

L'INQUIETUDE DU CORPS CHEZ DALI, SES ORIGINES, SES MOMENTS, SES REPLIQUES.

JOSE VOVELLE

Université Paris I

Ce serait une ambition déraisonnable que de prétendre rendre compte en quelques pages du rapport de Dali à l'érotisme et au corps. Le sujet est inépuisable: il inspire toute l'œuvre et d'abord dans sa période reconnue comme la plus créative, éclairant par surcroît son rapport au surréalisme. Nous avons choisi de l'aborder sous l'angle d'une mise en contexte en amont et en aval du peintre lui-même, qui sert de repère entre ceux qui le font mûrir et ceux qu'il inspire très tôt. Notre démarche se place dans la logique d'une interprétation du dalinisme et des daliniens à laquelle nous tenons. Plus généralement, par rapport à d'autres travaux que nous avons menés sur la diffusion du surréalisme, cette approche donne de l'importance aux dynamiques collectives qui naissent de la reconnaissance réciproque ou partagée dans la constitution sinon de groupes, du moins de nébuleuses pour déterminer une adhésion créative dans le champ du surréalisme.

Pour permettre une comparaison plus ouverte, nous aimerions reprendre à Marcel Lecomte, à propos de Magritte, la formule de ce

qu'il appelle "inquiétude, ... angoisse du corps humain"¹. Cette inquiétude nous apparaît bien partagée par la société des peintres qui se regroupent autour du marchand belge Goemans lorsque ce dernier accueille Dali à Paris en 1929. A cette inquiétude partagée Dali donne aussitôt une dimension nouvelle qui agit en retour sur tels peintres de son terroir, l'Ampurdan, attentifs à sa production. Nous avons tenté de cerner ce va-et-vient en appréciant les points de rencontre et le synchronisme d'un intérêt commun qui font réapparaître finalement Dali comme le lieu géométrique de notre quête. Privilégiant les Parisiens, Arp, Miro, Magritte et les Catalans, Planells et Massanet, nous ne sous-estimons pas le caractère réductionnel de notre approche, on se doute que nous n'ignorons pas la coexistence moins immédiate d'autres systèmes d'intérêt, de Dali pour Tanguy ou de Dominguez, encore canarien, pour Dali par exemple. Pour les six artistes mis en vedette nous avons réalisé des inventaires année par année de cette inquiétude du corps qui n'est pas forcément agressive, pour permettre une évaluation grossière délimitant des séquences voire des priorités. Ces comptages semi-quantitatifs concernent non pas le nombre d'œuvres impliquant la représentation du corps mais le nombre d'indices significatifs de sa volonté de réinterprétation. L'absence de catalogue raisonné des peintres retenus fait que l'évaluation porte sur un nombre très inégal d'œuvres, mais elle se veut exhaustive en fonction des documents connus (par exemple pour Magritte 58 tableaux concernant le corps entre 1926 et 1930, pour Dali, 226 entre 1927 et 1941).

L'inventaire analytique des indices que nous avons retenus identifie les procédés de ce qu'on désignerait comme une "défiguration", ce qui n'est pas incompatible avec la vertu, redécouverte à l'époque, de la représentation illusionniste. Leurs points communs privilégient, dans une progression qui s'enchaîne:

- la contestation de la tête.
- l'isolement des différentes parties du corps.
- les déformations : disproportions, hypertrophies, élongations, excroissances.

¹ Marcel Lecomte, "Quelques tableaux de Magritte et les textes qu'ils ont suscitées", *Bulletin*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1964/1-2, p. 105.

L'inquiétude du corps chez Dali

- les agressions : corps blessés, mutilés, torturés, ou les provocations contre la normalité que sont la scatologie, l'exhibitionnisme, voire l'évocation du cadavre, anatomique ou squelettique, c'est-à-dire de la mort.

Nous apprécierons que les premiers indices sont bien partagés dans le contexte surréaliste qui accueille Dali à Paris, le dernier le concerne davantage, et nous lui attribuons deux démarches spécifiques : la fabrication d'organismes monumentaux monstrueux et la mise en cause par le système de la double image de la réalité matérielle des corps.

