

**DIRECTION DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS**

DOSSIER DE PRESSE



DALÍ

21 NOVEMBRE 2012 – 25 MARS 2013

NOCTURNES EXCEPTIONNELLES

TOUS LES JOURS (SAUF MARDI)

JUSQU'À 23 H

OUVERTURE LE DIMANCHE À 9 H 30

POUR LES VISITEURS

MUNIS D'UN BILLET ACHETÉ

EN LIGNE ET POUR LES ADHÉRENTS

DU CENTRE POMPIDOU.

DALÍ

**Centre
Pompidou**

DALÍ

21 NOVEMBRE 2012 – 25 MARS 2013

3 décembre 2012



Direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

Directrice
Françoise Pams
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
francoise.pams@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. PLAN ET PARCOURS DE L'EXPOSITION	PAGE 7
3. AUTOUR DE L'EXPOSITION	PAGE 9
• COLLOQUE INTERNATIONAL	
• UN DIMANCHE UNE ŒUVRE	
• CINÉMA	
4. PUBLICATIONS	PAGE 12
5. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE	PAGE 16
6. LES ŒUVRES EXPOSÉES	PAGE 41
7. VISUELS POUR LA PRESSE	PAGE 53
8. LES PARTENAIRES	PAGE 57
9. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 60

3 décembre 2012



Direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

Directrice
Françoise Pams
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
francoise.pams@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
courriel
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

commissaire général
Jean-Hubert Martin

commissaires
Montse Aguer,
Jean-Michel Bouhours
et Thierry Dufrêne

COMMUNIQUÉ DE PRESSE **DALÍ**

21 NOVEMBRE 2012 – 25 MARS 2013

GALERIE 1, NIVEAU 6

NOCTURNES EXCEPTIONNELLES TOUS LES JOURS
(SAUF MARDI) JUSQU'À 23 H
OUVERTURE LE DIMANCHE À 9 H 30 POUR LES VISITEURS
MUNIS D'UN BILLET ACHETÉ EN LIGNE
ET POUR LES ADHÉRENTS DU CENTRE POMPIDOU.

Le Centre Pompidou rend hommage à l'un des créateurs les plus complexes et prolifiques du XX^{ème} siècle : Salvador Dalí. Plus de trente ans après la rétrospective que l'institution lui avait consacrée en 1979-1980, cette exposition demeure à ce jour le plus grand succès de fréquentation de son histoire.

Dalí est à la fois l'une des figures magistrales de l'histoire de l'art moderne et l'une des plus populaires. Il est aussi l'un des artistes les plus controversés, souvent dénoncé pour son cabotinage, son goût de l'argent (on le surnomma «Avida Dollars») et ses prises de position politiques provocatrices.

C'est à la fois toute la force de son œuvre et toute la part qu'y tient sa personnalité, dans ses traits de génie comme dans ses outrances, que cette exposition, inédite, se propose d'aborder frontalement.

Plus de deux cents œuvres (peintures, sculptures, dessins...) sont présentées dans un parcours conçu en sections chrono-thématiques : le dialogue entre l'œil et le cerveau du peintre et du spectateur ; Dalí, pionnier de la performance, auteur d'œuvres éphémères, manipulateur des médias considérant l'art comme un fait global de communication ; l'interrogation de la figure (*persona*) de l'artiste face à la tradition.

Dalí « promène » constamment le spectateur entre deux infinis, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, contraction et dilatation qui se polarisent : la précision minutieuse flamande (référence à Vermeer) et le baroque spectaculaire de la peinture ancienne qu'il met à l'œuvre dans son « musée-théâtre » de Figueres. Cette oscillation se fonde sur un questionnement général de l'identité dans lequel le monde est double : son frère mort, appelé également Salvador, le couple rêve-réalité, l'hermaphrodisme...

Cet entre-deux est aussi un moment de l'histoire et d'une génération : entre-deux-guerres, montée des totalitarismes, affrontements idéologiques, migrations, scènes artistiques croisées (Paris/Barcelone/New York).

Parmi les chefs-d'œuvres exposés, on pourra admirer quelques grandes icônes - *La Persistance de la mémoire* (Montres molles), 1931, *Le Grand masturbateur*, 1929, *Le spectre du Sex appeal*, 1934 ou encore *L'Énigme sans fin*, 1938 - et découvrir une centaine d'œuvres sur papier, des objets, des projets pour le théâtre ou le cinéma, des films, des photographies et des extraits d'émissions de télévision qui rendent compte de l'activité intense de « l'homme de spectacle » qu'est aussi Dalí.

