainsi qu’avec d’autres Rockefeller, à l’heure de l’apéritif. Ensuite, le groupe familial va dîner à la *Périgourdine*. La soirée continue aux *Folies Bergères* et ensuite au *Casanova*. ‘Babs’ se souvient d’une conversation animée avec George. Le 31 août, quelques jours avant leur départ pour Venise, Margaret retrouve les Américains à l’hôtel *Crillon*. Le programme pour cette soirée est d’aller dîner chez *Jean Casenave* et d’assister ensuite à la première d’une pièce de théâtre de Bernie Bernstein qui s’intitule *Espoir*. Margaret est forcée de quitter le théâtre au bout d’une demi-heure à cause d’un malaise. De retour d’Italie, Margaret et George revoient ‘Babs’ le 26 septembre. Dimanche, le 29, les Cuevas invitent les Milton à déjeuner chez eux à Saint-Germain. David y va seul car sa femme est obligée de s’excuser à cause d’une migraine. Dans son journal, elle n’oublie pas de marquer: “*Dave had a maveulous time at St. Germain*”.

Ces voyages transatlantiques ainsi que les rencontres avec les Cuevas continuent en 1936, 1937 et 1938, années où le *Zodiaque* ne joue plus. ‘Babs’ et David se rendent à Saint-Germain et les Cuevas se joignent régulièrement à eux pour des repas en ville. ‘Babs’ visite les expositions d’art: “... *went back to the Retrospective and saw some lovely Renoirs, Seurats and Gauguins. Also saw the Van Gogh exhibition that was in New York last winter*”.<sup>1071</sup> Après avoir revu cette Rétrospective, ‘Babs’ va prendre le thé à Saint-Germain. De nouveau, on peut se demander si les deux femmes Rockefeller ont parlé de ce qui les intéresse toutes les deux, la peinture. On ne le sait pas. A propos de plusieurs visites que ‘Babs’ fait au sculpteur Laurens – elle envisage de lui commander une ou plusieurs sculptures – on peut aussi se demander si c’est Margaret qui lui a passé les nom et adresse de cet artiste.

---

<sup>1070</sup> Pour la visite à l’exposition *Renoir*, voir p. 89 du journal d’Abby Rockefeller Mauzé. Pour l’exposition *Dalí* chez Pierre Colle (19 juin – 29 juin 1933), Margaret de Cuevas prête un tableau et deux dessins du peintre: *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l’attitude de traire du lait d’une harpe crânienne*, 1933, h/toile, 22 x 16,5 cm, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Fl.), E.U; *Matérialisation du miroir*, dessin (Nr. 5 au catalogue Pierre Colle) et *Simulacre diurne de l’après-midi*, dessin (Nr. 6 au catalogue Pierre Colle).

<sup>1071</sup> Sa deuxième visite a lieu le 16 août 1937; la première, le 14 août.

D'après le journal de 'Babs', Margaret et George entretiennent donc des relations tout à fait agréables avec les Rockefeller qui viennent les voir en France. Le contraire est vrai en ce qui concerne le contact avec John D. Rockefeller junior. Depuis qu'il est au courant de l'acquisition de l'immeuble situé rue de Beaujolais, l'oncle de Margaret a demandé que les Cuevas lui envoient chaque mois les listes de leurs dépenses (par propriété).<sup>1072</sup> Au RAC, nous avons, évidemment, scruté chaque liste mensuelle pour la France pour voir s'il y avait, au cours de l'année 1933, des contributions au mécénat du *Zodiaque*. Il s'agirait de Frs. 200, -- par mois ou la somme de Frs. 2.500, -- par an. Il n'y en avait pas. La raison en est l'importance des sommes dépensées et leur description plus que sommaire – dépenses et descriptions qui pourraient en cacher d'autres – ainsi que les dépenses, marquées "*Cash for Mrs. De Cuevas*". Donnons un exemple. Les dépenses pour le mois d'août 1933, en France, se chiffrent à Frs. 98.713,15. Afin de payer leur personnel – un chauffeur, un cuisinier, une aide-cuisinier, une serveuse, un gardien, une bonne à tout faire, une gouvernante, une femme de ménage et un jardinier – il faut compter Frs. 12.000, -- (Les deux 'nurses', une pour chaque enfant, ont dû être payé à un autre moment; elles ne figurent pas sur cette liste). Le poste 'alimentation' pour la semaine du 24 au 31 juillet est de Frs. 6.040,25. Mme de Cuevas a été chez le coiffeur au cours de ce mois et elle a acheté des parfums: Frs. 1.000, --. Rien que ses bas en soie blanche coûtent Frs. 200, --! "*Petty cash expenses*" pour Mme de Cuevas, Frs. 579,15.

Le temps passe mais d'après le mémorandum du 29 octobre 1937, adressé à John D. Rockefeller junior par ses banquiers, il est clair que les Cuevas et les Rockefeller ont encore des malentendus financiers et personnels. Lors d'un entretien avec les banquiers de la famille, on fait comprendre à Margaret qu'elle a un revenu annuel de \$ 150.000, --, sans compter le revenu de la succession de son grand' père. De quoi vivre comme une reine! Une fois de plus, Margaret assure ses interlocuteurs que c'est elle qui veut s'occuper de ses affaires, qu'elle n'a de responsabilité vis-à-vis de personne et qu'elle veut vivre sa vie comme elle l'entend. L'histoire ne cesse de se répéter.<sup>1073</sup>

### **Les œuvres signées Dalí, ayant appartenues à Tota de Cuevas**

*Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (1933), *Mannequin javanais* (1934).<sup>1074</sup>

*Matérialisation du miroir* (dessin), *Simulacre diurne de l'après-midi* (dessin)

Les deux toiles de Salvador Dalí, en possession de Tota de Cuevas, sont typiques pour l'œuvre du peintre. En effet, au début des années 1930, les déformations céphaliques y font leur apparition. Dans les peintures qui nous présentent 'le bureaucrate moyen', il

---

<sup>1072</sup> RAC, Family and Friends, III 2H, box 114, folder 851 : pour une liste détaillée des dépenses des Cuevas en France, pour le mois d'août 1933, voir **Annexe I, Documents Inédits, Margaret Strong, document 5.**

<sup>1073</sup> RAC, Friends and Services, III 2 H, box 114, folder 851.

<sup>1074</sup> Les deux tableaux sont conservés au Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, États-Unis. Nous n'avons pas réussi à identifier les deux dessins. Voir aussi I. Gibson, 1997, p. 369: "*With one exception, the drawings and objects exhibited at Pierre Colle's (19 – 29 juin 1933) are impossible to identify today, the same holding true for at least six of the paintings*". .

s'agit de la figure d'un homme moustachu et chauve qui se tourne vers le spectateur. Son crâne a souvent de petites ouvertures rondes qui contiennent des pots d'encre, des plumes, des coquillages ou des escargots. Bien qu'il y ait certainement des références aux œuvres de Chirico et de Max Ernst dans lesquelles le personnage du père est représenté, le thème du père, que Dalí tente de ridiculiser ici, est typique pour le peintre.

D'autre part, ces déformations céphaliques sont l'expression picturale qui envoie à une préoccupation du peintre: l'antinomie dur – mou. Il s'agit de la transformation de la matière dure en matière molle ou, autrement dit, de la perte de la forme dans le processus 'digestif'. C'est à partir de 1932 que ce processus de transformation se fait dans le corps humain qui donne lieu à toutes sortes de déformations, des parties dures comme le crâne et les os aussi bien que des parties molles. La harpe crânienne du premier tableau est une variation du motif du crane mou. D'autres allusions évoquées par ce petit tableau, concernent l'onanisme, le phallus par la distension de la tête et l'impotence sexuelle symbolisée par l'usage d'une béquille.<sup>1075</sup>

En ce qui concerne la toile *Mannequin javanais*, nous avons de nouveau affaire à des déformations et à des béquilles. Bien que celles-ci correspondent aux idées déjà mentionnées, il y a lieu de croire que Dalí fait ici un clin d'œil aux peintres maniéristes qui raffolaient de jeux anamorphiques. A observer la toile de côté, sous un certain angle, elle révèle des figures humaines et des portraits. En effet, Dalí partageait, sa vie durant, leur enchantement en ce qui concerne diversions optiques et inventions scientifiques.<sup>1076</sup>

Quand Margaret Strong participe au mécénat du *Zodiaque*, sa tante Abby Aldrich, femme de John D. Rockefeller junior, est la trésorière du Musée de l'Art Moderne à New York. Bien que les deux femmes soient liées par des relations familiales, et passionnées toutes les deux par l'art moderne, il faut bien croire que la vie compliquée de Margaret empêchait une entente cordiale et franche qui permette de parler de ce qui leur tient à cœur.<sup>1077</sup>

Mais que penser du fait qu'Abby Aldrich s'intéresse à l'œuvre de Dalí? En effet, en 1935, Abby achète un petit tableau de Dalí qui représente sa femme, *Portrait de Gala*. Dans son achat, elle n'est pas aidée par Margaret, amie et mécène de Dalí, qui possède plusieurs de ses œuvres. Elle se fait assister par un galeriste parisien, M. Eustache de Lorey.<sup>1078</sup> Quand il apprend cet achat, Alfred Barr, le directeur du Musée de l'Art Moderne, en déplacement à Paris, a hâte d'écrire à Mrs. Rockefeller: "*Je ne savais pas que c'était le portrait de Gala, la femme du peintre. Ce portrait vient d'être reproduit*

---

<sup>1075</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 148 – 152.

<sup>1076</sup> H. Finkelstein, 1996, p. 150 – 151.

<sup>1077</sup> Un autre facteur pourrait être l'attitude de John D. Rockefeller junior qui détestait l'art moderne et s'en excusait en disant: "*J'aime la beauté, mais je ne la trouve pas dans l'art moderne*", R. Chernow, 1998. p. 646. John D. Rockefeller junior avait beaucoup de mal à accepter les activités de sa femme en matière d'art moderne. Ce sujet était toujours une cause de friction entre les époux.

<sup>1078</sup> RAC, Rockefeller Family Archives, RG 2 Office of the Messrs. R, Abby Aldrich Rockefeller, series III, box 17, folder 178. Le prix d'achat est Frs. 12.000, --. La commission est Frs. 1.200, --. L'adresse de M. de Lorey est 14, rue St. Guillaume à Paris.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

dans 'Minotaure'. Dalí le considère comme sa plus belle œuvre".<sup>1079</sup> Au mois de juin 1937, Abby Aldrich Rockefeller fait don de ce petit chef-d'œuvre au MoMa.<sup>1080</sup> Il y est toujours.

---

<sup>1079</sup> RAC, AHB to AAR, le 20 juillet 1935, Moma arch., AHB Jr. papers (AAA: 3264; 1057; voir aussi, Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller, the woman in the family*, New York, 1993, p. 375.

<sup>1080</sup> En 1935, Mrs. John D. Rockefeller junior fait don de 181 tableaux et dessins au MoMa, le plus grand don depuis le don Bliss en 1934 (RAC, Rockefeller Family Archives, RG 2, Office of the Messrs. R, Abby Aldrich Rockefeller, series III, box 17, folders 177 – 181: passim pour les détails de ce don). En France, ce portrait était connu sous le titre de *L'Angélu de Gala*. Il s'agit d'un thème obsessionnel pour le peintre. Il y reviendra souvent au cours de sa vie et le représentera sous des formes diverses.

## Conclusion

Dans les pages précédentes nous avons déchiffré l'énigme du *Zodiaque*. Il s'agissait, en premier lieu, de retracer les circonstances qui ont mené à la mise sur pied du mécénat. Ensuite, nous avons présenté les membres du groupe tout en soulignant les relations qu'ils entretiennent avec les Dalí.<sup>1081</sup> Les amitiés et les relations au sein du groupe du *Zodiaque* ont également retenu notre attention. De la sorte nous avons pu relever de nombreux détails quant au fonctionnement du *Zodiaque*. Une analyse socio-historique de trois mécénats qui précèdent le *Zodiaque*, nous a permis de déterminer la place de celui-ci dans l'histoire du mécénat moderne.

Les lettres que les Dalí envoient à leur galeriste Pierre Colle, au début des années 1930, évoquent les grandes difficultés financières auxquelles le peintre et Gala doivent faire face. Elles font comprendre que les Dalí cherchent à se faire aider. Et Colle va participer à ce manœuvre de sauvetage. Dans sa galerie, il accueille ceux qui s'intéressent à la peinture de Dalí et leur vend des œuvres du peintre. Il compte parmi ses clients Emilio Terry, futur membre du *Zodiaque*. En ville, Colle fréquente *le monde*. Il participe aux mondanités où il retrouve les aristocrates, les artistes et les étrangers qui font partie de ce cercle exclusif. Il leur parlera certainement de Dalí et de ses œuvres car les membres de ce groupe s'intéressent à tout ce qui est nouveau et provocant dans l'art. Par la suite plusieurs d'entre eux vont souscrire au *Zodiaque*. D'après la proposition que Gala envoie au prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, il est évident que Pierre Colle participe à 100% au projet car il « s'engage (à) continuer les prix déjà atteints ». De la sorte, Colle, l'homme professionnel bien introduit dans le milieu artistique, se porte garant en ce qui concerne l'œuvre d'un artiste inconnu en début de carrière.

Dans la présentation des membres du *Zodiaque*, nous avons noté en passant le fait que quelques-uns des souscripteurs se font remarquer par des qualifications professionnelles intéressantes. C'est le cas du gentleman-architecte Emilio Terry. Ses projets d'architecture sont d'une grande originalité et se font remarquer lors de la grande exposition internationale *Fantastic Art, Dada, Surrealism* à New York. Il en est de même de l'éditeur/écrivain René Laporte. Laporte travaille de préférence avec les Surréalistes et suit de près les hauts et les bas du mouvement surréaliste. Il mène une vie mondaine ce qui ne l'empêche pas d'être un excellent homme d'affaires. Cette qualité lui vaut un poste spécial dans le groupe. En tant que trésorier, il a la responsabilité importante de faire parvenir les contributions mensuelles aux Dalí. En effet, Julien Green lui envoie sa cotisation et celle de sa sœur Anne juste avant le début du mécénat. Bien qu'encore jeune, Green est déjà un auteur respecté et connu à l'époque du *Zodiaque*. Les Green sont impressionnés par Dalí et son œuvre. Dans son *Journal*, l'auteur ne cache pas son admiration pour les toiles qu'il voit chez l'artiste et au cours de ses visites aux expositions Dalí. Il est fier d'ajouter des tableaux du maître à sa collection. Il est ravi quand Anne rentre avec une œuvre de Dalí qui représente la contrepartie de sa souscription. Robert de Saint Jean, ami de Julien Green, mène une carrière littéraire indépendante. Tout comme Green, il aime analyser ce que « cache » la peinture de Dalí.

---

<sup>1081</sup> André Durst, Mimi Pecci-Blunt, Félix Rolo : il est à noter que nous n'avons trouvé aucun détail quant à une participation active de ces trois membres du *Zodiaque*.



A la mort de son mari, Caresse Crosby prend la direction de leur petite maison d'édition à Paris. Son savoir-faire dans ce domaine rend de grands services à Dalí au moment où il se prépare à faire éditer son autobiographie.

Ce ne sont pas leurs qualifications professionnelles qui font de Charles de Noailles et de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge des mécènes de tout premier ordre. Le vicomte et le prince étaient des mécènes de la « vieille école ». De père en fils, de par leur éducation et en faisant travailler leur *capital symbolique*, ils apprennent les gestes qui conviennent à ceux qui viennent en aide aux artistes nécessiteux.<sup>1082</sup> Noailles et sa femme Marie Laure ont le « goût » du mécénat : ils s'investissent dans de nombreuses activités qui ont pour but d'aider des artistes. Au temps du *Zodiaque* et après la fin du mécénat, les Faucigny-Lucinge se comportent en mécènes généreux et amis sincères.

Les participants au *Zodiaque* se sont liés avec Dalí selon des liens très divers. Les documents inédits que nous avons découverts se sont révélés également intéressants à ce point de vue. Le galeriste Colle fait figure de l'homme inébranlable aux moments professionnels difficiles. Quand il faut recruter les « derniers » souscripteurs, il organise une courte exposition de l'œuvre du peintre, en novembre 1932. Ses relations amicales avec Julien Levy aussi bien que l'aide pratique et financière qu'il dispense, sont à la base du succès des expositions *Dalí* aux États-Unis. D'après les *Mémoires d'Emilio Terry*, il est évident que Terry est un passionné de l'œuvre du peintre. Il fait collection de ses toiles. Les deux hommes se voient souvent : une amitié intime s'ensuit. Dalí fait appel à un professionnel, l'éditeur René Laporte, pour la publication de son manuscrit *Babaouo*. Caresse Crosby et Margaret de Cuevas (née Strong) sont, à certains moments, très présentes dans la vie de Dalí. Les fêtes que Caresse Crosby donne à Ermenonville ont dû impressionner Dalí : il en parle dans son autobiographie. Plus importants sont les « services » professionnels et personnels que Caresse lui rend. Il suffit de mentionner les plus importants : elle le soutient au début de sa carrière internationale et juste avant le début de la guerre, elle l'encourage à venir vivre et travailler chez elle aux États-Unis. D'après les *Mémoires d'Emilio Terry*, Margaret de Cuevas est présente dès les premières discussions qui ont comme sujet une aide financière pour Dalí. Crevel, Faucigny-Lucinge et elle constituent le pivot de cette opération de sauvetage. Quand elle est à Paris, on l'aperçoit, d'après ces *Mémoires*, aux côtés de René Crevel, participant à toutes les sorties mondaines où les Dalí sont également présents.

Les douze participants au *Zodiaque* représentent trois groupes sociaux. Au sein de ce mécénat, il y a des bourgeois, des aristocrates et des étrangers. A l'époque du *Zodiaque*, le brassage des différents groupes, si timidement commencé à la vente aux enchères des tableaux de *La Peau de l'ours*, est complet. La cohérence des souscripteurs a un effet très positif sur les activités qu'ils entreprennent. Nous référons aux expositions *Dalí* (1933 et

---

<sup>1082</sup> Pierre Bourdieu : « *Le capital symbolique a des propriétés particulières, il est labile, fragile, vulnérable* ».

( ...) La fragilité du capital symbolique tient au fait qu'il est un capital aliéné par définition, un capital qui vient nécessairement des autres, du regard et de la parole des autres ». P. Bourdieu, « La noblesse : capital social et symbolique », Intervention au Colloque *Anciennes et nouvelles aristocraties*, Université de Toulouse-Le Mirail, septembre 1994.

1934) où les mécènes ont dû se mettre d'accord, tout en collaborant avec les galeristes, pour prêter leurs œuvres de Dalí. Cette collaboration au sein du groupe va plus loin : le catalogue de 1934 nous apprend que les mécènes aient voulu que leurs titres et noms soient indiqués. En ajoutant ces détails, les souscripteurs ont voulu créer une aura de distinction et de bon goût qui va de pair avec la possession d'une œuvre de Dalí. En fait, une acquisition artistique qui doit tenter tout amateur intéressé, qu'il soit noble, bourgeois ou étranger. Sur la liste des 'tableaux empruntés aux collections particulières', nous remarquons que les noms de grands aristocrates côtoient ceux de mécènes bourgeois. Nous en déduisons que les activités dans le cadre d'un mécénat ne sont plus le privilège d'un seul groupe social : *le brassage des classes* est devenu un fait.

A la demande du prince de Faucigny-Lucinge, Gala lui envoie une proposition pour la mise sur pied d'un mécénat, le *Zodiaque*. Sa proposition sert de base pour le fonctionnement de l'aide que Dalí va recevoir. Il s'agit d'un contrat en toutes lettres aux termes spécifiques qui reflète le renversement qui a eu lieu dans les relations entre artistes et mécènes : les mécènes 'modernes' ressentent fortement le besoin de se protéger face à un artiste qui est en train de s'approprier une réputation unique dans le monde artistique tout en conquérant *le monde* parisien. Bien que le but du contrat soit la protection des mécènes - ce sont eux d'ailleurs qui ont insisté sur un contrat écrit- nous sommes d'avis que la proposition de Gala ne leur offre aucune protection. A lire les clauses du contrat, il est clair que tous les avantages sont du côté de l'artiste. Il mène le jeu au sein du *Zodiaque*. A part quelques précisions sur les dimensions des tableaux, Dalí est entièrement libre quant au style et sujet de ses toiles. Les mécènes n'ont aucune voix dans ce chapitre. Ce qui est également un avantage pour l'artiste c'est que les conditions financières sont bien précises : les montants à verser et les moments des versements sont indiqués. Il s'agit donc d'une proposition d'après laquelle il faut payer en avance et à temps, sans aucune garantie quant à la contrepartie. Dans une telle « affaire » quel peut bien être l'intérêt des participants ? Pourquoi vouloir participer à une entreprise « risquée », un mécénat qui n'offre pas de garanties ? Les mécènes se sont laissé guider par le côté mondain de la proposition : ils ont été éblouis par l'extraordinaire personnalité d'un artiste doté d'un grand talent. Connaître Dalí, le côtoyer, discuter avec lui de son œuvre, participer de façon active à ses expositions, flatte les souscripteurs et vaut bien les risques matériels inhérents au mécénat du *Zodiaque*.

Après les clauses théoriques du contrat – toutes en faveur de Dalí – son fonctionnement pratique. Nous constatons que le mécénat a été très profitable pour l'artiste et sa femme. Les Dalí reçoivent les sommes dues et, ce qu'il s'est avéré bien plus important par la suite, ils réussissent parfaitement à se faire connaître et à nouer des relations mondaines et artistiques grâce aux membres du *Zodiaque*. Ces nouveaux réseaux sont à la base de la carrière internationale de l'artiste. Quant aux mécènes, ils apprécient, surtout au début du mécénat, la présence divertissante des Dalí. Les œuvres de Dalí, reçues en contrepartie de leur aide, s'ajoutent à leurs collections d'art. Cependant, la lecture de certains documents fait comprendre qu'il y a deux problèmes qui se rattachent aux conditions présentées dans le contrat. Le premier concerne les Dalí et les versements des paiements mensuels. Régulièrement Gala ou Dalí se plaignent, dans leur courrier envoyé de Cadaqués, de ne pas encore avoir reçu le montant pour le mois en cours ou celui pour le mois qui vient de

s'écouler. Gala s'adresse à ce sujet à la secrétaire de Caresse Crosby. Des lettres similaires ont été reçues par René Laporte, trésorier du *Zodiaque*. Après les plaintes des Dalí, les déceptions des mécènes. Quelques documents inédits nous font comprendre que les œuvres de Dalí, reçues en contrepartie, ne sont pas toujours au goût du mécène. Entretemps, pendant ces quelques années – celles du *Zodiaque* – la carrière de Dalí monte en flèche. Les Dalí font leurs premiers voyages aux États-Unis en 1934 et en 1936. Ils sont fascinés par les possibilités quasi illimitées de ce grand pays. En fait, leur décision est prise : ils ne pensent qu'à faire carrière de l'autre côté de l'Atlantique. La fin du *Zodiaque*, en tant qu'organisation pratique d'aide, situe vers 1936. Les nouveaux prix pratiqués par les Dalí et l'arrivée d'un richissime mécène mettent fin à ce mécénat.

