

INTRODUCTION

« Tout m'affecte, rien ne me change. »

Salvador Dalí

Partagés entre l'admiration fanatique et le rejet le plus violent, le grand public et la critique ont collé les étiquettes les plus variées sur l'œuvre de Salvador Dalí ; mais si celle-ci est si difficile à cerner, c'est tout d'abord parce que l'artiste et écrivain catalan détourne les normes de la communication. Certes, Dalí ne cesse de se livrer en racontant sa vie, en commentant ses créations ou en exposant son approche esthétique. Cependant, ces déclarations masquent les intentions du Catalan plus qu'elles ne les révèlent : par la mise en scène des nombreuses facettes de son personnage, il ne cesse de se démultiplier et devient ainsi insaisissable ; ses explications, par leur diversité et leur abondance, ne font que rendre encore plus énigmatiques ses œuvres ; lors de ses exposés programmatiques, d'innombrables logiques se superposent à l'argumentation rationnelle, ce qui brouille les pistes et rend le propos opaque.

Les définitions plurielles et toujours renouvelées que Dalí donne de sa propre personne, des objets du monde et de son programme esthétique, ne constituent pas seulement une stratégie de mystification mais aussi et surtout une stratégie de création qui repose sur une extrême ouverture aux événements et aux réalités environnantes. Doué d'une sensibilité peu ordinaire, le Catalan est en mesure d'assimiler tout phénomène perçu et de le réemployer au moment de produire une œuvre, une identité

ou une théorie esthétique. Breton ne se trompe pas lorsqu'au tournant des années 1930 il qualifie Dalí de « machine à penser¹ » : il rend hommage à l'inégalable capacité du Catalan de transformer immédiatement et automatiquement les données captées en substance de sa propre pensée. Déjà en 1928, Giménez Caballero évoque la perméabilité de Dalí à de multiples courants artistiques et son habileté à se les approprier². Bien des années plus tard, un autre ami, Gómez de la Serna, souligne, admiratif, l'aptitude du Catalan à « absorber » d'autres esthétiques pour les renouveler : « Dalí, fier Espagnol, refuse le plagiat : il ne doit rien à Picasso mais absorbe tout naturellement le modernisme et le renouvelle avec son originalité propre. [...] Il saisit et rejette avec la même rapidité tout ce qui tente son esprit plus rapidement, plus directement que quiconque – tenté cent mille fois plus souvent qu'un autre³. »

Ouvert à tout savoir et à tout événement, il y adhère pour les refaçonner. Le processus de création est ainsi envisagé comme une opération de recréation qui mobilise, de manière originale et selon les exigences du moment, des éléments préalablement perçus et accumulés.

Tout fait l'objet d'une appropriation, de l'expérience vécue au livre lu en passant par l'image rencontrée sur une carte postale ou dans une revue. Dès lors, écrire signifie réécrire ou même plagier. Ainsi, dans la préface au catalogue de sa première exposition individuelle à la galerie Dalmau en 1925 à Barcelone, Dalí reprend les pensées d'Ingres⁴, comme si l'originalité de son esthétique ne pouvait ressortir que par le truchement d'une

1. D'après un témoignage présenté dans le documentaire *Dalí. La persistance de la mémoire* d'Ana Martínez, diffusé sur Arte le 7 mai 2004 à 22h15.

2. Ernesto Giménez Caballero, « Gasch - Dalí - Montanyá », in *La Gaceta literaria*, n° 47, 1^{er} décembre 1928, p. 303.

3. Ramón Gómez de la Serna, *Dalí*, Paris, Flammarion, 2003 [1977], p. 12.

4. Comme le souligne Dalí in Salvador Dalí, *Comment on devient Dalí : les aveux inavouables de Salvador Dalí*, récit présenté par A. Parinaud, Paris, Laffont, 1973, p. 69.

autre. Plus tard, en 1934, il fait appel à un article vulgarisant les théories d'Einstein – théories avec lesquelles l'artiste est entré en contact au début des années 1920 – afin de donner une orientation inattendue à l'imaginaire surréaliste⁵. Il en est de même pour la peinture. Produire un tableau signifie refaire le tableau peint par un autre. Dalí réinterprète également ses propres images. Le cas des célèbres montres molles est exemplaire : le retour de l'objet au fil des années s'accompagne, aussi bien au niveau de la peinture qu'au niveau de l'écriture, d'une signification qui varie en fonction des intérêts du moment⁶. Enfin, celui qui recourt systématiquement au réemploi autorise les reprises et les réécritures de ses œuvres, comme s'il n'existait pas de production originale⁷. Ce faisant, non seulement il encourage les autres à faire appel à son propre procédé de création, mais il trouve un moyen pour se construire une identité : il se reconnaît dans l'image que le public lui renvoie⁸.

5. Cf. le chap. III *La réécriture de l'article d'Einstein « Le problème de l'espace, de l'éther et du champ physique » : l'iconicité et l'objectivité de l'espace-temps courbe* du présent volume.

6. Cf. à ce sujet Elliott King, « Le temps dalinien fait mouche : réflexions sur les 'montres molles' », *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, éd. A. Ruffa, Ph. Kaenel et D. Chaperon, Paris, Éd. Desjonquères, 2007, p. 37-52.