La rétrospective retrace l'ensemble de l'œuvre et éclaire le personnage de Dalí à travers un choix exceptionnel d'œuvres majeures grâce à une collaboration très étroite nouée avec le Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, qui présentera l'exposition du 23 avril au 2 septembre 2013, et une participation conjointe de la Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, et du Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride.

L'exposition montre également les innombrables œuvres éphémères, réalisées par Dalí devant une assistance ou une caméra, qui font de lui un précurseur de la performance et du happening.

Commissaire général : **Jean-Hubert Martin**

Commissaires : **Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours, Thierry Dufrêne**

Jean-Hubert Martin : À l'occasion de cette exposition-événement, l'ancien directeur du Musée national d'art moderne fait son retour au Centre Pompidou dont il a marqué l'histoire à travers des expositions majeures comme « Magiciens de la Terre » en 1989.

Montse Aguer, directrice du Centre d'Estudis Dalinians de la Fundació Gala-Salvador Dalí.

Jean-Michel Bouhours, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Spécialiste de cinéma expérimental, ancien directeur du Nouveau Musée de Monaco.

Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris Ouest Nanterre, adjoint au directeur général de l'INHA

La scénographie, réalisée par **Laurence Le Bris** et **Oscar Tusquets**, architecte et collaborateur de Dalí, mettra en scène cette double échelle du détail et du spectaculaire.

Des publications sont éditées par les Éditions du Centre Pompidou : catalogue, monographie, album ainsi qu'un numéro spécial des Cahiers du Musée.

Enfin, un colloque international réunissant des personnalités du monde de l'art, se tiendra les 23 et 24 janvier 2013 au Centre Pompidou organisé par le Département du développement culturel du Centre Pompidou et avec le partenariat de l'Institut Ramon Llull.

L'exposition Dalí sera présentée au Museo Nacional Reina Sofía de Madrid du 23 avril au 2 septembre 2013

Exposition réalisée par le Centre Pompidou avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid en partenariat avec la Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres et le Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride



Avec le soutien de  **pwc**

Grand Mécène
du Centre pompidou



En partenariat avec  **ina**

En partenariat média avec  **TF1**  **Le Point**  **le Parisien**  **RATP**  **Europe 1**

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

Le visiteur entre dans l'univers dalinien par un œuf. Il est confronté à l'origine, au monde de la naissance et de la fertilité, au fœtus, à l'œuf, à l'oignon.

1. L'ultralocal et l'universel

Les lieux, la famille, le catalanisme : le territoire de l'enfance est vécu comme un lieu quasi magique. Les rochers, les cyprès, la plaine de l'Ampurdan, la mer, la lumière et les ombres de l'autre côté des Pyrénées sont omniprésents dans la peinture et dans la pensée de Dalí. C'est le lieu, également, de la famille où se fondent les mythes de la personnalité double et de Guillaume Tell.

2. De la Residencia de « Estudiantes » aux voies du surréalisme

Résidence des étudiants (fin 1922-1926). La rencontre de Garcia Lorca et de Luis Buñuel. Le Dalí encore provincial est confronté à « La génération de 27 » réunissant poètes, écrivains, peintres et cinéastes. Dalí s'inspire de plus en plus de l'avant-garde qu'il avait déjà découverte à Figueres. Peu à peu, il découvre la peinture surréaliste par les revues et les expositions et construit un monde pictural à la fois nourri de Joan Miró, Yves Tanguy, Hans Arp ou Max Ernst et de l'imaginaire collectif développé à la Residencia (*Putrefactos*).

3. Le surréalisme et la méthode paranoïaque-critique

L'accomplissement de la sexualité de Dalí lié à sa rencontre avec Gala Éluard, s'accompagne d'un tournant dans sa carrière avec les expositions à Paris (Camille Goemans, Pierre Colle...), son adhésion au surréalisme et les premières œuvres blasphématoires. Ce mouvement historique est émaillé de transgressions daliniennes : révolte contre l'autorité du père, crise d'identité, allusions à la coprophagie. La méthode paranoïaque-critique transforme et subvertit le monde. Dalí propose de substituer à l'automatisme passif du surréalisme (le dessin automatique, les cadavres exquis, les frottages, etc...) une méthode active fondée sur le délire d'interprétation paranoïaque. La méthode dalinienne anticipe de quelques années la publication de la thèse de Jacques Lacan sur la paranoïa. Sur un régime de visibilité qui lui est propre et qu'il théorise, Dalí développe les images doubles, chefs-d'œuvre d'ambiguïté visuelle.