Afin de pouvoir situer le mécénat du *Zodiaque* dans un contexte socio-historique, nous avons analysé trois mécénats du début du XX<sup>ème</sup> siècle. En fait, les caractéristiques de ces mécénats 'modernes', constituent les assises du mécénat du *Zodiaque*. Ainsi, nous pouvons constater que le *Zodiaque* ne fait pas seulement suite à ces trois mécénats – ce qui nous permet de le placer exactement dans le temps - mais qu'il est également le dernier des mécénats 'modernes'. Quels sont les caractéristiques de ces trois précurseurs que nous retrouvons dans le *Zodiaque* ? Il y a tout d'abord le contrat en 'toutes lettres', la base de *La Peau de l'ours*. Il est rédigé et approuvé par les fondateurs, originaires de la classe bourgeoise et protège ceux-ci contre les risques financiers. Un important phénomène social se fait remarquer lors de la vente aux enchères, en 1914, des œuvres d'art achetées par les mécènes : les aristocrates, ces « riches » et « puissants » d'antan, commencent à fréquenter les artistes. Les bienfaits de la Chilienne, Madame Errázuriz, 'préfigurent' ceux de deux Américaines, membres du *Zodiaque*, qui choisissent comme elle, de vivre à Paris. Les activités du comte Etienne de Beaumont présentent des aspects positifs et négatifs. De par sa situation sociale, son indépendance financière ainsi que sa sûreté de goût, Beaumont est un personnage qui a une grande influence sur la vie artistique et l'avant-garde à Paris. De jeunes aristocrates prennent exemple sur lui et se découvrent une passion de collectionneur.<sup>1083</sup> Des aspects négatifs annoncent la fin de ce type de mécénat : il s'agit d'une attitude hautaine vis-à-vis de ceux qui dépendent de lui et de son incapacité de gérer des activités artistiques complexes. Contrairement à la bourgeoisie, et de concert avec d'autres membres de sa classe sociale, Beaumont continue à faire confiance à la tradition sans pour autant acquérir l'instruction nécessaire qui lui permettrait de s'attaquer à un travail sérieux et compliqué. En ce sens, il est à cheval entre une époque féodale et moderne.

C'est sur cette toile de fond, constituée par les trois mécénats modernes décrits, que le *Zodiaque* se met sur pied. Nous y retrouvons les caractéristiques des précurseurs et un important renversement des relations traditionnelles entre artiste et mécènes. Au sein des mécénats classiques, des mécènes fortunés – rois, papes, aristocrates – jouissent d'un grand prestige social. Grâce à son 'standing', le mécène y mène le jeu. Par contre, l'artiste se trouve dans une situation dépendante : il est sans argent et sans relations sociales. Il est le serviteur de celui qui veut bien 'l'aider' : son art est un article qu'il échange contre de l'argent. Nous avons constaté que, petit à petit, ces relations traditionnelles changent. Les mécènes traditionnels font face à des artistes qui

---

<sup>1083</sup> M. Gee, 1981, p. 184.

commencent à être conscient de leurs capacités artistiques. Dans le mécénat du *Zodiaque*, ce Créateur s'appelle Salvador Dalí. Il est très ambitieux et il a une conception élevée de son occupation et de sa place dans la société. Les conditions du contrat lui permettent de réaliser ses ambitions. Face à lui, ses mécènes. Les membres bourgeois se font remarquer par leur nombre et les qualités professionnelles qui leur permettent de jouer un rôle important dans le groupe. Les aristocrates, encore fidèles aux traditions, n'ont plus le grand prestige qui était le leur auparavant. Leurs moyens financiers sont moins importants qu'à l'époque des mécénats traditionnels. Les Américaines représentent un élément intéressant dans le groupe du *Zodiaque* : nous remarquons qu'elles s'intègrent parfaitement dans un milieu qui était traditionnellement fermé aux étrangers.

Les caractéristiques du *Zodiaque* et le renversement des rôles, décrits plus haut, déterminent la place historique de ce mécénat. Le *Zodiaque* en tant que phénomène social, ne pouvait exister que pendant la dernière décennie avant la deuxième guerre mondiale. C'est pendant cette période que le brassage des classes sociales est à son apogée. Ce n'est qu'au cours de ces quelques années que des représentants de l'aristocratie, de la bourgeoisie et un petit nombre d'étrangers se retrouvent sans le moindre souci pour s'adonner à des activités dans le cadre d'un mécénat. Le mécénat du *Zodiaque*, 1932 – 1936, est le plus 'complet' des mécénats modernes : il ne manque aucun des éléments qui doivent constituer une telle forme d'aide. Il en est également le dernier. Le *Zodiaque* clôt le développement d'une tendance qui a commencé au début du XXème siècle avec le mécénat de *La Peau de l'ours*. Après la deuxième guerre mondiale, une telle forme de mécénat est caduque.

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 1.

Lettre de Salvador Dali et Gala à Pierre Colle (fin 1930)

cher hammi : ge suis d'ejà en plein troboiell  
tout a fait dans le volume que il i ha l'intens ge desirais -- g'espere  
vous nous previezndrez votre arribe a fin de tenir tout pret  
il fait un temps doux comme lune miel - Donez de souvenirs a  
Keller, - g'espere que vos affaires avec madame Clitoris  
s'arrangeront le mieux

ge vous embrasse  
votre  
Salvador Dali

Gala me prie de vous saluer bien amicalement  
Salvador Dali

Je pense qu'il faut absolu-  
ment nous prévenir de  
votre arribe quelques jours  
d'avance parce qu'en ce moment  
il manque encore quelques chose de très indispensable comme (de  
l'eau) et autre, mais d'ici quelque peu bien des choses s'arrangent

J'espère que vos affaires avec madame Clitoris s'arrangeront le mieux

« cher hammi : ge suis déjà en plein travail tout a fait dans le volume que il i ha l'intens ge desirais.. g'espere vous nous previezndrez votre arribe a fin de tenir tout pret il fait un temps doux comme lune miel – Donez de souvenirs a Keller – g'espere que vos affaires avec madame Clitoris s'arrangeront le mieux.

Ge vous embrasse  
Votre Salvador Dali

Gala me prie de vous saluer bien amicalement

(Gala)

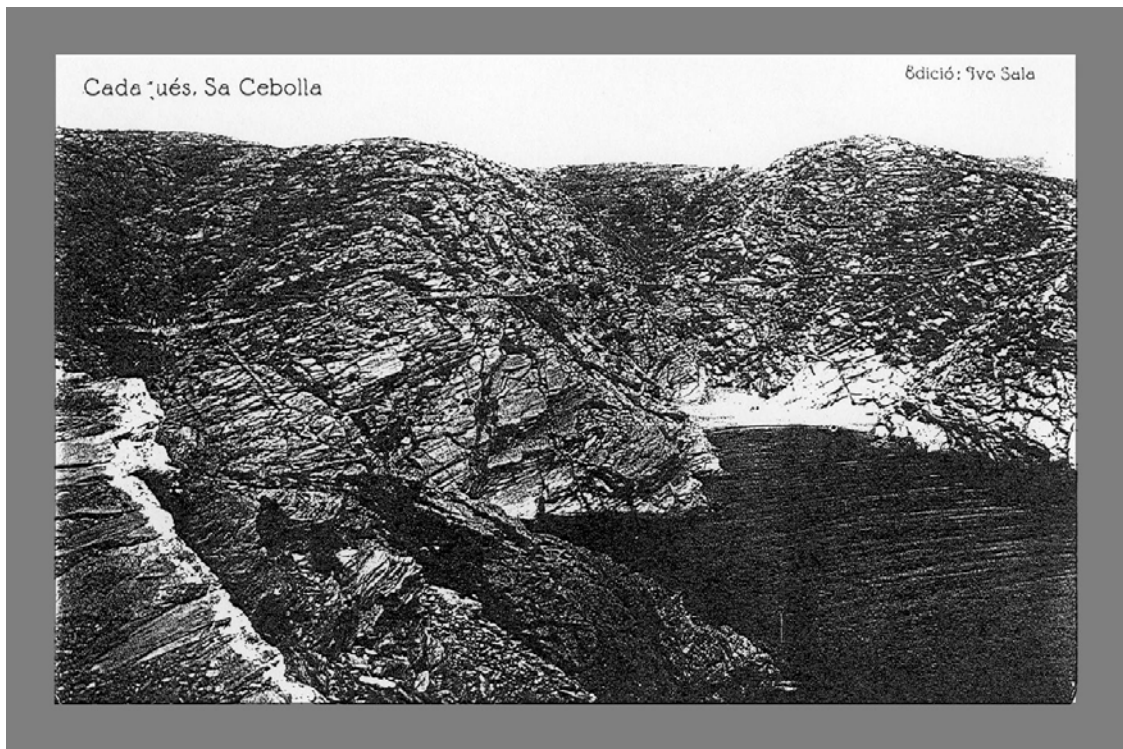
Je pense qu'il faut absolument nous prévenir de votre arrivée quelques jours d'avance parce qu'en ce moment il manque encore quelque chose de très indispensable comme (de l'eau) et autre, mais d'ici quelque peu bien des choses s'arrangent j'espère. Mes meilleur ... Gala ».

**Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 2**

Carte postale : Cadaqués. Sa Cebolla

Destinataires : Pierre Colle et Georges Keller

(été 1930)



nos chers amis  
nous sommes à Cadaguis Et de  
l'Homme Invisible grâce  
Il fait sauge au plus haut degré  
plus qu'aux nouvelles Sebrides, il fait  
gris ou plein de soleil, beaucoup  
de vent mais toujours beau.  
Keller, nous avons trouvé à Barcel-  
lons un tout petit bateau pour deux  
personne en bois de cache, une espèce  
de bateau de course très pointu et  
rapide.  
Le village de Port d'Igit (c'est à un  
quart d'heure <sup>à pied</sup> de Cadaguis) n'a pas  
grandi - toujours les sept maisons  
plus tôt sept cabanes et les huit  
gens ~~avec~~ seul habitants.

Quand l'Homme Invisible sera ter-  
miné il partira au tout jour  
avec le palerme Vifredo (17) <sup>à la commission</sup>  
Keller et colle, à part l'Homme In-  
visible si vous voulez cette histoire na-  
turelle vous me rendre le  
service suivant - faites envoyer  
400 roubles (à peu près 1250, 1300<sup>fr</sup>)  
par la Banque Commerciale pour  
Europe du Nord qui est à l'Avenue  
de l'Opera. Et à l'adresse sui-  
vante: Leningrad U.R.S.S.  
Leningradskaya Stroya, Bol-  
shaya Selennaya, d.3, K.K.5, Antonine  
Petrovna Diakonova - de la part de M<sup>me</sup>  
Prindel 7 rue Bequerel Paris 18<sup>e</sup>

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

« Nos chers amis,

Nous sommes à Cadaques. Et déjà l'Homme Invisible avance. Il fait sauvage au plus haut degré, plus qu'aux nouvelles Hebrides, il fait gris ou plein de soleil, beaucoup de vent mais toujours beau.

Keller, nous avons trouvé à Barcelone un tout petit bateau pour deux personnes en bois de cedre, une espece de bateau de course tres pointu et leger.

Le village de Port Lligat (c'est à un quart d'heure a pied de Cadaques) n'a pas grandi – toujours les sept maisons plutôt sept cabanes et les nuits sans un seul habitant. Quand l'Homme Invisible sera terminé il partira aussitôt en France (?) et la Galerie Vignon et Colle.

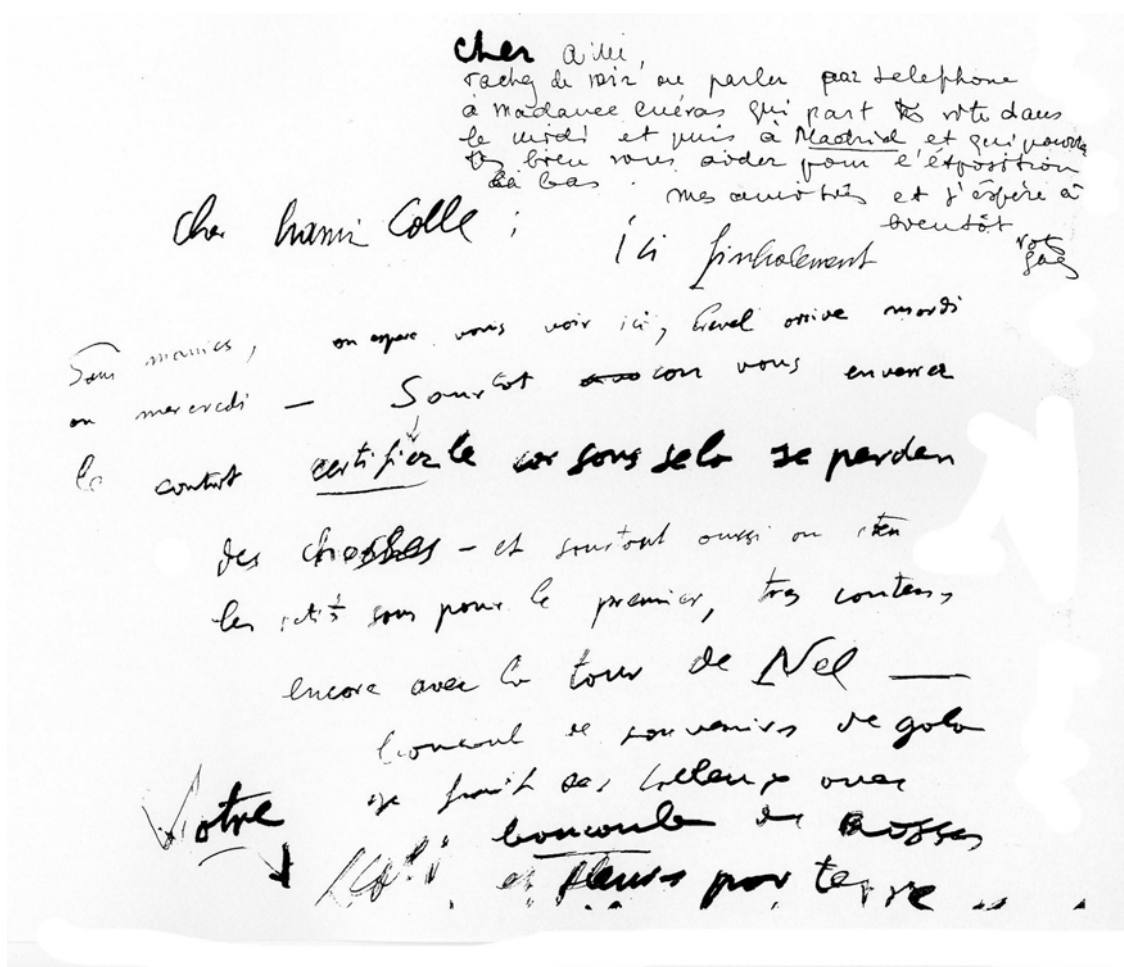
Keller et Colle, a part l'Homme Invisible. D a commencé un autre tableau et le dessin pour le (deuxième).

Si vous vendez cette Histoire Naturelle voulez vous me rendre le service suivant – faites envoyer 1000 roubles ( a peu pres 1250, 1300 fr. ) par la Banque Commerciale pour l'Europe du Nord qui est à l'Avenue de l'Opéra. Et à l'adresse suivante : Leningrad URSS, Leningradskaia Storona, Bolchaja Selenena, d.3, KV. 5, Antonine Petrovna Diakonova – de la part de Me Grindel, rue Becquerel, Paris 18.

Mes amitiés à vous deux, Gala. Mes meilleures amitiés, DALI ».



Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 3.



Lettre de Dali et Gala à Pierre Colle (printemps 1931)

« Cher ami,  
Tachez de voir ou parler par telephone a madame Cuévas qui part tres vite dans le Midi et  
puis à Madrid et qui pourra tres bien vous aider pour l'exposition là-bas. Mes amitiés et  
j'espère à bientôt. Votre Gala.

Cher hammi Colle,  
Ici finalement. Sans manieres on espere vous voir ici. Crevel arrive mardi ou mercredi.  
Surtout con (nous) enverrez le contrat certifiez car sans cela se perden des choses – et  
surtout aussi on etend les petits sous pour le premier, tres contents encore avec la Tour  
de Nel – Boucoub de souvenirs de Gala. Ge fais des tableaux avec boucoub de rosses et  
fleurs par terre. Votre Dali. »

Annexe I, Documents Inédits, *Pierre Colle*, document 4

Contrat entre Colle et Dali du 22 juin 1931

Entre les soussignés  
Monsieur Salvador DALI demeurant à Cadaques, province de Gerona,  
Espagne, d'une part  
et Monsieur Pierre COLLE négociant en tableaux, 29 rue  
Cambacérès à Paris, d'autre part,  
est convenu ce qui suit :

Contre la somme de 24.000 Francs qui lui seront versés par  
mensualités de 2.000 Francs à dater du premier Juillet 1931  
Monsieur Salvador DALI s'engage à livrer à Monsieur Pierre COLLE  
21 petits tableaux, 6 tableaux moyens et 3 grands tableaux, soit :

en six mois, trois petits tableaux par mois  
en trois mois, deux tableaux moyens par mois  
en trois mois, un grand et un petit tableau par mois.

Sur ce total de 30 tableaux Monsieur Pierre COLLE reconnaîtra  
à Monsieur Salvador DALI comme étant sa propriété 4 petits tableaux  
et un tableau moyen, Monsieur COLLE choisissant dans ce qui lui sera  
livré les tableaux qu'il désire réserver à Monsieur DALI.

Monsieur Salvador DALI s'engage à ne pas vendre à un tiers les  
petits tableaux lui appartenant à un prix inférieur à 2.500 Francs  
par tableau et le tableau moyen à 4.500 Francs. Au dessus de ces prix  
Monsieur Salvador DALI fera les prix qui lui conviendront .

Les dessins, documents et projets ayant servi aux-dits tableaux  
seront partagés entre les signataires .

Ce contrat est valable pour un an à partir du premier Juillet 1931  
mais sera renouvelable tacitement sauf préavis de deux mois de part  
ou d'autre .

Monsieur Salvador DALI pourra apporter un retard de deux mois  
à la livraison totale de ces tableaux achetés par Monsieur Pierre COLLE

Fait en double à Paris, le 22 Juin 1931

Salvador DALI

Pierre Colle

tu et approuvé  
Salvador Dalí

Annexe I, Documents Inédits, Gala et Dalí-Pierre Colle, document 5

Cher ami,  
Nous sommes cette fois  
en ~~de~~ <sup>de</sup> dans une situation  
très embarrassante. Je t'en fais  
promesse et envoie vous  
l'argent le 25 au plus  
tard. Mais sachez d'envoyer  
plus que pour le sept. et au  
c.a.d. ajoutez quelque peu  
sur ce que vous nous devez  
encore du dernier écrit  
(5.000), car nous avons  
de dette, et nous ~~devons~~  
devons payer au moins  
une partie pour avant de  
partir pour le logement à  
Paris - enfin aidez nous  
cette fois et nous vous  
remercions au mois d'octobre  
~~ce sera~~  
Cher ami, je t'embrasse  
toute la famille  
Lolenz avec tous les  
vôtres  
Dalí.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Carte postale : Cadaqués, Paseo General Escofet  
Destinataire : Pierre Colle  
(juillet/août 1932)

« Cher ami,

Nous sommes cette fois ci dans une situation embarrassée, tres tres et embetante. Tenez votre promesse et envoyez nous l'argent le 25 au plus tard. Mais tachez d'envoyer plus que pour le septembre et octobre c.a.d. ajoutez quelque peu sur ce que vous nous devez encore du dernier contrat (5.000 fr.), car nous avons de dettes, et nous devons payer au moins une part avant de partir plus le loyer à Paris ! – Enfin, aidez nous cette fois ci. Nous reviendrons au mois d'Octobre. Bien amicalement, votre Gala.

Cher ami, ge crois que les tableaux sont tres bien. Amities boucoub, Dali ».

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, documents 6

Lettre à Pierre Colle (le 21 juillet 1931)

STÉ THERMALE DE VERNET-LES-BAINS

(P. O.)

HOTELS DU PORTUGAL & DU PARC

mon cher ami : Nous sommes <sup>ici</sup>  
un peu fatigués, votre adresse

Dalí Hotel du Portugal  
"Vernet-les-bains"

Pyrénées orientales

vous pouvez m'envoyer le budget  
ici, aussi tôt que vous pouvez, vous pouvez  
dire si vous préférez. Ecrivez qu'il nous  
enverra aussi les <sup>photos</sup> en question - Nous  
avons en très agréable souvenir  
des copies aux patrons nous, nous vous  
disons comment se dressent les Batare

Dalí

Nous sommes pas mal ici, mais  
on peut être un peu - par  
exemple à Calqués. Est vous,  
cher ami, quand allez-vous et  
où donner nous votre adresse

Bien <sup>assez</sup> très sal

Bonjour Pierre Colle. Il y a ici  
de drôles de grenoues, à part

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

« Mon cher ami : Nous sommes ariver sans trop de fatigue Notre adresse

Dali Hôtel du Portugal

« Vernet-les-Bains »

Pyrénées orientales

Vous pourrez m'envoyer l'argent ici, aussi tot que vous pourrez, vous pourrez dire sil vous plait a Eleffts qu'on nous envoi aussi les fotos en question – Nous avons un tres agreable souvenir des cafés aux putains nus, nous vous disons comment les choses vont.  
Dali

Nous sommes pas mal ici, mais on peut être mieux – par exemple à Cadaques. Et vous, cher ami, quand allez-vous et où donnez-vous votre adresse.

Bien amicalement, votre Gala

Bonjour Pierre Colle, Il y a ici de drôles de gueules, à part ».

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 7

Lettre de Dalí à Pierre Colle (vers le 10 avril 1932)

Cher ami - Tous les tableaux  
les apporterai moi même dans un moi a peu pres  
cela évitera les frontieres duanieres es ahusi parseque comme ge les fais suivre tous au meme  
temps aucun sera absolument fini jusqu'à la fin - ge  
demande a Paul quelque texte pour le catalogue de  
mon exposition qu'il faudra preparer avec la plus grande  
mauvaise foi possible pour voir si nous sortons meme un  
tohut petit peux de cette misere noire ou nous  
sommes plonge - Quesque il i ha du  
manuscrit avec Picasso ? qu'on pense pouvoir  
envoyer encore des sous, ge vous insiste pas sur  
l'importance de ces sous car vous le savez bien - on espere  
toujours que si vous reussissez quelque affaire  
important vous viendrez nous voir encore  
avant que nous partions. Bien a vous, Dalí

« Cher ami, Tous les tableaux ge les apporterai moi-même dans un moi a peu pres cela évitera les frontieres duanieres es ahusi parseque comme ge les fais suivre tous au meme temps aucun sera absolument fini jusqu'à la fin - ge demande a Paul quelque texte pour le catalogue de mon exposition qu'il faudra preparer avec la plus grande mauvaise foi possible pour voir si nous sortons meme un tohut petit peux de cette misere noire ou nous sommes plonge - Quesque il i ha du manuscrit avec Picasso ? qu'on pense pouvoir envoyer encore des sous, ge vous insiste pas sur l'importance de ces sous car vous le savez bien - on espere toujours que si vous reussissez quelque affaire important vous viendrez nous voir encore avant que nous partions. Bien a vous, Dalí ».

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 8



1932

France

Monsieur Pierre Colle  
29 Rue Cambaceres 29  
"pro. de l' Ave. de la Bastille"

Paris

Cher Colle - merci pour l'envoi  
que nous avons reçu il y a  
l'ang. temps, ne s'est pas  
encore - nous pensons venir  
dans 3 semaines - si vous pouvez  
nous envoyer encore un peu de  
notre... Paul fait  
quelque chose pour préparer à  
mon exposition, un peu  
significative! - il y en  
a de mon côté le bon temps -  
la visite que tant nous  
souhaiter le mieux  
revenir l'opération  
si vous pouvez  
Bonne nuit  
Salvador Dalí



Carte postale : image religieuse

Cachet : (date en partie lisible) 1932

Destinataire : Monsieur Pierre Colle, 29, rue Cambaceres 29, « pres de la rue de la Boetie », Paris

(vers le 20 avril 1932)

« Cher Coll, merci pour l'envoi que nous avons reçu il y a l'ong temps, moi ge travaille boucoup - nous pensons venir dans trois semaines – si vous pourriez nous envoyer encore avant de partir ... Paul fait quelque chose pour préface a mon exposition, ca sera magnifique ! ici on a de nouveau le beu temps – la voiture que tout (m'envoi) marche le mieux. Recevez l'afection sincere, Dali

Bien amicalement et à bientôt, votre Gala ».