7. Michel Déon, qui a adapté en français *La Vie secrète de Salvador Dalí* d'après la retranscription faite par Gala des originaux en « français dalinien », se questionne sur le problème des faux et affirme lors d'un entretien : « Créatinisation des masses ? Intervention de son œuvre dans la réalité, comme il écrira à R. Morse ? Prostitution de l'œuvre ? Pillage consenti ? Il [Dalí] était indifférent. Je ne parle pas des piles de papiers blancs qu'il a signés. » Cf. Frédérique Joseph-Lowery et Michel Déon, « Une rencontre avec Michel Déon de l'Académie française », in *Revue des sciences humaines*, n° 262, 2001, p. 267. Dalí semble être pourtant sensible au pillage « non autorisé ». Dans les années 1980, il dénonce le vol de 18500 feuilles blanches signées destinées à des lithographies et la circulation de faux tableaux. Cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Dalí, les lithographies littéraires*, en collab. avec O. Clinckemaillie, Mouscron, Marius Staquet, 2000, p. 24 et le documentaire de M. A. Nieto *La Vraie Histoire des faux Dalí*, diffusé sur Arte le 7 mai 2004 à 23h30.

8. Comme le souligne Catherine Millet, l'artiste est très content de la transcription de Michel Déon de *La Vie secrète de Salvador Dalí*. Je ne peux qu'approuver la conclusion que l'auteur en tire sur la façon d'aborder l'homme Dalí : « [...] nous ne devons pas être plus dalinien que Dalí. Acceptons ce Narcisse qui ne se cherche ni dans un miroir magique qui le flatte, ni dans une eau profonde où il pourrait s'abîmer, mais dans le regard et au besoin les mots des autres, de nous autres. » (Catherine Millet, *Dalí et moi*, Paris, Gallimard, 2005, p. 171).

La tentation est grande de ne pas donner de l'importance à un univers où tout modèle est disqualifié au profit de copies qui proposent des variations autour d'un original insaisissable. Toutefois le Catalan n'a jamais cessé d'encourager ses lecteurs à déchiffrer ses œuvres si méticuleusement construites : « Le jour où l'on s'occupera sérieusement de mon œuvre, on verra que ma peinture est comme un iceberg qui ne montre qu'un centième de son volume. Je m'emploie jésuitiquement à cacher mes valeurs, tenant l'hypocrisie jésuitique pour une technique magistrale. Ainsi mon exhibitionnisme masque ma véritable personnalité⁹. » De fait, au tournant des années 1930, Dalí érige cette infinie mise en scène du même qui se fait autre en un mode de création qui a une portée cognitive. Il s'agit d'un projet éthique et esthétique qui se développe dans le temps de manière cohérente, qui s'intègre dans le contexte socioculturel de l'époque et qui propose un véritable modèle de connaissance du monde basé sur l'appropriation imaginative de tout phénomène perçu.

Dalí est célèbre pour ses toiles, certes, mais il est aussi un écrivain et un théoricien dont les textes et l'imaginaire – souvent négligés ou dénigrés pour leur aspect mystificateur – méritent d'être pris au sérieux et mis en lumière. Restituer les conditions de production et identifier la logique d'écrits qui se sont nourris d'apports multiples, afin de rendre à nouveau lisibles des œuvres dont on ne sait plus reconnaître les enjeux historiques et cognitifs, tel est le principal défi que cette recherche, consacrée aux textes de la période surréaliste, se propose de relever. À côté de l'image de Dalí bouffon sur laquelle ce travail ne s'attardera pas – une figure qui a déjà fait couler beaucoup d'encre et qui prédomine après l'exclusion de l'artiste du groupe surréaliste –, cette étude fait ressortir l'image sans doute un peu déroutante d'un créateur-stratège qui, en dialogue constant avec les intellectuels de son temps, conçoit un projet original de plus en plus

9. Salvador Dalí et Louis Pauwels, *Les Passions selon Dalí*, Paris, Denoël, 1968, p. 122.

solide et rigoureux. Il ne s'agit pas de nier le côté provocateur, parodique et ironique des œuvres de Dalí, mais d'en souligner l'aspect méthodique, un aspect que la critique a peu retenu et qui constitue pourtant l'autre face de la médaille. La mise en cause de l'ordre établi et le détournement des conventions prônées par l'artiste surréaliste s'opèrent en effet par une attitude qui combine inextricablement le sérieux et le ludique.

Le choix de se focaliser sur les écrits de Dalí soulève d'emblée une question : le peintre catalan était-il en mesure de manier à son aise la langue, le français en particulier, et de produire des textes intéressants du point de vue « théorique » et « littéraire » ?

Il convient tout d'abord de souligner que l'écriture n'est pas une partie marginale de la production de Dalí. L'on peut s'étonner face à l'abondance, à la variété des textes du Catalan ainsi que face à la constance dans le temps de son activité scripturaire. Il suffit de feuilleter le recueil *Oui* pour s'en rendre compte. Dès le début de sa carrière, Dalí s'appuie sur l'écriture en y voyant un instrument de création original et un moyen essentiel au développement d'un imaginaire esthétique. Lui-même affirme pendant les années 1960 que « la peinture n'est qu'une parcelle de [sa] cosmogonie¹⁰ » ou, sur un ton qui frise la provocation, que « le côté peintre est chez [lui] le moins important. Ce qui compte, c'est la structure presque impérialiste de [son] génie¹¹ ». Dalí souligne surtout l'importance de ses idées qui sont infiniment productives et se concrétisent sous une multitude de formes : la littérature, la peinture, la sculpture, la gravure, le dessin, la photographie, le cinéma, l'opéra, la publicité, le théâtre de la vie. En 1944, en rappelant la prédiction de Lorca, il en vient même à accorder une place tout à fait spécifique à l'écriture : « Still others, questioning the 'authenticity' of my *Secret Life*, have discovered in me literary gifts superior to the skill which I reveal in my pictures

10. Alain Bosquet et Salvador Dalí, *Entretiens avec Salvador Dalí*, Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 142.

11. *Ibid.*, p. 26.

[...] But as far back as in 1922 the great poet García Lorca had predicted that I was destined for a literary career [...] ¹². » Plus tard, lors d'un entretien avec Gómez de la Serna, il affirme à nouveau la primauté de l'activité littéraire : « Mon père prétendait que j'étais meilleur écrivain que peintre et il avait raison ¹³. » C'est donc de façon réfléchie que Dalí se plonge dans l'univers des mots.

