

DALÍ : “LE SURRÉALISME, C’EST MOI !”

Paysages hors du temps

« Le surréalisme, c’est moi !¹ ». Cette formule de Dalí s’est révélée prophétique : Dalí est devenu le plus célèbre et le plus admiré des surréalistes et son iconographie fait, depuis longtemps déjà, partie de l’imaginaire collectif.

Dalí incarne la transgression, la liberté, la révolte, la capacité à gommer les frontières entre l’art et la réalité quotidienne. Dans le domaine artistique, il est également connu pour être le créateur de la méthode paranoïaque-critique, une méthode irrationnelle de connaissance de la réalité qui utilise les images doubles, ou invisibles, et renvoie aux phénomènes de perception ou d’interprétation de la réalité, une réalité plus complexe qu’il n’y paraît au premier abord. Par ailleurs, les paysages qui sont les siens, qui le caractérisent et constituent des références constantes et éternelles de son œuvre, sont eux aussi devenus universels. Ils lui permettent, d’une part, de traduire son imaginaire surréaliste en termes visuels et, d’autre part, d’intensifier la fonction symbolique des images pour rechercher une réalité plus profonde.

Le surréalisme est consubstantiel à l’identité même de Salvador Dalí, qui écrit : « La condition humaine est définie par l’énigme et le simulacre, corollaires de ces données vitales : instinct sexuel, conscience de la mort, mélancolie physique engendrée par la notion d’espace-temps² », une énigme et des simulacres qu’il inscrit, de façon poétique ou objective, dans ses paysages surréalistes, références récurrentes de son œuvre. Le paysage surréaliste est à la fois réel et onirique, photographique et mélancolique, précis et paranoïaque, avec quelques plongées dans l’inconscient. Cet inconscient, revendiqué par Freud et la psychanalyse, Dalí, perpétuellement en quête d’une nouvelle dimension, le représente souvent de façon très précise, avec une certaine dose de réalité, voire d’hyper-réalité. Car il s’agit d’accorder au monde des rêves la plus grande précision possible, afin de les objectiver.

Les paysages daliniens expriment la nature même de son surréalisme, qu’il définit en ces termes, reprenant les propres mots d’André Breton : « Surréalisme : automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³ ».

¹ Salvador Dalí, *Journal d’un Génie*, La Table Ronde, Paris, 1964, p. 33-34.

² Traduit de : Salvador Dalí, *Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness*, 1939.

³ Dalí a fait sienne la définition qu’André Breton publia dans le *Premier manifeste du surréalisme* de 1924. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985, p. 36

Ces **Paysages hors du temps** s'ouvrent sur *Homme à la tête pleine de nuages*. Dans cette œuvre métaphorique, un homme se confond avec le paysage et le ciel, offrant ici une symbiose homme-paysage ouverte vers l'extérieur. Elle transforme l'inconscient en une réalité tangible et précise, marquée par un chromatisme tout particulier qui renvoie au rêve ou à l'hallucination.

Dalí lui-même s'identifie au paysage, qui entre en symbiose avec lui et qu'il revendique de façon systématique. Il déclare même : « Je suis persuadé d'être le Cap de Creus lui-même - d'incarner le noyau vivant de ce paysage. Mon obsession existentielle est de me mimétiser en Cap de Creus, constamment⁴ ».

C'est un paysage aride et minéral, aux horizons découpés, aux ciels clairs, parfois peuplés de nuages qui ressemblent à ceux d'Andrea Mantegna. Un paysage habité d'éléments énigmatiques et ouvert à de multiples interprétations. Un paysage chargé de références à l'histoire de la peinture, à des peintres comme Jan Vermeer, Diego Velázquez ou à des contemporains comme Giorgio de Chirico ou encore, sur un autre plan, à Yves Tanguy ou René Magritte.

À travers les douze tableaux présentés dans cette exposition (qui datent de 1926 à 1943), nous avons souhaité mettre l'accent sur les « éléments énigmatiques » et sur les paysages qui rendent les œuvres de Salvador Dalí si singulières et participent de leur capacité à éveiller la curiosité des spectateurs et à les provoquer. On parlera de perspectives, d'ombres longilignes, de visible et d'invisible, de dur et de mou, de cyprès, d'objets surréalistes fétichistes, de spectres et de fantômes, de Freud et de la psychanalyse, de la perception et de l'art de savoir regarder ; on parlera de lectures ouvertes, aux significations multiples qui, au bout du compte, requièrent toujours le regard et la participation du spectateur pour finir de s'élaborer ; on parlera de **forêt d'appareils**, de **paysages oniriques**, de **paysages paranoïaques**, de **paysages peints à la main**, de **paysages énigmatiques** ou d'**inventions imaginatives** ; on parlera, en définitive, du surréalisme de Dalí.

Ce surréalisme, il ne l'abandonnera jamais tout à fait. Même quand, au début des années 40, il dit vouloir devenir classique et se déclare « capable de poursuivre la conquête de l'irrationnel en devenant tout simplement classique et de reprendre les recherches sur la *Divina Proportione*, interrompues depuis la Renaissance⁵ ». Ses nouvelles créations, sans faire fi de la pensée qui est la sienne, se nourrissent des préceptes de la Renaissance. *Poésie d'Amérique*, peinture à l'huile exécutée durant son exil aux États-Unis, est un bon exemple de cette influence, car le surréalisme de Dalí s'y teinte de classicisme et la géologie du Cap de Creus se confond avec celle des

⁴ Salvador Dalí, *Comment on devient Dali*, Robert Laffont, Paris, 1973, p.158

⁵ Traduit de : Salvador Dalí, « The Last Scandal of Salvador Dali », texte inclus dans le catalogue de l'exposition *Salvador Dalí*, Julien Levy Gallery, New York, 1941

grands déserts américains. Et une tour symbolique, souvenir de l'enfance, marque la perspective de cette composition.