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Pierre Colle, document 9

Chère o  
mon cher Colle - Entendu  
avec le tableau que vous me réservez  
à mois si je suis fait 2 tableaux  
un petit et un de Moayer, je  
suis sûr en tous cas que le petit est

très bien, surtout le mieux de tous les  
petits que j'ai fait, à celui que je plus  
longtemps et avec plus de soin travailler -  
mon <sup>mon</sup> ~~mon~~ un temps très bien, on pense souvent aux  
possibilités de que bon ouvriers aiment ça beaucoup  
l'envoies à Portofino - je dirai paye à mon  
médecin (j'ai un quatre revenus très bien)  
et autres notes menagres - cela peut bien  
tout mois je vous enverrai les tableaux dans 2 jours  
avec son départ - Je vous embrasse  
baisant votre bien-aimé Jovi

Lettre de Dalí à Pierre Colle (1933)

« Chère, mon cher Colle, Entendu avec le tableau que vous me réservez ce mois ci ge suis fait 2 tableaux un petit et un moyen, ge suis sur en tous cas que le petit est tres bien, surement le mieux de tous les petits que j'ai fait, a celui que ge plus l'ongtemps et avec plus de soin travailler – nous avons un temps tres bien, on pense souvent aux possibilites de que vous ouvriez aimes ça boucoub. Pour l'argent ge vous [demanderai] que vous l'envoyiez a Port Lligat – je doi paye a mon medecin (j'ai un quatre [caractère] tres bien) et autres notes menageres –Gala part bientôt mois ge vous enverrez les tablos dan 3 jours avant son depart – Je vous embrasse boucoub votre bien ami Dali ».

Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 1.

Dalí  
7 rue Gauguet  
Paris 14<sup>e</sup>

Gala Dalí

Chers amis,

René m'a téléphoné ce matin en me disant que vous voudriez connaître plus exactement les conditions de la souscription aux tableaux de Dalí. Les notes très longues et très étudiées (!) —

Les buts de ce projet sont 1° de grouper un nombre limité - de douze - des amateurs de la peinture de Dalí, 2° donner à Dalí la base fixe c.a.d. faciliter son travail et puis, 3° de permettre des conditions exceptionnelles à ces douze souscripteurs, en dehors desquels Dalí lui-même, ainsi que Pierre Colle s'engagent à continuer les prix déjà atteints.

Chaque souscripteur, ayant droit à un tableau par an, s'engage à verser une somme de trois cents francs pour le premier mois et de deux cents francs pour les onze mois suivants. Ces versements lui donneront le droit de choisir dans la production du mois, qui lui aura été fixé par tirage au sort, soit un tableau de dimensions moyennes (environ 20 fig.), soit un petit tableau (environ 2) et deux dessins.

De plus, un grand tableau sera tiré au sort à la fin des douze mois entre les douze souscripteurs dans une réunion dont la date sera fixée un mois d'avance.

Les tirages au sort des mois auront lieu en présence d'un mois trois des souscripteurs.

Ne pourrions-nous pas venir de nous perdredi prochain à 5<sup>h</sup> pour prendre un thé? Nous serons très amicalement vôtres

votre Dalí

P.S. Pour l'instant nous avons en les reports de nos amis comme 1) Emile Ferry 2) Evens de voir 3) Godefrid Henry Crossley 4) André Siffert 5) Charles de Kerfoll 6) Faldit Carlo et plusieurs personnes particulières ainsi à qui de voir par au le temps possible Evens comme à Paris, la belle, Standa à Paris, qui est si agréable pour le 1<sup>er</sup> janvier.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Lettre de Gala à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et son épouse, « Baba »  
(Paris, fin décembre 1932)

« Chers amis,

Dali  
7 rue Gauguet  
Paris 14'

Réné m'a téléphoné ce matin en me disant que vous voudriez connaître plus exactement les conditions de la souscription aux tableaux de Dali. Les voici très longues et « très étudiées » (!).

Les buts de ce projet sont 1. de grouper un nombre limité – de douze – des amateurs de la peinture de Dali, 2. donner à Dali la base fixe c.a.d. faciliter son travail et puis 3. de permettre des conditions exceptionnelles à ces douze souscripteurs, endehors desquels, Dali lui-même, ainsi que Pierre Colle s'engagent continuer les prix déjà atteints.

Chaque souscripteur, ayant droit à un tableau par an, s'engage à verser une somme de trois cents francs pour le premier mois et de deux cents francs pour les onze suivants. Ces versements lui donneront le droit de choisir dans la production du mois, qui lui aura été fixé par tirage au sort, - soit un tableau de dimensions moyennes (environ 20 fig.), soit un petit tableau (environ 2) et deux dessins.

De plus, un grand tableau sera tiré au sort à la fin des douze mois entre les douze souscripteurs dans une réunion dont la date sera fixé un mois d'avance. Les tirages au sort des mois auront lieu en présence d'au moins trois des souscripteurs.

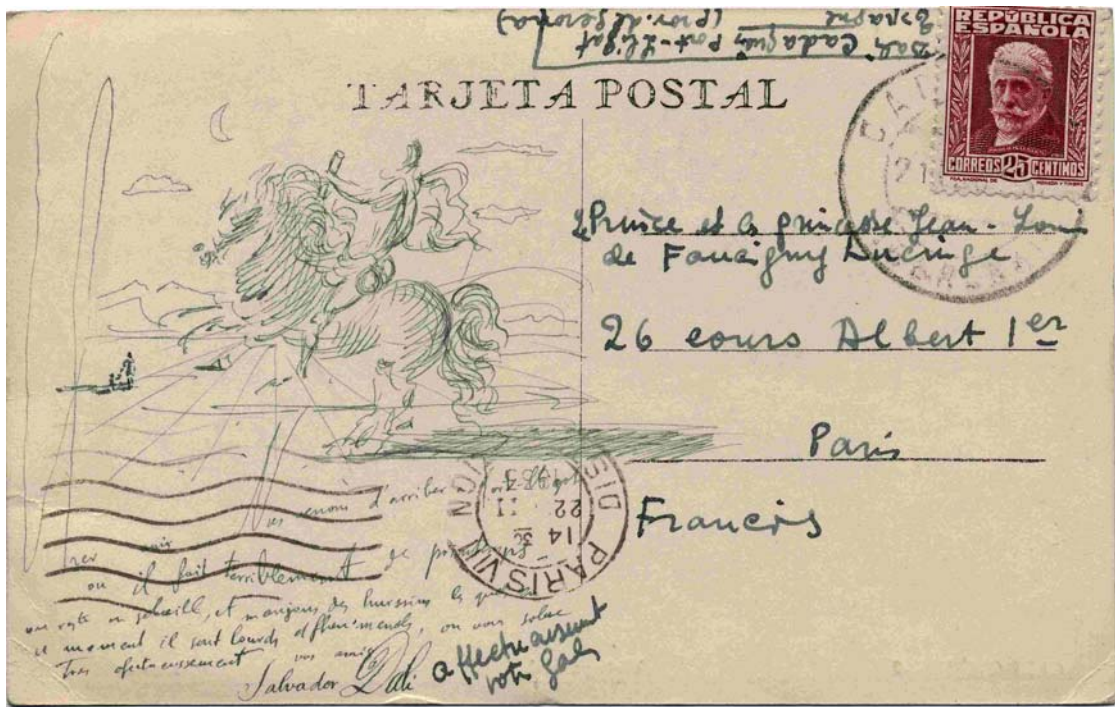
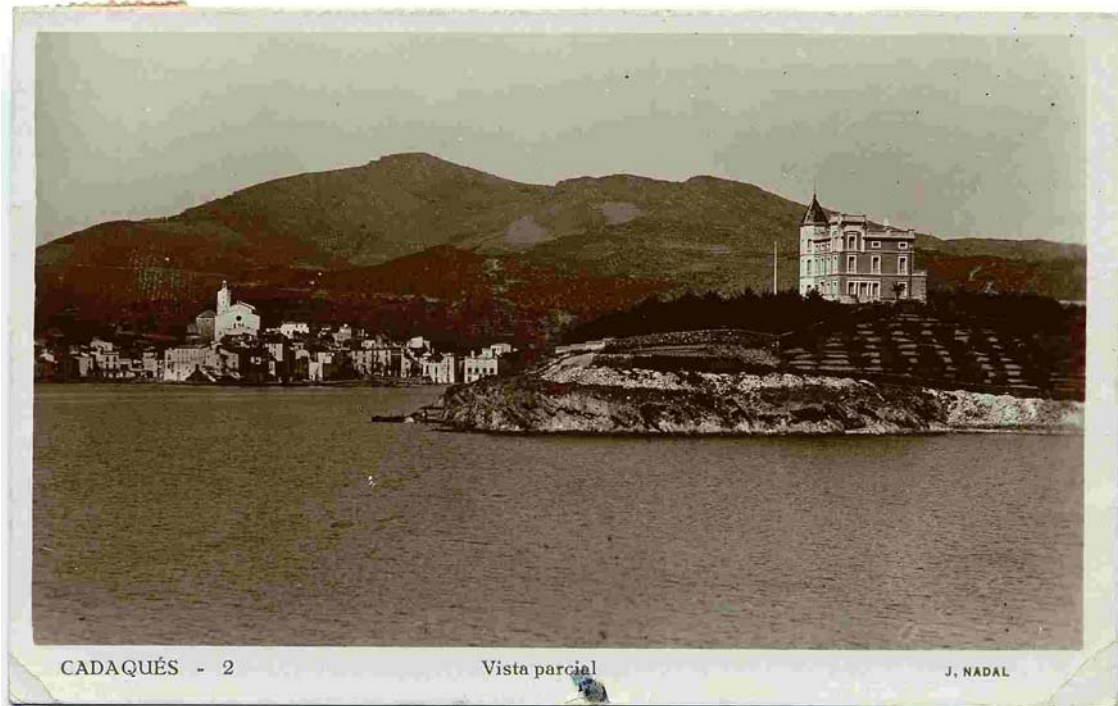
---

Ne pourriez vous pas venir chez nous vendredi prochain à 5 heures pour prendre un thé ?  
Nous serons ravis. Très amicalement, Gala

P.S. Pour l'instant nous avons eu les réponses de nos amis communs comme 1) Emilio Terry 2) Cuevas de Vera 3) Caresse Harry Crosby 4) André Durst 5) Charles de Noailles 6) Félix Golo et j'ai en vu plusieurs personnes, presque sûrs à qui je n'ai pas eu le temps encore de parler comme : Philippe Lasalle, Duchesse de Dato, Julien Green etc. Il faudrait que tout s'arrange pour le 1<sup>er</sup> janvier ».

---

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 2



Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Carte postale : Cadaqués – 2 Vista parcial

Cachet : Cadaqués 21.II.33

Cachet d'arrivée : Distribution Paris VIII, 14.30, 22.II.33

Destinataire : Le Prince et la Princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge,  
26, Cours Albert I, Paris, Francia

Expéditeur : Dali, Cadaqués Port Lligat (Prov. De Gerona) Espagna.

« Chers amis,

Nous venons d'arriber à Port Lligat ou il fait terriblement le printemps on reste au soleil  
et manjons des hurssins lesquels en ce moment il sont lourds et ( ...)

On vous salue Tres affectueusement vos amis Salvador Dali

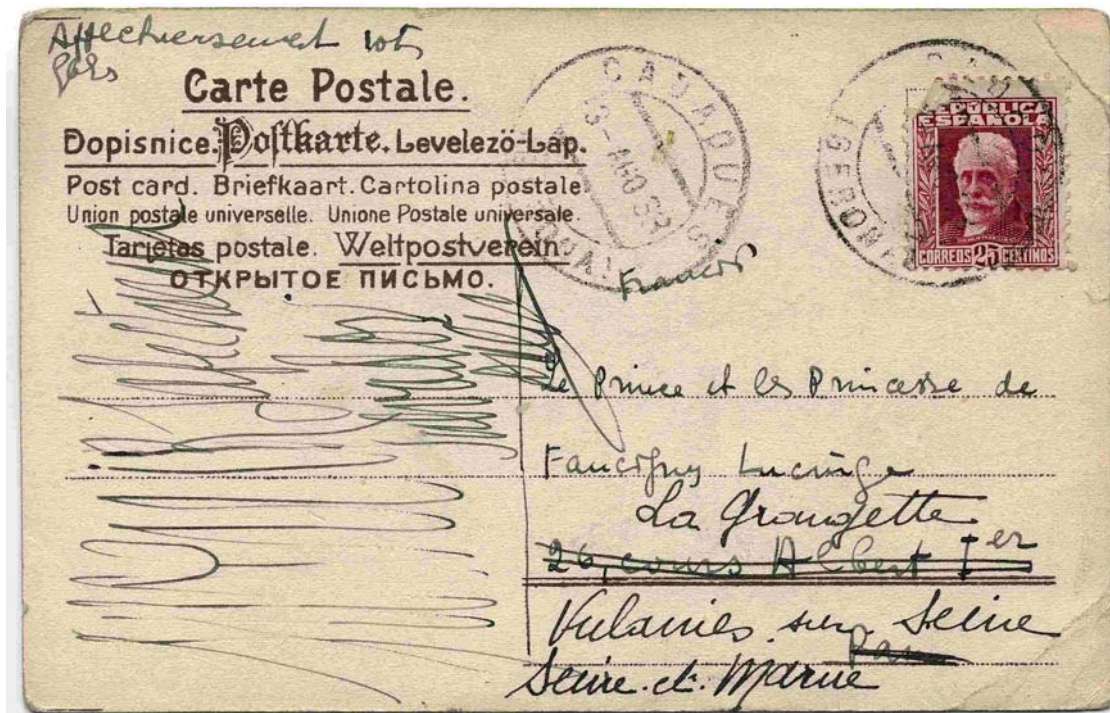
Affectueusement votre Gala ».

**Annexe I, Documents Inédits, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 3**

Après la quatrième et dernière exposition chez Pierre Colle, juin 1933, les Dalí rentrent chez eux à Cadaqués. La carte postale que Gala envoie alors aux Faucigny-Lucinge faisait probablement partie de la collection de cartes postales qu'elle possède. Faire collection de cartes postales aux images naïves ou érotiques était un passe-temps favori des Surréalistes.







Carte postale : '1900'

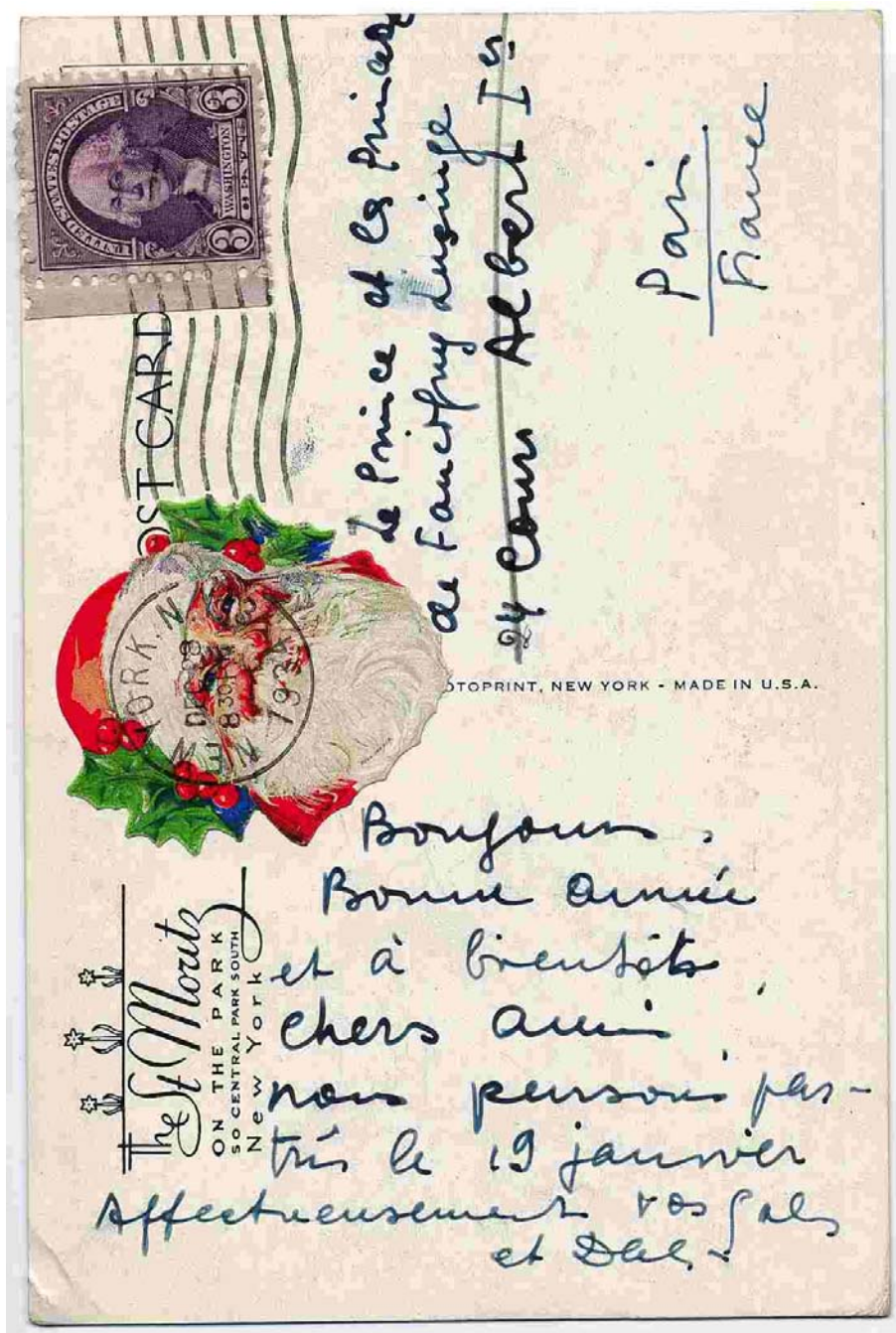
Cachet : Cadaqués 3AGO 33

Destinataire : Le Prince et la Princesse de Faucigny-Lucinge, 26, Cours Albert Ier (adresse rayée et remplacée par) La Grangette ( ...) sur Seine, Seine et Marne

« Affectueusement votre Gala »

Annexe I, Documents Inédits, *Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 4





Carte postale : The St. Moritz-on-the-park – New York

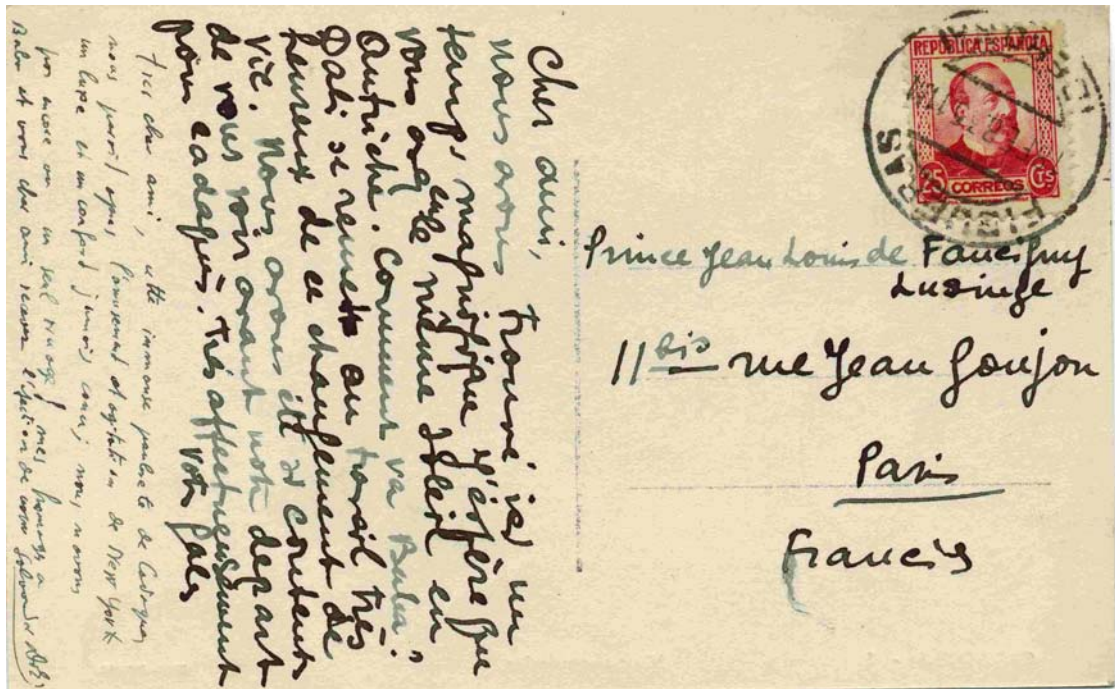
Cachet: New York, N.Y. DEC 28, 8.30pm, 1934

Destinataire: Le Prince et la Princesse de Faucigny-Lucinge, 24, Cours Albert Ier, Paris, France

« Bonjour, Bonne année et à bientôt, chers amis. Nous pensons partir le 19 janvier. Affectueusement, vos Galas et Dalí. »

**Annexe I, Documents Inédits, *Dalí et Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 5**





Carte postale : Cadaqués – 1 Vista panorámica

Cachet : Figueras, 18 FEB 35

Destinataire : Prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, 11bis, rue Jean Goujon, Paris,  
France

« Cher ami,

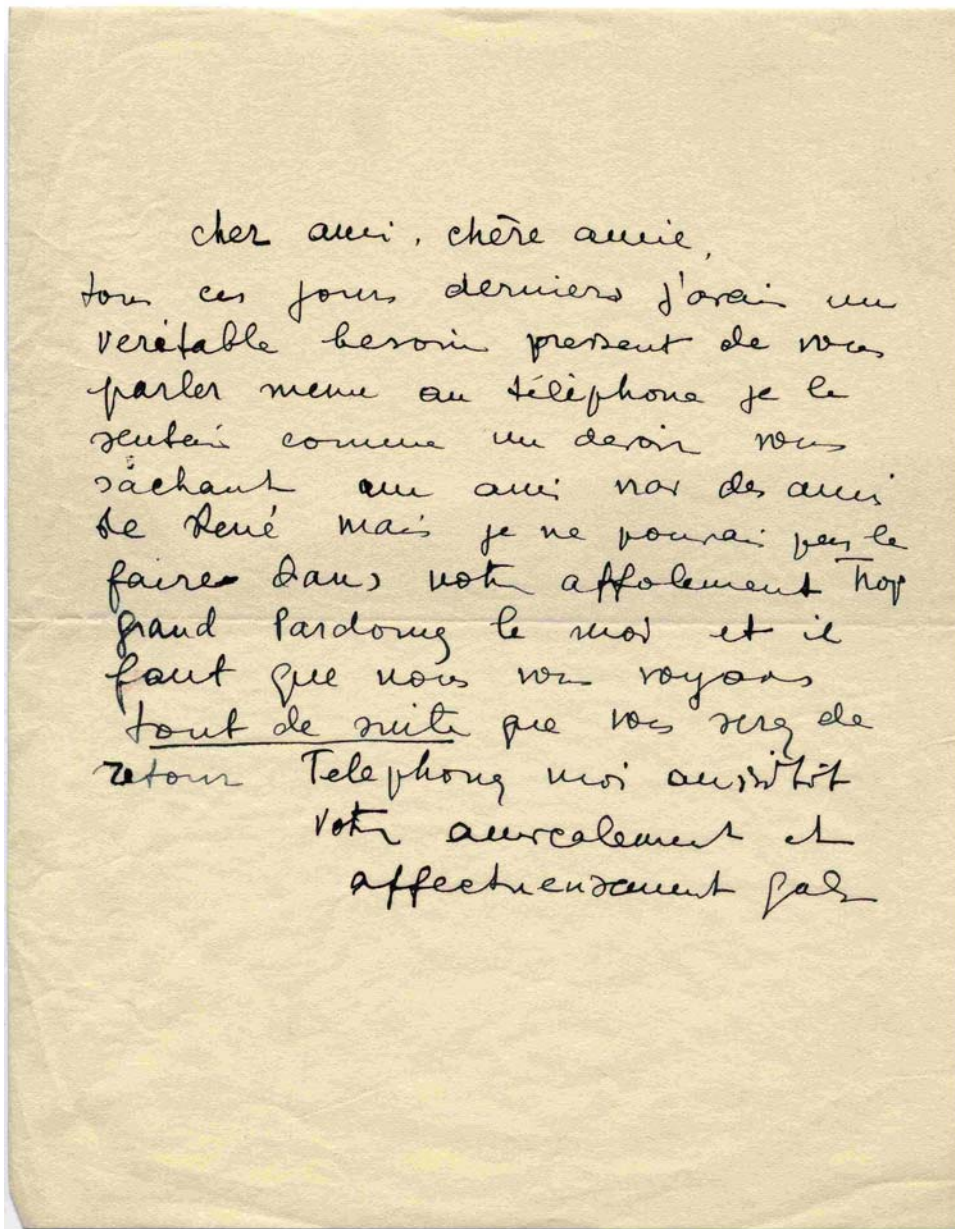
Nous avons trouvé ici un temps magnifique. J'espère que vous avez eu le même soleil en Autriche. Comment va Baba ? Dali se remet au travail très heureux de ce changement de vie. Nous avons été si contents de vous voir avant notre départ pour Cadaqués. Très affectueusement, votre Gala