Notre analyse implique un parti pris qu'on nous reprochera : les indices de l'inquiétude du corps identifiés et dénombrés ne disparaissent pas toujours de la production des peintres élus mais selon les cas ils vont devenir différents et plus pauvres, "normalisés", ou bien apparaître comme des redites systématiques. Ceci explique les limites chronologiques envisagées : la période créative de la société des peintres autour de Goemans se définit en temps limité par rapport au corps (jusqu'à 1930), de même pour Dali la date butoir du début de la guerre, si elle accepte plusieurs explications recoupe le diagnostic de José Pierre¹ qui la reconnaît, au-delà de toute orthodoxie surréaliste et idéologique, comme la perte d'une certaine tension érotique : les images ultérieures seront des répétitions.

Réinsérer Dali dans le contexte d'une collectivité fugace mais féconde aussi bien pour les rapports du surréalisme et de la peinture que pour la maturation du peintre catalan nécessite de faire intervenir deux intermédiaires décisifs : entre la Catalogne et Paris c'est le mentor Miro, à Paris même c'est le marchand de tableaux qui vient d'être retenu par Breton et ses amis pour donner une suite à l'échec de la Galerie surréaliste, Camille Goemans. Nous allons loger Miro et Goemans à la même enseigne, rue Tourlaque, sans pouvoir éviter de rappeler quelques jalons qui situent la Belgique en arrière-plan de cette entreprise parisienne. On en a une évocation symbolique dans la photo publiée en juin 1928 par la revue belge *Variétés* et qui réunit Arp, Miro et Goemans à l'occasion d'une exposition du premier à la Galerie L'Epoque, aux côtés de leurs promoteurs Van Hecke et Mesens. A ce moment là Arp, Miro et Goemans sont déjà voisins dans les ateliers de

¹ José Pierre, "Breton et Dali", *Salvador Dali rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, 18 décembre 1979 - 14 avril 1980, p.131-140.

la villa Les Fusains, Arp depuis 1925, Miro et Goemans (dans le local libéré par Max Ernst) depuis 1927. Installé à Paris au printemps, Goemans précède de peu son ami du groupe surréaliste bruxellois Magritte qui le rejoint en août et loge quelques temps à la même adresse avant de s'installer pour trois ans au Perreux. La société de la rue Tourlaque ne s'interrompt qu'après 1929 avec le départ pour diverses raisons de Miro, Arp et Goemans. Georgette Magritte a évoqué pour nous en 1969 ce cercle en marge des réunions du Cyrano, avec les soirées hebdomadaires chez Goemans auxquelles participait un Miro laconique, introducteur d'un Dali aussi peu bavard... Ceci durant le premier séjour marquant de Dali à Paris, à l'occasion du tournage du *Chien andalou* en avril 1929, et le détail confirme le rôle intercesseur de Miro pour son introduction dans le groupe. Dali s'en est bien expliqué dans sa *Vie secrète*¹ : remarqué par Miro lors de son exposition chez Dalmau à Barcelone en 1925 ou 1926, il reçoit dès 1927 à Figueras la visite de ce dernier et de son marchand Pierre Loeb². Le contrat, qu'il n'obtient pas alors, lui sera proposé par Goemans à l'été 1929. La rue Tourlaque et ses commensaux se déplacent à Cadaquès pour les vacances. A-t-on assez insisté sur cet été décisif, bouleversant pour bien des participants: Eluard, Gala et leur fille à l'hôtel Miramar, les Magritte, Goemans et sa compagne Y. Bernard dans une location, Miro passant en voisin, Buñuel chez Dali ? On sait le bilan du séjour et comment Gala reste avec Dali en septembre, en attendant l'exposition personnelle à la Galerie Goemans en novembre. Les drames vont s'enchaîner : brouille de Magritte avec Breton, rupture de Goemans avec sa compagne préludant à la fermeture de la galerie et au retour des Belges à Bruxelles, c'est dire que l'établissement de Dali à Paris coïncide avec un moment de crise généralisée qui touche le groupe surréaliste tout entier (*Un cadavre*, janvier 1930). De cette chronique en survol on retiendra que le cercle de la rue Tourlaque autour de Goemans peut être crédité d'une "dynamique de groupe" et que le rapprochement de Magritte et de Dali, aussi fugace soit-il, a sans doute quelque importance. Dans ses "Documentaires" publiés en mai-juin 1929 dans *La Publicitat* de Barcelone³ Dali a fait la part belle,

¹ Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, La Table ronde, 1952.