Tous ces paysages sont situés hors du temps et font rêver. Ce plaidoyer résolu de Salvador Dalí en faveur de l'imagination et de l'inconscient permet de faire une autre lecture de son surréalisme, cette fois au moyen de ses paysages. À cet égard, souvenons-nous des mots d'André Breton : « C'est peut-être, avec Dali, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales...⁶ ». Ils nous aident à nous plonger dans le surréalisme de Dalí qui rejoignit officiellement ce mouvement en 1929 et qu'il contribua à enrichir d'une nouvelle vision et d'un nouveau dynamisme.

Montse Aguer
Directrice des Musées Dalí
Carme Ruiz González
Curatrice en chef

Fundació Gala-Salvador Dalí

⁶ André Breton, Préface à l'exposition Dalí, Galerie Goemans, Paris, 1929.

FORÊT D'APPAREILS



Étude pour *Le miel est plus doux que le sang*
1926
Huile sur bois
37.8 x 46.2 cm
P185

Étude pour *Le miel est plus doux que le sang* (P185) est l'une des œuvres fondamentales de l'évolution artistique de Salvador Dalí. Le titre, poétique, est inspiré d'une phrase de Lídia de Cadaqués, que le peintre définit comme un personnage paranoïaque. Ce tableau, ainsi que d'autres œuvres de 1927-1928 comme *Appareil et main* (P195) et *Les efforts stériles* (P199), marquent un tournant dans la carrière du peintre, car ils laissent apparaître une nouvelle esthétique et les premières références au surréalisme.

Dalí peint cette œuvre en 1926, une année riche en influences diverses. D'abord, celle de la peinture métaphysique italienne, incarnée par Giorgio de Chirico ; ensuite, celle du poète Federico García Lorca, l'un de ses compagnons d'étude à la Residencia de Estudiantes de Madrid, avec qui il partage une profonde amitié et des idéaux esthétiques ; enfin, celle de Picasso, à qui il rend visite au mois de mars dans son atelier parisien, une rencontre qui le conduira à s'essayer au style révolutionnaire du peintre de Málaga. La conjugaison de ces différentes influences est fondamentale pour comprendre le changement de style qui s'opère alors dans l'œuvre de Dalí.

Par ailleurs, l'importance de cette œuvre est d'autant plus forte qu'il s'agit d'une étude pour *Le miel est plus doux que le sang*, de 1927 (P194), un tableau aujourd'hui disparu. On y retrouve les mêmes éléments iconographiques que dans l'œuvre définitive : l'appareil, la tête coupée, le sang, l'âne pourri ... Tous ces éléments sont liés à la « nouvelle esthétique » du peintre, qui véhicule des allusions explicites au surréalisme. Dalí évoque cette évolution de façon plus formelle dans certains textes publiés dans la revue *L'Amic de les Arts*, comme par exemple dans « Saint

Sébastien⁷ », un texte décisif à vocation programmatique, ou dans « Mon amie et la plage⁸ ». Il en fait également part à son ami le poète García Lorca dans les lettres qu'il lui adresse à cette époque⁹.



Détail de l'Étude pour *Le miel est plus doux que le sang*

⁷ Salvador Dalí, « Saint Sébastien » (1927). Dans *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique*, Denoël, Gonthier, Paris, 1979, p. 11-18

⁸ Salvador Dalí, « Deux Proses. Mon amie et la plage » (1927). Dans *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique*, Denoël, Gonthier, Paris, 1979, p. 34-36

⁹ La correspondance de Dalí et Federico García Lorca a été publiée dans plusieurs ouvrages parmi lesquels : Salvador Dalí, *Poesía. Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca. Presentación, notas y cronología*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, édité par Rafael Santos Torroella.

PAYSAGES ÉNIGMATIQUES



Le sentiment de vitesse
1931
Huile sur toile
33 x 24 cm
P386

Avec ses ombres qui s'étirent et des perspectives qui dessinent des paysages mélancoliques, cette huile sur toile de petites dimensions renvoie, d'une part, à *L'Île des morts* (1880) d'Arnold Böcklin¹⁰, considérée comme une œuvre clé par les surréalistes et, d'autre part, aux tableaux de Giorgio de Chirico. Par ailleurs, le cadran incrusté dans la chaussure rappelle également les horloges de gare présentes dans les œuvres du peintre italien. Le motif de la montre et la relativité du temps qui passe sont d'ailleurs au cœur de la toile la plus emblématique de Dalí, *La Persistance de la mémoire* (P265), plus connue sous le titre « Les montres molles ».

Outre la montre, on retrouve aussi la chaussure, objet fétichiste aux connotations érotiques qui, comme un écho, est répétée trois fois. La chaussure est la pièce centrale d'*Objet à fonctionnement symbolique* (OE1), qui date aussi de 1931 et dont un exemplaire exécuté plus tard est exposé dans la Salle du Palais du Vent du Théâtre-Musée Dalí de Figueres. Comme Dalí l'écrit dans son autobiographie *La vie secrète* : « Toute la vie, les souliers ont été un sujet de préoccupation pour moi. Je suis allé dans mes recherches surréalistes et esthétiques jusqu'à en faire une sorte de divinité. (...) Le soulier est l'objet le plus chargé de vertus réalistes, et cela par contraste avec les instruments de musique que j'ai toujours peints brisés ou mous »¹¹.

¹⁰ Cette œuvre est au Kunstmuseum de Bâle

<[http://samlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.i
nline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&s
p=SdetailView&sp=121&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=1
118](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.i
nline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&s
p=SdetailView&sp=121&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=1
118)> [Consultation : 11/06/2020]

¹¹ Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, La Table Ronde, Paris, p. 95

Curieusement, on peut lire au dos de la toile : « Paysage avec une chaussure », comme si, à un moment, le tableau avait porté ce titre¹².

L'autre élément puissant de cette œuvre est le cyprès, doublement présent : l'un se dresse avec son ombre portée, et l'autre n'apparaît que sous la forme d'une ombre, qui s'étire jusqu'au cadran solaire où elle marque l'heure.

Enfin, remarquons la signature qui figure en bas à droite : *Olive Salvador Dalí 1931*. Olive était l'un des surnoms affectueux que le peintre donnait à Gala. *Le sentiment de vitesse* est l'une des premières œuvres que Dalí a signée en liant son nom à celui de Gala.