Nombreux sont d'ailleurs ceux qui, pendant les années 1920 et 1930, valorisent les textes de Dalí pour leur qualité d'écriture et pour l'approche esthétique qu'ils proposent. Ainsi, Gómez de la Serna témoigne de l'estime pour Dalí, un créateur qu'il considère avec Buñuel comme un « grand écrivain » et comme le porte-parole de l'avant-garde espagnole ¹⁴. De son côté, Crevel, le premier à consacrer une monographie à l'artiste, met en évidence les « dons d'expression prodigieux » du Catalan en les comparant à ceux de Pic de la Mirandole. Dalí est à ses yeux un « poète », un « philosophe » et un « orateur à l'éloquence on ne peut plus directe ¹⁵ ». Rappelons aussi un geste d'Éluard, révélateur de sa reconnaissance de Dalí en qualité de théoricien et écrivain surréaliste : le poète n'hésite pas à demander l'avis de son ami catalan à propos d'un texte qu'il vient de rédiger ¹⁶.

Quant à la question souvent soulevée de la maîtrise du français au niveau purement linguistique, il ne fait pas de doute que Dalí, ayant été inscrit par son père au Colegio Hispano-Francés de la Inmaculada Concepción, savait le français dès l'âge de

12. Cf. la préface de Dalí à *Hidden Faces* (Salvador Dalí, *Hidden Faces*, trad. H. Chevalier, New York, Morrow and Company, 1974 [1944], p. 5).

13. Ramón Gómez de la Serna, *Dalí*, op. cit., p. 223.

14. Cité in Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelone, Planeta, 1988, p. 107.

15. René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, Paris, Éd. surréalistes, 1931, p. 56.

16. Cf. la lettre qu'Éluard envoie à Gala et à Dalí en juillet 1931 (Paul Éluard, *Lettres à Gala. 1924-1948*, éd. établie et annotée par P. Dreyfús, Paris, Gallimard, 1984, p. 111).

cinq ou six ans ¹⁷. Il est cependant vrai que son français, de même que toutes les langues qu'il manie, est tout à fait particulier : il s'agit d'un français calqué sur la langue orale, à la graphie changeante, à la ponctuation presque absente, à la syntaxe imaginative ¹⁸. Les écrits de l'artiste stimulent à la fois l'œil et l'oreille du lecteur. Les mots appellent des lectures multiples et deviennent de véritables cryptogrammes. Les manuscrits demandent donc un grand travail de déchiffrement. Il est vrai aussi qu'avant la publication d'un article ou d'un livre, Dalí s'adressait à sa femme Gala et à ses amis surréalistes (comme Breton, Éluard, Caillois, Crevel) pour leur demander de revoir ses écrits. On se trouve donc face à des textes « remaniés », dont la version « originale » est à tout jamais occultée ¹⁹. S'engager dans la recherche de « la parole vraie » serait une quête impossible et d'ailleurs peu pertinente car elle trahirait dans une certaine mesure l'esprit de l'auteur. En effet, c'est sous ces formes « réinterprétées » que Dalí a voulu publier ses textes et c'est sous ces mêmes formes que ses écrits ont influencé les écrivains, les intellectuels de son temps et même ses correcteurs ²⁰. Enfin, la multiplication même de

17. Michael Reaburn (éd.), *Salvador Dalí : the Early Years*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 18 ; Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, éd. F. Joseph-Lowery, préf. J. Spector, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 26.

18. J'ai pu consulter de nombreux manuscrits du peintre à la Fondation Gala-Salvador Dalí de Figueres. Les phrases très longues, peu ponctuées, syntaxiquement étranges donnent à voir et en quelque sorte à entendre un flux de paroles qui avant d'avoir été inscrit sur la page semble avoir été prononcé. Soulignons également qu'un texte possède souvent plusieurs manuscrits, comme si Dalí lui-même se plaisait à réécrire ses textes et à y déceler de nouvelles facettes. Les fautes relevées par les relecteurs concernent la ponctuation, l'orthographe, les termes proches du catalan. Le travail des correcteurs et des éditeurs a donc surtout été d'endiguer et de normaliser le flux de mots.

19. Cf. par exemple Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., éd. critique F. Joseph-Lowery. Se considérant comme l'un des nombreux correcteurs, adaptateurs, traducteurs de l'œuvre de Dalí, Frédérique Joseph-Lowery s'est penchée sur les manuscrits du texte autobiographique non pas pour établir et figer le texte dans sa « vérité », mais pour lui restituer sa mobilité et sa richesse.

20. Ayant choisi d'examiner les textes tels que Dalí les a publiés de manière à mettre en lumière les enjeux historiques et cognitifs d'écrits qui se sont nourris de savoirs multiples et qui ont nourri à leur tour d'autres esthétiques, je ne traiterai pas de l'aspect matériel de la langue de l'artiste. L'étude de cette question exigerait en effet une analyse génétique des textes et la prise en compte des enregistrements, souvent inexistant, des nombreuses conférences de l'artiste.

ces écrits, qui nie toute idée d'existence d'un « original », fait partie de l'esthétique de celui qui a cherché à mettre en circulation les « images multiples » infiniment signifiantes et qui a tant insisté sur les doubles qui le hantent²¹.