² Cf. aussi *Salvador Dali, Federico Garcia Lorca. Correspondance 1925 - 1936*. Notes et chronologie de Rafael Santos Torroella, Carrère, 1987, p.224-226.

³ Salvador Dali, *Oui I*, Denoël/Gonthier, 1979, (Médiations 196) p.124-145.

en décrivant plusieurs tableaux, à celui qu'il désignera dans sa *Vie secrète* comme "l'un des artistes les plus équivoques de notre temps"¹.

Si Miro et Magritte sont naturellement impliqués dans notre enquête sur les origines de l'inquiétude du corps chez Dali, leur association avec Arp ne se justifie pas seulement par la présence de celui-ci dans le cercle de Goemans. Les marques d'intérêt que Dali lui porte ont été communément reconnues par la critique et se retrouvent dans un article comme dans quelques œuvres de 1928. D'après notre inventaire l'investissement sur la figure humaine chez Arp se révèle avec une évidence et une agressivité particulière dans la décennie 1920 - 1930. Non que les œuvres plus tardives en évitent l'allusion mais la coupure de 1930 marque l'abandon des reliefs pour des formes plastiques moins identifiables. Le processus débute discrètement, s'amplifie en 1924, atteint son maximum en 1925 et reste encore important jusqu'en 1929. Il concerne synchroniquement les figures et les titres qui les désignent, dont nous avons fait un décompte parallèle. Au niveau verbal apparaissent déjà les intérêts obsessionnels: la tête, le nombril, la moustache... Au niveau des procédés qui nous servent d'indices significatifs on note d'abord la dissociation, l'isolement des parties du corps ; ils s'accompagnent d'hypertrophies, le plus souvent de la tête, réduite à une forme œillée ou non. Telle représentation servira alternativement à signifier les épaules du "squelette" ou les moustaches. Les dessins publiés dans *Variétés* en 1928 et 1929 recourent la même expérimentation, l'un d'eux, une sorte de tête volante, va illustrer le surréalisme selon Breton en 1934.

Pour Miro la séquence que nous privilégions débute plus tardivement que chez Arp. Le point de départ en serait le personnage de *La Fermière* (1922) encore sans inquiétude bien qu'elle ait les pieds quatre fois plus grands que la tête. La coupure correspondrait après 1929 au recours à une formule plus abstraite et plus plate. Les indices répertoriés dénotent un intérêt maximum entre 1924 et 1926, décroissant ensuite. Ces symptômes concernent l'isolement des parties du corps, leur étirement ou leur disproportion qui se traduit par une hypertrophie ou une atrophie. C'est souvent le pied qui sert d'élément de démonstration privilégié. Il garde un modelé caractéristique, avec des ongles provocants. Quant à la tête elle devient soit microcéphale, soit isolée, comme un idéogramme plat et œillé à la façon d'Arp. L'érotisme s'exprime dans tel tableau possédé par Breton *Le Piège*

¹ *Op.cit.*, p.160.

(1924) qui comporte l'exhibition d'un sexe masculin éjaculatoire dans une formule qui n'est pas inquiète malgré le titre mais métaphorique de la fertilité. Lorsque le corps humain réapparaît dans les premières années trente son évocation se réduit à des signes et l'exception la plus notable à notre système se situe entre 1935 et 1937 où l'on assiste à un retour de la figure humaine, très déformée certes, mais entière et modelée. A considérer un dessin de l'époque, avec sa jambe à la Vermeer et son nez supporté par une béquille on se prend à penser que Dali a été imité par son maître..