Objet à fonctionnement symbolique
1931

¹² Cette inscription à l'encre - « Paysage avec une chaussure. Salv... » - figure sur une bande attachée au revers. Elle ne semble pas écrite de la main de l'artiste. Cette information laisse supposer que cette œuvre a été exposée pour la première fois dans l'exposition *Newer Super-Realism* présentée au Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) en novembre 1931, sous le titre *Paysage avec chaussure*.



Éclipse et osmose végétales

1934

Huile sur toile

65,5 x 53,5 cm

P387

Au cours des années 30, Dalí représente souvent un paysage mélancolique, presque désertique, dans lequel on reconnaît l'influence de l'œuvre d'Yves Tanguy. Dans *Éclipse et osmose végétales* (P387), seuls un cyprès et un cheval viennent habiter cet horizon ponctué de quelques figures minuscules, accompagnés d'une ombre longiligne et lumineuse qui accentue l'effet de perspective. Le cyprès est de nouveau présent, comme une forme oblongue, sombre et énigmatique, cette fois blessé par une lance d'où pend un tissu blanc, comme dans d'autres œuvres de 1934¹³.

L'éclipse, alliance d'ombre et de lumière, contribue à créer une atmosphère onirique, dans une réalité apparemment concrète. Un puissant faisceau lumineux provenant de l'extérieur du tableau vient éclairer le cheval d'une lumière orange. L'animal est en train de se métamorphoser en plante. La transformation des personnages et des animaux en végétaux, en pierres ou en meubles est un élément iconographique fréquent dans les œuvres que Dalí peint à cette époque.

Le titre renvoie à un autre terme scientifique : l'osmose, l'un de ces mots techniques que Dalí aime à utiliser. Il désigne le passage réciproque de liquides de densités différentes à travers une membrane semi-perméable.

S'agissant de sa géographie, Dalí avoue : « Je ne suis chez moi qu'en ce lieu ; ailleurs je campe. Il ne s'agit pas seulement de sentiment mais de réalité psychique, biologique-surréaliste. Je me sens relié par un véritable cordon ombilical à la totalité

¹³ À savoir : *Portrait de femme* (P538), *Instrument masochiste* (P315), *Peinture* (P469) ou *Rêves sur la plage* (P390).

vivante de cette terre. Je participe au rythme d'une pulsion cosmique. Mon esprit est en osmose avec la mer, les arbres, les insectes, les plantes et j'assume un équilibre réel qui se traduit avec mes tableaux¹⁴ ».



Détails d'*Éclipse et osmose végétales*

¹⁴ Salvador Dalí, André Parinaud, *Comment on devient Dalí*, Robert Laffont, Paris, 1973, p. 159-160



Éléments énigmatiques dans un paysage
1934
Huile sur bois
72.8 x 59.5 cm
P371

Dans ce tableau, beau et mystérieux, Dalí a peint, sous un ciel immense et peuplé de nuages, un paysage mi-réel, mi-imaginaire, d'une luminosité intense et étrange. Il renferme des « éléments énigmatiques ». Le personnage principal, assis de dos devant son chevalet en train de peindre, est Johannes Vermeer. Le grand maître de la peinture est montré tel qu'il s'est lui-même représenté dans *L'Art de la peinture* (1666-68)¹⁵. Dalí a toujours manifesté un vif intérêt pour Vermeer. *Éléments énigmatiques dans un paysage* (P371) présente un traitement de la lumière très soigné, une vivacité des couleurs et une précision presque photographique des détails, autant de caractéristiques que l'on retrouve dans la peinture de l'artiste hollandais.

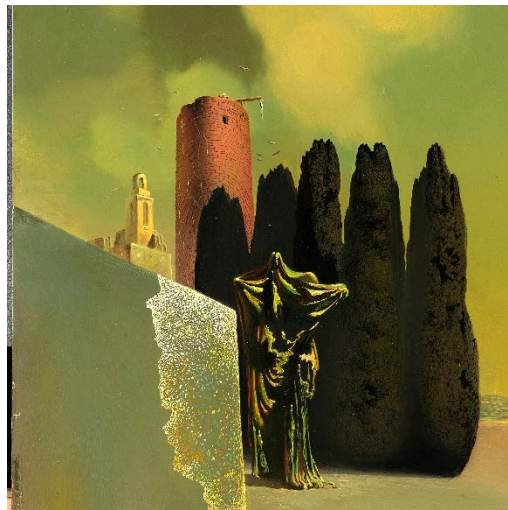
En bas, sur la droite, se trouve un enfant – le jeune Dalí –, vêtu d'un costume marin et tenant un cerceau et un os : un autoportrait qui apparaît également dans *Le spectre du Sex-Appeal* (P338). À côté, assise de dos, une nourrice. Ces deux figures apparaissent de façon récurrente dans les œuvres du Dalí surréaliste, tout comme le cyprès, la tour – que Dalí appelle la tour des énigmes - , les nuages à la façon d'Andrea Mantegna et la structure du yin et du yang.

Le cyprès est un autre « élément » de l'iconographie de cette période. C'est une référence à l'un des peintres fétiches des surréalistes : Arnold Böcklin. De fait, dans son essai consacré à Dalí pour son exposition individuelle au Museum of Modern Art de New York, James Thrall Soby rapporte la chose suivante : « Lors de sa première

¹⁵ Cette œuvre de Johannes Vermeer se trouve au Kunsthistorisches Museum de Vienne
<<https://www.khm.at/objektdb/detail/2574/>> [Consultation : 09/06/2020]

visite en Amérique, en 1934, il (Dalí) fut tellement bouleversé par *L'île des morts* de Böcklin, découverte au Metropolitan Museum, qu'il rentra chez lui peindre *Arrière-cour de « L'île des morts »* et *La Fontaine de Böcklin*¹⁶¹⁷. Il faut cependant préciser qu'en 1934, Dalí avait présenté deux tableaux fortement inspirés du peintre suisse : *Cour ouest de l'île des morts (obsession reconstitutive d'après Böcklin)* (P391) et *Cour centrale de l'île des morts (obsession reconstitutive d'après Böcklin)* (P340)¹⁸.