Très cher ami,

Cette immense paubrete de Cadaques nous paraît apres l'amusement et agitation de New York un luxe et un confort jamais connu ; nous n'avons pas encore eu un seul nuage ! Mes hommages à Baba et vous cher ami recevez l'afetion de votre Salvador Dali. »

Annexe I, Documents Inédits, *Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 6

Lettre de Gala (après le 18 juin 1935)

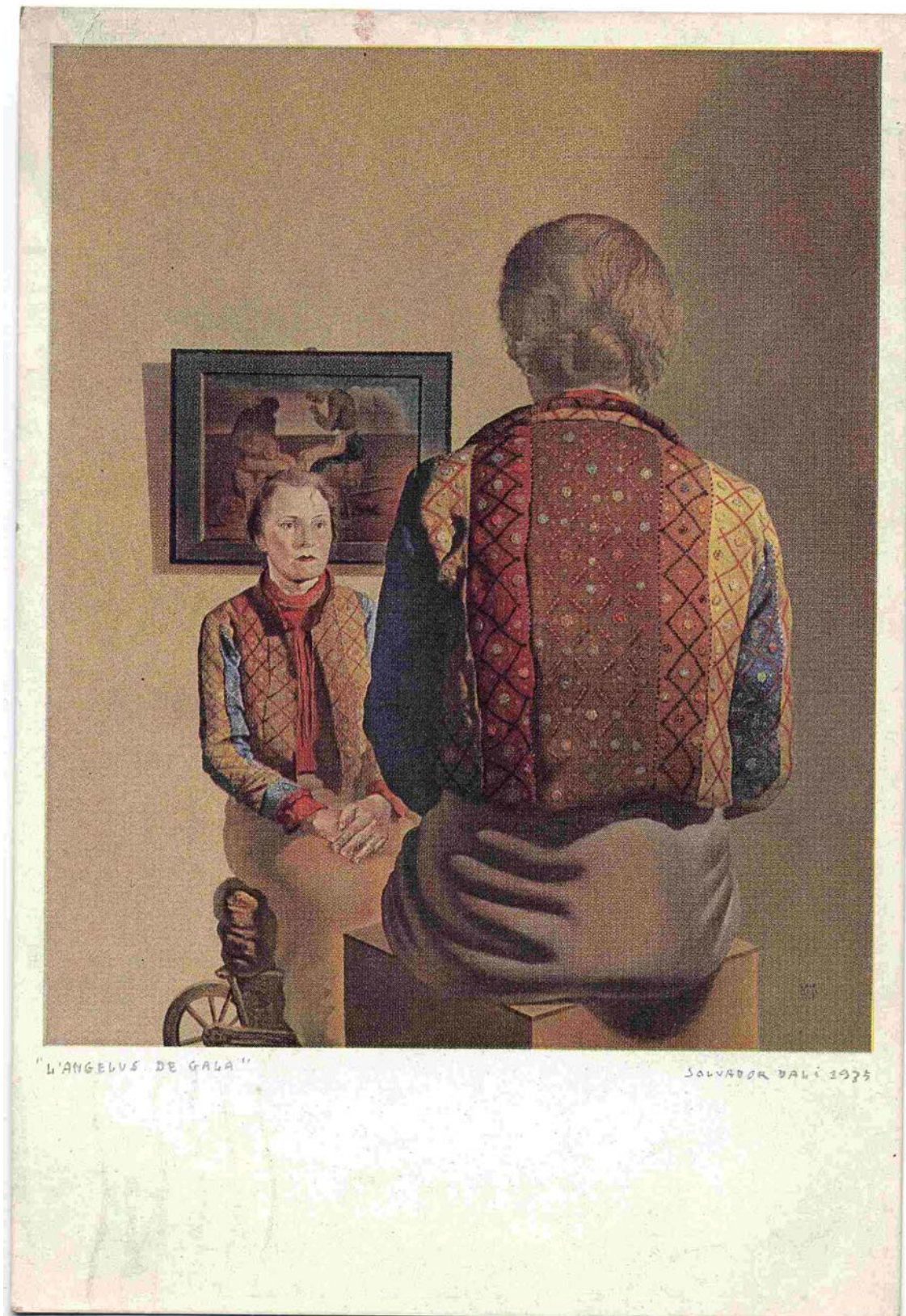


« Cher ami, chère amie,

Tous ces jours derniers j'avais un véritable besoin pressent de vous parler même au téléphone je le sentais comme un devoir vous sachant (...) amis vrais des amis de René mais je ne pouvais pas le faire dans notre affolement trop grand. Pardonnez le moi et il faut que nous nous voyons tout de suite que vous serez de retour. Téléphonez moi aussitôt

Votre amicalement et affectueusement Gala ».

Annexe I, Documents Inédits, *Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 7





chers Jean, Louis et Baba,  
j'ai regretté beaucoup de ne  
pas vous avoir vus avant  
notre départ pour l'Espagne,  
mais peut être n'eu druez vous  
de ce côté de la Méditerranée  
et nous vous verrons un de ce  
jour à Palamos où nous  
resterons jusqu'à 10 août -  
probablement. Aussi très vé-  
semblablement nous serons à  
Venise dès 15 septembre y serez  
vous encore ou déjà ? Comme  
ce serait bien de s'y rencontrer  
Nous avons tellement aimé  
la soirée à Londres avec vous  
deux. Dalí se met au travail  
avec beaucoup de patience  
et soin. A votre retour vous  
serez gentils de choisir le dessin  
qui est à vous. Il y en a deux  
ou trois. De tout cœur à vous  
deux votre fils et Dalí

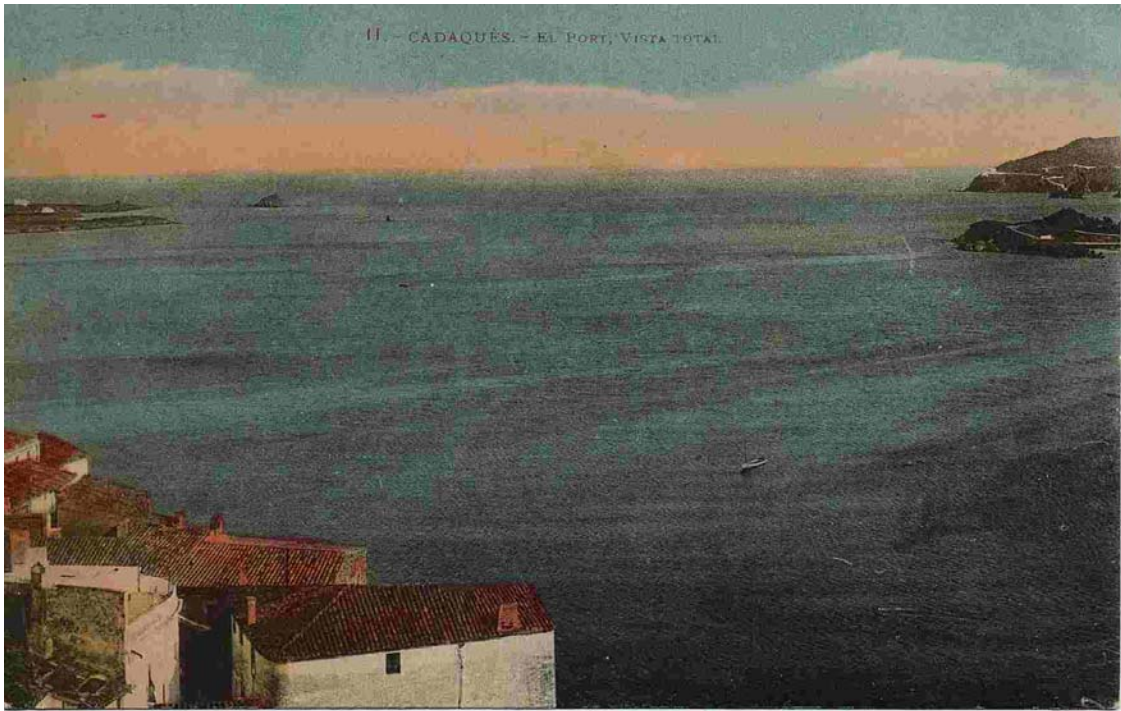
Carte postale : *L'Angélus de Gala, Salvador Dali 1935*

(Paris, fin juillet 1935)

« Chers Jean Louis et Baba,

J'ai regretté beaucoup de ne pas vous avoir vu avant notre départ pour l'Espagne, mais peut être viendriez vous de ce côté de la Méditerranée et nous nous verrons un de ce jour à Palamos où nous resterons jusqu'au 10 août probablement. Aussi très vraisemblablement nous serons à Venise dès 15 septembre. Y seriez-vous encore ou déjà ? Comme ce serait bien de s'y rencontrer. Nous avons tellement aimé la soirée à Londres avec vous deux. Dali se met au travail avec beaucoup de patience et soin. A notre retour vous serez gentils de choisir le dessin qui est à vous. Il y en a deux ou trois. De tout cœur à vous deux, votre Gala et Dali. »

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 8



Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Carte postale : Cadaqués – El Port, Vista total

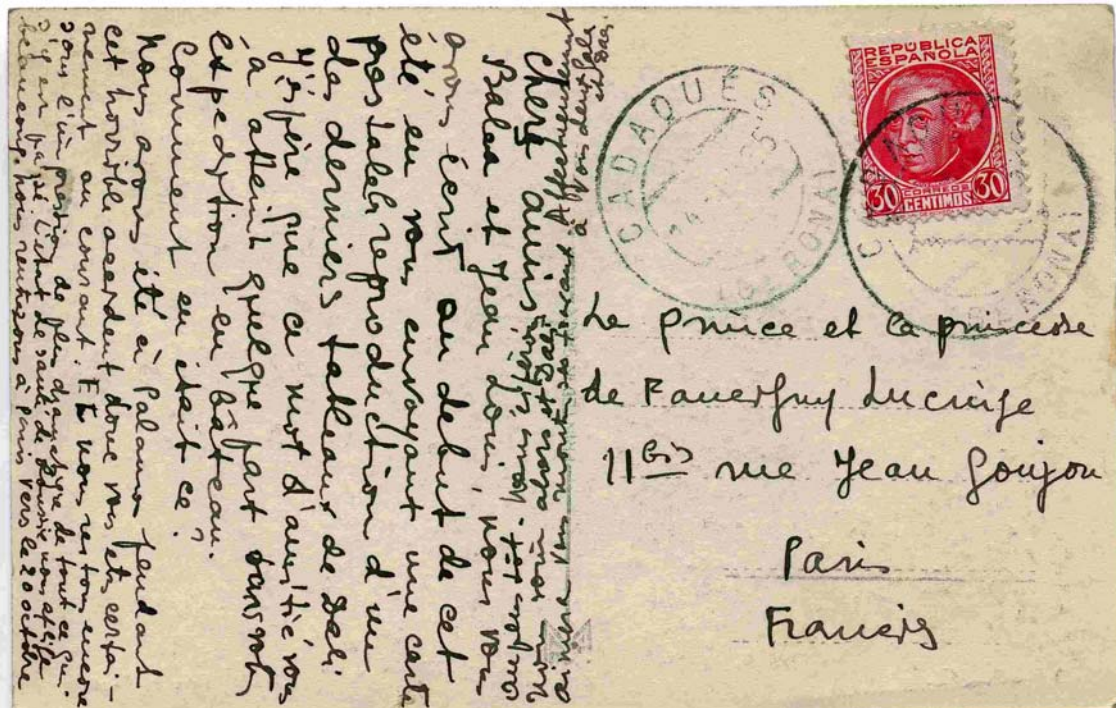
Cachet : Cadaqués (date en partie illisible) 35

Destinataire : Le Prince de Faucigny-Lucinge, 11bis, rue Jean Goujon, Paris, France

(été 1935)

« Tres chers amis, on a venu vous recevoir, plusieurs fois, car chaque bateau qui rentre dans notre petit port, on croye qu'il s'agissait de vous (non jamais les autres etc il rentrait des petits bateaux importants dans ce petit port) Ge travaille plus que jamais, vraiment jusqu'à la cretanisation, moi ge crois avoir inaugure une periode d'idees assez surprenantes, ge serai conten de vous montrer tout cela aussi tot a notre rentre que gespere sera ver le 15 aut, apres une excursion en Italie. Recevez chers amis, l'afection de votre Salvador Dali ».

Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 9



Carte postale : Cadaqués Vista parcial

Cachet : Cadaqués 14 SEP 35

Destinataire : Le Prince et la Princesse de Faucigny-Lucinge, 11bis, rue Jean Goujon,  
Paris, France

« Chers amis,

Baba et Jean-Louis, nous vous avons écrit au début de cet été en vous envoyant une carte postale la reproduction d'un des derniers tableaux de Dali. J'espère que ce mot d'amitié vous à atteint quelque part dans votre expédition en bateau. Comment en était ce ?

Nous avons été à Palamos pendant cet horrible accident donc vous êtes certainement au courant. Et nous restons encore sous l'impression de plus dramatique de tout ce qui s'y est passé. L'état de santé de Roussie nous afflige beaucoup. Nous rentrerons à Paris vers le 20 octobre ou plus tôt. Nous espérons vous voir alors et Dali aimera vous montrer ses travaux. Affectueusement à vous deux, Gala et Dali. »





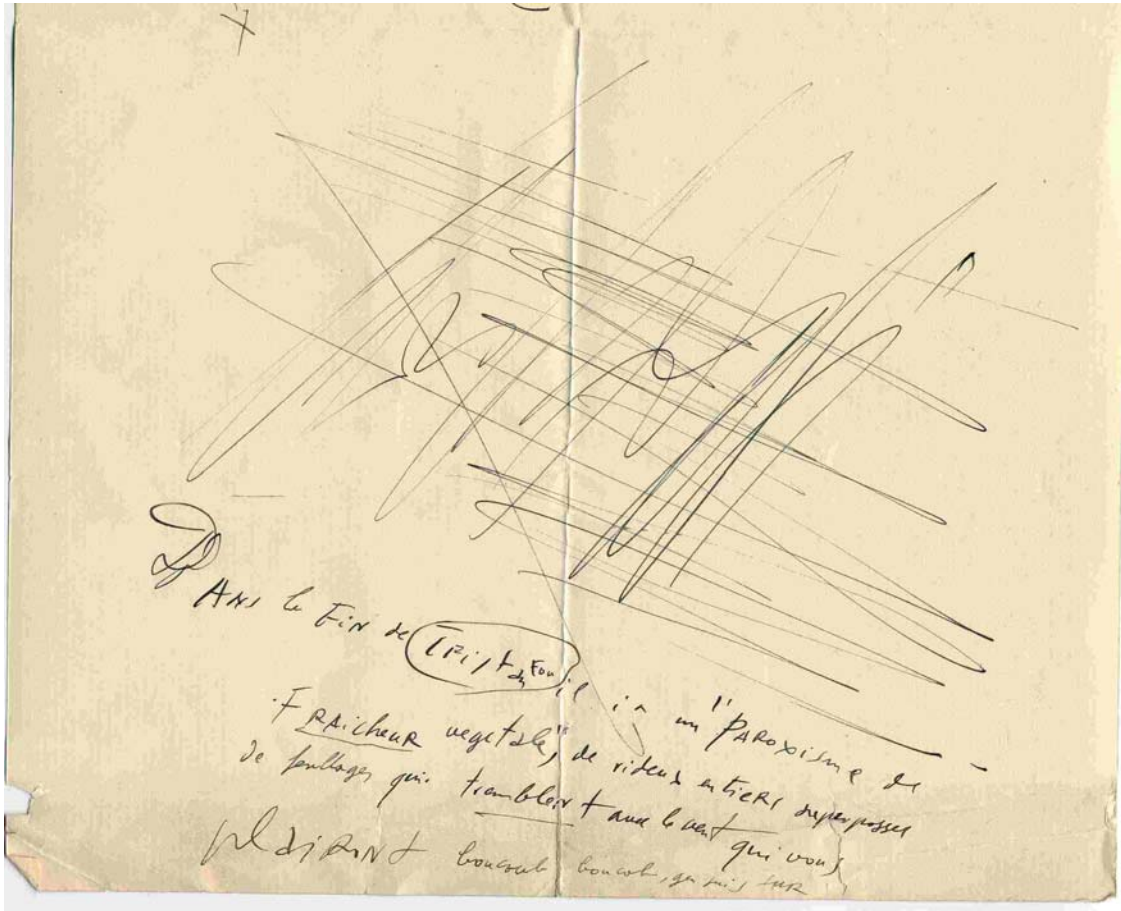


UNAMOR ORO 2  
ROMA

l'autre soir par ton cher lord Byron, au Louche  
de Soliell (très rouge et épais) je raconte, parmi  
les amies de Fourier à Margulies (vous avez  
l'oiseau de plume autrichien, la Rose?) il avait les bras  
et les jambes coupés, il porte une cravate très argentée  
et me le regarde avec beaucoup d'empresse de  
l'aimer et avec une expression d'un  
enthousiasme sucré et incomparable  
(naturellement je lui salue de ne pas le reconnaître)

Dites beaucoup d'amitiés  
et souvenirs de notre part à Jean Luis  
et vous, chère bébé toute l'admiration  
de votre

*Salvador Dalí*



Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Enveloppe : recommandée

Cachet : Roma Campodoglio 21.3.38

Destinataire : Princesse de Faucigny-Lucinge, 11bis, rue Jean Goujon 11, Paris

Expéditeur : Envoi de Salvador Dalí, chez Lord Berners, 3 Foro Romano 3, Roma,  
ITALIA

« Dali  
Chez Lord Berners

3 Foro Romano  
Rome

« elle »est toujours plus ou moins Saint  
Pierre de Rome pour le quel vous  
S'avez ge une espece d'amour  
Fanatique  
Et saint Pierre ..... et et

Lui il sait que elle et la

Elle sait que lui il sait que elle et la

Lui il sait que elle sait que lui il sait que elle et la

La bien plante

Chere Baba, Domage que vous avez 'été privé' de ma lettre de saint Moritz, il contenai une jolie photo de moi. J'espere au moins que vous avez reçu ma lettre que je vous ai écrit de Taormina en tout cas je vous envoie cette lettre certifiie. J'espere qu'il a une certaine difficulté a nous communiquer

Cette féroce l'arive d'une letre à l'époque de Tristan Isolde car elle arrive a pieds nus couverte de bou, de paille, de caca d'hirondelle, de queux de cerise

Exactement dans l'état à moitié végétal de ces sortes de mendiants sublimes que l'on ne trouve que sur les routes d'Espagne avec b'coup de poignards de Toledé lui traversant elegendement le dos et le tout s'entend un parfum efroyable melange

Ci vous l'aimez je peux vous ecrire encore boucoup plus petit

D'au de Cologne et de brebis, le tous come du jasmin tres tres concentrai, vous l'aimez come cela ou avec de l'eau perier ? Pouvez-vous lire tou petit ? Moi j'aime que ( ... ) boucoup a comprendre certaines letres les votres par exemple il me sont tres difficiles a dechiffrer, ca je ne lis bien que tape a la machine, votre ecriture me semble des numeros legerement ( ... ) come il i a sur certaines ( ... ) de gens tres desesperes (Autrichiens). ( ... ) tres frais agreable et reposant – je domine entièrement la situation.

Ge pense que ca sera tres gentil de nous ecrire un tout petit peu votre lettre été tres exacte reçu a un moment d'instantaniete « idéal ».

Quand pensez-vous aller a Monte Carlo ? Moi ge reste encore boucoup a Rome, ge ecrit toute suite une carte à ( ...) je veux ce qu'il repond car g'étais sur que nous avions ( ...) de comenser (soit disant) le portrait a Pâques et Pâques cet exactement le printemps.

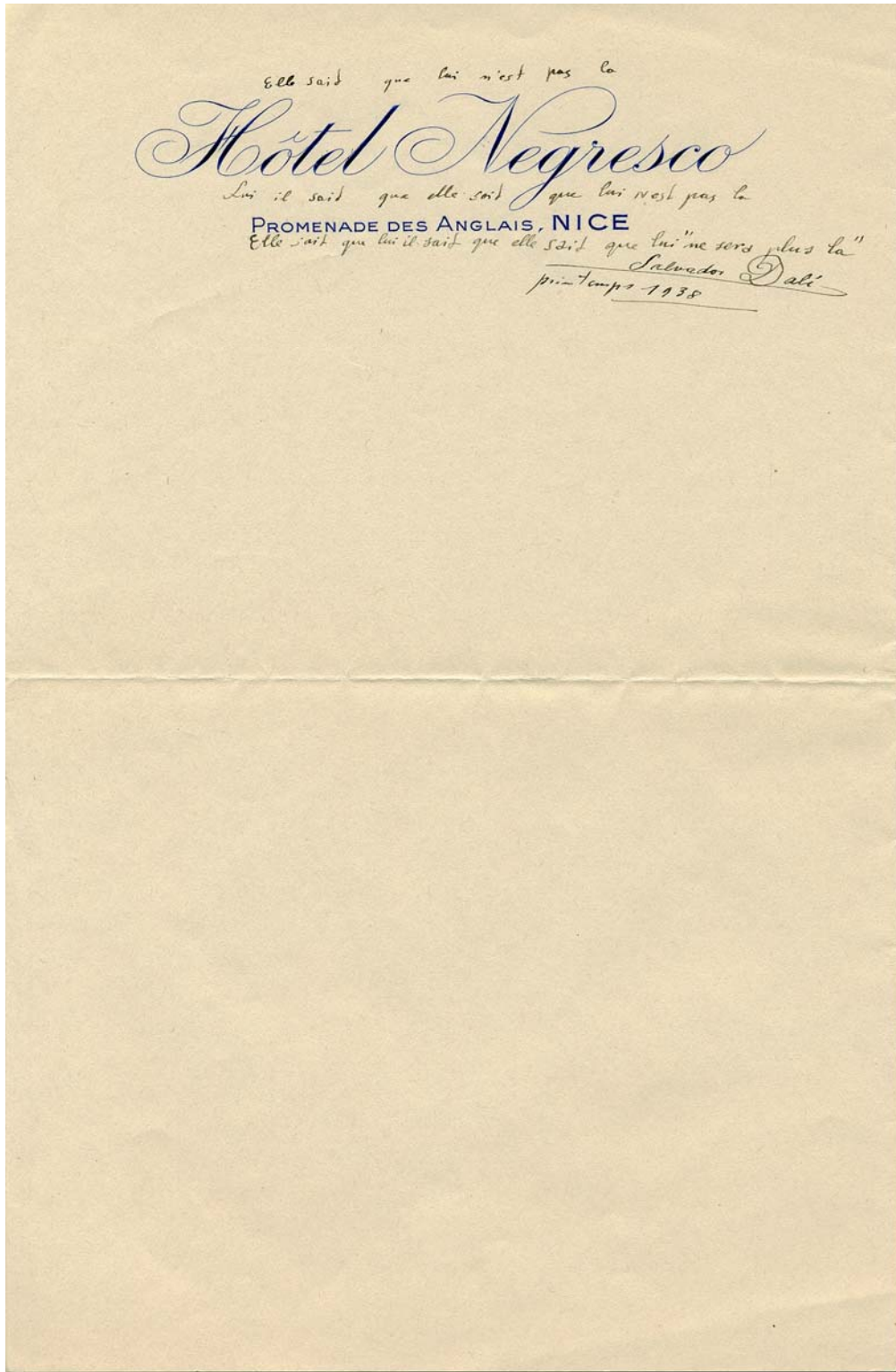
En tout cas ge dois aller a Monte Carlo pour un rendez vous avec Massine. *Tristan Fou* sera monte a Paris le moi de mai et non a Monte Carlo. Ge regrette cela.