Ce que nous avons caractérisé dans un travail antérieur¹ comme la "mise en procès du corps humain" se manifeste chez Magritte entre 1926 et 1930. Les premières expérimentations encore bruxelloises concernent des tableaux dérivés de la peinture métaphysique. Nous avons insisté sur la coupure de 1930 caractérisée par la renonciation aux agressions contre la personne humaine, car elle exclut l'arbitraire des déformations, même si les nus académiques peuvent prendre la couleur du bleu du ciel ou s'armer d'un fusil. Les indices de l'inquiétude du corps se reconnaissent majoritairement dans les années 1926, 1927 et 1928. Ils concernent d'abord la contestation de la tête qui peut être supprimée, cachée, voilée, ou remplacée par divers objets. Par une symétrie logique l'isolement des parties du corps s'adresse d'abord à la tête. La matière corporelle elle-même se métamorphose, ce sont des corps en coquille brisée, parfois en éléments télescopiques, des anatomies qui révèlent les vaisseaux. Les hypertrophies sont rares mais des atrophies complètes interviennent pour définir des monstres (*Entracte*, 1928). Plus sévèrement encore les corps s'étirent et prolifèrent pour définir un réseau protéiforme. Mais si Magritte a pu représenter *Le Corps humain II*, 1927 - 1928 en affublant une femme nue de la silhouette plate d'une tête empruntée à Arp, ce qui fait la spécificité de son agression par rapport à ce dernier et à Miro c'est la figuration illusionniste qui l'accompagne.

Soumettant l'œuvre de Dali aux mêmes investigations que celles des peintres autour de Goemans, son marchand à la date décisive de 1929, nous ne pouvons pas ignorer les controverses sur l'importance d'un tel tournant. Il est examiné dans l'étude que Torroella lui consacre

¹ José Vovelle, "Un surréaliste belge à Paris : Magritte (1927-1930)", *Revue de l'art*, n°12, 1971.

en 1983¹ où tous les arguments sont présentés. D'un côté le jugement de Breton (1941) "Lorsque Dali s'introduit en 1929 dans le surréalisme, son œuvre peinte antérieure n'annonce rigoureusement rien de personnel" ce qui n'est pas contradictoire avec le point de vue de la sœur du peintre, pour laquelle le contact avec les surréalistes parisiens a été décisif pour la perversion de son art, antérieurement très "normal". De l'autre la lettre de Dali, adressée à l'auteur dans les années cinquante, et déclarant... "que les tableaux surréalistes les plus obscènes et violents furent peints... à Figueras et avant d'avoir connu quiconque du groupe surréaliste. Toute ma révolution artistique je l'ai faite seul avant d'aller à Paris"². Abadie avance-t-il autre chose lorsqu'il écrit "Si l'insertion dans le groupe surréaliste ne modifie pas un répertoire de fantasmes déjà présents dans les œuvres des années 27 - 28... c'est elle qui semble décider de deux points essentiels : la clarté minutieuse de la facture et la compréhension de la pensée freudienne"³? Les deux hypothèses nous semblent inégalement défendables et si la première peut être confortée par l'évidence de l'exemple magrittien découvert en 1929, la deuxième sous-estime peut-être la curiosité précoce de Dali pour la psychanalyse, soulignée par les exégètes espagnols, un acquis en rapport avec l'assimilation forcenée du surréalisme dans les années 1926 - 28, mais avec des modèles qui ne peuvent être encore que Miro, Tanguy, Arp, voire Picasso... Pouvons-nous aller plus loin avec le secours des études critiques qui privilégient la lecture psychanalytique de la démarche dalinienne ? Assurées à partir des textes de Freud (*L'inquiétante étrangeté*) ou des analyses de Bataille elles globalisent inévitablement l'œuvre de Dali en confortant d'autant plus l'idée d'une cohérence et d'une continuité qu'elles se réfèrent bien souvent aux seuls tableaux d'après 1928.

Nous avons tenté d'établir notre opinion personnelle sur une enquête comparable à celle appliquée aux peintres du cercle de Goemans. Comptabilisant les marques de l'inquiétude du corps chez Dali nous définissons d'abord une séquence qui débute de façon abrupte en 1926 et qui n'est acceptable dans son authenticité que jusqu'à 1940 ou 41, ensuite viendront les reprises. La répartition des valeurs obtenues qualifie particulièrement la période de 1929 à 1936 ou 37.

¹ Rafael Santos Torroella, "En torno al psicodrama daliniano", *El surrealismo*, Antonio Bonet Correa (Coordinador), Cátedra, 1983.

² *Ibid.*, p.165.

³ Daniel Abadie, *Les obsessions déguisées de Salvador Dali*, rétrospective, *op. cit.*, p.12.