Les personnages drapés d'un tissu, semblable à celui qui est placé devant le cyprès, constituent un autre élément distinctif des tableaux de 1934¹⁹. Si dans *Le spectre du Sex-Appel* (P338), on peut bien parler de spectres, il s'agit ici de « fantômes ». Dans « Les nouvelles couleurs du Sex-Appel spectral », article publié en 1934 dans la revue *Minotaure*²⁰, Dalí établit une distinction précise entre les caractéristiques du « spectre » et celles du « fantôme ». S'agissant du fantôme, il déclare : « *Fantôme*. - Simulacre du volume. – Stabilité obèse. – Immobilité ou mobilité suspecte. – Contours affectifs. – Périmètre métaphysique. – Etincelles comestibles. – Affaissement exhibitionniste. – Tactilisme narcissique. – Silhouette phénoménale. – Angoisse architectonique²¹ ».



Détail d'*Eléments énigmatiques dans un paysage*

¹⁶ Œuvres non identifiées

¹⁷ Traduit de : « On his first visit to America in 1934, he (Dalí) was so moved by the Metropolitan Museum's Böcklin, *Isle of the Dead*, that he returned home to paint *Interior court of the 'Isle of the Dead'* and *Fountain of Böcklin*." James Thrall Soby, "Salvador Dalí, *Salvador Dalí*, The Museum of Modern Art, New York, 1941

¹⁸ Ces deux tableaux ont été présentés à l'occasion de l'exposition : Exposition Dalí, Galerie Jacques Bonjean, Paris, 20/06-13/07/1934.

¹⁹ Cette figure est aussi présente dans *Cour ouest de l'île des morts (obsession reconstitutive d'après Böcklin)* 1934 (P391)

²⁰ Salvador Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, num. 5, 12/05/1934, Paris, p. 20-22

²¹ Salvador Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", op. cit. p. 21



Personnage et drapé dans un paysage
1935
Huile sur toile
55.5 x 46 cm
P401

On est face à un paysage éthéré, des tonalités ocres et bleus, cette fois avec une ligne d'horizon basse. L'espace est présidé par une figure demi-protégée derrière un drap blanc, qui semble cacher un arbre aux branches sèches. La figure, probablement féminine, apparaît sans visage ou peut-être avec son visage recouvert d'une sorte de chevelure. En arrière-plan, la figure minuscule d'un personnage se dirigeant vers le fond du paysage, où on peut distinguer la présence de certaines architectures. Dans le même plan, trois cyprès complètent la composition. L'origine du drap peut être mis en relation avec des œuvres de Giorgio de Chirico, en particulier avec *L'énigme de l'Oracle* de 1910, une peinture inspirée d'*Ulysse et Calypso* (1882) d'Arnold Böcklin²².

Ce drap d'un aspect fantasmagorique peut être mis en relation avec des actions menées par Gala et René Crevel à Portlligat. Pour une photographie, ils posent ensemble devant la maison, nus et demi-cachés derrière un drap. De plus, dans une autre photographie intitulée *Dalí drapé*, prise par Man Ray en 1933, l'artiste, également à l'extérieur de la maison de Portlligat, se cache derrière le drap avec un objet allongé sur la tête. Dalí transformait cette mise en scène en un motif iconographique de son œuvre, compte tenu du fait que des figures voilées, de manière totale ou partielle, apparaissent dans plusieurs œuvres de cette période.

L'angoisse volumétrique se manifeste dans le nuage au centre de la toile, qui contraste avec la profondeur du paysage et la solitude du personnage. En 1934, Dalí

²² Cette œuvre est au Kunstmuseum de Basel :
<[http://samlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.i
nline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&s
p=SdetailView&sp=121&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=l
1120](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.i
nline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&s
p=SdetailView&sp=121&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=75&sp=F&sp=Scollection&sp=l
1120)> [Consultation : 11/06/2020]

publie « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » dans le magazine *Minotaure*²³, où il indique : « Le fantôme se matérialise par le « simulacre du volume ». Le simulacre du volume est l'enveloppe. L'enveloppe cache, protège, transfigure, incite, tente, donne une notion trompeuse du volume. Elle rend ambivalent à l'égard du volume et le fait tenir en suspicion²⁴ ».



Gala et René Crevel à Portlligat
1932



Salvador Dalí et René Crevel à Portlligat
c. 1931

²³ Salvador Dalí, «Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral», *Minotaure*, num. 5, 12/05/1934, Paris, p. 20-22

²⁴ Salvador Dalí, «Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral», op. cit., p. 20

PAYSAGES ONIRIQUES



Singularités
c. 1945
Huile et collage sur panneau
40.5 x 50 cm
P410

Voici une œuvre-collage à forte charge symbolique et iconographique, aux associations multiples et aux éléments déconcertants, le tout inscrit dans un paysage nocturne, sous un ciel étoilé. Au premier plan se dresse un personnage féminin, qui semble tout droit sorti d'un décor de théâtre ou de ballet. Ce personnage très stylisé aux cheveux faits de branchages est placé devant un canapé chevelu qui, comme le fauteuil en arrière-plan, a gardé l'empreinte des corps des individus, des spectres ou des fantômes qui s'y sont assis²⁵. La montre molle, les rochers du Cap de Creus — Cadaqués —, les formes flasques, les personnages avec leurs tiroirs ouverts sur le front, le pain, le piano... Autant d'éléments significatifs de l'imaginaire surréaliste de Dalí. Cependant, le chromatisme puissant de ce tableau est inhabituel dans la palette du peintre et contribue à créer une atmosphère nocturne et onirique.

