

Dali ou le dur désir de divaguer

Marie-Annick Sékaly

Directrice du service culturel de Clio

Le centenaire de la naissance de Salvador Dali, célébré en 2004, a été l'occasion de revenir sur l'histoire, ô combien complexe, du maître du surréalisme. De la Catalogne qui fut, entre Figueras et Port Lligat, le théâtre de sa vie et de l'essentiel de sa production, jusqu'aux États-Unis où son influence sur l'esthétique contemporaine se fit par le biais de la « culture de masse », en passant par le Paris des surréalistes, Marie-Annick Sekaly vous propose un itinéraire au cœur de la mythologie dalinienne.

Délires, obsession et mises en scène

L'image extravagante que Dali cultiva tout au long de sa vie trouve son origine dans une personnalité fortement perturbée. La folie destructrice rôde dans son enfance et son adolescence d'enfant gâté, petit souverain fragile, tyrannique et cruel d'une famille de notaire de Figueras. Son génie sera d'en détourner le cours pour se l'approprier et établir avec elle un *modus vivendi* qui fera de lui l'un des plus grands peintres du XXe siècle.

La découverte de la psychanalyse lui permit de pratiquer par la peinture, mais aussi par l'écriture, une auto-analyse sauvage et certainement peu orthodoxe mais par laquelle il se sauva lui-même de ses obsessions tragiques. Paradoxalement c'est de façon parfaitement consciente et délibérée qu'il transposa ses délires sur la toile pour réaliser ses premières œuvres originales. À l'opposé de l'écriture automatique prônée par les surréalistes, qui voyaient en elle un moyen de faire affleurer l'inconscient dans l'écriture, Dali élabore, organise et met en scène tout à fait délibérément un répertoire de formes, d'objets, de figures et de paysages avec lesquels il compose à loisir de déchiffrables énigmes dont il nous fournit abondamment les clés dans ses textes.

La psychanalyse fait en effet partie des rares sujets, avec la technique picturale, à laquelle il s'intéressa, de son propre aveu, avec application : il rencontra Sigmund Freud et Jacques Lacan avec le désir, hélas déçu, d'avoir avec eux une vraie conversation sérieuse sur le sujet et il raconte sa frustration lorsqu'il constata que Freud, qu'il rencontra en 1938, l'observait mais ne l'écoutait pas. Pourtant Freud nota après cette rencontre : « J'étais tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme saint patron, pour des fous intégraux (disons à 95 % comme l'alcool absolu). Le jeune Espagnol avec ses yeux splendides de fanatique et son indéniable maîtrise technique m'a amené à reconsidérer mon opinion. »

Ainsi la mise en scène de ses relations à son père, sa mère et son frère mort à vingt deux mois, dont il porte le prénom et qu'il a le sentiment de remplacer, formera la matière première de ses tableaux. Il aime avec passion les paysages de Cadaquès et des environs où il a passé son enfance – plage, cyprès, rochers, horizon marin constitueront les grands espaces métaphysiques ouverts sur l'infini où il convoque le peuple de ses visions, reconnaissant son propre visage dans les rocs de ses rivages catalans. L'apparition dans sa vie de Gala, venue en visite à Figueras avec son mari

Paul Éluard qu'elle quittera sur le champ pour devenir à vie l'indispensable muse, épouse et mère de Dali, lui permettra d'achever la transmutation de sa folie en génie grâce à la fameuse méthode paranoïa-critique.

La méthode paranoïa-critique

Cette « méthode » que Dali définit comme « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative critique des phénomènes délirants » est tout simplement le résultat du mélange explosif de ses notions psychanalytiques et de la vieille tradition universelle d'interprétations des lignes informes des nuages, des rochers ou des tâches pour les assimiler à des images reconnaissables (*La métamorphose de Narcisse*, 1937). Mais Dali ne se contente pas de rêver comme Léonard de Vinci devant les métamorphoses des nuages ou comme les lettrés chinois devant leurs collections de pierres étranges car, en associant à ces illusions son jeu de clés analytiques, il développe jusqu'au vertige un délire cohérent à la fois effrayant et poétique, servi par une virtuosité picturale inégalable.