Rappelons que nous avons enrichi les catégories établies pour les autres artistes (contestation de la tête, isolement des parties du corps, métamorphose de la matière du corps...) en prenant en compte d'autres interprétations agressives (mutilations, tortures, exhibitionnisme etc...). C'est seulement en considérant dans le détail la répartition différente de ces indices, et leur relais, que nous comprenons que la séquence globale mise en évidence comporte deux moments différents. Ceux-ci d'ailleurs se différencient d'abord formellement, le premier correspondant à une série d'expériences disparates ouvertes aux avant-gardes (cubisme, abstraction), le second, après 1929 imposant la précision de l'illusionnisme. En tout cas 1926 marque le renoncement à la normalité des figures ingresques ou dérivées de la nouvelle objectivité. Dans cette première période catalane jusqu'au début de 1929 les références formelles qui se bousculent intègrent avidement Miro, Tanguy et une certaine réinterprétation de la peinture métaphysique. Les images que nous inventorions concernent la contestation de la tête, l'isolement des parties du corps, les anatomies vascularisées et les écorchés, ces derniers peut-être inspirés par De Chirico mais en rapport avec un contexte obsessionnel de mutilations, agressions, tortures. Supplices faudrait-il dire par référence à la série d'études que les historiens d'art espagnols et d'abord Torroella¹ ont consacré à la période. Sous le signe de Saint Sébastien, les mains coupées, les têtes coupées, les blessures deviennent les symptômes d'une fixation non aboutie de Lorca sur Dali. L'aspect désespéré de cette violence faite au corps a été signalé, sinon explicité, par Bataille dans *Documents* (décembre 1929), il y reconnaît une continuité d'inspiration entre *Le miel est plus doux que le sang*, "archaïque" et le tableau de transition *Le Jeu lugubre*, sous le signe du "complexe d'infériorité". Par esprit de contradiction et pour valoriser l'idée d'une maturation "sous influence parisienne", on remarquerait que *Le Jeu lugubre* et *Le Remords* (1930) reprennent la formule de la main géante en écho aux pieds monstrueux de Miro (déjà répercutés il faut le dire dans la *Beigneuse* de 1928), ou de tel dessin expérimental de Magritte figurant un pied et une main énormes (1928). Le grand moment de la peinture de Dali entre 1929 et 1937 ou 40 gagne à être considéré dans une perspective évolutive en ce qui concerne l'interprétation du corps. En réalité un même symptôme, le refus de la tête par exemple, peut se traduire dans des formules de charges différentes ; métaphysique à

¹ Rafael Santos Torroella, "Entre Dali et Lorca : la figure de Saint Sébastien", *Pleine Marge*, n°11, juin 1990, p.33-45.

l'origine, il exprime lorsque le visage est caché par les mains ou les cheveux plus une honte qu'une déshumanisation, son remplacement par un bouquet de roses devient un procédé plus conventionnel. Trois phases se dégagent de cette analyse détaillée. Entre 1929 et 1932 l'impression paroxystique naît de la rencontre de ces visages cachés, de l'exhibition des organes sexuels masculins ou d'inadmissibles androgynes, d'un érotisme qui s'exprime dans les postures ou dans les actes jusqu'aux séries de dessins pornographiques. Entre 1932 et 1936 se développent les hypertrophies et les appendices soutenus par des béquilles. C'est l'époque de la jambe anguleuse à la Vermeer. En 1936-37 la matière du corps est contestée par la série de tiroirs qui le garnissent, c'est le moment des femmes à têtes de fleurs. La double image après une apparition précoce sous l'aspect de *L'Homme invisible* ne se développe qu'entre 1936 et 1941. Le processus de sublimation que détecte José Pierre est bien jalonné par ces étapes, encore qu'il faille faire une mention spéciale à quelques reprises paroxystiques comme celle de la série des mutilations en action illustrant les *Chants de Maldoror* (1934) ou les deux tableaux au sadisme exacerbé qu'on met en 1936 en relation avec la guerre d'Espagne¹. L'élément biographique intervient à un autre niveau encore plus essentiel : de la même façon que nous avons mis la période antérieure à 29 sous le signe de Lorca, de même verrons-nous la "rupture inaugurale" qui coïncide avec la venue à Paris placée sous le signe de Gala. L'érotisation qui en marque les premières années en acquiert une valeur positive qu'elle n'avait pas à l'époque de Saint Sébastien et qu'elle tient de la rencontre avec l'élue et de l'adhésion au surréalisme, même si l'on s'interroge sur l'angoisse latente du monstre organique, le grand masturbateur, spécifique de la période (1929-32).