Le personnage féminin semble montrer du doigt un autre espace ou une autre pièce. Pour s'y rendre, il faut traverser la chevelure qui tient lieu de rideau, fermée par une fermeture éclair, ce qui crée un effet d'illusion anthropomorphe et érotique. Que va-t-on découvrir de l'autre côté ? Très probablement, *La femme surréaliste*, un film auquel Dalí travaille avec les Marx Brothers en 1937. On peut lire dans le script : « Les grands canapés seront construits avec les signes laissés par les corps des habitants, imitant en grandes dimensions les douces traces sur le satin des coffrets à bijoux ». Le texte précise aussi : « Vous vous endormirez à travers la fermeture éclair d'une porte de rêve spéciale construite en crin de cheval blanc épais²⁶ ». Malheureusement, le film n'a jamais été tourné.

²⁵ Voir le texte sur l'œuvre *Composition surréaliste avec personnages invisibles* (P420)

²⁶ Manuscrit de Salvador Dalí conservé au Centre Pompidou de Paris. *Dalí. Cultura de masses*, Fundació La Caixa, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelone, Figueres, 2004, p. 83.



Composition surréaliste avec personnages invisibles
 c. 1936
 Huile sur carton
 60.9 x 45.8 cm
 P420

Pour exécuter ce tableau, Dalí a réutilisé un carton peint dix ans auparavant et intitulé *Rochers d'Es Llaner* (P183)²⁷, une œuvre présentée à l'occasion de sa deuxième exposition personnelle aux Galeries Dalmau de Barcelone²⁸ et dont il ne reste aujourd'hui qu'une image d'époque en noir et blanc. Les deux versions montrent la plage du Llaner vue depuis la maison familiale des Dalí. Si le tableau n'avait été repeint, on verrait que les rochers, à droite et à gauche de l'image, sont tout près de la rive. Au premier plan, une nageuse – peut-être une Vénus – cache son visage dans son avant-bras.

Quelques années plus tard, Dalí a repeint la moitié inférieure du carton en remplaçant le paysage rocheux et la femme par une bande blanchâtre, qui fait penser à une scène de théâtre. Comme dans *L'homme invisible* (P237) et *Les premiers jours du printemps* (P242), deux tableaux datant de 1929, il a placé là un cœur de rubis posé sur un socle polychrome, parfois considéré comme un autoportrait. Dans la partie centrale, un lit et une chaise ont gardé l'empreinte de personnages absents, comme dans le tableau *Singularités* (P199) ; empreintes qui renvoient peut-être à *La femme surréaliste*, le script que Dalí a écrit pour les Frères Marx²⁹.



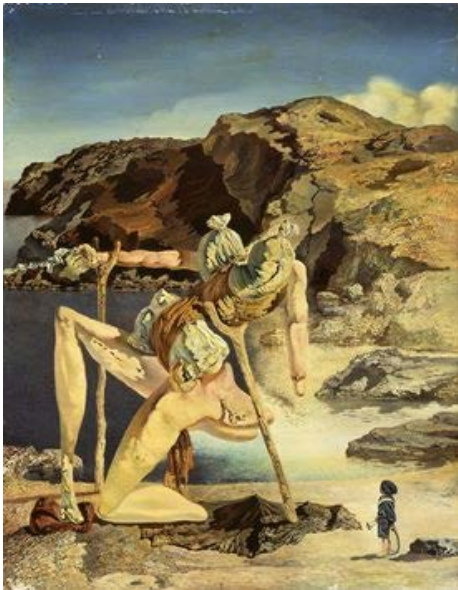
Rochers d'Es Llaner, 1926

²⁷ Dans la revue *L'Amic de les Arts* du 30 avril 1927, cette première version est reproduite sous le titre *Marine avec une baigneuse*.

²⁸ Exposition S. Dalí, Galeries Dalmau, Barcelone, 31/12/1926 au 14/01/1927, num. cat. 7

²⁹ Voir le texte sur l'œuvre *Singularités* (P410)

PAYSAGES PEINTS À LA MAIN



Le spectre du Sex-Appeal
c. 1934
Huile sur bois
17.9 x 13.9 cm
P338

Dalí a exposé ce petit tableau à la galerie Jacques Bonjean de Paris³⁰ puis à la galerie Julien Levy de New York³¹, mais il n'a jamais quitté sa collection personnelle. Dans l'introduction du catalogue de chacune des deux expositions, il écrit : « photographie instantanée en couleurs à la main images subconscientes, surréalistes, extravagantes, paranoïaques hypnagogiques, extra-picturales, phénoménales, super-abondantes, super-fines, etc... de l'Irrationalité Concrète...³² ». Ces mots définissent parfaitement cette étape de son parcours artistique, durant laquelle le peintre associe, sur la toile, la représentation du subconscient et des images d'une définition presque photographique.

En bas à droite, un Dalí enfant vêtu d'un costume marin observe un énorme monstre, à la fois dur et mou, qui symbolise la sexualité et la peur qu'elle lui inspire. Dalí offre une image concrète d'un sentiment difficile à cerner : le monstre de la sexualité, aussi précis que le paysage du Cap de Creus et mêlé aux rochers et aux falaises, est représenté ici de façon presque hyperréaliste ; un monstre qui n'est pas sans lien avec l'iconographie des illustrations que Dalí réalise à la même époque pour *Les Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont³³. Par ailleurs, on remarquera la présence imposante des béquilles, symboles, selon Dalí, à la fois de mort et de résurrection.

³⁰ Exposition Dalí, Jacques Bonjean, Paris, 20/07-13/07/ 1934, num. cat. 14

³¹ Dali, Julien Levy Gallery, New York, 21/11-10/12/1934, num. cat. 5

³² *Exposition Dalí*, Jacques Bonjean, Paris, 1934.

³³ Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), Salvador Dalí (il.), *Les Chants de Maldoror*, Skira, Paris, 1934

Dans « Les nouvelles couleurs du Sex-Appel spectral », article publié en 1934 dans la revue *Minotaure*³⁴, Dalí distingue avec précision entre les caractéristiques du « spectre » et celles du « fantôme ». Concernant le spectre, la définition est minutieuse : « *Spectre*. – Décomposition, destruction du volume illusoire. – Instabilité extra-plate, extra-mince. – Rapidité lumineuse. – Contours viscéraux. – Périmètre physique. – Etincelles minérales ou métalliques. – Erection exhibitionniste. – Silhouette chimique. – Dissection explosive. – Instantanéité raide, hystérique de voyeur. – Terreur fine biologique³⁵ ». Et il cite notamment Picasso, Gala, Harpo Marx ou Marcel Duchamp comme exemple de personnages spectraux³⁶.