Ainsi la phobie terrible des sauterelles qui le terrorisaient dans son enfance est à l'origine d'associations successives qu'il décline dans ses tableaux. Grand admirateur de Guimard, il découvre dans l'architecture des bouches de métro parisien la silhouette caractéristique de mante religieuse frottant ses élytres après la dévoration du mâle (« La terrifiante beauté comestible de l'architecture Modern Style », article paru dans le *Minotaure* en 1933). Il reconnaît la même image dans la femme en prière de *L'Angélu de Millet* et découvrant que *L'Angélu*, passé aux rayons X, révélait la présence, sous le sac de pommes de terre, d'un cercueil d'enfant sur lequel se recueillaient les deux paysans, il fait immédiatement le lien avec sa propre situation d'enfant mort puisque baptisé du même prénom que son frère défunt. Il associe alors la sauterelle mortifère à l'image de son père castrateur. Dans le *Jeu lugubre* (1929) acheté par le vicomte de Noailles mais qui choqua les surréalistes eux-mêmes prêts à en censurer les tâches excrémentielles, le thème central est ainsi celui du hideux baiser de la locuste, le père de Dali, à son fils : on y retrouve par ailleurs l'autoportrait en rocher, *Le grand masturbateur*, de la même année, paupières baissées, le nez piqué dans le sable. *L'Angélu de Millet* traversera ainsi son œuvre sous des formes différentes au fur et à mesure qu'évolue son style, de la première version de 1933 jusqu'à la monumentale représentation de 1965. D'autres scénarios représentent son père en Guillaume Tell car celui-ci, selon l'interprétation dalinienne du mythe, en coupant la pomme en deux fit en réalité disparaître son fils dont la postérité n'a pas retenu le nom (*Guillaume Tell*, 1930 ; *L'Énigme de Guillaume Tell*, 1933). Ailleurs il se représente lui-même, ainsi dans le très beau *Dali à six ans* quand il croyait être une petite fille en train de soulever la peau de l'eau pour voir un chien dormir à l'ombre de la mer (1950). La morbidité concentrée, magnifiée, rendue acceptable par une technique impeccable est ainsi offerte à l'admiration des initiés dont le cercle s'élargit au fur et à mesure que Dali rencontre de nouveaux mécènes et que ses expositions connaissent du succès : il écarte ainsi peu à peu le danger des crises d'hystérie agressives qui allaient s'amplifiant et qu'il avait de plus en plus de mal à maîtriser avant l'arrivée de Gala.

Ruptures

L'ambiguïté avait marqué sa rencontre avec Lorca et Bunuel à Madrid comme elle marquera ses contacts avec le groupe des surréalistes à Paris. Il s'intègre en les côtoyant à des courants d'idées intellectuels et révolutionnaires, il suscite leur admiration et se fait reconnaître ainsi de façon inespérée car seules des personnalités comme Éluard, Breton, Max Ernst ou Cocteau sont capables de le soutenir dans ses incartades, d'acheter ses tableaux et de valoriser socialement des images aberrantes et provocatrices qui ne pouvaient que susciter l'horreur dans son milieu d'origine. Mais en même temps il est avare de son amitié, ne cesse de manifester vis-à-vis d'eux un complexe de supériorité et un désir de manipulation. Il coupera les ponts quand il estimera le moment venu de s'en affranchir, affichant des positions réactionnaires radicales qui le feront exclure par Breton.

Sa mise à l'écart volontaire coïncide avec le moment où il est rejeté par son père indigné de sa relation avec Gala : la propriété de Figueras lui est désormais fermée, il est chassé de ce lieu où il était profondément enraciné, dans cette maison où sa mère lui avait aménagé son premier atelier.

Il vivra cette période de déchirement et de vaches maigres dans une gêne financière toute nouvelle pour lui et seul le dévouement héroïque de Gala lui permettra de vivre fièrement cette ascèse. Il s'astreint à un labeur implacable alors même que ses mécènes le délaissent et c'est alors qu'une terrible frustration le conduit à rêver non plus de l'approbation d'une élite qu'il méprise mais de la pénétration de ses idées dans la société de masse qu'il prétend inspirer et dominer. Le défi paraît insurmontable tant les élucubrations sexuelles et scatologiques de Dali semblent peu propices à séduire la société rigide des années quarante-cinquante, cependant tout en accumulant à plaisir les obstacles il saura magistralement les surmonter.

Son revirement en faveur de Franco quand il fut clair que celui-ci sortirait vainqueur de la guerre civile fut dicté, semble-t-il, plus encore par la peur panique de ne pas pouvoir revenir en Espagne pour travailler à Cadaquès que par le désir de provoquer ses amis. Bientôt, tout en fuyant la guerre aux États-Unis, il s'étendra sur l'attrait érotique exercé sur lui par Hitler : Dali, beaucoup trop égocentrique pour avoir la moindre position politique cohérente, n'a aucun sens de l'Histoire et se désintéresse absolument du sort de l'humanité qui n'est prétexte pour lui qu'à des considérations esthétiques à l'emporte-pièce où se projettent ses habituels fantasmes. Il s'affligea d'ailleurs d'attendre en vain une reconnaissance de l'Espagne franquiste qui le dédaignait et se consola peut-être en illustrant les poèmes de Mao Tsé Toung (*Cent fleurs, Dragon vert, Montagnes de paix*, 1967) aux surprenants échos daliniens : « Les montagnes dansent, serpents d'argent/les massifs courent, éléphants de cire ».