Abadie a rappelé à propos de Dalí "...l'importance de l'univers d'enfance. Lié à un lieu, Cadaquès..."². Ayant examiné le rôle du contexte parisien dans la genèse de la vision dalinienne, c'est bien le moins que nous la replaçions dans la perspective hypothétique des "peintres de l'Ampurdan" reconnus par les historiens d'art sensibles à cet enracinement³. Nous l'avons fait en considérant la production de deux émules, Planells et Massanet, qui constituent avec Dalí, selon

¹ Construction molle avec des haricots bouillis : prémonition de la guerre civile et cannibalisme d'automne.

² Abadie, *loc. cit.*

³ Lluís Racionero, "Surrealismo del Ampurdán", *El Surrealismo, op. cit.*, p. 183-188.

M.T. Blanch, "la triade ampurdanaise des vétérans du surréalisme"¹. Le réseau d'interférences entre les trois peintres est ancien et avéré. Planells enfant de Cadaquès, Massanet attaché à l'Escala, tous deux ont été proches de Dali, surtout Planells dès 1922 et jusqu'à une brouille en 1947. Ce sont à divers titres les poulains d'un même marchand, Dalmau à Barcelone qui expose et promeut Dali en 1925, 1926, 1928, Planells en 1928, 1929 (avec Arp), 1930, Massanet en 1928. Massanet et Planells participeront tous deux à l'exposition logicophobiste de Barcelone en 1936. Planells enfin apparaît le comparse des Parisiens en vacances à Cadaquès en 1929, il sympathise avec Magritte et gardera le contact avec les Belges qui l'introduisent dans leurs revues (*Variétés, Cahiers de Belgique*). Examinant Planells et Massanet dans leur traduction surréaliste de l'inquiétude du corps, c'est le choix qu'ils font des procédés ou images obsessionnels de leur compatriote qui nous importe.

S'il y a un tournant dans l'œuvre de Planells (1901-1989) on le situe dans le courant de 1930 (après sa rencontre avec les Belges), en opposant ses dessins à la Miro à la toile *L'Espice*, un doigt coupé volant au-dessus du paysage de Cadaquès. Le bilan des indices désigne en tout cas cette année-là comme la plus féconde en ce qui concerne la représentation de l'inquiétude du corps, dont on trouvera d'autres marques jusqu'en 1935-36. Est-ce la coupure impérative de la guerre? Les toiles postérieures sont d'une veine réaliste magique sans étrangeté. Si l'on fait remonter l'intérêt pour le surréalisme à telle tête métaphysique ou aux expériences à la Miro de 1929, on identifie dans la production 1930-36 toutes les variantes des manipulations du corps par Dali et ses inspirateurs : contestation de la tête, isolement des parties du corps (tête sans doute, mais aussi mains, doigts ou yeux). Certaines représentations se réfèrent au Dali d'avant 1929, ainsi le doigt flottant, d'autres emprunts paraissent immédiats, par exemple, les mutilations, le sang qui coule (entre 1930 et 1932). On apprécie l'antériorité sur Dali pour une image obsessionnelle, celle de la tête de mort, figurée dès 1931 et constamment exploitée. Ramollissements et étirements sont très tôt la règle et la double image dans la formule primitive de *L'Homme invisible* est immédiatement reprise dans un tableau de 1930. Cette toile nous interpelle à un autre point de vue car elle retrouve une formule de Magritte (*Les grands voyages*, 1926). Ce rapprochement vaut aussi bien pour le traitement des corps en réseaux

¹ Maria Teresa Blanch, "Planells", *Guadalimar*, n°32, mai 1978, p.34.

protéiformes ou transformés en matériaux hétérogènes à l'image de ce que seront les *Magie noire* (*Dona i cap d'hom*, 1931), de même pour la représentation des corps en coquille (tableaux de 1939 et 1934). Il est assuré que Planells a gardé un œil fixé sur l'œuvre de Magritte sur lequel il a même écrit un article en 1930 !¹. Son cas nous retient à un autre point de vue car il présente une résurgence tardive de la veine surréaliste, dès 1947 avec une exaltation dans les années soixante. Si cette production fait l'effet d'un démarquage délibéré, presque caricatural, de certaines formules daliniennes, on remarque que c'est la tête de mort, alternativement évoquée en double image ou victime de ramollissement qui apparaît comme une constante. Cette veine tardive se poursuivra pendant quinze ans.