L'outre soir rentran chez Lord Berners' au couche de soleil (tres rouge et epuisant) ge rencontre parmi les ruines du Forum a Margulias (vous savez l'oiseaux de plume autrichien des Rocs ?) il avait les bras et les jambes coupes, il porte une cravate très voyante et m'a regarde avec les ieux remplis de l'armes et avec une epression d'un arrivisme sucre et incommensurable (naturellement je fait semblant de ne pas le reconaitre).

Dites boucoup d'amities et souvenir de notre part a Jean Louis et vous chere baba toute l'admiration de votre, Salvador Dalí

Dans la fin de *Tristan Fou* il i a un « Paroxisme de Fraicheur vegetale » de ridoux entiers superposés de feuillages qui tremblent avec le vent qui vous plairont boucoup gen suis sur. »

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 11



(après le 11 mars 1938)

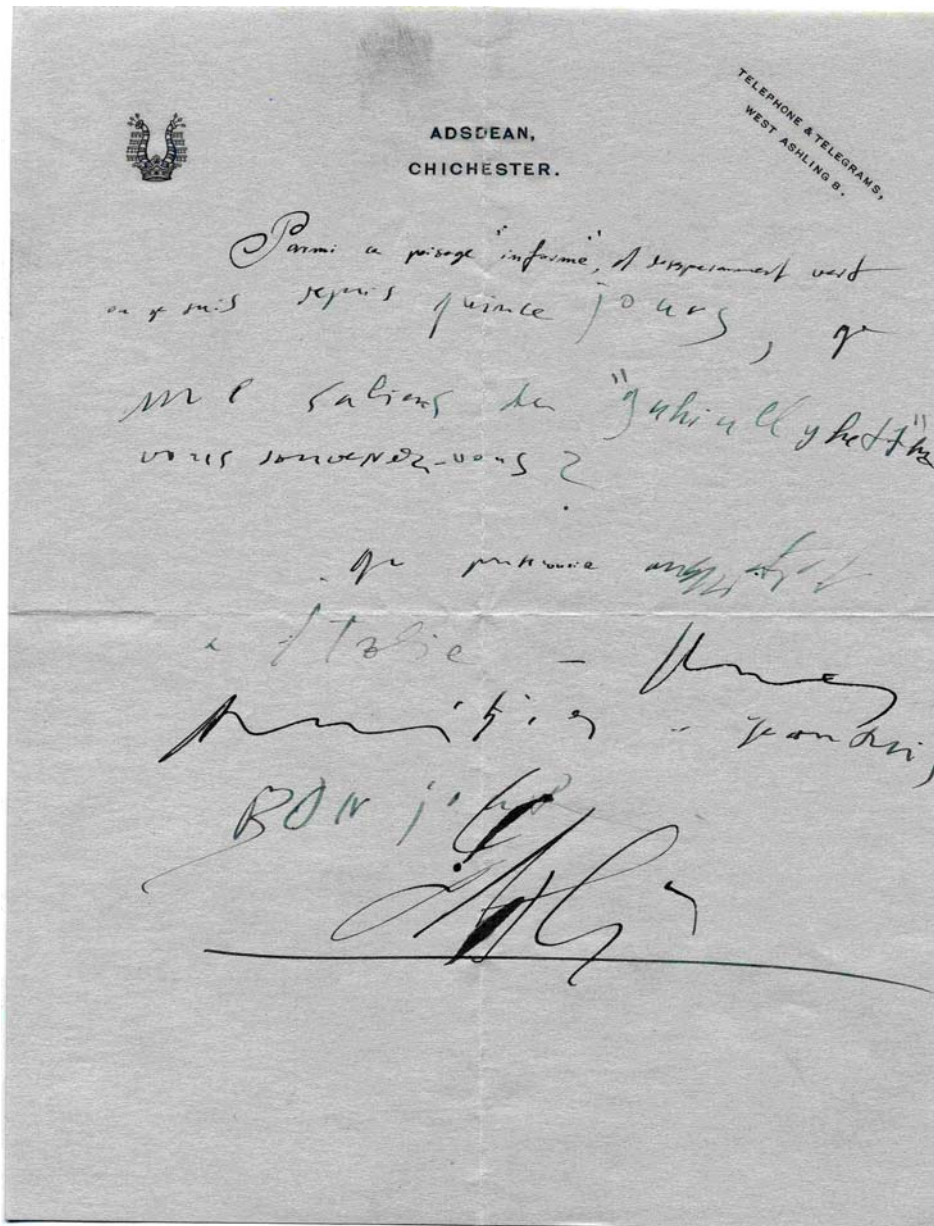
« Elle sait que lui n'est pas la

Lui il sait que elle sait que lui n'est pas la

Elle sait que lui sait que elle sait que lui « ne sera plus la ».

Salvador Dali  
printemps 1938

Annexe I, Documents Inédits, *S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 12



Enveloppe/cachet : South Kensington, S.W. 7, 18 July 193(8), 4.45 pm  
Destinataire: Princesse de Faucigny-Lucinge, « Les Rocs » (Cap d'aill) pres de Monte Carlo, Alpes maritimes, France  
Lettre à la princesse de Faucigny-Lucinge  
(18 juillet 1938)

« Parmi ce paysage « informe » et expressément vert ou je suis depuis quinze jours, je me souviens de « guhiull y hetta » vous souvenez-vous ? (...) a Italie (...)  
Amities a Jean-Louis, Bonjour Salvador Dali »

Annexe I, Documents Inédits, S.Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 13

"Le miel est plus doux que le sang"  
Lidia  
(Mistères d'Elblyg)

Cher Père. Surtout je vous supplie d'être  
<sup>extremement</sup> prudente, surtout que lui vous touche pas!  
ne touchez pas trop  
Je rencontrai un de ces mouches qui courent de l'ennemi  
dans le cas de Montecarlo, à Vagues, <sup>(ces pages, amies, une dernière)</sup> depuis (je suis)  
un An. de l'Université, et me dit que vous étiez  
aux Rues, ici on travaille la question des vignes  
et le Bopukais, des hommes reversés du vin à la tombe du  
Soleil sur des routes désertes éclairées par la lumière vive et terriblement  
mélancolique du delà de l'hiver l'iver  
Je me souviens de vous, je vous embrasse et  
Suis votre fidèle Salvador Dalí

Tous nos respects à Jean Louis et  
Serions heureux d'avoir de nouvelles de vous

VILLA FLAMBERGE 231  
DALÍ BOULEVARD DE LA PLAGE  
ARCHACHON



Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Enveloppe/Cachet : Arcachon, Gironde 27.x.39, 6h

Destinataire : Princesse de Faucigny-Lucinge, 24bis, rue de Berry, Paris (adresse rayée et remplacée par) La Clairiere, Parc St. Jean, Route d'Antibes, Cannes a.m.

Expéditeur : envoi de Salvador Dali, Boulevard de la Plage no. 231, Arcachon, VILLA FLAMBERGE

« Le miel est plus doux que le sang »

Lidia

(misteres d Eleulsys)

Tres chere Baba, Surtout ge vous suplie detre extremment prudente, sourtout que lon vous touche pas !

Ge rencontraï un de ces moucherons qui courait tellement dans le bois de Monte  
(ces paques ameres come du miel)

Carlo a paques, Jean Depui Dupui (ge crois) un ami de Unibericos il ma dit que vous etiez aux Rocs ici on travaille la question des vignes cet le Borpoktis, des homes renversen du vin a la tombe du soir sur des routes desertes eclaire par la lumiere vive et terriblement melancholique du debu de l'iver.

Ge me souviens de vous, ge vous embrasse et suis votre fidelle Salvador Dali

Tous nos afections a Jean-Louis et serions eureux d'avoir de nouvelles de vous

VILLA FLAMBERGE 231

Dali BOULEVARD DE LA PLAG

ARCACHON »

Annexe I, Documents Inédits, Gala-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, document 14

131 Ed de la Plage  
Arcahon

Cher Jean Louis,  
depuis le début de la guerre nous sommes  
plongés dans le calme légèrement mélan-  
colique d'Arcahon mais Dalí avec son  
travail intense offre cette petite tristesse les  
murs blancs de ce gris du ciel, des mer jusqu'  
sable et aux arbres qui paraissent avoir  
gris. Nous restons surtout et constamment  
accrochés à ses tableaux et cette activité  
de Dalí prend encore plus de place et plus  
d'importance ici. Je dois dire qu'il a fait  
plus de tableaux mais il y a déjà deux  
véritables chefs-d'œuvre chef-d'œuvre.  
Nous rentrerons, j'espère, à la fin de  
l'automne à Paris et vous les verrez  
alors.  
J'aimerais vous revoir - Écrivez moi  
un mot, parlez moi de ce que vous faites  
Comment va Babes, faites lui mes  
amitiés -

Amicalement votre fils Dalí

Je serai à Paris  
à la fin de la semaine, si par hasard  
vous y serez aussi. envoyez moi un  
pneumatique 88 rue de l'Université  
(votre téléphone ne fonctionne pas)

Lettre de Gala à Jean-Louis de Faucigny-Lucinge  
(Arcachon, automne 1939)

« 131 Bd de la Plage  
Arcachon

Cher Jean Louis,

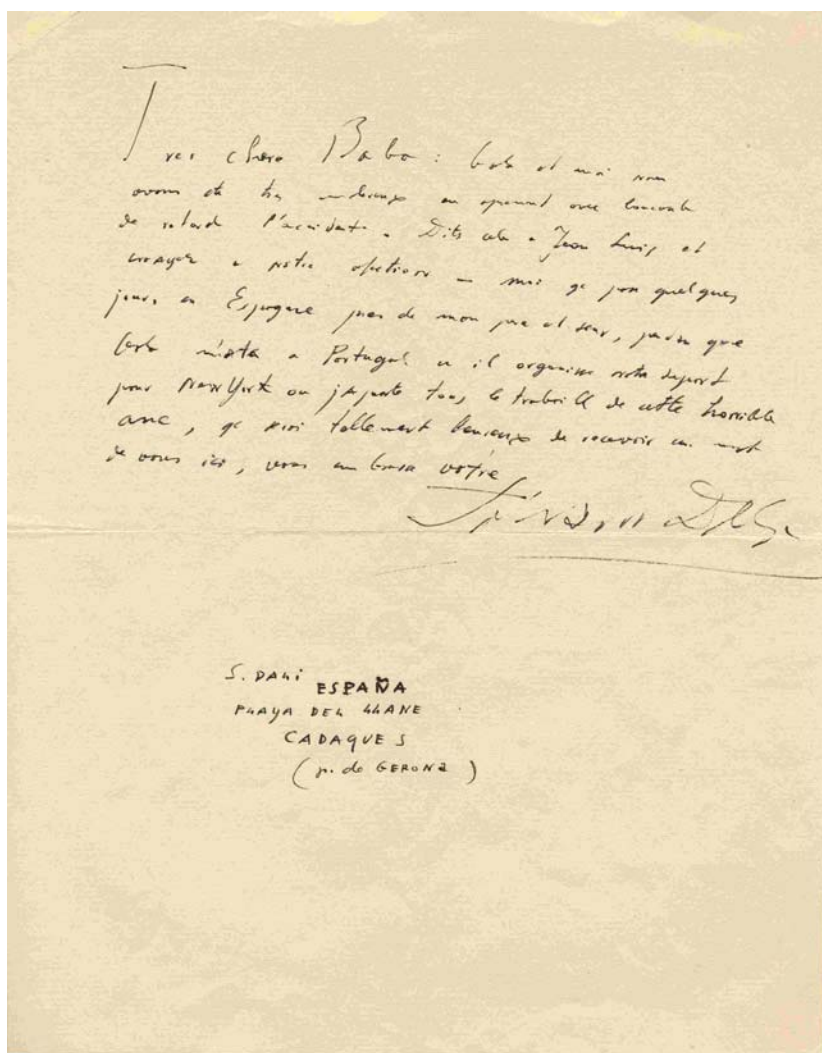
Depuis le début de la guerre nous sommes plongé dans le calme légèrement  
melancholique d'Arcachon. Mais Dali avec son travail intense efface cette petite tristesse  
des mares basses, de ce gris du ciel des mer jusqu'au sable et aux arbres qui paraissent  
gris – Nous restons surtout et constamment accrocher a ses tableaux et cette activité de  
Dali prendd encore plus de place et plus d'importance ici. Je dois dire qu'il a fait peu de  
tableaux mais il y a déjà deux véritables chef-d'œuvres. Nous rentrerons, j'espere, a la  
fin de l'automne a Paris et vous les verrez alors.

J'aimerais vous revoir – Ecrivez-moi un mot, parlez moi de ce que vous faites. Comment  
va Baba, faites lui mes amitiés.

Amicalement votre Gala Daliu

Je serai a Paris a la fin de la semaine, si par hasard vous y serez aussi envoyez moi un  
pneumatique 88 rue de l'Université (notre téléphone ne fonctionne pas). »

Annexe I, Documents Inédits, *S. Dalí-Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, document 15



Lettre de Dalí à la princesse de Faucigny-Lucinge  
(début juillet 1940)

« Tres chere baba, Gala et moi nous avons été tres malereux en aprenant avec boucoup de retard l'accident. Dites cela a Jean Louis et (...) notre affection – moi je par quelques jours en Espagne pres de mon père et sœur parce que Gala m'ate a Portugal u il organise notre depart pour New York ou j'aporte tous le travaill de cette horrible ane, je serai tellement heureux de recevoir un mot de vous ici, vous embrasse votre

Salvador Dali

S. dali  
ESPANA  
Playa des Llane  
Cadaques (p. de Gerona) »

Annexe I, Documents Inédits, *Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*

1. Epilogue

D A L Í

Depuis, j'ai revu Dali à Cadaçès, où j'étais allé lui rendre visite après avoir visité son Musée de Figueras. En effet, il avait repris le Théâtre Municipal de cette petite ville, dont il avait fait une sorte de temple consacré à Gala et à lui-même ; il y avait placé nombre de ses oeuvres et donné, en même temps, libre cours à sa fantaisie et à ses imaginations, à vrai dire, remarquables.

Dali trônait alors à Cadaçès dans le decor délirant qu'il s'était construit, vêtu en mage oriental et faisant son numéro devant un petit groupe d'anglais ébahis. *Le jour ou je lui rendit visite*

" Gala va sûrement venir dans un instant", me dit-il, " elle habite Pubol et vient me voir dans la journée. Elle ne me permet pas d'y aller et je n'ai vu le château que lorsqu'elle s'est plainte à moi de la laideur des radiateurs."

" Je lui ai alors promis d'arranger cela, ce que j'ai fait et j'ai peint de faux radiateurs sur des planches pour cacher les vrais, ce qui "ajouta-t-il, "n'était pas une mauvaise affaire pour elle!"

Un peu plus tard, Gala arriva, en effet, vague, lointaine royalement polie ; peut-être faisait-elle aussi son numéro ; peut-être avait-elle un peu bu ; peut-être aussi y avait-il un peu de drogue. Etrange et inquiétante Gala. Comment savoir ? Elle cachait tout. Après des années d'amitié et même d'intimité avec les Dali, ce n'est que par la correspondance publiée de Paul Eluard que

j'ai même su qu'elle avait une fille de lui. Et dans une lettre de celui-ci, j'ai su qu'il l'avait recherchée jusqu'à chez nous, au Cap d'Ail, au sujet de cette enfant qu'elle négligeait totalement.

Quelques années plus tard, Gala était morte et Dali décida de transformer son Musée de Figueras en Fondation. Il m'avait désigné à Monsieur Docharne comme Membre du Comité-Conseil et je fus invité, avec quelques autres, à la séance inaugurale de celle-ci. Venus de Barcelone, nous fûmes reçus par le Maire de Figueras, le Président de la Généralité de Catalogne et nombre d'autorités. Les statuts furent lus, des discours furent prononcés ; on me demanda à la dernière minute, d'en faire un, ce que je fis, ne parlant pas espagnol, en français, donc incompris de la majorité catalane. Néanmoins une des autorités présentes me félicita chaudement, m'assurant que j'avais été le seul à parler de Salvador Dali, l'homme.

Après un grand banquet, nous nous rendîmes au château de Pubol, où le peintre, récemment titré Marquis de Pubol, s'était retiré et vivait en reclus.

Ce petit fort était sévère. Une foule importante, des autocars, un service de police l'entourait. On introduit notre délégation dans la cour d'entrée et un cousin de Dali, M. Domenach, Docharnes et moi furent placés, tous trois, en haut des marches de pierre, là où se trouve la porte d'entrée, flanquée d'une fenêtre portillon où Dali devait paraître. On avait pensé que la vue immédiate de trois visages familiers et amis provoqueraient chez lui une réaction heureuse.

Et nous attendîmes là une heure et demie, tandis que la foule s'agitait et réclamait : "Dali, Dali".

Enfin, le battant d'un volet, puis une fenêtre s'ouvrit. On eut le temps d'apercevoir le Maître poussé par une infirmière de blanc vêtue et lui-même en peignoir blanc dans son fauteuil roulant, avec un turban du même tissu éponge sur la tête, sa canne au pommeau de diamant à la main. Mais ce ne fut que la plus fugitive des visions. Il avait déjà de ce même bâton fermé le battant de la fenêtre et viré son fauteuil. Je ne vis, un seul instant, qu'un visage amaigri et torturé et je ne l'ai jamais revu depuis.

Le lendemain, nous étions reçus <sup>à Madrid</sup> par le Roi, Président de la Fondation.

La boucle avait été bouclée par le surréaliste un peu révolutionnaire Salvador Dalí finissant <sup>quel</sup> Marquis de Pubol, défenseur du trône et de *l'autre*, dans une ultime transformation et dans ~~son~~ le retour aux sources.

Le Musée Gala Dalí de Figueras vient tout de suite après le Prado pour le nombre des visiteurs.

## 2. Texte préparatoire à l'autobiographie de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge

**DALÍ**

Dans les années 1930, il y avait un jeune écrivain pour lequel j'éprouvais beaucoup d'admiration et d'amitié René Crevel (dont j'ai parlé). Il était étroitement lié à tout le mouvement surréaliste, alors à son apogée, dont les chefs étaient André Breton, René Char, Philippe Soupault et Paul Eluard et dont nous suivions nous-mêmes avec passion l'action, ou plutôt, les actions. Salvador Dalí, qui a raconté et publié sa vie à sa façon, était arrivé tout jeune peintre, auréolé de sa grande amitié avec Garcia Lorca et de son talent naissant, recommandé au poète Eluard qui l'introduisit dans ce milieu et aussi auprès de Gala, sa femme. Celle-ci était Russe et, je crois, d'ascendance tartare, intelligente, belle et exerçant une grande influence sur tout ce groupe. Elle avait connu des moments difficiles. Il lui en restait méfiance et âpreté. La bonté ne figurait pas dans ses attributs, mais telle qu'elle était, elle exerçait une certaine fascination. Dalí, qui, d'après les confidences qu'il a faites à la femme, Baba, n'avait jamais connu de femme, en devint amoureux et, elle, de son côté, quitta Eluard qui conserve son amitié au ménage. Ménage à venir, d'ailleurs car le divorce n'intervint que très tard et au moment où nous le connûmes, Gala et Salvador, que l'on appelait toujours "les Dalí", n'étaient pas mariés.

Ce fut donc René Crevel qui nous les fit connaître et nous devîn mes très liés.

En 1930 ou 31, je passais par la Galerie de Pierre



Colle, rue Vignon et je vis une peinture qui me fascina par son caractère étrange et surréaliste. J'y pensais tant que le surlendemain, je revenais, décidé à l'acheter. Il était 6.15 et le rideau de fer était déjà à moitié baissé. Je me penchai et entrai. Indiscrétion et surprise. Je trouvai l'admirable chanteuse Damia dans les bras de Pierre Colle. Vite je battis en retraite, mais appelai le second le lendemain et devins ainsi propriétaire du tableau que je guignais. D'ailleurs, je fus le premier acheteur d'un Dali à Paris !

Nous lui fîmes faire la connaissance des Charles de Noailles et le cercle des admirateurs de Dali alla en s'agrandissant. Le film du "Chien Andalou" et "L'Age d'Or", crée avec Luis Bunuel et financé par les Noailles ajouta à la notoriété, un peu scandaleuse pour certains, de Dali.

Nous sortions très souvent ensemble et ils firent de nombreux séjours chez nous, au Cap d'Ail, jusqu'à ce que Gala dont Dali était le bien et le capital, jalouse de son amitié avec Baba, ait mis fin à ces visites. <sup>A un moment</sup> ~~A ce moment~~ là, celle-ci était venue me trouver et me parla un langage très raisonnable : " Ils étaient pauvres et il fallait que Dali puisse travailler en paix, sans qu'une gêne matérielle ne l'obligeât à se commercialiser. Pouvait-on trouver 12 amis susceptibles de lui assurer à tour de rôle une mensualité ? Je m'adressai de suite aux Charles de Noailles, puis à Mimi Pecci-Blunt, à Emilio Terry, à Robert de St Jean, à Julien Green <sup>et</sup> Anne Green. J'ai oublié les autres.

\* Ce fut ce groupe qu'on baptisa "Zodiaque".  
Chacun recevait un tableau ou un dessin faits dans le mois et nous nous réunis<sup>siens</sup> tous à dîner dans l'appartement des Dalí au Parc Montsouris, le 23 Décembre, pour tirer un tableau au sort. Ce système fonctionna 5 ou 6 ans jusqu'au moment où les prix commandés par Dalí ne le rendit plus nécessaire.

Je présentai Dalí et son oeuvre à Serge Lifar et ce fut ainsi que le grand danseur et chorégraphe lui passa commande du décor et des costumes du "Tristan Fou", qui eut un grand succès.

Je m'é souviens aussi d'avoir demandé à notre ami, Charlie de Beistegui, Espagnol comme Dalí et puissamment riche, une contribution qu'il me refusa.

Dans ses souvenirs, Dalí ne fait aucune allusion à cet arrangement fort heureux et où le rôle que nous jouâmes dans le départ de cette carrière éclatante.

Récemment encore, à l'occasion d'une cérémonie assez grotesque (1978) où il était reçu comme Membre de l'Institut, il dit tout ce qu'il devait au Vicomte de Noailles, ce qui était parfaitement exact, mais il ajoutait : " Le premier qui m'ait découvert à Paris", alors que c'est moi qui l'avait signalé à Charles, comme me le faisait remarquer, indigné, Serge Lifar, qui me rappelait qu'il lui avait commandé le ballet de "Tristan Fou", à mon instigation. Gala était trop dure pour être capable d'amitié ou d'affection. Dalí, par contre, m'appelle toujours un de ses plus vieux amis et quand nous nous rencontrons, me couvre de baisers humides, et m'a nommé comme un des administrateurs de sa Fondation à Figueras.

Lors de ma première visite à New York, je sortis, un soir, avec Dalí et Nathalie Wilson (ex Paley) dans le but de visiter les dancings où se donnaient les "Jam Sessions". Nous avions rendez-vous à l'Hôtel San Regis, où vivaient les Dalí. Quand celui-ci parut dans le Hall, avec les ornements que je ne lui avais pas connus en France, immense moustache noire cirée surmontée d'yeux fixes et un peu exorbités, canne géante à pommeau de diamants, j'appréhendais un peu notre entrée dans ces lieux populaires. Combien me trompais-je ! Dalí était devenu une célébrité et pendant toute la soirée, où que nous soyons, nous étions la cible des chasseurs d'autographes et des photographes.

En revoyant des papiers, je lis ceci : (10 Avril 1937)  
" Souper de Pâques Russe dans les salles de répétition de l'Opéra de Monte Carlo pour la troupe des Ballets. Tous les danseurs et danseuses sont là et aussi des mères, des cousins, des cousines. Ils dansent le fox-trot ! Rostova, qui s'était jetée par la fenêtre après un chagrin d'amour, et qui, défigurée, avait maintenant un beau visage, mais qui n'était plus le sien, dansait comme une folle. Dans un coin, les régisseurs se disputaient. Après cette fête, Dalí, qui habitait chez nous, nous a lu le scénario de son Ballet "Tristan Fou", dont par l'intermédiaire de Lifar, je lui avais fait obtenir la commande. Beaucoup d'abstractions intraduisibles dans la pantomime d'un ballet, nombre d'obscénités. Projets de décor et costumes superbes. Le lendemain, nous avons donné un grand souper en l'honneur de la troupe à l'Hôtel de Paris.

