



Ruffa, Astrid: Dalí et le dynamisme des formes – L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930, 17 x 20 cm (broché), 592 pages (32 ill. n&b), ISBN : 978-2-84066-327-0, 32 € (Les Presses du Réel, Dijon 2009)

Compte rendu par *Béatrice Joyeux-Prunel, Ecole normale supérieure*  
([beatrice.joyeux-prunel@ens.fr](mailto:beatrice.joyeux-prunel@ens.fr))

Nombre de mots : 2575 mots

Publié en ligne le 2009-12-14

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=776>

[Lien pour commander ce livre](#)

Dalí et le dynamisme des formes, ce titre pourrait prêter à confusion s'il n'était accompagné de précisions : l'ouvrage porte sur « L'élaboration de l'activité paranoïaque-critique dans le contexte socioculturel des années 1920-1930 ». Astrid Ruffa livre un ouvrage ; peu accessible aux non-initiés à l'histoire du surréalisme comme à celle du peintre avant-gardiste Salvador Dalí (1904-1989), mais qui éclaire d'un jour nouveau l'éloignement de Dalí vis-à-vis d'André Breton, et surtout l'élaboration d'une conception distinctive de l'art comme du monde, « l'activité paranoïaque-critique ».

Paru pour le vingtième anniversaire de la mort de l'artiste, ce livre participe d'un intérêt croissant pour l'univers de Dalí. Éditions de textes, conférences, monographies, expositions : Dalí fascine par son jeu sur les images cachées, les obsessions érotiques, les divagations réalistes, les calembours visuels, tout comme sa personnalité théâtrale à la limite de la folie, sa mauvaise foi jubilatoire. Les études daliniennes ont souvent du mal à sortir de cette fascination, d'autant plus que leur travail d'explicitation d'un corpus textuel et visuel complexe, semé d'embûches, doit souvent passer par la décortication patiente de nombreux concepts et récurrences visuelles, empêchant l'élaboration d'un point de vue panoramique. Le travail biographique sur Dalí – le génie, le psychopathe, le stratège, ... - est bien avancé ; le catalogage de son œuvre est disponible partiellement en ligne ([http://www.salvador dali.org/cataleg\\_raonat/?lang=en](http://www.salvador dali.org/cataleg_raonat/?lang=en)) ; l'édition de sa production textuelle est en voie d'être complète (Destino, Barcelone) ; le commentaire, enfin, de ses œuvres visuelles (peintures, dessins, gravures, sculptures, films...) est maintenant très développé ; mais peu d'ouvrages se sont attaqués à la production littéraire de Dalí pour elle-même, au-delà de son intérêt documentaire dans l'étude de la production picturale. C'est de ce « labyrinthe verbal » (p. 26), qu'Astrid Ruffa propose l'étude. On peut suivre la patiente et minutieuse analyse des articles, ouvrages, manifestes produits par Dalí, sans cesse mis en regard de ceux qu'il put lire dans les revues et les ouvrages scientifiques et techniques européens publiés des années 1920 et 1930. Il s'agit de tenir compte d'une affirmation du peintre en 1966 : « la peinture n'est qu'une parcelle de ma cosmogonie » (cité p. 15).

Dans une première partie, Astrid Ruffa nous plonge dans la « pensée icônique » de Dalí, une approche toujours visuelle de la réalité, du rêve, comme de la pensée, bien différente de l'approche plus intellectuelle ou « indicielle » d'André Breton. Elle montre combien ces deux modes d'appréhension contribuèrent à la prise de distance progressive, puis inéluctable, de l'artiste vis-à-vis de Breton. Très ardue, souvent à cause des termes techniques utilisés, mais aussi parce qu'elle ne nous épargne aucun détail de l'analyse littéraire, cette partie le sera peut-être moins pour des spécialistes de sémiologie, en particulier ceux qui connaissent bien les écrits de Charles S. Peirce. Elle n'apprend pas moins de manière précise quels ouvrages, théoriques, scientifiques comme poétiques, constituèrent pour Dalí un réservoir de formes et d'effets stylistiques nouveaux.