Lorsque Planells, surtout dans sa dernière période, présente ses agressions au corps dans le site de Cadaquès, Massanet (1899-1969) a choisi une fois pour toute le décor de l'Escala. Son métier est à l'origine moins maîtrisé que celui de son voisin, mais il apparaît attentif au Dali première formule dès 1928 dans une *Composició surrealista* qui réunit une main coupée, un système vasculaire d'écorché et la copie d'un nu de dos peint par Dali en 1925. L'intérêt se confirme en 1929-30 par l'emprunt d'une tête géante que Dali a inventée en 1926, tandis que simultanément le Dali nouvelle formule transparaît dans des représentations d'organismes monumentaux, de ramollissements, de figures géantes dérivées du grand masturbateur même si, associées à des crânes, elles peuvent évoquer les roches en forme de têtes de mort de la plage de L'Escala. Massanet est plus littéral que Planells dans ses emprunts dont le plus fréquent est la tête d'écorché (1930-1932), tandis que d'autres éléments semblent des réinterprétations d'inventions plus récentes (androgynes, allusions à Vermeer, jusqu'en 1935-36). Les crânes apparaissent en 1934. La coupure de 1936 existe comme pour Planells, elle se marque surtout par le rejet de la manière illusionniste et des représentations excessives de Dali, mais Massanet a mené dès l'origine une recherche parallèle où les thèmes métaphysiques s'accommodent d'un figuré plus incertain et d'effets fantastiques. Ce sont eux qui subsistent dans les années 40 et 50 jusqu'au passage à l'abstraction. La veine des tauromachies qui se manifeste dès la période surréaliste dément elle aussi la périodisation que nous avons reconnue par ailleurs. L'agression au corps dans la

¹ A. Planells, "Siluetes de pintors. René Magritte", *Sol Ixent*, n°158, Any VIII, 1-2 1930, p.3-4.

veine dalinienne, selon les indices comptabilisés, couvre la période 1928-1936 et comme chez Planells l'année 1930 est la plus féconde.

Au terme de notre quête, il faut faire la part des trois domaines d'interprétation applicables à cette évidente inquiétude du corps chez Dali, dont nous avons jalonné le surgissement, les mutations et les limites. Le système de lecture prioritaire en fait une affaire personnelle, biographique. On sait gré aux spécialistes espagnols de la question d'avoir analysé et mis en vedette le premier moment du parcours psychologique et affectif de Dali, sous le signe d'un rapport homosexuel insatisfait avec Lorca, voire avec Buñuel¹, et de l'avoir mis en relation avec un premier système de représentation. Il n'empêche que dès qu'il s'échappe du contexte national le peintre devient définitivement Dali de Gala, même s'il doit en développer la fixation en retournant sur ses bases. L'angoisse qui subsiste alors est d'une autre qualité, peut-on dire d'ailleurs si elle n'est pas le reflet d'une meilleure exploitation de l'arsenal freudien ? Dans une autre approche nous apprécierons l'inquiétude dalinienne comme le produit d'un climat spécifiquement national. Sans doute le premier degré de cette lecture lui trouverait une place dans le mouvement de défiguration de la peinture du XX^{ème} siècle auquel Picasso et Miro donnent d'autres lettres de noblesse. Mais où nous arrêter dans ce ressourcement ? Torroella conteste à juste titre la désignation par Julien Lévy d'un Dali "mystique espagnol", en valorisant un certain sens de la grandiloquence et du dérisoire où il reconnaît une forme d'esprit du terroir originel, "une fidélité inébranlable à ses origines ampurdanaises"². On ne saurait aller trop loin, il nous semble en tout cas que l'expérience de Dali n'est pas issue d'une activité collective concertée, et à travers les Daliniens qu'il inspire, on peut difficilement le créditer d'en avoir suscité une. Le point de rencontre est alors le marchand Dalmau dont le rôle vaut bien celui du décor ampurdanais et de l'esprit du lieu. Sous un angle différent nous avons mis à l'épreuve l'hypothèse du caractère décisif du contact avec le cercle de Goemans, le monde de la rue Tourlaque. Reconnaisant sous divers tempéraments le dénominateur commun de l'inquiétude du corps, nous avons apprécié par différence l'originalité de l'interprétation qu'en donne Dali. N'empêche, tout se joue peut-être au tournant de 1929, dans la reconnaissance des modèles, et d'abord de la vertu de l'illusionnisme, dans le hasard des rencontres et de l'amour