*L'Angélu*s de Millet : exemple paradigmatique de la méthode paranoïaque-critique. Dalí se fait historien d'art et part à la recherche de la vérification scientifique de son interprétation délirante de cette œuvre. Avec le concours du musée d'Orsay qui a consenti le prêt exceptionnel du tableau de Jean-François Millet, *L'Angélu*s, 1857-1859.



4. Mythes et histoire

Les dictateurs Hitler, Franco, Lénine : fascination ou critique ? Ne sont pas occultés les rapports troubles qu'entretient Dalí avec les détenteurs du pouvoir absolu, figures à ses yeux désirables et objets de projection. « Cannibalisme » : Dalí, artiste non engagé, traite l'histoire qui s'écrit avec la grille de la méthode paranoïaque-critique. La guerre civile dans son pays d'origine l'éloigne durablement de cette réalité ; il se réfugie dans l'interprétation délirante des personnages ou de leurs attributs : le « dos dodu » d'Hitler, les moustaches de Lénine....

5. Théâtralité

Après *Un Chien Andalou*, 1929, et *L'Âge d'or*, 1930, des projets cinématographiques expérimentaux non réalisés (*Babaouo*, *Marx Brothers Giraffes*, *Moontide*...) Dalí est sollicité par le cinéma hollywoodien (*La Maison du Dr Edwardes* de Hitchcock, *Destino* pour Disney). Invité à réaliser les décors et costumes de ballets (*Bacchanale*, *Tristan Fou*...) par la Compagnie des Ballets russes, Dalí ne néglige aucun média contemporain : photographie, télévision, événements dans des grands magasins ou autres lieux publics où il démontre sa capacité exceptionnelle d'improvisation.



6. Science, mystique et théorie

Mystique et théorie : la fin de la seconde guerre mondiale dans l'apocalypse nucléaire d'Hiroshima et Nagasaki, transforme profondément la peinture de Dalí. Les secrets de la matière dévoilés par les travaux d'Einstein et d'Heisenberg sont chez Dalí une véritable révélation. Dieu est dans les atomes ou les neutrinos, même si l'artiste confesse que sa foi reste une incertitude. Dalí s'identifie au mystique saint Jean de la Croix tout en se nourrissant des théories scientifiques d'Heisenberg (*Principe d'incertitude*), de la cybernétique de Norbert Wiener, dans une tentative apocryphe de fusion de la religion et de la science.