NOTE

1.3.82

Luis Bunuel vient de publier ses souvenirs : en parlant de Dali, avec lequel il collabora pour "Le Chien Andalou" et il rappelle leur jeunesse à Barcelone. Dali, dit-il, n'eut aucune vie sexuelle avant que Gala (que lui, Bunuel, n'aime pas plus que moi-même) ne l'eût initié aux plaisirs de l'amour. Lors de l'un de ses séjours avec nous aux Rocs, Gala qui ne le quittait jamais, étant encore exceptionnellement, à Paris. Dali raconta un soir à ma femme que Garcia Lorca, qui avait eu une grande influence sur lui, lui avait inspiré l'horreur des femmes " Etres impurs, porteuses de maladies," etc. et qu'en effet, Gala l'avait initié. Je crois que jusqu'à ce moment-là, la seule aventure de Dali avait été avec Lorca lui-même.

Annexe I, Documents Inédits, *Gala-Caresse Crosby*, document 1

2) ne l'était <sup>pas</sup> fait le s.p.v. directement à l'adresse de Dalí lui-même, 7 rue Gauguet et à son nom. Mais bien entendu si cela représente la moindre complication ne faites rien et nous (...) ceci quand Madame Crosby sera de retour

Recevez, chère mademoiselle,

mes remerciements pour les demandes à la poste pour mon chapeau et je l'attends maintenant dans peu de jours probablement.

Mes salutations les  
meilleures

Dalí -

Chère mademoiselle,  
je m'excuse de l'erreur que j'ai pu faire quand à la lettre. Dans ma lettre à vous qui du reste à l'instant, je vous demande si les deux derniers mois du versement de la souscription au tableau de Dalí c.a.d. si vous avez envoyé 200 + 200 fr. le mois de novembre et décembre. Je l'ai demandé surtout parce qu'il a eu dernièrement quelques lettres perdu à la poste, je suppose et donc quelques erreurs dans la question de la souscription. Puis si vous pouvez envoyer cette somme au cas si elle

Lettre de Gala à la secrétaire de Caresse Crosby

(sans date : 1933)

« Chère Mademoiselle,

Je m'excuse de l'erreur que j'ai pu faire quand à la lettre. Dans ma lettre à vous (...) je vous demande si les deux derniers mois du versement de la souscription au tableaux de Dalí c.a.d. si vous avez envoyé 200 + 200 fr. le mois de novembre et décembre. Je l'ai demandé surtout parce qu'il a eu dernièrement quelques lettres perdu à la poste, je suppose et donc quelques erreurs dans la question de la souscription.. Puis si vous pouvez envoyer cette somme au cas si elle ne l'était pas encore envoyée faites le s.v.p. directement à l'adresse de Dalí lui-même, 7 rue Gauguet et à son nom. Mais bien entendu si cela représente la moindre complication ne faites rien et nous (...) ceci quand Madame Crosby sera de retour.

Recevez, chère Mademoiselle, mes remerciements pour les demande à la poste pour mon chapeau et je l'attends maintenant dans peu de jours probablement.

Mes salutations les meilleures,

Dalí »

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 2

Chère Caresse, si vous êtes  
Gala et moi nous vous remercions  
encore une fois pour vos mille gentilles  
on garde un souvenir extraordinaire de  
ce voyage, les céleris en branches  
célériennes, les huitres, les negres "grandes"  
et tout et tout et tout.  
Embrassez a Pauline  
que nous aimons longuement  
a Mitchel aux amis  
Si vous voyez (...) des souvenirs aussi  
et je vois lui aussi  
Amitiés et affections de  
vos amis Salvador Dalí

1  
Chère Caresse : nous sommes  
arrives il y a 3 jours a Cadaques, nous  
venons a bronzer et a nous reposer !  
A Paris on a vu tout le temps et un  
tellement de monde qu'il nous était impossible  
de dire a personne même aux grands amis.  
A Paris le vol a fait grand scandale et a été  
discuté par tout le monde a cause d'un  
étrange version parue dans Paris Soir dans  
la section du proces Artmann et dans le  
quel on parle du costume de Gala comme  
de quelque chose de tout a fait "deplacé"  
a cause du délicieux bébé Linberg, moi  
en fin de compte cette version a servi  
a créer un mythe au tour du bal comme  
jamais nous aurons pu inventer ou désirer mieux.  
Mai on est très impatient de recevoir  
les coupures de New York sur le bal et  
les photos en couleurs ? des amis ont  
vu des choses mais a nous on nous a  
pas encore rien envoyer !  
On parle beaucoup du BŒUF farci de fonographes

Lettre de Dalí à Caresse Crosby

(lettre sans date)

« Chère Caresse,

Nous sommes arrivés il y a 3 jours à Cadaques, nous allons bronzer et nous reposer ! A Paris on a vu tellement de monde qu'il nous était impossible de dire à personne même aux grands amis. A Paris le vol a fait « grand scandale » et a été très discuté par tout le monde à cause d'une étrange version parue dans Paris Soir dans la section du procès Artmann et dans lequel on parle du costume de Gala comme de quelque chose de tout à fait « déplacé » à cause du délicieux bébé Linberg, moi en fin de compte cette version a servi à créer un mythe au tour du bal comme jamais nous aurons pu inventer ou désirer mieux. Mai on est très impatient de recevoir les coupures de New York sur le bal et les photos en couleurs ? des amis ont vu des choses mais à nous on nous a pas encore rien envoyer ! On parle beaucoup du BŒUF farci de fonographes

Gala et moi nous vous remercions encore une fois pour vos mille gentilles on garde un souvenir extraordinaire de ce voyage, les céleris en branches la (...) les huitres (...) les negres « grandes » et tout et tout et tout.  
Embrassez a Pauline que nous aimons longuement , a Mitchel aux amis.  
Si vous voyez (...) des souvenirs aussi et je vois lui aussi  
Amitiés et affections de vos amis Salvador Dalí »

Annexe I, Documents Inédits, *S. Dalí-Caresse Crosby*, document 3



Carte postale de Cadaqués

Date du cachet : (...) avril 1935

Reçue à Ermenonville : le 28 avril 1935

« Tres chere Caresse,

Nous venons bientôt vers le 15 mai, ici ça été tres bien. J'ai travaille boucoup. Nous nous sommes souvenu de New York et de vous que nous aimons boucoup et atendons de revoir. On vous embrasse Dalí Gala ».

Annexe I, Documents Inédits, *Caresse Crosby*, document 4

Lettre de Caresse Crosby à Salvador Dalí.

May 14, 1940.

Mr. Salvador Dalí,  
131 Boulevard de la Plage,  
Arcachon, France.

Permanent address: 83 rue de l'Université, Paris, 7<sup>e</sup>.

Dear Dalí:

I hear that you now have enough material together to start publishing the book of memoirs that I am planning to bring out this fall at the Dial Press, 432 Fourth Avenue. It is absolutely necessary that you be here during the summer months to work on this with me. I need you for collaboration with the translations and for a "mise au point" of the entire work. It is quite impossible for me to continue without your presence for consultation.

I also hear from Julian Levy that he is now arranging for you to paint two portraits in New York this summer. This, of course, will demand your presence also.

I am counting on you and Gala visiting me at my country place in Bowling Green, Caroline County, Virginia. Your rooms are ready and waiting for you, and as it was understood between us, I expect you to make your headquarters there during your stay in America. This will give me the greatest pleasure and it will be a tranquil place for you to work.

Polleen is in Stockholm and has been doing war work there. Bill is here in New York with me, but we will both be ready to welcome you in Virginia when you arrive.

Please let me know when I am to expect you, as I must make plans and advise the printers when your book will be ready to go to press.

With a great deal of love,

Affectionately,



Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 5

JAMAIS PROFÉTISSE : LA couleur verte de la vieille absente <sup>dominera 1940</sup>  
En effet, cette la couleur KATI de la guerre, la couleur matérielle <sup>ONS MON MANIFÈRE</sup>  
est absente et tout et tout est <sup>est</sup> vert absente.



Hôtel Metropole

RECOMENDADO PELA PROPAGANDA DE PORTUGAL

Tel. | fone: Estado 46  
2 3740

Lisboa

Mrs chère Caresse : Je suis ici  
depuis 3 jours après un <sup>marvellous</sup>  
sejour a Espagne ou on  
me <sup>re en</sup> avec la bras ouverts.  
La jeunesse groupe autour de  
FARANJE et surtout la plus intelligente  
la plus inspire et la plus originale  
de notre temps, parmi Ton de  
desolante médiocrite ou sombre de monde  
je peu profétisse que l'esprit de ce monde  
sera sauvé par l'Espagne, par cette Espagne  
qui est elle seule à ce milieu couronné de  
réalisme, la resurreccion de la char  
Le quel mangera tous les brumes et  
Sonato nordiques —

(2)

Chère Cora, j'arrive via Trot  
chez vous, moi je m'occupe pas  
seul, j'apporte agrafe a mon hame  
toute l'émotion de cette jeunesse éprouvée  
avec la quelle je vis de vivre avec  
intensité en quelques jours, donc  
quel désir de solitude dans  
cette Virginie qui est déjà réelle  
dans mon cœur: j'apporte votre  
libre presque fini - 74 tableaux  
qui le moir que l'on ne dit son  
sensations, mille projets  
de tous sortes, les textes les plans  
Esquisses encore inconnu et vivement  
bon le travail susceptible d'édition qui consist  
stupend - Annon A New York nous  
désirons le cours le plus vite cher  
vous de ne voir pas, car il faut que se  
reproche vos idées sur ma tête, avant de  
délivrer notre pensée éditoriale - picturale de  
paraître en le moi de novembre - Tous  
les fait van disparaître, il ne rester que la  
chasse le plus dramatiquement important le  
courage imagination amitié  
voisinez ou muer  
Cora et moi vous embrassent beaucoup

Salvador Dalí

Rita

Lettre, sans date, à en-tête de l'Hotel Métropole à Lisbonne. Dalí à Caresse Crosby.

(avant le début du mois d'août 1940)

j'avais profetisse : la couleur verte de la vielle abseinte dominera 1940

En efet, cette la couleur kaki de la guerre, les colories motorisse dans mon manifeste vert abseinte et tout et tout etai vert abseinte.

« Tres chere Caresse,

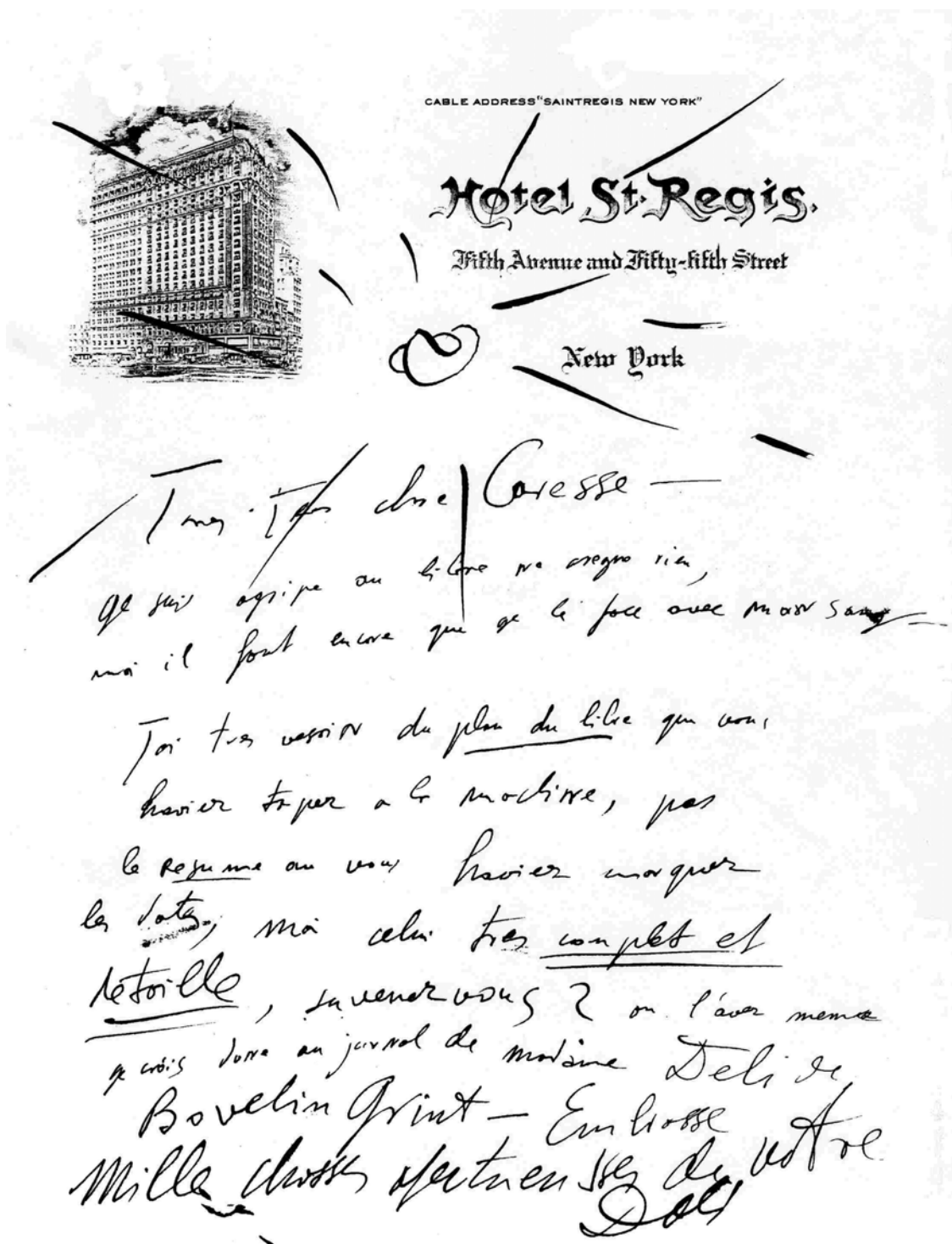
Ge suis ici depuis 3 jours apres un merveilleux sejour en Espagne ou on ma reçu avec les bras ouberts. La jeunesse groupe autour de PHALANGE est surement la plus intelligente et la plus originale de notre temps, parmi tan de desolante mediocrite ou sombre le monde. Ge peu proetisse que l'esprit de ce monde sera sauve par l'Espagne, par cette Espagne qui croi elle seule à ce mythe surtout de realisme, La resurrection de la chair lequel mangera toutes les brumes et sonates nordiques.

Chere Caresse, j'arrive bientôt chez vous , moi ge n'arrive pas seul, j'apporte agripe a mon hame toute l'émotion de cette geunesse espagnole avec laquelle ge viens de vivre avec intensité quelques jours, Donc quel dessir de solitude dans cette Virginie qui et déjà reelle dans mon cerveau et dans mon queur : j'aporte votre libre presque fini – 14 tableaux que le moin que l'on peu dire c'est sensationel. Mille progets de toute sorte, des textes de genes espagnols encore inconnu et vraiment bouleversants suceptibles d'édition qui causerait stupeur. Arrivér a new York nous desirons le courir, courir le plus vite chez vous de ne voir persone, car il faut que ge regroupe mes idees dans ma tete, avant de declencher notre ofensive editoriale-pictorale ge pense ver le mois de novembre - Tous les (...) vont disparaitre il ne restera que les chosses les plus dramatiquement importantes courage inspiration amitie vaincre ou mourir

Gala et moi vous embrassons boucoup et aussi Pauline Billy

Salvador Dalí »

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 6



Lettre non datée de Dalí à Caresse Crosby  
(New York, 16 – 26 août 1940)

« Tres tres chere Caresse,

Ge suis agripe au libre ne arregne rien, mais il faut encore que ge le fasse avec mon sang

Jai tres besoin du plan du libre que vous haviez taper a la machine, pas le resume ou vous haviez marker les dates mais celui tres complet et detaille, suvenez vous ? ou l'avez meme ge crois done au journal de notaire (...) Embrasse mille chosses affectueusses de votre Dalí ».

Annexe I, Documents Inédits, *Gala-Caresse Crosby*, document 7

**BEVERLY HILLS HOTEL AND BUNGALOWS**  
BEVERLY HILLS, CALIFORNIA



Petite Caresse, je reste encore une semaine  
de plus pour courir un peu -  
Je vous laisse le petit Daris et  
compte sur vous en tout -  
Dali vous racontera mille chose  
et Edward viendra sûr à  
Hampton Manor c'est entendu  
Je vous laisse ce chèque pour un  
mois de Dali et le mien - nous  
arrangerons a mon arrivée -  
Je vous embrasse merci pour tout et  
tout et encore une fois gardez bien  
Daris - le précieux -

Et embrassez Polly Mes souvenirs les meilleurs a  
vous <sup>pour</sup> 12 acres of sunshine for 12 months of playtime in the heart of residential Los Angeles. <sup>with me</sup>  
votre Gala

Lettre, non datée, de Gala à Caresse Crosby

« Petite Caresse, je reste encore une semaine de plus pour courir un peu – Je vous laisse le petit Daris et compte sur vous en tout –  
Dali vous racontera mille chose et Edward viendra sûr à Hampton Manor c'est entendu.  
Je vous laisse ce chèque pour un mois de Dali et le mien – nous arrangerons a mon arrivée –  
Je vous embrasse merci pour tout et tout et encore une fois gardez bien Daris – le précieux  
Mes souvenirs les meilleurs  
Et embrassez Polly pour moi, votre Gala ».

Annexe I, Documents Inédits, S. Dalí-Caresse Crosby, document 8



DEL MONTE LODGE  
PEBBLE BEACH, CALIFORNIA

(1)

Prise rapide  
et rapide  
quantité à  
Paris  
Affectueux  
votre  
Pals. Dite nous votre retour

Chère Caresse :

Bon jour, moi aussi je suis en pleine  
flamme de bouts : et hier aux environs du  
Père Noël aporetion 3 bouts, il y a  
par moi, le vic de "Bamberruto Chéri."  
"Don Quijote" de Cervantes, et de encore  
un roman tout cela en couleurs chez  
Dublondy Donovan... Enfin mon ex-projet on

MEJ PREMIER CHE SIERO en Novembre — Moi suis  
de après pour nous dans si cela vous intéresse

je. Le MYTHE TRAGIQUE DE L'ANGELOS  
DE MILLET, en Français <sup>essai préliminaire</sup> et Un recueil de  
poèmes en Français, si dans votre séjour  
à Paris vous pouvez le placer en principe à  
votre retour on pourra clore l'affaire

vous faire un bon  
L. G. Crosby  
à Paris



DEL MONTE LODGE  
PEBBLE BEACH, CALIFORNIA

2

Avez-vous vu l'édition Espinole pour a  
Buenos Aires de Secret Loif? j'espère  
vous amenez le secret Loif a Paris comme  
le chantillon

Bon jour mille choses  
spectaculaires a voir pour les mariages  
vous embrasse Am

Salvador Dalí  
1955

rien) son futurat est lieu a Washington  
peut-être une "conférence" dans votre galerie?



Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Lettre non datée de Dalí à Caresse Crosby  
(le 15 septembre 1945)

« Chere Caresse,

Bonjour, moi aussi ge suis en pleine fureur de bouks : cet hiver aux environs du Père Noel apporterons 3 bouks lu trois par moi, la vie de « Benvenuto Chelini », par Chelini Don Quijote »de Cervantes, et encore un roman tout cela en couleurs chez Dumbleday Doran ... Enfin mon exposition mes premiers (...) en Novembre – Mai voici des aferes pour nous deux si cela vous interesse

Jai le mythe tragique de langelus de Millet, en francais essai psychologique et un requieill de poemes en francais, si dans votre sejour a Paris vous pouviez les placer en principe a votre retour on pourrai clore l'aferes sur ces libres ge ne suis engage avec personne sauf vous

Avez-vous vu l'edition espagnole paru a Buenos Aires de Secret Laif ? gespere vous ammenez le secet laif a Paris come echantillon.

Bonjour mille chosses affectueuses pour leur mariage vous embrasse Salvador Dalí  
Cet hiver a Washginton peutetre une « conference » dans votre galerie ?

Bon voyage et mile amitiés à Poleen

Affectueusement votre Gala. Dites nous votre retour ».

Annexe I, Documents Inédits, *Caresse Crosby*, document 9

Lettre de Caresse Crosby à Dalí

Paris, the 1st.Nov.1945

Mr. SALVADOR DALY  
DEL MONTE LODGE  
PEBBLE BEACH  
CALIFORNIA

Dear Dalý,

Your letter came just as I was leaving for France. I have been in Paris for six weeks and I am returning to Washington very soon.

I should like very much to include one of your poems in my next issue of PORTFOLIO. Also I would be delighted to arrange a conference for you at the Gallery in Washington after Christmas, but I am afraid I will not have time while I am here to attend to placing any of your "oeuvres" in Paris. I have so many things to accomplish in order to bring out Portfolio II. Paul is helping me and all my friends here are delighted that I am back and publishing a revue at the BLACK SUN PRESS.

Paris is magnificent as ever. I hate to leave, but I must return to Washington to continue my Gallery there.

I have been staying with Elsa and she sends her love to you.

The Paris clothes, ballets and plays are exciting and beautiful. I will tell you more about everything when I return.

Love,

Annexe I, Documents Inédits, *Cresse Crosby*, document 10

IL CASTELLO  
ROCCASINIBALDA  
PROVINCIA DI RIETI  
TEL. 21

Dear Dalí -

Sorry your family were not with  
us last night - the dinner was great  
fun and we missed you.

I am leaving the book for you to  
sign for me - will you leave  
it back at the desk of your  
hotel on Monday for me to pick  
up - or better still come in from  
6-8 on Tuesday <sup>(and bring it)</sup> a few friends are  
coming to say good-bye - I leave Wed. AM  
on the Queen Elizabeth

am at!  
109 East 91 Street  
Tel. AT 9-0990

à bientôt!

Cresse

Lettre non datée de Caresse Crosby à Dalí

« Dear Dali

Sorry you and Gala were not with us last night. The dinner was great fun and we missed you.

I am leaving the book for you to sign for me – will you leave it back at the desk of your hotel on Monday for me to pick up – or better still come in from 6 – 8 on Tuesday and bring it - a few friends are coming to say good-bye – I leave Wed. AM on the Queen Elizabeth –

A bientôt, Caresse

Am at: 109 East 91 street, tel 9-0990”

**Annexe I, Documents Inédits, *Caresse Crosby*, document 11**

Lettre d'Albert Field, du 7 décembre 1958, à Caresse Crosby concernant « The Salvador Dalí Catalog » et annexe.

THE  
**SALVADOR DALÍ**  
CATALOG

COMPILER  
**ALBERT FIELD**  
20-25 29TH STREET  
ASTORIA 5, N. Y.

7 December 58

Mrs. Caresse Crosby  
2008 Que St. NW  
Washington 9, D C

Dear Mrs. Crosby:

Work is still proceeding on the catalog. And I am still hoping to identify the painting which you had. If there is any photograph or sketch of it that could be used for positive identification, I would much appreciate being able to see it. Titles are not enough to use with certainty. Even a description of the painting would help!

And, although it has nothing to do with Dalí, I would be interested in knowing more of your international work.

Many thanks!