Stimulé par sa rencontre avec les poésies de marginaux, avec les aventures de Lidia, une paranoïaque de Cadaques, avec celles des « images-devinettes » de cartes postales ou de revues comiques, comme par la lecture d'études sur l'aliénation mentale et la créativité des fous, Dalí put mettre en œuvre une application de plus en plus systématique d'un type d'automatisme actif, très différent de celui de Breton : le phénomène « paranoïaque-critique », fixant l'attention sur des éléments au détriment des autres, pour révéler une autre facette d'objets informes et d'images ambiguës. Astrid Ruffa montre comment la démultiplication de l'idée obsédante put se greffer sur une suite de manifestes, véritables « machines désirantes » d'une force inédite : dès 1929-1930, Dalí pouvait faire figure de concurrent potentiel de Breton, voire d'alternative à la crise traversée par le surréalisme pris entre l'insuffisance de l'automatisme psychique et l'impasse (artistique) de l'engagement politique.

Après une période de conversion au surréalisme dans le cadre de l'avant-garde catalane (1927-1928), puis son intégration au groupe surréaliste parisien (1929), Dalí approfondit la « paranoïa-critique », prenant conscience de l'écart croissant entre sa conception du surréalisme et celle de Breton. La méfiance de Dalí à l'égard de la logique politique, ses prises de position de plus en plus unilatérales et raciales, son refus, en 1935, de participer au nouveau parti projeté par Breton et Bataille, fournit ultérieurement à Breton des motifs politiques pour justifier l'expulsion définitive du peintre en 1939. Astrid Ruffa soutient que les mobiles politiques ne furent qu'un prétexte face au succès des théories de Dalí et montre, textes en main, que l'accentuation de la distance sémiologique et théorique entre la contribution dalinienne et l'orthodoxie bretonienne, contribua largement à cette rupture.

Ayant imprégné son lecteur des manifestes et des textes rédigés par Dalí du début des années 1920 et à la fin des années 1930 - sans oublier les films conçus par l'artiste - et montré l'évolution de leur logique manifestaire, Astrid Ruffa nous plonge, dans les chapitres suivants, dans une relecture plus large de la chronologie dalinienne. Elle y étudie l'inspiration que Dalí put trouver dans les développements techniques (deuxième partie) et scientifiques (troisième partie) de son époque.

La deuxième partie vise à définir le « paradigme photographique » qui fut à la base de la méthode « paranoïaque-critique ». La référence de Dalí au modèle photographique est décelée dans les textes du peintre dès 1927, dans le contexte de l'avant-garde catalane. Dalí passe d'une esthétique moderniste (anti-art machiniste, 1927-1928), attachée à l'élaboration d'une vision objective, à une esthétique surréaliste (1928-1929). Ces pages immergent dans le fourmillement intellectuel de la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, où Dalí, arrivé en 1929, put s'imprégner de l'ultraïsme catalan, avant-garde à la croisée des influences cubistes parisiennes, futuristes italiennes, expressionnistes allemandes, stimulées par les divers courants de l'avant-garde espagnole, et ranimées par le passage en Espagne d'artistes simultanistes et dadaïstes après 1917. On y suit le désir violent de Dalí, en connivence avec ses compatriotes, d'« assassiner l'art », mouvement dans lequel il se lance en 1927, rejetant le système culturel catalan encore lié au noucentisme classicisant et prônant une « Sainte Objectivité » explicitement rattachée à l'esthétique machiniste de l'Esprit nouveau. Le peintre se passionne alors pour les images produites par les investigations scientifiques - photographies, films scientifiques largement diffusés en Espagne -, lit les ouvrages de chefs de file de la Nouvelle Objectivité (auxquels il n'hésite pas à emprunter des images, voire des paragraphes pour ses propres articles), se documente dans des ouvrages de botanique. L'éloge et l'utilisation de photographies et de films

scientifiques, dont il met en évidence dans ses essais la valeur lyrique, en particulier celle du gros plan, permettent à Dalí d'approfondir la recherche d'une esthétique anti-artistique.