Avida Dollars

Ainsi celui qui, dès les années trente, s'indignait que toutes ses idées de retour au Modern'Style se retrouvaient à Paris dans la mode et dans le design des meubles et des objets sans qu'il puisse en toucher les royalties, entreprit lors de son séjour aux États-Unis de conquérir la planète « spectacle et consommation » qui allait naître après la guerre. S'enorgueillissant du surnom d'Avida Dollars que lui avait donné André Breton, il mène campagne chaque année pendant six mois pour décrocher des contrats publicitaires et organiser des interviews à scandale, des happenings ou des shows médiatiques à grand spectacle qui rassemblent les foules. Il invente la connivence de la publicité des produits de luxe (lingerie, haute couture, parfums) avec le monde de l'art en associant son image à celle d'Elsa Schiaparelli. Bien loin désormais du Chien Andalou, il réalise les décors de la scène du rêve pour le film d'Hitchcock *La Maison du Docteur Edwards* avec Ingrid Bergman et Gregory Peck. Sa renommée est universelle, sa canne à pommeau, ses moustaches cirées lui composent un masque et une silhouette immédiatement reconnaissables où transparait encore la beauté diabolique du jeune homme à demi-nu qui cavalait dans les rochers du Cap Creus sous le regard émerveillé de Garcia Lorca. Mais de 1934 à 1978, chaque année, pendant six mois, après le fabuleux tourbillon de l'agitation foraine, il se retire avec Gala en Floride ou à Port Lligat, où il revient à partir de 1948, pour reprendre son infatigable labeur de peintre et de sculpteur. Se succèdent ainsi différents thèmes de travail où le rôle de la paranoïa critique, devenue inutile une fois accomplie la parfaite intégration du maître dans la société de son temps, s'amenuise au profit d'une recherche de plus en plus poussée de la prouesse technique et d'une exploration de différents registres traditionnels auxquels Dali attache une importance capitale. Les toiles « atomiques » sont des prodiges de virtuosité où il utilise la figure de la désintégration pour faire apparaître des images quasi insaisissables et pourtant fascinantes (*Tête raphaélesque explosant*, 1951 ; *Galatée aux sphères*, 1952). Dans les tableaux métaphysiques monumentaux, il atteint parfois à une réelle émotion, mettant au service d'un catholicisme qui paraît presque sincère sa science des compositions dont la force masque habilement la complexité (*La Madone de Port Lligat*, 1950 ; *La Cène*, 1955 ; *Explosion de foi dans une cathédrale*, 1974). Les peintures d'Histoire constituent un hommage réactionnaire, comique et néanmoins impressionnant à Fortuny et Meissonnier (*Le rêve de Christophe Colomb*, 1959 ; *La bataille de Tétouan*, 1962) tandis qu'il renoue dans les hologrammes et les tableaux stéréoscopiques des dernières années avec le minutieux travail d'artisan que requiert la réalisation des illusions d'optique (*Le pied de Gala*, 1974 ; *La Cadillac pluvieuse*, 1978).

Parallèlement s'achève entre Port Lligat, Figueras et le château de Pubol la mise en place du complexe dalinien aménagé avec l'aide de Gala selon ses vœux mégalomaniaques : déjà la petite

maison de pêcheur où il habitait avec Gala avait subi de multiples extensions proliférantes au fur et à mesure de ses succès. En 1974 le théâtre municipal de Figueras est transformé en musée théâtre Dali et le trou laissé par les bombes de la guerre civile est recouvert d'une « coupole géodésique ». Le château de Pubol qu'il offre à Gala est traité en objet surréaliste avec salons kitsch et remparts surmontés d'œufs gigantesques. C'est là qu'il s'éteindra douloureusement en 1989, sept ans après la mort de Gala et six ans après avoir peint son dernier tableau : une œuvre abstraite intitulée *Queue d'aronde*. Thuriféraire implacable de l'art figuratif il l'aurait sans doute désavouée jadis quand il dénonçait les « Cocus du vieil art moderne » mais, circonstance atténuante, elle lui fut inspirée par sa rencontre avec le grand mathématicien français René Thom, couronné pour son invention de la Théorie des catastrophes...

Marie-Annick Sékaly

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