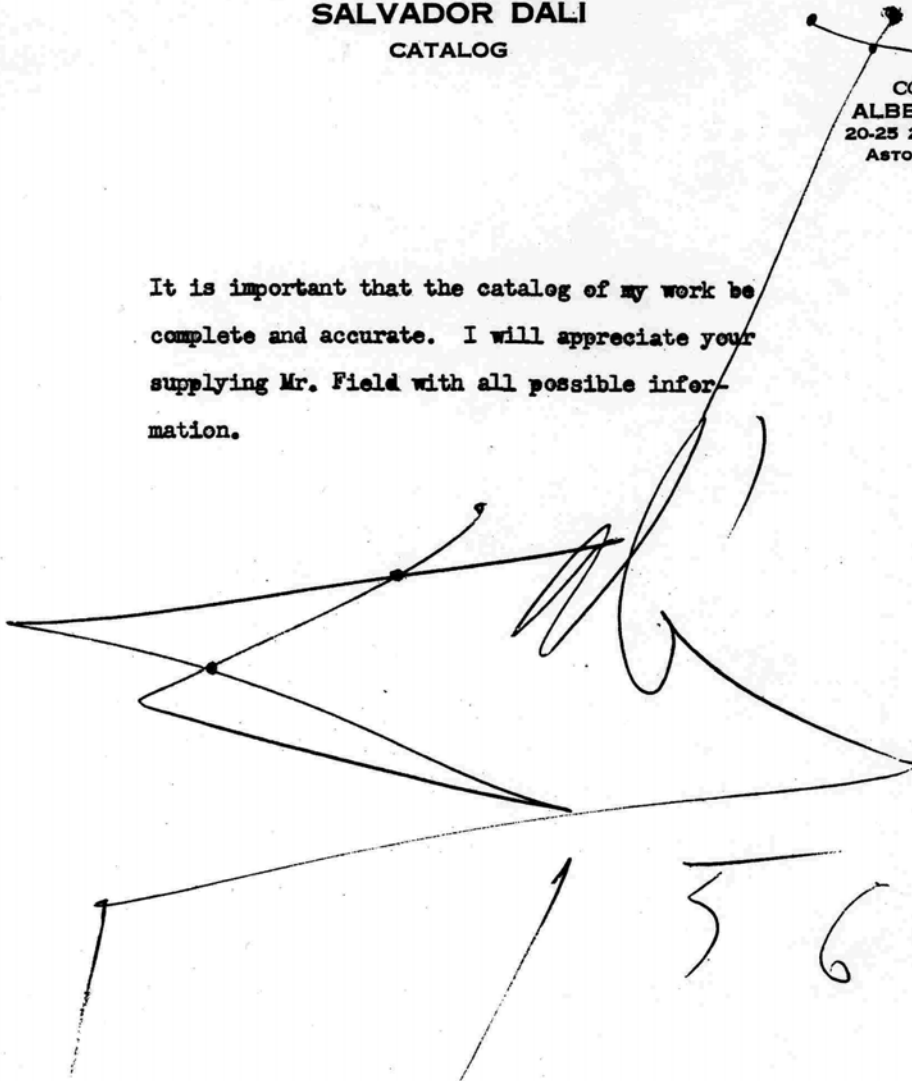
*Albert Field*

*Send WC. mf*

THE  
SALVADOR DALÍ  
CATALOG

COMPILER  
ALBERT FIELD  
20-25 29TH STREET  
ASTORIA 5, N. Y.

It is important that the catalog of my work be complete and accurate. I will appreciate your supplying Mr. Field with all possible information.



Annexe I, Documents Inédits, *Caresse Crosby*, document 12

Lettre de Caresse Crosby à Dalí et Gala

August 17th, 1961

Mr. and Mrs. Salvador Dali  
Cadaqués (Costa Brava)  
Spain

Dear Galla and Dali,

I called you from Washington this winter when I was packing up my books and pictures; to come over here and asked you please to send me back the books and drawings of Dali's belonging to me that I had left with you in safe keeping at the St. Regis. The books were to be autographed and the drawings were lent you - but that was 15 years ago. I've often asked but never gotten them back - also the book of colored plates of Knights in Armor that Dali borrowed for models for his drawings. You said last winter that you'd send them to me and said you knew you had them. I am most anxious to gather all my drawings and books together here at the castle so please this time attend to my request.

The book were: The Secret Life, original edition with drawing; Hidden Faces, Knights borrowed from the Library at Hampton Manor. The drawings were those that I had bought in the 30s: one large horse from Julien Levé, several other smaller ones, I forget where purchased, one or two bought from you in France.

Cadaqués must be very gay this summer, the Duchamps, Man Rays and other friends.

Affectionately, but firmly,

Caresse Crosby

CC:rwm

Annexe I, Documents Inédits, *Margaret de Cuevas, née Strong*, document 1

December 30, 1930

Margaret:

I was sorry not to have seen you on Sunday, and learning that you were not to be here until after the first of the year, I am writing you about the financial matters which you discussed with me.

In her will, your Grandmother Rockefeller established a trust the income and principal of which were to go, in the discretion of the trustees, either to you or to certain philanthropies which she named. Grandfather, Aunt Alta and I are the trustees. We are unanimous in our desire that this fund should now go to you. It is not a large fund, but will probably amount to something in the neighborhood of \$10,000, perhaps more, perhaps less. This fund we are proposing to give to you, to be used toward the cost of your Beechman Place apartment, a use of it which I feel sure would give Grandmother great satisfaction. Thus you will be enabled to make an immediate payment to Grandfather of the amount of the fund, toward the purchase price of the apartment which he has advanced to you. The details of this matter will be worked out and the fund turned over shortly.

I have explained to Grandfather your financial situation and the outlook for the next year and have told him that having used all of your own income for obligations previously contracted, you had no funds left over now between now and March or early April, when your next quarterly payment of income is paid. Grandfather is willing to lend you from time to time as you may need the money for your current living expenses, fully as set forth in the statement you worked out with Mr. Garabel, a total for the quarter of \$30,000. This in addition to the moneys you are at present borrowing from him, but having in mind of course, the payment of something like \$50,000 which the receipt of Grandmother's fund will enable you to make him within the next few days.

In order to live within your income during the year 1931, you will have to be very careful for the rough budget which you have made will need to be considerably reduced in order to make both ends meet. It occurred to me that it would help you in budgeting your expenses if some method of accounts were prepared for you. Aunt Abby has a system in her house which Miss Kelly keeps, for all of Aunt Abby's personal affairs as well as household expenditures. We have a similar system in our office, as well as for each house. Mr. Staley of our office, who is an expert accountant and whom we are constantly having go over our old accounts to advise with those who keep them, could, if you and I would like, work out for you a simple method of accounting and



2.

the necessary book prepared, so that with the least trouble you  
I keep track of your expenses and your income, and not let the former  
beyond the latter. This matter we should talk over when next we  
, for if the idea appeals to you, it would be desirable to have the  
s prepared without delay, in order that the accounts might begin from  
first of the new year.

After writing you the other day, I talked with Mr. Debevoise  
the blank which the Chase Bank had sent you to fill in, indicating  
your domicile would be, and asked Mr. Debevoise to write in pencil  
necessary information, sending the blank to you to be signed and  
rned to the bank. Your doing this will of course depend upon what  
sion you make in regard to the matter of domicile, regarding which  
ote you the other day in answer to your request.

Hoping to see you and George soon, when we can discuss these  
ers further, and thanking you for your delightful note, I am,

Affectionately,



*Uncle John*

George de Cuevas,  
Strong Cottage,  
Wood, New Jersey.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

BUDGET FOR 1951		
Income (based on this year's income) - - - - -		\$140,000.
<b>PAYMENTS</b>		
Expenses (income, personal, real estate, based on 1950 figures and rates) - - - - -		24,000.
Beekman Place Apartment - - - - -	\$12,000.	
East 63rd St. Apartment - - - - -	3,800.	
Lakewood, upkeep - - - - -	1,000.	
Paris House Payments - - - - -	19,000.	
Florence House Payments - - - - -	3,000.	37,600.
Miss Lawrenson, old nurse - - - - -		1,000.
Expenses: estimated		
Living - - - - -	36,000.	
Personal use, family - - - - -	10,000.	
Automobile - - - - -	6,000.	
Wages - - - - -	20,000.	72,000.
Interest on loans from Mr. R. Senior - - - - -		7,000. \$141,600.
<b>EXPENSES &amp; LOANS</b>		
Finishing New Apartment, Beekman Pl. -	\$10,000.	
Furniture for above - - - - -	10,000.	
Furniture for Lakewood house - - - - -	6,000.	
Loans:		
a/c Beekman Pl. Apartment -	\$121,500.	
a/c alterations Lakewood -	18,500.	
	<u>140,000.</u>	\$166,000.
<b>RECAPITULATION</b>		
Estimated Income, 1951 - - - - -		\$140,000.
<b>Expenses:</b>		
Fixed Payments - - - - -	\$57,600.	
Taxes - - - - -	24,000.	
Expenses - - - - -	72,000.	
Interest - - - - -	7,000.	
Taxes payable by Chase -	20,000.	<u>160,600.</u>
Deficit - - - - -		20,600.

Annexe I, Documents Inédits, *Margaret de Cuevas, née Strong*, document 2

41 Rue Cambon  
Paris

October 17, 1931

Mr. de Cuevas:-

Since writing my letter of October 13th I have obtained Mr. Perronnet the conditions of the mortgages on your house in the Rue aujolaiss, and I feel that I must comment on these conditions.

It appears that you have taken out three mortgages:

- Frs:400,000.--, with the Crédit Foncier, first mortgage on the property at St. Germain. Annual interest and amortization payment Frs:37.898.90. <sup>1485</sup>
  - Frs:450,000.--, first mortgage on the Rue de Beaujolais and also covering the property at St. Germain. Annual interest and amortization payment Frs:33.395.95. <sup>1309-12</sup>
  - Frs:600,000.--, second mortgage on the Rue de Beaujolais and on the property in St. Germain. Annual interest 9.55% and repayments: <sup>2246,16</sup>
- |            |                |                   |      |
|------------|----------------|-------------------|------|
| 1450,000   | Frs:200,000.-- | October 15, 1932, | 7820 |
| 568,420.00 | " 100,000.--   | " 15, 1933,       | 3920 |
|            | " 100,000.--   | " 15, 1934,       | 3920 |
|            | " 100,000.--   | " 15, 1935,       | 3920 |
|            | " 100,000.--   | " 15, 1936.       | 3920 |

The first two mortgages appear to have been issued at the rates of the Crédit Foncier, but No. 3 of Frs:600,000.-- to Henard would r to be an usurious rate, and further it seems you do not have the right imburse any part of the principal before the dates stipulated above, I think is an unbusinesslike transaction: I also think that it is ttable that the St. Germain property has been pledged against these ages.

As I have stated above, I have just learned of these actions through Mr. Perronnet and I feel that you should have my opinion them, and I regret very much that you did not consult me at the time atered into these transactions, because I would have given you valuable and advice.

It would now appear that the annual gross rentals which ill receive will not cover the interest charges until after October 15th, when the first instalment of Frs:200,000.-- on No.3 mortgage shall have paid off.

I believe Mr. Perronnet is preparing a statement of in- gs and Outgoings in connection with the Rue de Beaujolais house and ng the first full year since you bought the property, and he tells me his transaction took place some time in July 1930.

With kind regards to Mrs. de Cuevas and yourself,

Sincerely yours,

(signed) A. W. Kessler



Annexe I, Documents Inédits, Margaret de Cuevas, née Strong, document 3

Chère Valentine, j'ai aimé votre paquet. Victoria  
à dû vous écrire, elle en était très contente.  
Sa mère est très très malade, et je ne la vois  
pas autant que je voudrais. Dans ce pays, les  
familles sont comme me suis j'ai vu  
séparé de tout. Je ne suis pas à mon aise  
ici Valentine, et je vois que c'est pour moi  
très mauvais d'être venue et que j'états  
de dépression nerveuse que vous avez peut-être  
remarqué à Paris, augmente. - Tout le monde  
me dit que je dois trouver des grands pays  
dans ce pays. Réellement je trouve tout pareil  
avec quelques grattées en plus. Les gens ont  
la même incompréhension, le sentiment  
d'être aux antipodes est toujours pareil. On n'est  
sans parler tellement on ne veut pas écouter  
les autres. - Je voudrais avoir de vos nouvelles  
adresse est: Calle Arroyo 1095. Buenos Aires, mais  
si vous j'écriviez par les bateaux il faut le faire tout  
de suite, j'espère partir les premiers jours  
de Décembre. - Il n'y a rien à faire, je ne  
peux pas rester ici longtemps. Les choses vont  
de vous écrire tant de lettres inachevées.  
Je me suis complètement arrêtée de penser.  
Je suis lourde et stupide et malheureuse.  
Je pense beaucoup à vous et voudrais vous  
savoir plus heureuse que moi. J'espère que vous  
m'obéissez et me vous cherchez à faire du bien.  
Qui Valentine il faut faire ça avec rage  
et ne pas rester seule chez vous. Travaillez et  
voyez du monde me personnellement et n'oubliez  
pas que vous avez de vrais amis. Ici on vous  
aime beaucoup, beaucoup. Amélie.

Chère Valentine un tout  
petit mot et un tout petit chéri  
pour me vous acheter en  
souvenir de moi par cette  
nouvelle année me je vous  
aussi vous souhaite le plus  
heureuse possible. N'oubliez  
pas tout ce que je vous ai dit  
trahy de faire du cinéma.  
Vos lettres me désespèrent, il faut  
réagir. Ne restez pas seule, allez  
voir vos amis, vous avez tellement  
ne pensez pas à Breton, j'en ai  
le chapitre définitivement. Je  
j'ai un travail fort et des journées  
de désespoir. Il faut que j'aide  
mon père pour ses affaires. Il est  
très seul, et m'a demandé de  
rester jusqu'au 30 décembre. Je  
pourrais partir alors, la chaleur  
est insupportable, c'est le bain turc  
je suis plus content quand je suis  
à la campagne. La ville est  
bruyante, avec des fêtes folles  
et des radios, et il y a l'épreuve  
sans fin de moi se promener  
les enfants sont à la campagne  
je vois Victoria, sa mère va un peu  
alors je lui parlerai de Rimbaud  
et faudrait me voir. Je vous  
Breton lui a écrit, je vous envoie  
chère Valentine, faites envoyer  
à l'ami de voir mon Parsifal  
Bonne nuit  
Baisers 1026

Annexe I, Documents Inédits, Margaret de Cuevas, née Strong, document 4



19 Janvier

Chère Valentine.  
Merci pour votre lettre et toutes les nouvelles. Je suis désolée pour Jean Hugo, j'espère qu'il va bien et que vous n'êtes plus inquiète.  
Ici il fait très beau et je fais du ski sans arrêter. La neige n'est pas très abondante mais le soleil est une splendeur. Je suis contente que vous ayez peint, rendu, tableau.

pas ceux qui ont fait un travail consciencieux, bon, bouleversant à un certain moment. Nos vieux amis les Surréalistes.  
Je voudrais savoir ce que dit Edvard de tout ça.  
Je serai à Paris le 25 au matin. Je vous téléphonerai tout de suite.  
Vous avez beaucoup de choses à me raconter, on ira fêter et au cinéma un après-midi & plus tôt possible.

J'ai lu un article dans le Daily Mail de l'exp. Russ. et il m'a bien fait comprendre combien tout cela est déplacé. Les choses qui provoquent de tels commentaires ne sont pas pour ce moment, beaucoup moins si elles sont faites ces manifestations par des soi-disant révolutionnaires. Il est évident que les gens ont envie de rigoler mais il vaudrait même que ce soit d'autres gens qui donnent le spectacle,

De moi rien de neuf, sauf que j'ai été malade, traînant la patte pendant 6 jours avec espèce de grippe que je mouvais sur les montagnes.

Je vous embrasse très très fort et à bientôt  
Tota

Nous avons eu des journées agitées avec inauguration du nouveau funiculaire et pour cela visite du prince du Piémont. Et révérences et révérences







Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

	Continued from page number two,.....	94.613.15
August 26	Ariel, dressmaker, Cannes, bathing suits and beach robes for Mrs. de Cuevas,.....	2.100.00
" 31	Railroad tickets back to Paris, from Lyon on account of automobile breakdown,.....	2.000.00
		<hr/>
	TOTAL FOR AUGUST,.....	98.713.15
		<hr/> <hr/>

**ANNEXE II**

**OEUVRES DE DALI EN POSSESSION DES MEMBRES DU ZODIAQUE**

**Caresse Crosby**

*Surrealist landscape- Le paysage surréaliste*. Voir cat. exp. Julien Levy, 21 nov. – 8 déc. 1934, New York, numéro 25 : « *Surrealist landscape* », lent by Mrs. Harry Crosby.

**Margaret de Cuevas de Vera (née Strong)**

*L'Illusion diurne – l'Ombre du grand piano approchant*, 1931, h/t, 34,5 x 25, 4 cm. Descharnes, 2005, numéro 370, anciennement coll. Marquis de Cuevas de Vera.

*Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne*, 1933, h/t, 22 x 16,5 cm., The Salvador Dali Museum, St. Petersburg, États-Unis. Descharnes, 2005, numéro 452, anciennement coll. comtesse de Cuevas de Vera.

*Matérialisation du miroir*, dessin. Voir cat. exp. P. Colle 19-29 juin 1933, numéro 5, coll. Comtesse Cuevas de Vera.

*Simulacre diurne de l'après-midi*, dessin. Voir cat. exp. P. Colle 19-29 juin 1933, numéro 6, coll. Comtesse Cuevas de Vera.

*Mannequin javanais*, 1934, h/t, 65 x 54 cm., The Salvador Dali Museum, St. Petersburg, États-Unis. Cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 25, coll. Comtesse Cuevas de Vera. Descharnes, 2005, numéro 480, anciennement coll. comtesse de Cuevas de Vera.

**André Durst**

*Méditation sur la harpe*, ca. 1932, h/t, 67 x 47 cm., The Salvador Dali Museum, États-Unis. Cat. exp. P. Colle, 19-29 juin 1933, cat. numéro 2, Coll. André Durst. Descharnes, 2005, numéro 421, anciennement coll. A. Durst.

Jean-Louis de Faucigny-Lucinge

*Vertige, Tour du plaisir*, 1930, h/t, 60x50 cm. Cat. exp. Knokke, 1956, numéro 12, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Descharnes, 2005, numéro 352, coll. part.

*Le Cannibalisme des objets*, 1933, encre de Chine, 22,5x18 cm. Voir cat. exp. P. Colle, 19-29 juin 1933, numéro 1, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Descharnes, 2005, numéro 467, coll. part.

*Gradiva*, 1931, dessin. Voir cat. exp. Knokke, 1956, numéro 60, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

*Fontaine nécrologique coulant d'un piano à queue*, 1933, h/t, 22x27 cm. « *Obtenue à la loterie de (Noël)1933* ». Voir cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 18, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Descharnes, 2005, numéro 433, coll. part., anciennement coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

*Don Quichotte*, 1935, encre, 45x56 cm. Voir cat. exp. Knokke, 1956, numéro 67, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, p. 208, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Cat. exp. Stuttgart, 1989, p. 163, anciennement coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Descharnes, 2005, numéro 543, Turin, coll. Gianfranco Bellezza, anciennement coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

*Cavaliers*, 1934, encre, 35x40 cm. Cat. exp. Knokke, 1956, peut-être numéro 66, 'dessin', date: 1934, coll. J.-L. de Faucigny-Lucinge. Cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, p. 208, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

*Le Chevalier de la mort*, 1935, h/t, 65x53 cm. Voir cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 19, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge. Cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, p. 207, coll. François Petit.

*Paysage avec lit, tour et arbre*, vers 1932, h/t, 253/4 x 21 inch., The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, États-Unis.

*Paysage*, 1933, tableau. Voir cat. exp. Knokke, 1956, numéro 17, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

*Variante du 'Chevalier de la mort'*, 1933, dessin. Voir cat. exp. Knokke, 1956, numéro 64, coll. Prince J.-L. de Faucigny-Lucinge.

### Anne Green

*Peinture*, 1932. Voir cat. exp. Knokke, 1956, numéro 9, coll. Anne Green.

*Ossification matinale du cyprès*, 1934, h/t, 82x66 cm, coll. Gilbert Kaplan, New York (N.Y.). Cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 1, coll. A. Green. Cat. exp. *Dali*, Venise, 2004, p. 220, note 47. Descharnes, 2005, numéro 522, Milan, coll. part., anciennement coll. A. Green.

*Le Cœur voilé*, 1932, h/t, 24x16 cm. Anne Green a obtenu cette toile en contrepartie de sa souscription au mécénat du *Zodiaque*, le 25 octobre 1934 : voir *Œuvres complètes IV*, (Julien Green), le 25 octobre 1934, p. 339. Le cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, date cette toile 1932 (p. 177). Descharnes, 2005, numéro 438, coll. part., anciennement coll. Perls Galleries, New York.

*Dessin*. Comme la toile *Le Cœur voilé* est toute petite, Anne « reçoit deux beaux dessins », le 25 décembre 1934 (*O.C. IV.*, p. 339)

*Dessin*, voir ci-dessus.

### Julien Green

*Toile*, de Dali, inspirée par A. Böcklin : achetée fin 1932, voir : *Œuvres complètes IV*, le 25.12.1932, p. 213. Il s'agit probablement de la toile intitulée *Le Vrai Tableau de 'l'Île des Morts' d'Arnold Böcklin à l'heure de l'Angélu*, 1932, h/t, 77,5 x 64,5 cm. Voir aussi Descharnes, 2005, numéro 429, Wuppertal, von der Heydt Museum.

*Toile* de Dali, inspirée par A. Böcklin : achetée fin 1932, voir *O.C.*, le 25.12.1932, p. 213. Il est possible qu'il s'agisse de *Les Sources mystérieuses de l'harmonie*. Descharnes, 2005, numéro 427, h/t, dimensions inconnues ; coll. part., anciennement coll. Julien Green.

*Le Devenir géologique*, 1933, h/bois, 21x16 cm. Tableau obtenu en février 1933, en contrepartie de sa souscription au mécénat de *Zodiaque*, voir *O.C. IV*, le 28 février 1933, p. 226-227. Descharnes, 2005, numéro 456, coll. part., anciennement coll. Julien Green.

*Dessin*. La toile *Le Devenir géologique* est toute petite. Green a donc droit à deux dessins : « *J'ai le choix entre une petite toile ... plus deux dessins* » (*O.C.*, le 28 février 1933, p. 226) Un de ces deux dessins pourrait être *Matérialisation du miroir*, dimensions inconnues. Ce dessin est exposé, en juin 1933, chez P. Colle, 19 – 29 juin 1933, numéro 4 au catalogue.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

*Dessin*, voir ci-dessus.

*Les Judges*, vers 1933, encre de Chine, 49x58 cm. Descharnes, 2005, numéro 539, coll. part., anciennement coll. Julien Green.

*Portrait de René Crevel*, (dédié à Julien Green), 1934, encre de Chine, dimensions inconnues. Descharnes, 2005, numéro 490, coll. part., anciennement coll. Julien Green.

*Archeological Reminiscence of Millet's Angelus*, (titre exact inconnu), vers 1934, h/p, 12, 5 x 15, 5 inches, The Salvador Dalí Museum, St. Peterberg, États-Unis: "Brought to America by Julien Green. Purchased by Mr. A. Morse on April 6<sup>th</sup>, 1943".

**René Laporte**

*L'Illusion et la fantaisie*, 1922, dessin, 12x21,5 cm. Voir cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, p. 33.

*Les Atavismes impériaux*, dessin, exposé chez P. Colle, 19 – 29 juin 1933, numéro 9 au catalogue, coll. René Laporte.

*L'Heure triangulaire*, 1933, h/t, 61x46 cm. Cat. exp. Bonjean, juin 1934, numéro 30, coll. René Laporte. Cat. exp., Centre Pompidou, 1979/80, p. 188, coll. M. Armand Chatelard, Saint-Jean-de-Luz. Descharnes, 2005, numéro 454, coll. part. France.

**Charles et Marie Laure de Noailles**

*L'Enigme du désir, ou, ma mère, ma mère, ma mère*, 1929, h/t, 110x150 cm., signée et datée, en bas, à gauche « *Salvador Dali '29* », Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. (Courtauld Institute, Cahier Ch. De Noailles, provenance : Galerie Goemans ; Vicomte de Noailles, achetée en 1929 pour la somme de Frs. 15.000,-- ; Oskar R. Schlag, Zurich achetée du Vicomte Ch. de Noailles ; Christies Monson and Wood, Sale 29.03.1982, lot 46, vendue pour la somme de Livres anglaises 420.000,--).

*Le Jeu lugubre*, 1929, huile et collage sur carton, 31 x 41 cm., acheté par Ch. de Noailles en 1929 (Benaim, 2001, p. 190) ; ( Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : provenance : Galerie Goemans ; acquis par le vicomte de Noailles, en 1929, pour la somme de Frs. 7.000,--). Descharnes, 2005, numéro 312, coll. part.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

*L'Homme invisible*, 1929/1930, h/t, 140x80 cm., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles: commission de Ch. de Noailles; en 1932, Dalí reçoit une avance de Frs. 10.000,--).