Astrid Ruffa montre ensuite comment, se rapprochant du surréalisme, Dalí modifia progressivement son esthétique, sans pour autant renoncer au paradigme photographique : le processus photographique était désormais interprété comme l'enregistrement d'une réalité inédite, une manière de laisser le détail s'autonomiser, ce qui permit à Dalí de s'approprier les principes du surréalisme de Breton. Le rapprochement avec Buñuel en 1928 et la coréalisation d'*Un chien andalou* en 1929 sont à comprendre dans ce contexte, de même que la désintégration des formes des objets peints par Dalí dans des toiles de plus en plus abstraites, sur le modèle de Miró, Ernst, Arp, Magritte ou Masson, entrés en surréalisme plus tôt que lui. En 1929 cependant, Dalí épuise les ressources offertes par le mode d'appréhension anti-artistique et objectiviste du monde, et se retrouve seul, le radicalisme anti-artistique lui ayant coûté tous ses appuis en Catalogne. De plus en plus proche du surréalisme, il part pour Paris et s'intègre dans le nouveau groupe. Il fait désormais appel à une représentation hyper-réaliste et fait de sa peinture une « photographie instantanée en couleur et à la main » des fantasmes. C'est le premier pas d'une réflexion, chez Dalí, sur l'objectivité d'un savoir irrationnel.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage approfondit le « paradigme scientifique de type iconique » sur lequel Dalí se focalise après 1933-1934. Outre un attrait pour les sciences, assez commun à l'époque dans les milieux artistiques, Dalí fait de l'objectivité scientifique un enjeu de sa pratique, dès 1927. Astrid Ruffa relie cet intérêt pour les sciences à une fascination répandue parmi les avant-gardes depuis les années 1910, du cubisme, théorisé par Maurice Raynal à l'aune des mathématiques nouvelles, au futurisme italien. Elle montre comment Dalí put s'inspirer après 1920 des écrits de Gino Severini, en particulier de son « esthétique du compas » et des ambitions scientifiques de *l'Esprit nouveau* d'Ozenfant et Jeanneret. L'obsession subjectiviste des surréalistes n'empêcha pas leur participation à l'engouement des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle pour l'expérimentation à caractère scientifique. La réception des nouvelles théories physiques par les avant-gardes fut largement influencée par l'approche néo-positiviste du Cercle de Vienne, dont les penseurs, Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Philippe Frank, Kurt Gödel, Otto Neurath et Hans Reichenbach, furent régulièrement publiés ou vulgarisés dans les revues de philosophie de l'époque et dans certaines revues modernistes. Leur mise en cause de tout savoir de type métaphysique, leur appel à l'utilisation d'un mode de connaissance absolument rigoureux dans tous les domaines de la vie, influença en particulier les animateurs de la revue *Documents*. Dalí, nourri par ces références, envisagea après 1930 une collaboration de plus en plus étroite entre arts et sciences, qu'il puisa en particulier dans l'utilisation de notions de physique fort précises. La lecture notamment d'ouvrages d'Albert Einstein lui permit de retravailler, à sa propre manière, d'abord la théorie de la relativité restreinte, puis après 1933-1934, la théorie de la relativité générale.