Cette écriture visuellement et acoustiquement protéiforme qui démultiplie les significations et qui est destinée à disparaître sous la couche des réécritures est ainsi, dans une certaine mesure, le résultat d'un choix. Félix Fanès, qui s'est occupé du journal de Dalí adolescent rédigé en catalan, décèle chez son compatriote une « certaine dyslexie²² ». En admettant que le diagnostic soit exact²³, le peintre a transformé ce qui est habituellement considéré comme un défaut – le non-respect des conventions établies par les dictionnaires et les grammaires – en source de créativité. Adolescent, Dalí cherche à se conformer aux normes linguistiques en soignant l'orthographe, la typographie, la structuration en paragraphes ; plus tard, il donnera libre cours à une langue proche de l'oral, prenant probablement conscience des potentialités signifiantes des aspects visuel et sonore des mots²⁴.

21. Cf. par exemple Salvador Dalí, *Comment on devient Dalí : les aveux inavouables de Salvador Dalí*, op. cit., 1973, p. 12-14, 30-34. Dalí rappelle que son nom et son prénom ne sont pas uniques car ceux-ci désignent également son père et son frère mort, de véritables « doubles » : c'est à la fois sous le signe d'une absence (son frère) ainsi que d'une présence excessive et obsédante (son père), que Dalí évoque sa naissance. Le nom n'individualise plus ; il devient pure sonorité au contenu variable.

22. Salvador Dalí, *Journal d'un génie adolescent*, Paris, Serpent à Plumes, 2004 [1994], p. 10. Également cité in Catherine Millet, *Dalí et moi*, op. cit., p. 176.

23. Se référant à l'avis des spécialistes, Frédérique Joseph-Lowery n'est pas de la même opinion : « Son style n'est pas la conséquence de quelque maladie. [...] Son style porte la trace d'une inquiétude métaphysique qui touche son nom propre. » Cf. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., éd. critique F. Joseph-Lowery, p. 29. Ce qui est certain, c'est que le style de Dalí est aussi et surtout la conséquence d'un choix esthétique.

24. Cf. par exemple la lettre adressée à son oncle libraire en 1922, reproduite in Vicenç Altaió et al., *Dalí : una vida de libro / a Life in Books*, Barcelone, Destino, 2004, p. 23. D. Giral-Miracle souligne, en particulier, l'intérêt de Dalí pour la calligraphie et la typographie : le peintre considère la lettre comme une forme artistique digne d'être explorée. Au fil des décennies, il élabore graphiquement son propre alphabet ainsi que sa propre signature

Si l'intérêt de Dalí pour l'écriture et le respect que ses textes suscitent auprès des intellectuels de l'époque légitiment l'étude des écrits surréalistes de l'artiste, il n'en reste pas moins que le lecteur d'aujourd'hui se trouve confronté à des œuvres variées et extrêmement difficiles à cerner. Au sein d'un corpus au premier abord très hétérogène, on trouve quelques livres, mais surtout une série d'articles courts de genres différents : le poème, l'écrit manifestaire, le scénario de film, l'essai autoanalytique.

Une même méthode de création et de connaissance sous-tend cependant les productions verbales et picturales de Dalí des périodes surréaliste et postsurréaliste : l'« activité paranoïaque-critique ». Conçue par l'artiste au tournant des années 1930 et axée sur la réappropriation des phénomènes perçus, elle témoigne – et c'est là une de ses spécificités – d'une « sensibilité sémiotique » ancrée dans l'icône, telle qu'elle est définie par Peirce²⁵. Tout en relevant d'un champ particulier de la linguistique, le système peircien des classes de signes renvoie à différentes manières d'appréhender le réel. L'icône implique une opération de schématisation / de diagrammatisation de l'objet perçu : elle détient avec lui un rapport de ressemblance diagrammatique. De même, chez Dalí, l'objet perçu par l'œil engendre une image mentale²⁶ – un signe, donc – qui le représente par un diagramme. Comme un même schéma peut renvoyer à des objets différents, la pensée associe automatiquement le diagramme de la donnée perçue

en en proposant plusieurs variantes. Au début des années 1980, il imaginera une écriture qui s'inspire du modèle de la théorie des catastrophes de René Thom (Daniel Giral-Miracle, « Historia de una fascinación », *Dalí : una vida de libro / a Life in Books*, op. cit., p. 23-26).

25. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés par G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978, p. 147-153.

26. Je considère l'« image mentale » comme une image immatérielle qui se crée sur le plan mental à la suite d'une perception visuelle et en fonction de ce que le spectateur reconnaît dans l'objet. Elle représente l'objet et permet de l'identifier : elle en est un signe. À propos de la distinction entre « image immatérielle » et « image matérielle » et des phases que le « travail du regard » implique, cf. Daniel Laroché, « Cheminement vers une définition de l'image-objet », in *Voir. L'image mentale I*, n° 16, mai 1998, p. 4-15.

à l'idée délirante – c'est-à-dire à l'objet désiré au niveau subconscient²⁷ –, ce qui permet de voir ce que l'on désire et d'établir des rapports de ressemblance entre des entités de prime abord totalement distinctes. En particulier, l'œil de l'artiste retient soit la forme externe de l'objet, son anatomie, ses contours, soit la forme interne, sa structure, son ossature en établissant automatiquement un rapport d'analogie formelle avec le fantasme. Tout est ainsi sujet à transformation, les formes²⁸ des corps étant surdéterminées et dynamisées par la pensée subconsciente. Dalí est alors le fervent promoteur d'un regard qui, par un processus de schématisation, est capable de restructurer le monde extérieur et de lui conférer des significations supplémentaires en fonction de l'idée obsédante du spectateur.

Plaçant la perception iconique à la base de sa méthode créative et cognitive, le Catalan est amené à étudier et à exploiter dans tous les domaines les métamorphoses des objets. Certes, par la prééminence accordée à la vue, Dalí est d'abord un peintre et ensuite un écrivain : l'activité « paranoïaque-critique » trouve dans la peinture un champ d'application privilégié. Toutefois, la prise en considération des textes de l'artiste se révèle extrêmement féconde dans la mesure où elle offre la possibilité d'examiner également la façon dont l'approche théorique s'élabore. À la différence des autres types de production, l'écriture constitue à la fois :

27. L'idée délirante est, pour Dalí, un fantasme personnel, un objet de désir qui a un caractère obsédant et qui se situe au niveau subconscient.