Détail de *Le spectre du Sex-Appel*

³⁴ Salvador Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, num. 5, 12/05/1934, Paris, p. 20-22

³⁵ Salvador Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », op. cit., p. 21

³⁶ En fait, Dalí met le lecteur au défi de découvrir les spectres et les fantômes parmi ses connaissances. Salvador Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », op. cit., p. 22

PAYSAGES PARANOÏAQUES



Charrette fantôme
1933
Huile sur bois
19 x 24.1 cm
P321

Tout comme *Paysage païen moyen* (P449), ce tableau a fait partie de la collection d'Edward James, un poète anglais qui fut un fervent défenseur du surréalisme et le mécène, entre autres, de Dalí et de René Magritte.

La charrette qui donne son nom au tableau traverse ici la plaine de l'Empordà³⁷. Ce paysage et la plage de Roses sont devenus les personnages centraux de plusieurs œuvres créées entre 1933 et 1936, comme celles de la série consacrée à la cousine Carolineta³⁸.

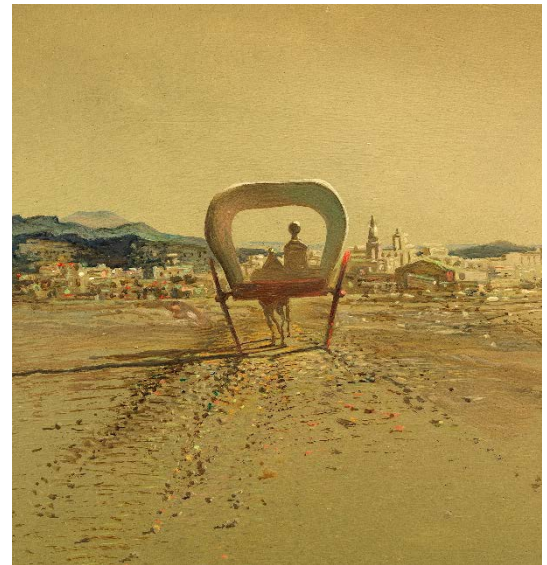
La charrette (ou carriole, ou tartane) se trouve au centre d'une plaine aride et lumineuse et avance vers un village inconnu. Sa forme se confond avec les contours du village. Les personnages assis dans la voiture se mêlent aux éléments d'architecture, créant une illusion optique qui ne permet plus de distinguer entre les deux. Les roues du véhicule sont aussi des piquets enfoncés dans le sol. À gauche de la charrette, on distingue un crâne, presque dissimulé, à la façon d'une illusion d'optique ou d'une anamorphose.

Dalí propose ici un jeu visuel : celui des images doubles, l'un des fondements de sa méthode paranoïaque-critique d'interprétation de la réalité. L'artiste la définit comme une « méthode spontanée de "connaissance irrationnelle" basée sur

³⁷ On trouve ce thème dans : *La charrette fantôme*, 1933 (P319) et *Moment de transition*, 1934 (P320).

³⁸ On découvre la cousine Carolineta dans *Apparition de ma cousine Carolinette sur la plage de Rosas (pressentiment fluïdique)* (P379) et *Apparition de ma cousine Carolinette sur la plage de Roses* (P380), deux œuvres exécutées vers 1934.

l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes³⁹».



Détail de *Charrette fantôme*

³⁹ Salvador Dalí, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », Documents 34, nouvelle série, num 1, Bruxelles, 06/1934, p. 34



Paysage païen moyen
1937
Huile sur toile
38.5 x 46.5 cm
P449

Pendant la Guerre civile espagnole, Gala et Dalí effectuent plusieurs séjours en Italie⁴⁰. L'artiste peint *Paysage païen moyen* dans les environs de Florence⁴¹. Ce nouveau décor explique peut-être une éventuelle influence de la peinture italienne du Quattrocento, notamment celle du maître siennois Sassetta⁴², sur son œuvre. Elle se manifeste dans les tonalités orangées, la description méticuleuse du paysage et le dessin des personnages.

Durant ces années, le collectionneur anglais Edward James, l'un des propriétaires de cette œuvre, devient le compagnon de voyage des Dalí et l'un de leurs meilleurs amis.

Les personnages que l'on voit ici sont caractéristiques de l'iconographie dalinienne de cette époque : on reconnaît le personnage coiffé d'une barretina (à gauche), la nourrice et l'enfant en costume marin (à droite). On retrouve aussi l'image double de la jeune fille sautant à la corde qui, dans d'autres œuvres, prend la forme d'une cloche.

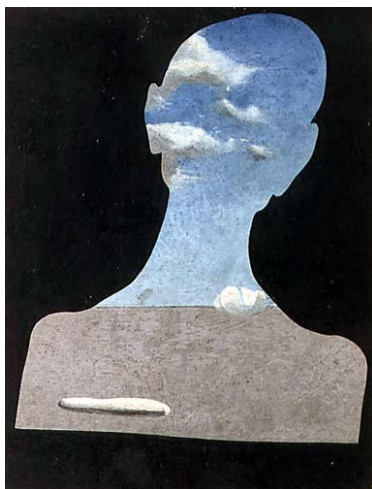
Une autre image double figure sur la gauche, où une formation rocheuse anthropomorphisée laisse apparaître la tête de Sigmund Freud. Le père de la psychanalyse et *L'interprétation des rêves* seront des éléments clés pour comprendre le Dalí surréaliste et sa représentation du subconscient. Comme souvent dans ses paysages paranoïaques, la scène est présidée par un immense nuage suggestif, chargé de mystères.