¹ Augustin Sanchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dali : El enigma sin fin*, Planeta, 1988.

² Torroella, 1983, *op.cit.*, p.167.

L'inquiétude du corps chez Dali

fou, dans la persuasion en fin d'un surréalisme "parisien" mais dont ceux qui définissent les rapports du surréalisme avec la peinture s'appellent Arp, Magritte, Miro. Ouverture européenne ou vocation internationaliste ?

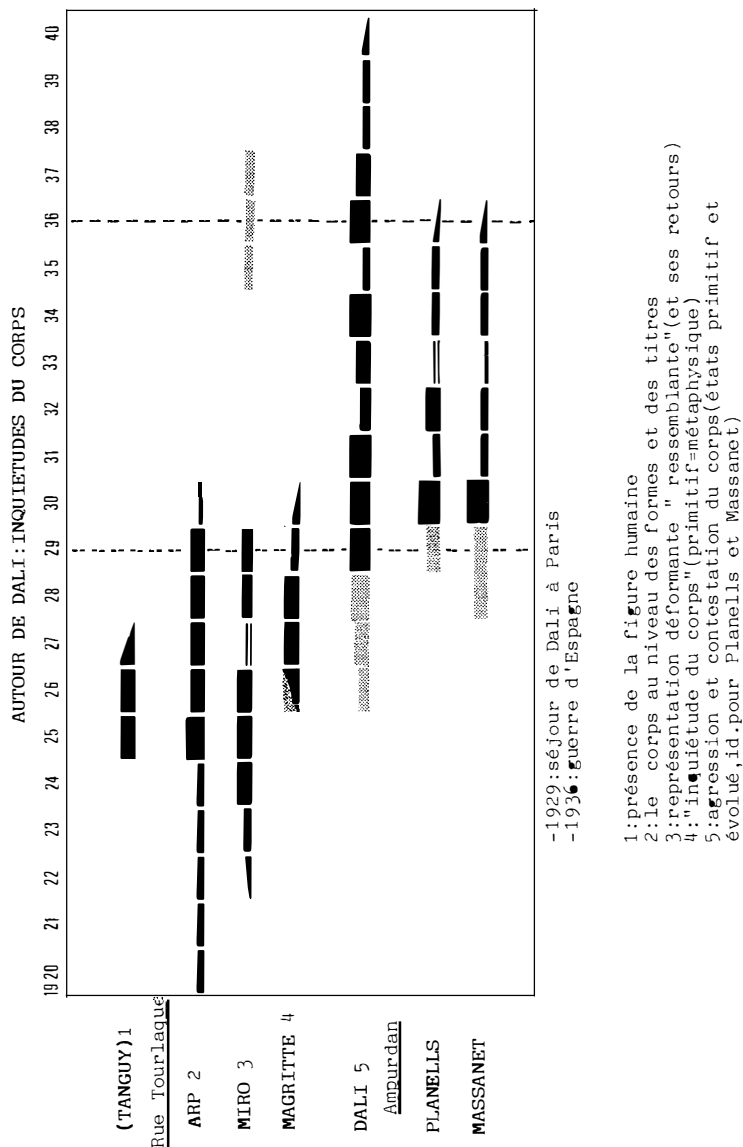
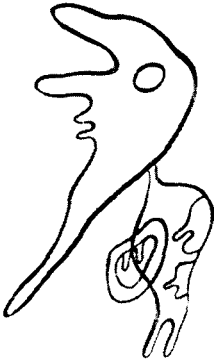




Fig. 1. Hans Arp, Hans Arp, E. L. J. Messers, et al. (1914) - Exposition Hans Arp



Hans Arp



Arp



L'inquiétude du corps chez Dali