28. Dans mes analyses, le terme « forme » désigne une représentation réduite aux traits essentiels d'un objet et fait référence à la fois à l'apparence externe et à la structure interne du corps. Grâce à sa portée générale, il peut être appliqué aussi bien au domaine artistique que littéraire. Ainsi, dans le registre pictural, le terme renvoie à la fois aux contours et à la charpente de l'objet figuré ; dans le registre littéraire, il se réfère à la fois à l'aspect phonique et graphique des mots, des syntagmes, des phrases et à la structure du texte. Les expressions « schéma », « diagramme », « schème formel », « schème organisationnel » et « ordre de relation » sont utilisés, dans le cadre de cette étude, comme des synonymes de « forme » ; elles permettent toutefois de mettre l'accent sur l'acte de schématisation des données que le signe iconique implique. Le terme « structure » sera uniquement employé pour désigner la forme interne de l'objet pris en examen.

– un lieu de reconfiguration iconique des phénomènes perçus. L'idée obsédante surdétermine dans ce cas non pas les contours ou la structure de l'objet, mais la « forme » du mot ou du réseau de mots : elle exploite les aspects graphique ou sonore d'un terme, d'un syntagme d'une phrase ou encore l'ossature discursive pour se manifester et engendrer des significations non conventionnelles²⁹.

– un lieu de construction et d'explicitation du cadre conceptuel qui régit l'activité créative. Dans les textes de Dalí, réflexion théorique et mise en œuvre se donnent rendez-vous.

Si j'ai choisi de me focaliser sur les écrits de la phase surréaliste (1928-1939), c'est précisément parce qu'ils permettent de mettre en évidence, sur le plan théorique, le caractère novateur d'une méthode créative au moment de sa conception et d'étudier, sur le plan de sa mise en œuvre, le fonctionnement des premiers textes « paranoïaques-critiques » du peintre. Au cœur de la fermentation intellectuelle de son époque, Dalí joue un rôle clé dans les groupes d'avant-garde en mettant progressivement en place un imaginaire iconique ainsi que des motifs auxquels il fera appel tout au long de sa vie. En premier lieu, il contribue de manière significative à l'affirmation

29. C'est ainsi que s'explique la valorisation des dimensions visuelle et orale de la langue. La prononciation et l'intonation si frappantes de Dalí, les coulées d'encre bien visibles dans les manuscrits ou dans les signatures de l'artiste donnent corps à une langue individualisée où les sons et les traits graphiques ont des significations multiples. Décrivant l'idiolecte de Dalí, Myriam Watthee-Delmotte a déjà relevé que la pratique d'écriture de l'artiste est réfractaire à la « désindividualisation », à la « décorporalisation » et à la « dégestualisation » propres aux langues normées de notre civilisation. Proche d'une pratique originelle voire infantile, Dalí rend jouissif l'aspect sonore et graphique du signe linguistique en associant le corps à l'expression. Cf. à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte, « L'espace littéraire dalinien : vue sur l'abîme », *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*, éd. F. Godeau, Paris, Éd. Kimé, 2006, p. 167-171. Les textes publiés, qui font l'objet de cette étude, ont été soumis à un travail de « normalisation ». Toutefois, non seulement ils gardent la trace de cette langue qui a pris corps lors d'une lecture à haute voix ou de la rédaction manuscrite, mais ils mettent en œuvre des dispositifs qui démultiplient les significations en faisant émerger une idée obsédante.

d'un mouvement d'avant-garde catalan qui s'inspire des idées issues des mouvements européens les plus variés (comme le futurisme, *L'Esprit nouveau*, *Valori plastici*, le surréalisme), et les synthétise : sur la base des expériences vécues lors de ses années de formation à Madrid et du contexte culturel européen de la fin des années 1920, Dalí prend position dans le domaine artistique et propose dès 1928 une première conception du surréalisme proche des vues de Breton. En deuxième lieu, par son arrivée en France et sa participation officielle au groupe parisien, il dynamise et réoriente le mouvement. Une nouvelle conception du surréalisme voit le jour. Il s'agit d'un imaginaire tout à fait original par la logique des formes qui y est promue, un imaginaire qui apporte des réponses stimulantes aux préoccupations d'un mouvement amené à redéfinir ses principes aux niveaux politique et esthétique. Pendant les décennies suivantes, Dalí restera fidèle à l'imaginaire iconique de l'activité « paranoïaque-critique », mais son expulsion du mouvement surréaliste en 1939 et les guerres (la guerre d'Espagne et la Deuxième Guerre mondiale) réorientent les intérêts de l'artiste et les finalités qu'il attribue à l'activité créative. Dès lors qu'il ne fait plus partie d'aucun groupe et que, exilé aux États-Unis, il est confronté à la force ravageuse des conflits, tout se passe comme s'il ressentait une nécessité impérieuse d'unité. Il ne s'agit plus de tout remettre en cause en produisant des situations de crise mais de retrouver un ordre immuable et éternel. Dalí exprime ainsi dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942) la volonté de faire « peu neuve³⁰ ». Il s'attachera au classicisme pré-raphaélite de la Renaissance sur le plan esthétique, au catholicisme sur le plan religieux, à la monarchie de droit divin sur le plan politique et à des genres littéraires³¹

30. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, adapt. fr. M. Déon, Paris, La Table ronde, 1984 [1942], p. 303.