*Dormeuse, cheval, lion invisibles*, 1930, h/t, 52x60 cm., signée et datée, en bas à gauche : « à Gala Salvador Dalí 1930 ». (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : provenance : Galerie Vignon, Paris 1930 ; Vicomte de Noailles, acquis en 1930 pour la somme de Frs. 6.000.--. Dali a peint plusieurs versions différentes de ce sujet).

*Le Rêve*, 1931, h/t, 96x96 cm. The Cleveland Museum, Ohio, EU. (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : la toile est datée '1930'. Provenance : Galerie Vignon, Paris ; Vicomte Ch. de Noailles, acquis en 1930 pour la somme de Frs. 10.000, --; Félix Labisse, Neuilly s/Seine ; Christies, 19.05.1981, lot 353 ; coll. part., New York)

*La Vieillesse de Guillaume Tell*, 1930, h/t, 98 x 140 cm. (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : la toile est datée 1930. Provenance : commission de Ch. de Noailles, hiver 1930. Collection : Mme Nathalie de Noailles, Fontainebleau). Descharnes, 2005, numéro 393, coll. part., anciennement coll. Vicomte de Noailles.

*Le Spectre et le fantôme*, 1931, h/t, 100x73 cm.(Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : provenance : obtenue en 1934 en l'échangeant contre deux œuvres de Dalí, à savoir, *Le Sphinx de verre*, gagnée « à la loterie de 1933 » et *Le Tureen* et en payant la somme de Frs. 3.000,--).

*La Harpe invisible, fine et moyenne*, 1933, h/t, 21 x 16 cm. (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : la toile est datée 1933 ; provenance : Galerie Vignon ; Vicomte Ch. de Noailles, acquise en 1933 pour la somme de Frs. 4.500,-- . Coll. : Mme Nathalie de Noailles, Fontainebleau). Descharnes, 2005, numéro 420, coll. part., anciennement coll. Vicomte de Noailles.

*Portrait de Marie-Laure*, 1932, h/b, 27x33 cm. (Courtauld Institute, Cahier Ch. de Noailles : dimensions 27 x 22,5 cm., provenance : le vicomte de Noailles, commission donnée à l'artiste en 1932). Cat. exp. Knokke 1956, numéro 10, coll. Vicomtesse Marie-Laure de Noailles. Descharnes 2005, numéro 424, coll. part.

*Le Sphinx de sucre*, 1933, h/t, 73 x 59 cm., Salvador Dali Museum St. Petersburg, États-Unis. Descharnes 2005, numéro 444, anciennement coll. Ch. de Noailles.

*Dessin*, 1934, cat. exp. Knokke, 1956, numéro 63, coll. Vicomtesse de Noailles.

**Mimi Pecci-Blunt**

*Ossification prématurée d'une gare*, 1930, h/t, 31,5 x 27 cm. Cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 24, coll. comtesse Pecci-Blunt. Descharnes 2005, numéro 359, anciennement coll. Pecci-Blunt.

*Instrument masochiste*, 1933, h/t, 62 x 47 cm. Cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 23, coll. comtesse Pecci-Blunt. Descharnes 2005, numéro 437, anciennement coll. Pecci-Blunt.

*Le chevalier de la mort*, 1934, h/t, 65,5 x 50 cm. Cat. exp. Stuttgart, 1989, p. 199, anciennement coll. comtesse Pecci-Blunt. Descharnes, 2005, numéro 499, Genève, coll. G.E.D. Nahmad, anciennement coll. Pecci-Blunt.

*Costume pour 'Tristan Fou' – Le Bateau*, env. 1940, h/t, 29,5 x 22,5 cm. Descharnes 2005, numéro 840, coll. part., anciennement coll. Pecci-Blunt.

( **Félix Rolo** )

**Robert de Saint Jean**

*Gradiva retrouve les ruines antropomorphes – fantaisie rétrospective*, 1931, h/t, 65x54 cm. Cat. exp. P. Colle, 19 – 29 juin 1933, numéro 11, coll. R. de Saint Jean. Descharnes 2005, numéro 387, coll. Lugano-Castagnola, Fondazione Thyssen-Bornemisza, auparavant coll. Robert de Saint Jean.

*L'Ile des morts – Cour centrale de l'Ile des morts (Obsession reconstitutive d'après Böcklin)*, 1934, h/b, 99,7x72 cm. Descharnes 2005, numéro 494, Genève, coll. G.E.D. Nahmad, anciennement coll. Robert de Saint Jean.

**Emilio Terry**

*Toile*: le 27 mai 1931 : « *Achète un petit Dali* » chez P. Colle (Archives E. Terry, extrait *Dalí*).

*Toile* : le 18 novembre 1931 : « *Arrange avec Colle l'achat du Dali* » (Archives E. Terry, extrait *Dalí*).

*Nom en personnages*, dessin, le 6 juillet 1932 : « *Dali m'apporte mon nom écrit en personnages* » (Archives E. Terry, extrait *Dalí*). Pour voir les noms de Gala et



de Paul Eluard 'écrits en personnages' : cat. exp. Stuttgart, 1989, p. 86. Voir aussi Descharnes, 2005, numéro 381.

*Boîte* (scénique) : un cadeau de Dalí ; cette oeuvre de Dalí s'intitule *Paysage déjà vu*, voir reproduction cat. exp. Centre Pompidou, 1979/80, p. 223. Voir aussi Descharnes 2005, numéro 505 ; ici la boîte est intitulée *Le Petit Théâtre*, 1934, boîte avec panneaux de verre peints, 32x42x31 cm., New York, Perls Galleries.

*La Miche de pain* : le 6 novembre 1932: « ... donné 1000 frs. d'acompte pour le petit tableau de pain » (Archives E. Terry, extrait Dalí).

*Le Portrait d'Emilio Terry*, 1934, h/t, 34x27 cm., Fundacion Gala-Salvador Dalí, Espagne.

*Tableau de nuages*, 1933, h/t, dimensions inconnues. Le 24 octobre 1933 : « A 3h00 chez Dalí et Gala voir mon portrait et mon tableau du mois ». Le 12 novembre 1933 : « Chez Dalí ... Rapporté mon tableau de nuages, assez triste, qui correspond à mon mois » (Archives E. Terry, extrait Dalí). Il est probable qu'il s'agit de la toile intitulée *l'Heure du visage effacé*, exposée chez Bonjean, 1934, numéro 22, coll. Emilio Terry. Voir aussi Descharnes 2005, numéro 531, *l'Heure du visage craquelé*, 1934, h/t, 62x47, Genève, coll. G.E.D. Nahmad. Cette toile correspond à la description de Terry. Le cat. exp. Knokke, 1956, numéro 21, réfère à la toile *Personnage dans un paysage*, 1934, coll. Emilio Terry.

*Souvenir sentimental*, tableau, cat. exp. P. Colle, juin 1933, numéro 20, collection Emilio Terry.

*Le Chevalier de la mort, seconde variante*, cat. exp. Bonjean, 1934, numéro 21, coll. Emilio Terry.

## **Bibliographie**

Archives :

Archives Pierre Colle

Archives Jean-Louis de Faucigny-Lucinge.

Archives Emilio Terry.

Bibliothèque J. Doucet, Paris.

Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

IMEC, rue Bleue, Paris.

IMEC, l'Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain-La-Blanche-Herbe, France.

The Courtauld Institute, Londres.

RAC, The Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, N.Y., États-Unis.

The University of Texas at Austin, Harry Ransom Center, Austin, Texas, États-Unis.

Southern Illinois University, Special Collections Research Center, Morris Library,

Carbondale, Illinois 62901, États-Unis.

The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, États-Unis.

Abadie, Daniel (sous la direction de), *Salvador Dalí : rétrospective 1920-1980*, catalogue en 2 volumes, y compris *La Vie publique de Salvador Dalí, 1904-1989*, Paris, Centre Pompidou, 1980.

Ades, Dawn, *Dalí*, Londres, Thames & Hudson, 1995.

Ades, Dawn, *Dalí's Optical Illusions*, Hartford, CT, Wadsworth Atheneum Museum of Art et Yale University Press, 2000.

Ades, Dawn, *Dalí: The Centenary Retrospective*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Anonyme, « L'Architecture d'Emilio Terry », *Beaux Arts*, 23.06.1933.

Anonyme, « L'Architecture d'Emilio Terry », *Paris-Midi*, 25.06.1933.

Artuk, Simone Luise, *Une descente aux enfers. Images de la mort et de la destruction dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, Peter Lang S.A., Bern, 1995.

Aubarède, Gabriel de, « Rencontre avec R. Laporte », *Les Nouvelles Littéraires*, 9.8.1951.

Auric, Georges, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

Baxandall, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

Beaton, Cecil, *The glass of fashion*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1954.

Benaïm, Laurence, *Marie Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001.

Bérengrer, Bruno, *Henri Sauguet, amitiés artistiques*, Paris, Séguier, 2003.

Bernheim, Cathy, *Valentine Hugo*, Paris, Presses de la Renaissance, 1990.

Bertrand, Anne, *Les Soirées de Paris, du comte Étienne de Beaumont, 17 mai – 30 juin 1924*, 1989 (mémoire conservé à l'IMEC).

Blankert, Albert, Montias, John Michel, Aillaud, Gilles, *Vermeer*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992.

Bouhours, Jean-Michel et Schoeller, Nathalie, *L'Âge d'Or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 'Les cahiers du Musée National d'Art Moderne', 1993.

Bril, France-Yvonne, *Henri Sauguet*, Paris, Éditions Seghers, 1967.

Briolle, Cécile, Fuzibet, Agnès et Monnier, Gérard, *Rob Mallet-Stevens : La Villa Noailles*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1990.

Buckle, Richard, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1979.

Buot, François, *René Crevel, biographie*, Paris, Grasset, 1991.

Burke, Peter, *The Italian Renaissance*, Cambridge, Polity Press, 1986.

Caizergues, Pierre et Seckel, Hélène, *Picasso-Apollinaire. Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992.

Canseco-Jerez, Alejandro, *Le Mécénat de Madame Errázuriz*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Canseco-Jerez, Alejandro, *Lettres d'Eugenia Errázuriz à Pablo Picasso*, Centre d'Études de la traduction, Université de Metz, Sarreguemines, Imprimerie Pierron, 2001.

Caplier-Gossot, Nathalie, *Le Comte Etienne de Beaumont et les Soirées de Paris*, Université de Paris IV, 1989 (mémoire conservé à l'IMEC).

Carassou, Michel, *René Crevel*, Paris, Fayard, 1998.

Catalogue, « 150 jaar papieren theaters », Museum Borg Verhildersum, Leens (Groningen, Pays-Bas), 1976.

Chadwick, Whitney, « Massons's « Gradiva » : The metamorphosis of a surrealist myth », *The Art Bulletin*, mars 1970, vol. LII, p. 415-420.

Chernow, Ron, *Titan, The Life of John D. Rockefeller Sr.*, New York, Random House, 1998.

Chimènes, Myriam, *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1998.

Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.

Cocteau, Jean, *Lettres à sa mère, 1898-1918*, Paris, Gallimard, 1989

Conover, Anne, *Caresse Crosby, From Black Sun to Rocasinibalda*, Lincoln, États-Unis, 2001.

Cooper, Douglas, *Picasso Théâtre*, Paris, Édition Cercle d'Art, 1967.

Corti, José, *Souvenirs désordonnés (... - 1965)*, Paris, 1983.

Crevel, René, *Lettres de désirs et de souffrance*, Paris, Fayard, 1996.

Crevel, René, *Lettres à Mopsa*, Paris, Méditerranée, 1997.

Crosby, Caresse, *The passionate years*, Londres, Alvin Redman ltd., 1955

Daix, Pierre, *Picasso, 1900 – 1906, catalogue raisonnée de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1966.

Dalí, S, *Babaouo : scénario inédit*, Paris, Éditions des cahiers libres, 1932

Dalí, S, *Cher Breton*, cat.exp., P. Colle, 19 – 29 juin 1933.

Dalí, S, De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture « Modern Style », *Minotaure* 3-4, vol. I, 1933, Arno Press New York, p. 69-75.

Dalí, S, « Les Nouvelles Couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, nr. 5, mai 1934, p. 20-22.

- Dalí, S, « Apparitions aérodynamiques des « Etres-Objets », *Minotaure*, numéro 6, hiver 1935, p. 33-34.
- Dalí, S, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, 1952.
- Dalí, S, *Journal d'un genie*, Paris, Gallimard, 1964.
- Dalí, *Joies – Bijoux*, Turin, Londres, Venise, Umberto Allemandi & Co., 2001.
- Delcourt, Maurice, "Avant l'invasion", *Paris-Midi*, 3 mars 1914.
- Descharnes, Robert et Néret, Gilles, *Dali. L'œuvre peint*, Paris, Taschen, 2005.
- Devésa, J.-M, *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Dumas, M et Scheler, L, *Paul Eluard, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Dunworth, Shane M.L., *The de Noailles as collectors and patrons*, Mphil, 1984, Londres, Courtauld Institute of Art.
- Duroselle, J.-B., *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Paris, Librairie Dalloz, 1966.
- Éluard, Paul, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, décembre 1933, numéros 3-4, p. 85-100.
- Éluard, Paul, *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paris, Gallimard, 1984.
- Etherington-Smith, Meredith, *Dali. Biografie*, Baarn, 1993.
- Faucigny-Lucinge, Jean-Louis de, *Fêtes mémorables, Bals Costumés, 1922 – 1972*, Paris, Herscher, 1986.
- Faucigny-Lucinge, Jean-Louis de, *Un Gentilhomme cosmopolite. Memoires*, Paris, Perrin, 1990.
- Fay, Bernard, *Les Précieux*, Paris, Perrin, 1966.
- Finkelstein, Haim, *Salvador's Dalí's art and writing 1927-1942*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Finkelstein, Haim, *The Collected writings of Salvador Dalí*, Cambridge, University Press Cambridge 1998.
- Fitzgerald, Michel C., *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Flam, Jack, *Matisse, The man and his art, 1869-1918*, Londres, Thames & Hudson, 1986.
- Fletcher, Valerie et Berthoud, Silvio, *Alberto Giacometti, 1901-1966*, cat. exp., Londres, Lund Humphries, 1988.
- Fontaine, Jean de la, *Fables*, Paris, Gallimard, 1974.
- Fraser, Antonia (traduction), *Dior by Dior, the autobiography of Christian Dior*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1957.
- Fouché, Pascal, *Essai de chronologie de l'édition française contemporaine (1918 – 1945)*, Paris, 1984.
- Freud, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.

- Gaillemin, Jean-Louis, *S. Dalí – Désirs inassouvis. Du Purisme au Surréalisme 1925-1935*, Paris, Le Passage, 2002.
- Gee, Malcolm, *Dealers, critics, and collectors of modern painting*, New York et Londres, Garland Publishing, 1981.
- Giacometti, Alberto, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.
- Gibson, Ian, *The Shameful life of Salvador Dalí*, New York, 1997.
- Gillmor, Alan M., *Erik Satie*, Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1988.
- Gold, Arthur et Fizdale, Robert, *Misia*, Paris, Gallimard, 1981.
- Green, Jean-Eric, *Album Julien Green*, Paris, Gallimard, 1998.
- Green, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Green, Julien, *Les Années faciles, 1926 – 1934*, Paris, Plon, 1970.
- Guldemon, Jaap et Adelaar, Dick, *Alles Dalí*, cat. exp., Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, 2005.
- Haak, B, *The Golden Age. Dutch painters of the Seventeenth Century*, Londres, Thames & Hudson, 1984.
- Habasque, Guy, « Quand on vendait La Peau de l'ours », *LOeil*, mars 1956, p. 17-21.
- Hendrix, Harold et Stumpel, Jeroen (rédaction), *Kunstenaars en opdrachtgevers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.
- Holzberger, William G, (rédaction), *The letters of George Santayana, 1921 – 1927*, vol V, book three, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 2002.
- Holzberger, William G, (rédaction), *The letters of George Santayana, 1928 – 1932*, vol. V, book four, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 2003.
- Hugo, Jean, *Le Regard de la mémoire*, Avignon. Actes Sud, 1983.
- Jullian, Philippe, « The Lady from Chili », *Apollo*, avril 1969, p. 264-267.
- Kahane, Martine, *Hommage à Boris Kochno, 1904-1990*, Paris, Publication de l'Opéra National de Paris, 1990.
- Kempers, Bram, *Kunst, macht en mecenaat, het beroep van schilder in sociale verhoudingen*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987.
- Kert, Bernice, *Abby Aldrich Rockefeller, the woman in the family*, New York, 1993.
- Kusunoki, Sharon-Michi, « Edward James, architect of Surrealism », cat. exp. *Surreal Things*, Londres, Musée Victoria and Albert, 2007, p. 205-212.
- Lacan, Jacques, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le François, 1932.
- Larralde, Jean-François et Casenave, Jean, *Picasso à Biarritz, été 1918*, Biarritz, Éditions Lavielle, 1995.
- Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1991.
- Level, André, *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, Alain C. Mazo, 1959.

Marijke Verhaar, Salvador Dalí et le mécénat du *Zodiaque*

Level, Brigitte, *Correspondance Guillaume Apollinaire – André Level*, Bibliothèque Apollinaire no. 9, Lettres modernes, Paris, 1976.

Levy, Julien, *Memoir of an Art Gallery*, New York, Putnam, 1977.

Levy, Julien, *Hommage à Julien Levy*, cat. de vente, Paris, Tajan, 2004.

Lorant-Colle, Sylvia (transcription), *Max Jacob, lettres à Jean Colle, 1923-1943*, annotations : Maurice Dirou, Douarnenez 1996.

Magny, Françoise (rédaction), *Le Faubourg Saint-Germain, Palais Bourbon, sa Place*, Paris, Institut Néerlandais, 1987.

Mallen, Enrique, ON-LINE Picasso project.

Mannoni, G, *Le Marquis de Cuevas*, Paris, Lattès, 2003.

Martin-Fugier, Anne, *Les Salons de la IIIe République, Art, Littérature, Politique*, Paris, Perrin, 2003.

Maur, Karin von, *Salvador Dalí, 1904-1989*, cat.exp., Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989.

Maurois, André, « Nécrologie de R. Laporte », *Carrefour*, 10 mars 1954.

Merryman, John Henry et Elsen, Albert E., *Law, Ethics and the Visual Arts*, Londres et La Haye, Kluwer Law International, 1998.

Michler, Ralf et Löpsinger, Lutz, *Oeuvrekatalog des Radierungen und Mixed-Media Graphiken*, Munchen, Prestel, 1994-1995.

Milhaud, Darius, *Ma Vie heureuse*, Paris, Belfond, 1974.

Morand, Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1983.

Moulin, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Neff, John Hallmark, « Matisse and Decoration : “the Shchhukin Panels” in *Art in America*, juillet/août 1975, p. 39-48.

Nin, A, *The Diary of Anaïs Nin, 1939 – 1944*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1969.

Oberlé, Jean, *Vie d'Artiste*, Paris, Denoël, 1956.

Ollé, Jean-Michel, *André Breton, 42, rue Fontaine*, cat.de vente, Paris, CalmelsCohen, 2003.

Parinaud, André, « Le Cabinet d'un amateur », *La Galerie des Arts*, Paris, 1979.

Peyser, Marijke, *Salvador et Gala Dalí écrivent à leurs mécènes du « Zodiaque » : le prince et la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge*, M.A. 2003, Université d'Utrecht, Pays-Bas.

Polizotti, M, *Revolution of the mind. The life of André Breton*, Londres, Bloomsbury, 1995.

Pringué, Gabriel-Louis, *30 ans de diners en ville*, Paris, Éditions Revue Adam, 1958.

Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.

Richardson, John, *A life of Picasso*, vol. 2, 1907 – 1917, Londres, Jonathan Cape, 1996.  
Rockefeller, Abby Aldrich, *Abby Aldrich Rockefeller's letters to her sister Lucy*, RAC, États-Unis.

Sachs, Maurice, *La Décade de l'illusion*, Paris, Gallimard, 1950.  
Sachs, Maurice, *Au Temps du bœuf sur le toit*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1987.  
Saint Jean, Robert, de, *Journal d'un journaliste*, Paris, Grasset, 1974.  
Salmon, Jacqueline et Damisch, Hubert, *Robert Mallet-Stevens et la villa Noailles à Hyères*, Paris, Editions Marval, 1997.  
Sauguet, Henri, *La Musique, ma vie*, Paris, Atlantica, 2001.  
Schneider, Pierre, *Matisse*, Londres, Thames & Hudson, 1984.  
Schouvaloff, Alexander, *The art of Ballets Russes: the Serge Lifar collection of theater designs, costumes and paintings*, New Haven, Yale University, 1977.  
Secretst, Meryle, *Salvador Dalí, Surrealist Jester*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1986.  
Shields, Judy, "The Queen of Clean", *New York Time Magazine*, vol. 142, 1992, p. 6.  
Steegmuller, Francis, *Cocteau*, Paris, Buchet-Chastel, 1973.

Templier, Pierre-Daniel, *Erik Satie*, Paris, Rieder 1932.  
Terry, Emilio, *L'Intransigent*, le 28 juin 1933.

Volta, Ornella, *La Banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Éditions Macadam & Cie, 1999.  
Volta, Ornella, *Erik Satie. Correspondance presque complète*, Paris, Fayard/IMEC, 2003.

Zervos, Christian, *Pablo Picasso, Œuvres de 1895 – 1906*, Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1957.

## Samenvatting

Toen Salvador Dalí zich in 1929 in Parijs vestigde was hij een arme, onbekende kunstenaar die weinig perspectieven had voor een grootse carrière. Bovendien zat het financiële klimaat niet mee: de Amerikaanse crisis die in Wall Street begonnen was, had zich naar Europa uitgebreid en veroorzaakte daar, begin jaren 1930, grote problemen in het economische leven. De “kunstsector”, altijd al gevoelig voor financiële onrust, werd zwaar getroffen.

En toch is het juist in die periode dat het talent van de jonge kunstenaar zich volledig kan ontplooiën: Dalí blijft een “vrij” kunstenaar, maakt ware meesterwerken en plaatst een stevige voet op de carrière ladder. Hoewel schrijvers en kunsthistorici het leven en het werk van Dalí in alle toonaarden beschreven hebben – ook die eerste jaren in Parijs en de schilderijen die hij toen maakte – bestaat er geen enkele serieuze publicatie die in detail ingaat op de veelomvattende hulp die Dalí en zijn levenspartner, Gala, ontvingen op weg naar de top.

Mijn proefschrift betreft, allereerst, deze hulp, of beter gezegd de mecenaatkring de *Zodiaque*, die Dalí bijstond. Een tweede aspect van mijn onderzoek is de historische plaats van dit mecenaat in de geschiedenis van het “moderne” mecenaat. De *Zodiaque* kring telde 12 leden: zij behoorden tot de hoogste Franse adel, maakten deel uit van de intelligentsia en vertegenwoordigden de grote groep welgestelde, buitenlandse kunstliefhebbers die in Parijs woonden. Zij hadden allen invloed en netwerken en waren financieel onafhankelijk. Dankzij hun financiële, praktische en morele steun kon Dalí commercieel werk vermijden en op die manier aan zijn carrière werken. Alle fasen van de *Zodiaque* worden onder de loep genomen. Na een beschrijving van de zorgvuldig voorbereide aanvang van het mecenaat, volgen een aantal hoofdstukken gewijd aan de verschillende mecenasen. Hun activiteiten in het kader van de *Zodiaque*, hun relatie met de kunstenaar, de “ambiance” in de groep en last but not least, het functioneren van het mecenaat en haar einde komen aan de orde. Teneinde de historische plaats van dit mecenaat te kunnen bepalen, beschrijf ik, in het inleidende hoofdstuk van mijn dissertatie, drie mecenasen uit het begin van de twintigste eeuw die direct vooraf gaan aan de *Zodiaque*. Een analyse van deze “voorgangers” en de specificiteit van het mecenaat rond Salvador Dalí geven een eenduidig antwoord.