Astrid Ruffa retrace avec précision les canaux par lesquels Dalí put connaître les théories einsteiniennes (contexte espagnol, nombreux ouvrages, souvent annotés ou gribouillés, encore conservés dans sa bibliothèque, près des livres de botanique et de zoologie), et comment il les assimila. Sa mise en évidence, dans les textes daliniens écrits après 1933-1934, de passages cités, parfois sans référence, ou même plagés, dans des écrits scientifiques d'Einstein, de Monod-Herzen ou d'Eddington, restera dans les annales de la critique dalinienne. Elle permet également de mieux comprendre certains motifs récurrents dans la peinture de Dalí au début des années 1930, en particulier les objets droits rendus courbes par la rencontre avec d'autres objets. Convertissant la théorie de l'espace-temps einsteinien en imaginaire, Dalí conférait à l'espace-temps mental et psychique une force matérielle agissant sur les corps. Corps mous, montres molles, objets-projectiles, cuillers courbées, trous dans les corps : Dalí conférait à la logique du désir une portée iconique et physique, l'envisageant désormais sous la forme concrète d'une courbe. À partir de 1935, Dalí élargit encore la référence au modèle einsteinien en passant à une approche antikantienne, dénonçant, dans la crise artistique de l'époque, une appréhension métaphysique des objets dans l'espace.

Construisant une opposition entre un art abstrait, d'inspiration néokantienne

(celui, en fait, que soutenait à Paris le galeriste Paul Guillaume), et un art relevant d'une « psychologie physique », dont le cubisme de Picasso serait le plus bel exemple, Dalí assume désormais une appréhension magique de son art, sans pour autant renoncer à sa légitimation scientifique – ainsi par la visite qu'il rend à Freud à Londres en 1938. Tout en correspondant à la fascination de ses collègues surréalistes pour les fétiches et autres objets magiques, cette approche approfondissait l'identification de Dalí à l'artiste-génie, homme universel, créateur-magicien d'un univers mais aussi magicien de sa propre figure, indépendant désormais à l'égard d'un surréalisme qui ne pouvait le contenir. Son orientation nouvelle, adoptée à l'époque de son exil aux États-Unis et après l'exclusion de 1939, allait clore une époque : Dalí abandonnait l'imaginaire de l'espace-temps pour se tourner vers une théorie corpusculaire et ondulatoire de la lumière. En même temps il cherchait dans l'esthétique du Quattrocento et le nombre d'or, dans les années 1940, puis dès les années 1950, dans la représentation visuelle des structures constitutives des organismes, comme l'ADN, un principe d'unification du cosmos : encore la volonté d'être un artiste total, à la fois magicien, exégète, savant, écrivain.

On l'aura compris, l'ouvrage d'Astrid Ruffa est une somme. Outre qu'il permet de mieux comprendre le fonctionnement de l'activité « paranoïaque-critique », souvent péniblement compréhensible pour des non spécialistes, il réinsère Dalí dans un contexte intellectuel et scientifique que l'image de génie psychotique de l'artiste voilait trop, et donne à de nombreuses œuvres plastiques de Dalí une clé d'interprétation cohérente : celle de l'action physique des idées fixes. Plus largement, il fournit un bon exemple sur le fonctionnement visuel du langage et peut donner matière à de nouveaux types d'interprétation des écrits d'artistes, trop souvent réduits au rôle de documents pour la compréhension des œuvres visuelles. Le livre, cependant, ouvre encore plus de questions qu'il n'en clôt. On pourrait lui faire trois critiques, liées les unes aux autres :