31. Comme le roman ou l'écriture autobiographique. Cf. Myriam Watthee-Delmotte, « L'espace littéraire dalinien : vue sur l'abîme », *art. cit.*, p. 163-181 et Myriam Watthee-Delmotte, *Dalí, les lithographies littéraires*, *op. cit.*, p. 27-41.

permettant traditionnellement d'intégrer la destinée de l'individu dans l'ordre plus vaste de l'histoire sur le plan de l'écriture. La rupture n'est pourtant pas aussi brutale qu'il n'y paraît : le changement se place sous le signe de la continuité. La méthode créative est toujours la même, mais l'artiste met de plus en plus l'accent sur l'aspect intégrateur – et non sur l'aspect destructeur – de la pensée « paranoïaque-critique », en privilégiant des objets de délire, des genres littéraires et des pratiques artistiques conformes à la nouvelle exigence éthico-esthétique.

L'innovation introduite par la méthode créative du Catalan dans le cadre du surréalisme devient évidente lorsque l'on rapproche les pensées théoriques de Breton et de Dalí à la lumière de la notion d'« icône » initialement définie. Les deux imaginaires ne cessent de dialoguer et de s'influencer, mais ils ont des caractères propres. Breton valorise une connaissance basée sur les indices, au sens de Peirce³², authentifiant l'expérience de la « descente vertigineuse en soi ». Dalí, en revanche, s'inspirant entre autres de la créativité verbale et visuelle des « fous », du principe de l'image-devinette et de l'interprétation des figures aux formes indéterminées, privilégie une connaissance basée sur l'icône : l'analogie formelle, une fois révélée, est objectivement perceptible par tout un chacun, d'où la force de conviction de la méthode de Dalí et l'originalité d'une conception du surréalisme qui a fasciné les intellectuels et Breton lui-même au début des années 1930. En tout cas, la relation ambiguë et de plus en plus tendue qui règne entre les deux auteurs tient à la théorisation et à l'application d'un automatisme psychique fonctionnant d'après des régimes sémiotiques différents.

En guise d'illustration, l'étude comparée des écrits manifestaires de Dalí et de Breton est doublement éclairante. Premièrement, elle permet de mettre en perspective

32. L'« indice » signifie l'objet en vertu du fait qu'« il est réellement en connexion avec lui ». Cf. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 144 et aussi 153-161.

du point de vue sociologique la position de Dalí face aux principes théoriques institués par Breton et d'éclairer le rapport de force entre les deux théoriciens du surréalisme. Deuxièmement, du point de vue linguistique, elle questionne les solutions apportées par Dalí et Breton au problème du « paradoxe communicationnel », un paradoxe propre au manifeste d'avant-garde et lié à un discours théorique qui, pour être efficace, nécessite la mise en œuvre de ses propres concepts. La comparaison permet alors de montrer l'adoption du régime iconique chez le premier et du régime indiciel chez le second.

Après avoir analysé les écrits manifestaires et souligné (à l'aide de la notion d'icône) les traits sociologiques et sémiotiques d'un surréalisme régi par le dynamisme psychique des formes, je me propose de prendre en considération deux modèles de pensée qui ont permis d'élaborer et de consolider l'édifice de la méthode paranoïaque-critique : Dalí se donne les moyens de signifier les dimensions révélatrice et objective du processus de restructuration des données perçues, deux dimensions qui selon le Catalan font défaut à l'écriture automatique. Comme ces deux imaginaires sont en partie présents chez Breton aussi, il m'a semblé important de relever l'emploi spécifique à chaque auteur d'un bagage culturel commun.

Il y a tout d'abord la prégnance certaine du paradigme photographique. Le processus de production du cliché devient très tôt une véritable machine à visualiser les fantasmes. Dans l'élaboration de la méthode « paranoïaque-critique », Dalí reprend les phases de la production de l'image photographique, mais il détourne le but premier du médium (celui de reproduire fidèlement le visible) en poussant à ses extrêmes limites la propriété iconique généralement attribuée à la photographie : en situant la ressemblance entre le signe et l'objet non sur le plan des qualités sensibles mais sur le plan du schème organisationnel, Dalí parvient à rendre visibles ses fantasmes. Le dispositif permet alors de révéler les pensées subconscientes.

La réappropriation par Breton de ce même imaginaire est tout autre : d'une part,

le chef du groupe surréaliste, pendant les années 1920, s'intéresse à l'appareil photographique en l'intégrant dans un régime sémiotique de type indiciel et, d'autre part, il privilégie, pour décrire l'expérience de l'écriture automatique, l'imaginaire du « voyage d'exploration ».

Le deuxième modèle de pensée est constitué par l'imaginaire scientifique lié à la notion d'espace-temps, que Dalí redéfinit en fonction de la théorie de la relativité générale d'Einstein et des théories morphologiques de Monod-Herzen. Si par le paradigme photographique le Catalan se focalise sur la dimension révélatrice de l'idée délirante, il se réfère avec insistance au concept d'espace-temps à partir de 1933-1934 pour mettre l'accent sur le caractère concret et objectif des productions issues de la méthode « paranoïaque-critique ». D'après le modèle de l'espace-temps courbe tel qu'il est reformulé par Dalí, le fantasme s'objective en restructurant les objets à son image, d'où l'intérêt de l'artiste pour les objets dont la silhouette ou la surface est courbe. Le produit de l'activité « paranoïaque-critique » est, dès lors, un objet façonné par les schèmes formels du fantasme, un objet qui à son tour est en mesure de façonner un autre corps d'après les schèmes formels acquis. En détournant les modèles scientifiques, Dalí finit par proposer un objet magique qui agit en reconfigurant le monde d'après les désirs et qui trouve un écho auprès d'intellectuels de tendances diverses dont Breton lui-même.