⁴⁰ En 1937-1938, Dalí et Gala ont visité Rome, la côte amalfitaine, la Cortina d'Ampezzo, Florence, Venise et la Sicile. À propos des séjours de Dalí et Gala en Italie, voir : Rosa Maria Maurell, Lucia Moni, « Chronologie de Dalí en Italie », catalogue de l'exposition *Dalí. Un artista un genio*, Skira, Milan, 2012. < <https://www.salvador-dali.org/fr/recherche/online-archiv/textes-en-telechargement/14/chronologie-de-dali-en-italie> > [Consultation : 05/06/2020]

⁴¹ Dans le catalogue de l'exposition *Salvador Dalí* qui s'est tenue à Rotterdam en 1970, l'artiste raconte qu'il a peint cette œuvre à Florence et qu'elle s'intitule *Paysage païen moyen*. (*Salvador Dalí*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1970, il. 57)

⁴² Catalogue de l'exposition *Salvador Dalí 1904-1989*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1989, p.177.

SYMBIOSE HOMME PAYSAGE



Homme à la tête pleine de nuages
c. 1936
Huile sur carton
18.1 x 14 cm
P439

Cette œuvre, métaphorique, qui ouvre l'exposition, revêt une profonde signification symbolique. Elle montre une silhouette masculine – qui pourrait être un autoportrait – se découpant sur un fond noir, à la façon d'une fenêtre ouverte sur l'extérieur.

L'intérieur de la silhouette est divisé en deux bandes chromatiques : celle aux tonalités grises représente la terre, et celle aux tons bleutés, le ciel. Dans cet espace, on distingue plusieurs éléments : au premier plan, un objet phallique ; au milieu, le symbole du yin et du yang, très présent dans l'iconographie dalinienne ; et en haut, les nuages.

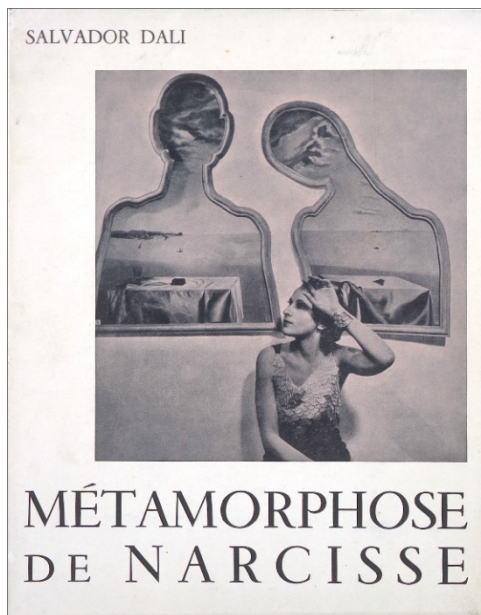
Ce type de composition, où les contours d'une silhouette sont dessinés sur fond de décor ou de support d'une œuvre, se retrouve dans certaines créations surréalistes, comme la porte de la galerie Gradiva imaginée par Marcel Duchamp. Pour pénétrer dans cette galerie d'art parisienne dirigée par André Breton, il fallait en effet passer à travers ce genre de silhouette qui là, représentait un couple. C'est vraisemblablement en hommage à son ami Duchamp que Dalí a repris l'idée pour l'une des fenêtres-belvédères du troisième étage du Théâtre-Musée qui ouvre sur la cour centrale et dont le cadre est délimité par une silhouette⁴³.

Dalí reprend ce procédé dans d'autres œuvres de la même époque, comme dans *Un couple aux têtes pleines de nuages* (P443), de 1936, où deux silhouettes représentant Gala et Dalí imitent la posture des personnages de *L'Angélu* (1857-59) de Jean-François Millet ; un tableau extrêmement important pour Dalí et qui est à l'origine de sa méthode paranoïaque critique d'interprétation de la réalité. *Un couple aux têtes*

⁴³ Sur la présence de Duchamp au Théâtre Musée Dalí, voir : Montse Aguer Teixidor, Carme Ruiz González, "The Dalí Theatre-Museum As a Readymade" dans le catalogue de l'exposition *Dalí / Duchamp*, Royal Academy of Arts, The Dalí Museum, Londres, St. Petersburg, FL, 2017, p. 206-207

pleines de nuages a aussi servi d'élément scénographique à une série de portraits photographiques de Gala et Dalí signée Cecil Beaton. L'une de ces images a d'ailleurs été utilisée en couverture de l'ouvrage de Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*⁴⁴.

Enfin, signalons le jeu de mots du titre original anglais, « A couple with their heads full of clouds »⁴⁵, qui renvoie à l'expression « to have one's head in the clouds », ou « avoir la tête dans les nuages ». Le peintre, qui aimait les jeux sémantiques, affirmait que, parfois, le titre donnait tout son sens à l'œuvre.



Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, 1937

⁴⁴ Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, Éditions Surréalistes, Paris, 1937

⁴⁵ La traduction du titre en français est « Un couple aux têtes pleines de nuages ».

INVENTIONS IMAGINATIVES



Poésie d'Amérique
1943
Huile sur toile
116 x 79 cm
P577

Dalí a présenté cette œuvre aux Knoedler Galleries de New York, à l'occasion d'une exposition personnelle qui s'est tenue du 14 avril au 5 mai 1943. C'est un moment clé de son parcours, marqué par la publication de *La vie secrète de Salvador Dalí*⁴⁶ et l'élaboration de son manuel *50 secrets magiques*⁴⁷. Dans la préface du catalogue, Dalí rapporte qu'il est en train de systématiser une nouvelle série « d'inventions imaginatives, directement provoquées par la poésie insoupçonnée de l'Amérique, du classicisme paisible du paysage californien à l'enseigne poignante du Gilmore Red Lion⁴⁸, dont les pâles néons se découpent soudain sur fond de ciel serein, en plein désert, lorsque la nuit descend⁴⁹ ».

La façon dont Dalí parle de son surréalisme est intéressante, un surréalisme fait d'éléments classiques qui a évolué vers les « inventions imaginatives ». Dans une note de bas de page, il précise : « Ces inventions de l'imagination sont, en quelque sorte, diamétralement opposées à l'automatisme. Le surréalisme aura au moins servi à fournir la preuve expérimentale que l'automatisme, outrancièrement érigé en système absolu, est d'une stérilité et d'une maladresse totales. Par ailleurs, Raphaël, qui incarne le plus haut degré de la conscience esthétique, a donné la mesure exacte du niveau d'automatisme souhaitable dans une œuvre d'art quand, après avoir

⁴⁶ Salvador Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, Dial, New York, 1942

⁴⁷ Salvador Dalí, *50 secrets of magic craftsmanship*, Dial, New York, 1948.