- Celle, d'abord, de la concentration exclusive, certes assumée, sur les textes et plus rarement sur les images, laissant de côté les acteurs de ce « contexte socioculturel des années 1920 et 1930 », comme la vie personnelle de Dalí. Aucune mention des rencontres de Dalí entre 1920 et 1940, des amis, critiques, mécènes, marchands qui soutinrent son œuvre et l'accompagnèrent nécessairement dans l'élaboration de sa pensée esthétique et de sa position dans l'univers artistique de son époque. L'artiste était-il si isolé que le laisse paraître le livre ? Certaines allusions à l'actualité artistique dans laquelle s'élabora la pensée « paranoïaque-critique » sont faites sans plus d'explicitation, comme si la connaissance de ce contexte était évidente pour le lecteur, alors que l'auteur leur attribue une importance forte : ainsi l'omission fréquente de prénoms de personnes citées, et plus encore celle de leur position ; ainsi la mention du désir par Dalí, en 1934, de « prendre position dans le domaine de la mode en vue de la conquête de New York » (p. 473) ; de la dénonciation, en 1935, d'une situation de crise artistique ; ou encore des expositions d'objets magiques présentées à Paris dans les années 1930. En quoi l'élaboration de la pensée paranoïaque-critique put-elle contribuer, et fut-elle informée par les prises de position de Dalí dans l'avant-garde européenne ? S'il faut faire un lien entre la chronologie de la carrière de Dalí et celle de ses théories esthétiques, pourquoi ne pas le faire de manière plus systématique ? Pourquoi ne pas lier plus étroitement la production littéraire avec la production plastique, non pas seulement par le commentaire des œuvres mais aussi par la mise en rapport entre les œuvres exposées et les textes publiés ? La lecture et la compréhension de l'ouvrage en seraient probablement facilitées, et les textes, décortiqués les uns à la suite des autres, mieux rattachés à un contexte personnel et artistique.

- Autre critique, liée à la précédente : l'approche d'Astrid Ruffa s'avère plus descriptive qu'explicative, ce qui est un éloge si l'on prend acte des apports qu'elle fournit aux études daliniennes, mais laisse aussi sur sa faim. Alléché par l'abondante description du parcours intellectuel et esthétique de Dalí, le lecteur aimerait mieux comprendre quels furent les enjeux spécifiques de la stratégie dalinienne, outre la volonté de s'insérer dans le surréalisme parisien après 1929 et d'en prendre distances après 1933. La théorie paranoïaque-critique fut-elle accompagnée de plus d'expositions, et de quel

type ? De plus de ventes ? Eut-elle pour but de s'imposer auprès de certains milieux plus que d'autres ? Quelle fut, en outre, sa réception dans la critique et sur le marché de l'époque ? Eut-elle des effets sur les choix de Dalí comme sur son évolution ultérieure ?

- L'ambition enfin, certes justifiée, d'une approche textuelle, implique certains présupposés délicats. Dalí, d'abord, fut-il le seul auteur de ses textes ? Gala n'eut-elle pas une part dans l'invention de la théorie paranoïaque-critique ? Y eut-il d'autres interventions (éditeurs, traducteurs...) ? La focalisation sur une étude chronologique des textes et de leurs sources, d'autre part, a tendance à produire l'impression d'une évolution logique dans la construction de l'univers de Dalí. Ne faudrait-il pas faire place au hasard ? Ne serait-il pas utile, surtout, d'étudier de manière précise les différences entre les groupes de textes non seulement selon leurs années de publication (ce qui produit de la continuité), mais aussi selon leurs types (manifestes, articles, textes lus et non publiés, livres...), selon leurs lieux de publication (Dalí eut-il à Paris le même discours qu'à Barcelone, et à New York, le même discours qu'à Paris ?), selon leurs publics ? Ce présupposé unitaire pluriel a pour effet d'entériner l'idée d'un artiste magicien, d'un génie maître de sa carrière – et c'est d'ailleurs dans cette veine que se termine l'ouvrage.

Ces critiques pourraient se résumer à une remarque : limiter le « contexte socioculturel » des années 1920-1940 à des relations entre textes, est peu prudent. Il faudra donc lire cet ouvrage après avoir lu ailleurs sur la biographie de Dalí et sur l'histoire du surréalisme, s'armer de patience lors des analyses ultra-détaillées des manifestes de Dalí, veiller, chronologie en main, à ne pas oublier un contexte artistique, social, économique et politique peu cité, faire preuve de mansuétude face à un ouvrage dont la méthode et les références sont peu nourries par l'histoire socioculturelle. On n'en sortira pas moins passionné par Dalí, mieux à même de comprendre son œuvre et ses écrits entre 1920 et 1940, et curieux d'y revenir pour l'aborder avec des connaissances qui s'avèreront désormais incontournables, grâce à ce travail d'érudition.