L'étude du dynamisme psychique que Dalí confère aux formes des objets, aux formes verbales et picturales permet finalement de mettre en lumière le foisonnement mais aussi l'extrême cohérence de l'univers surréaliste qu'il a conçu et mis en mots, et de souligner la valeur de l'approche « paranoïaque-critique » de la réalité tant sur le plan de l'histoire des idées que sur celui de la connaissance.

Bien qu'actuellement de plus en plus d'historiens de l'art et de critiques d'art

s'intéressent aux écrits du peintre et cherchent à en restituer le contexte³³, peu d'historiens de la littérature ont osé s'aventurer dans le labyrinthe verbal dalinien en prenant en considération le cadre socioculturel des textes et en se penchant sur la logique discursive mise en place par le peintre, d'où la perspective innovatrice ouverte par la présente étude. Comme on s'est empressé de cataloguer et de commenter les œuvres peintes de l'artiste, les écrits sont encore trop souvent cantonnés à un statut de documentation de la production picturale. En outre, nombre de critiques se sont intéressés à Dalí comme à une figure de génie et ont rédigé des biographies ou des psychobiographies basées sur ses écrits. D'autres l'ont considéré d'un point de vue strictement clinique, comme un cas psychiatrique. Mais qu'en est-il du Dalí théoricien et écrivain surréaliste ?

En ce qui concerne l'histoire des idées, les travaux de Laurent Jenny, de Jeremy Stubbs et de Dominique Kunz Westerhoff constituent une contribution importante pour penser la relation Breton / Dalí et la conception de l'image surréaliste. Ruth Amossy, dans *Dalí ou le filon de la paranoïa*³⁴, explicite de façon très pédagogique quelques enjeux de la méthode « paranoïaque-critique », mais elle s'intéresse principalement à la problématique de la réappropriation dalinienne des mythes en ayant recours à la psychanalyse. Mentionnons encore *Dalí and Postmodernism*³⁵ de Marc LaFountain, un travail critique qui tend à se faire lui-même œuvre : il intègre Dalí dans la sémiotique du discours postmoderne et le considère comme un anticipateur d'une telle esthétique, d'où une réflexion suggestive à caractère philosophique.

33. Cf. en particulier les travaux de D. Ades, D. Lomas, W. Jeffett, E. King, F. Fanés, J. M. Bonet et J. J. Lahuerta. Toutes les études que je signale en fin d'introduction sont mentionnées dans la bibliographie du présent ouvrage.

34. Ruth Amossy, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, Paris, PUF, 1995.

35. Marc LaFountain, *Dalí and Postmodernism : this is not an Essence*, Albany N.Y., State University of New York Press, 1997.

Pour ce qui est de l'analyse des écrits de Dalí dans leur dimension « textuelle », les recherches sont encore plus rares. Paradoxalement, elles sont majoritairement menées par des historiens de l'art. Haim Finkelstein³⁶ est le premier à publier une étude sur le sujet dans laquelle il explore le processus créatif sous-jacent à l'écriture et à la peinture dans le cadre de la manipulation consciente par l'artiste (pendant les années 1920 et 1930) des motifs freudiens. Cet ouvrage, qui n'est pas une « psychobiographie³⁷ », prend en considération d'un point de vue historique plus de quatre-vingt-dix écrits et quatre-vingts toiles, est fouillé et riche en détails intéressants. Étudiant aussi les motivations moins conscientes qui régissent l'œuvre de Dalí³⁸ et choisissant de se focaliser essentiellement sur les théories freudiennes, l'auteur s'intéresse moins aux autres matériaux que le Catalan a utilisés pour construire son délire et son propre personnage.

Dans le milieu hispanophone, il faut mentionner les travaux très informés de Rafael Santos Torroella, de Jaume Vallcorba et d'Agustín Sánchez Vidal sur les activités artistiques et littéraires de Dalí dans les cadres madrilène et catalan. En outre, dans l'important ouvrage *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*³⁹, Fèlix Fanés redessine le parcours créatif de l'artiste avec le souci constant de restituer les contextes et de prendre en considération l'influence réciproque entre Dalí et les courants artistiques de son temps : en qualité d'historien de l'art catalan, il porte surtout son attention sur la construction de l'image picturale (et non verbale) et restreint son étude à la période catalane de Dalí.

36. Haim Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942, the Metamorphosis of Narcissus*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1996.

37. Comme le souligne l'auteur (*ibid.*, p. 6-7).

38. *Ibid.*, p. 6.

39. Fèlix Fanés, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen. 1925-1930*, Barcelone, Electa, 1999.

Dans la sphère francophone, l'étude de Jean-Louis Gaillemine *Salvador Dalí ; désirs inassouvis*⁴⁰, tirée d'une partie de sa thèse, suit le passage de Dalí d'une esthétique puriste à une esthétique « paranoïaque » entre 1925-1935. L'ouvrage a le mérite d'être pionnier en la matière, mais les analyses ne vont pas toujours en profondeur : le contexte culturel catalan aussi bien que le contexte européen, essentiels pour la compréhension des positionnements du peintre dans le domaine esthétique, mériteraient une plus grande attention. Toujours dans le domaine francophone, j'aimerais saluer l'initiative de Frédérique Joseph-Lowery qui a ressenti la nécessité de « lire » les textes. Après avoir établi une édition critique de *La Vie secrète de Salvador Dalí* en considérant et en rendant dynamiques les manuscrits de l'auteur, la chercheuse a dirigé le numéro de la *Revue des sciences humaines* « Lire Dalí » de février 2002 : tout en ne se détachant pas d'une approche psychanalytique, les articles dévoilent la richesse de textes peu connus. Quant aux travaux de Myriam Watthee-Delmotte, ils constituent la première exploration de l'ensemble des écrits du peintre et dessinent le parcours littéraire de Dalí⁴¹. Ses recherches ont ouvert de nouvelles pistes pour penser la relation entre écriture et peinture et, tout en montrant l'ancrage psychanalytique des œuvres daliniennes, elles ont également pris en considération d'autres sphères d'influences, comme la morphologie. Enfin, on ne peut pas ignorer l'ouvrage de Catherine Millet, *Dalí et moi*⁴². Le monde de l'écrivain et du peintre est mis en perspective par rapport à l'univers artistique contemporain et par rapport à la figuration

40. Jean-Louis Gaillemine, *Salvador Dalí : désirs inassouvis. Du purisme au surréalisme 1925-1935*, Paris, New York, Le passage, 2002.