⁴⁸ Dalí fait référence à l'enseigne lumineuse des stations-service du Gilmore Oil Company.

⁴⁹ Traduit de : "imaginative inventions directly provoked by the unsuspected poetry of America – from the calm classicism of the Californian landscape to the poignant billboard of the Gilmore Red Lion, suddenly emerging weakly silhouetted in pale Neon tubes under the serene sky of a desert, late afternoon." Salvador Dalí, "Dalí to the Reader", *Dali*, exhibition catalogue, M. Knoedler and Co., New York, 1943

déclaré "Pour peindre, j'utilise une certaine idée qui me vient à l'esprit ", il a précisé qu'au moment de l'exécution, il fallait toujours penser à autre chose⁵⁰».

Quand il peint *Poésie d'Amérique*, Dalí se trouve aux États-Unis. Cette toile montre deux joueurs de rugby qui se font face, l'un blanc l'autre noir, vêtus dans le style Renaissance. Il s'agit, selon Dalí, de deux mannequins métaphysiques dans un stade désert.

Du mannequin blanc s'écoule un liquide qui se transforme en une bouteille de Coca-Cola. Une fois encore, Dalí est en avance sur son temps, car c'est la première fois que cette icône pop fait son apparition dans l'histoire de l'art contemporain. De cette bouteille s'écoule à son tour une substance noire qui traverse un combiné de téléphone pour venir se déposer sur un linge blanc. Le combiné, ici déformé, rappelle ceux que Dalí a peints dans certains tableaux de la fin des années 1930⁵¹. Il représente, dans ces œuvres, l'échec de la communication entre les pays signataires des accords de Munich⁵², censés empêcher l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale.

De l'homme noir surgit l'homme nouveau, symbolisé par l'œuf⁵³. Avec *Poésie d'Amérique*, l'artiste, sensible à son environnement, annonce les luttes raciales en Amérique du Nord.

L'arche qui encadre la composition rappelle *Le Mariage de la Vierge* de Raphaël, auquel Dalí a également emprunté la position du joueur assis à droite, contribuant ainsi à donner au tableau des accents classiques. Enfin, sur la tour placée en arrière-plan, clairement influencée par De Chirico, est accrochée une carte de l'Afrique⁵⁴. Comme Dalí l'écrit dans un manuscrit : « De l'horloge de l'histoire pend la vieille peau

⁵⁰ Traduit de : « These inventions of the imagination are of a sort diametrically opposed to automatism. Surrealism will have served, at least, to furnish experimental proof of the complete sterility and fumbling of automatism built out of all proportion into an absolute System. On the other hand Raphael, who represents the maximum of aesthetic consciousness, gave the exact proportion and degree of automatism desirable in a work of art when, after having affirmed "I paint according to a certain idea", he advised that at the moment of execution one must always think something else ». Salvador Dalí, « Dalí to the Reader », *Dalí*, catalogue de l'exposition, M. Knoedler and Co., New York, 1943

⁵¹ Il s'agit de *Violettes impériales* (P474), *Le moment sublime* (P472), *Excentricité mélancolique* (P473) de 1938 et *L'Énigme d'Hitler* (P475), *Téléphone dans une assiette avec trois sardines grillées* (P476) et *Paysage aux téléphones sur une assiette* (P478), de 1939.

⁵² Accords signés dans la nuit du 29 au 30 septembre 1938 par les chefs de gouvernement de l'Allemagne (Hitler), de l'Italie (Mussolini), de la France (Daladier) et de la Grande-Bretagne (Chamberlain), en l'absence du président tchécoslovaque, qui prévoyait de céder la région des Sudètes au Troisième Reich suite à l'organisation d'un plébiscite placé sous surveillance internationale. Mais, l'armée allemande occupera le territoire avant même la tenue de ce plébiscite (1er octobre 1938). <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0044845.xml> (Consultation : 08/06/2020)

⁵³ L'œuf et l'homme nouveau auxquels Dalí fait référence sont directement liés au tableau *Enfant « géopolitique » observant la naissance de l'homme nouveau* (P578), également de 1943.

⁵⁴ La tour renvoie aussi à un souvenir d'enfance : elle rappelle celle qui se dressait sur le domaine des Pichot, une famille d'intellectuels et d'artistes qui eut une grande ascendance sur Dalí.

de l'Afrique, métamorphose de la plaine de l'Empordà »⁵⁵, ici représentée par les étendues désertiques du pays qui l'accueille dans les années 40.

⁵⁵ Salvador Dalí, [Estadium desert, 2 maniquins], c. 1943. Archives du Centre d'Etudes Daliniennes, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Exposition

COMMISSAIRE

Montse Aguer

COMMISSAIRE ADJOINTE

Carme Ruiz

DESIGN

Pep Canaleta, 3carme33

DESIGN

Alex Gifreu

CONSERVATION PRÉVENTIVE

Irene Civil

Josep Maria Guillamet

MONTAGE

Roger Ferré

Ferran Ortega

REGISTRE

Rosa Aguer

COMMUNICATION

Imma Parada

WEB ET RÉSEAUX SOCIAUX

Cinzia Azzini

Catalogue

AUTEURS

Montse Aguer

Carme Ruiz

DOCUMENTATION ET TRADUCTION DES TEXTES

Laura Bartolomé, Bea Crespo, Fiona Mata, Rosa Maria Maurell, Lucia Moni, Juliette Murphy

CORRECTIONS DES TEXTES

Anglais : Graham Thomson

Français : Marielle Lemarchand

Des textes de Salvador Dalí :

©Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2020.

Des textes de ce catalogue :

Leurs auteurs

De l'image de Salvador Dalí :

Droits d'image de Salvador Dalí protégés. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2020.