41. La thèse de M. Watthee-Delmotte date des années 1980 : elle a donné lieu à l'ouvrage *Dalí, les lithographies littéraires* et, surtout, à plusieurs articles.

42. Catherine Millet, *Dalí et moi*, Paris, Gallimard, 2005.

d'une passion scopique qui conduit à rapprocher le créateur du masturbateur. Catherine Millet souligne le caractère objectif de son étude, mais, selon une démarche toute dalinienne, elle n'hésite pas à revendiquer une part de subjectivité, l'implication personnelle étant considérée comme un moteur de compréhension. Les intérêts personnels de l'auteur donnent lieu à des réflexions d'une grande sensibilité et à des développements inattendus.

On a pu constater ces dernières années, un intérêt croissant, dans le monde académique, pour l'univers de Dalí en général. En 2004-2005, pour le centenaire de sa naissance, plusieurs textes ont été réédités, les premiers volumes de la *Obra literaria completa* de Salvador Dalí ont paru et plusieurs études ont été publiées, dont le très savant ouvrage *El pensament de Salvador Dalí en el lllindar dels anys trenta* de Vicent Santamaria de Mingo⁴³, issu de sa thèse et consacré aux filiations et aux implications philosophiques de la pensée de Dalí. Des colloques ont également été organisés à Philadelphie, en Floride, en Catalogne et en Suisse ainsi qu'une série de conférences à l'Université de Barcelone⁴⁴. Plus récemment, en 2007-2008, un colloque sur Dalí et l'Éros a eu lieu en France, un volume sur les jeux de Dalí avec les différents types

43. Vicent Santamaria de Mingo, *El pensament de Salvador Dalí en el lllindar dels anys trenta*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2005. Je remercie l'auteur de m'avoir envoyé et fait découvrir l'ensemble de ses travaux à la suite de notre rencontre au colloque de Cerisy en août 2007.

44. Cf. par exemple Michael R. Taylor (éd.), *The Dalí Renaissance. New Perspectives on His Life and Art after 1940*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2008 ; Hank Hine, William Jeffett et Kelly Reynolds (éd.), *Persistence and Memory. New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*, Milan, Bompiani, 2004 ; Dawn Ades (et al.), *Dalí. Un creador disidente*, Barcelone, Destino, 2004 ; Astrid Ruffa, Philippe Kaenel et Danielle Chaperon (éd.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Éd. Desjonquères, 2007 ; Lourdes Cirlet et Mercè Vidal (éd.), *Salvador Dalí i les arts : historiografia i crítica al segle XXI*, Barcelone, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.

de médias est sorti en Allemagne, un autre sur la relation Dalí / Béjart a été publié en Suisse⁴⁵ et, à l'occasion de l'exposition « Dalí & Film », des études sur Dalí et le cinéma ont paru⁴⁶. La curiosité grandissante pour l'œuvre du Catalan s'accompagne d'une multiplication des approches adoptées. Tout un champ d'exploration, dont on devine à peine l'ampleur, vient ainsi de s'ouvrir.

45. Cf. respectivement Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka (éd.), *Dalís Medienspiele*, Bielefeld, [transcript], 2007 ; Frédérique Joseph-Lowery et Isabelle Roussel-Gillet, *Dalí / Béjart : danser Gala*, Genève, Éd. Notari, 2007.

46. Matthew Gale (éd.), *Dalí & Film*, Londres, Tate Publishing, 2007 ; Elliott King, *Dalí, Surrealism and Cinema*, Herts, Kamera Books, 2007.

UN PROJET SURREALISTE PLACÉ SOUS LE SIGNE DE L'ICÔNE

Dalí et la conception iconique de l'automatisme psychique

UN DISCIPLE SURREALISTE NOVATEUR

Faisant officiellement partie du groupe surréaliste dès 1929, Dalí est appelé à définir sa place à l'intérieur du mouvement. Une double exigence s'impose à lui. D'une part, il est dans l'obligation d'intégrer son propre discours dans un cadre doctrinal préétabli et, d'autre part, il doit marquer l'originalité du propos qu'il tient. Or, par sa formation culturelle et son arrivée tardive dans le groupe surréaliste, Dalí se trouve dans une situation privilégiée pour proposer une théorie novatrice.

Comme le souligne Lotman dans *La Sémiosphère*, ce sont les « échanges asymétriques et cycliques entre langages¹ » qui permettent de les transformer et de les renouveler. En d'autres termes, toute innovation est engendrée par un dialogue entre langages qui occupent des positions hiérarchiquement différentes à l'intérieur de la « sémiosphère ».

1. Youri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. A. Ledenko, Limoges, Pulim, 1999 [1966], p. 9-54. Le terme « langage » désigne tout système codé porteur de signification. Je considère les conceptions théoriques que Breton et Dalí développent au fil des années comme deux langages qui ont leur propre organisation interne et qui dialoguent entre eux, d'où l'intérêt du modèle communicationnel proposé par Lotman. L'auteur met en effet en lumière la dynamique cyclique et asymétrique qui régit les transformations des langages en interaction au sein de la sémiosphère (l'espace sémiotique d'une culture).