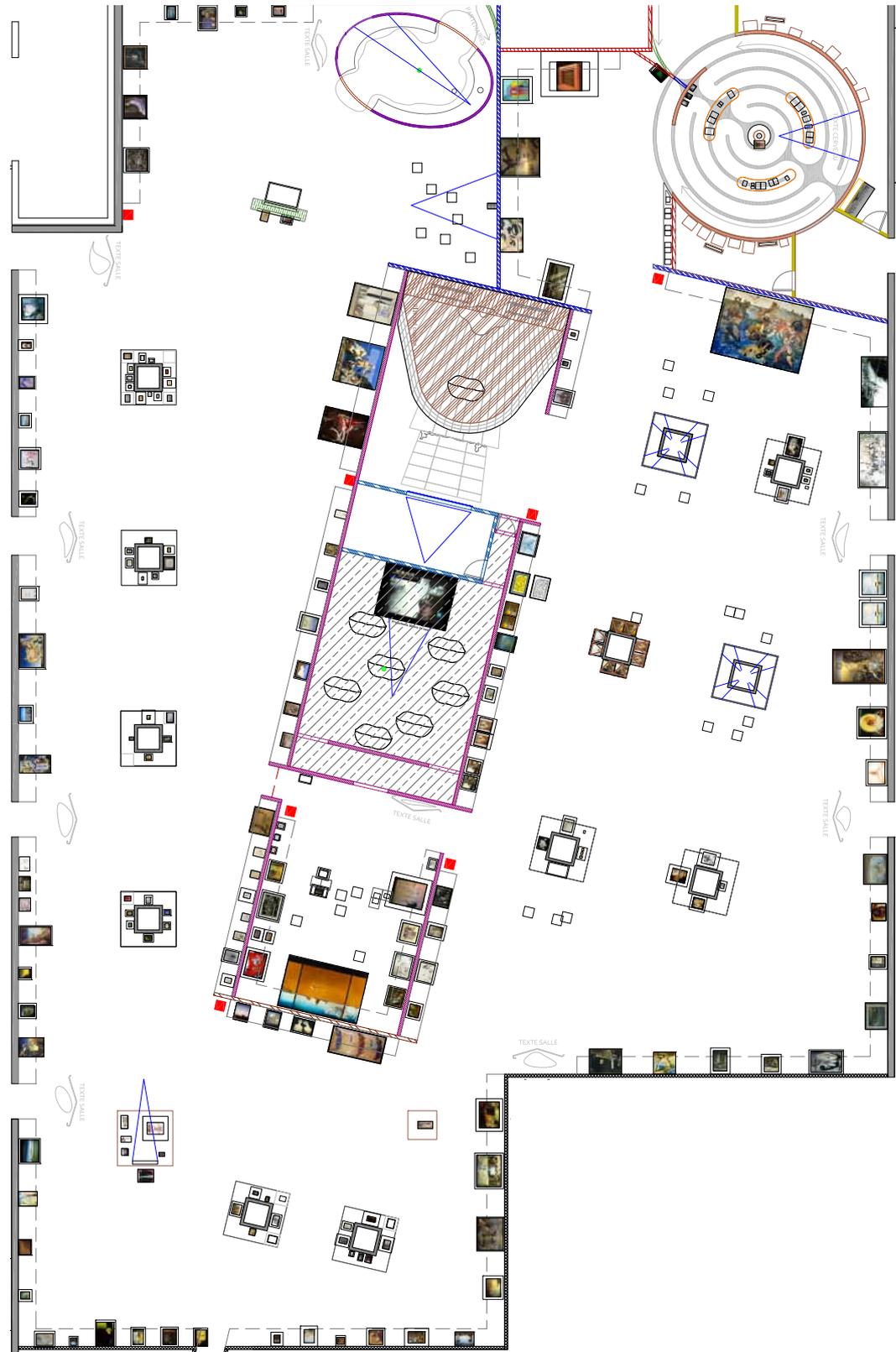
7. Autoréférence et grandes machines

L'atomique Assomption : le peintre mystique ressuscite un baroque spectaculaire aux perspectives vertigineuses. Dalí, marquis de Púbol se compte désormais parmi les Grands d'Espagne : Vélasquez, Picasso, et la figure du toréador.

Sortie de l'exposition par le cerveau : on est entré corps, on sort esprit.

Une évocation matérielle des circonvolutions du cerveau de Dalí.

2. PLAN ET PARCOURS DE L'EXPOSITION



LA SCÉNOGRAPHIE DE L'EXPOSITION

Laurence Le Bris, architecte/scénographe, assistée par Valentina Dodi
en collaboration avec Oscar Tusquets, architecte/designer

Pour l'exposition Dalí présentée au Centre Pompidou en 1979-1980, le souhait de l'artiste exprimé auprès de Pontus Hulten, alors directeur du Musée national d'art moderne, était que le visiteur «embrasse» la globalité de l'exposition d'un seul regard. Cette idée a suscité un des axes de la scénographie de cette rétrospective.

Cela s'est traduit par un accrochage en périphérie, où sont présentées les œuvres de grands formats. Puis une diagonale traverse l'espace et accueille en son sein la thématique du spectacle à travers la théâtralité, le cinéma et l'installation *Mae West*.

Enfin le parcours est ponctué de «kiosques» qui offrent aux visiteurs la présentation des œuvres de petits formats, des sculptures ainsi que des films de performances de l'artiste.

Le visiteur accède à l'œuvre de Dalí par un sas de forme ovoïde évoquant la vie intra utérine : lieu de naissance et de mise en condition. Il en sort par une salle labyrinthique illustrant le cerveau de l'artiste. Livres, manuscrits, objets, films évoquent son univers intellectuel.

Perspectives et fluidité permettent au visiteur d'apprécier l'œuvre et de déambuler dans l'espace sans contrainte tout en étant guidé par les thématiques développées.



3. AUTOUR DE L'EXPOSITION

COLLOQUE INTERNATIONAL

23 ET 24 JANVIER 2013, DE 14H30 À 18H

PETITE SALLE, NIVEAU -1

Entrée libre dans la limite des places disponibles

Le colloque international qui se tiendra sur deux jours, réunira les contributions d'éminents spécialistes de l'œuvre de Dalí, croisées avec le regard de créateurs contemporains.

MERCREDI 23 JANVIER

Emmanuel Guigon avec « Salvador Dalí et la crise de l'objet »

Catherine Millet avec « Dalí et moi »

Astrid Ruffa avec « De Chirico et Picasso vus par Dalí. Vers un art du concret délirant »

Jorge Wagensberg avec « Dalí et la science comme inspiration »

Óscar Tusquets avec « Le meilleur tableau de Dalí »

JEUDI 24 JANVIER

Jean-Louis Gaillemin avec « L'ornement paranoïaque »

Dawn Ades avec « Lost and Found: Le mythe tragique de l'Angélu de Millet » et « La Gare de Perpignan »

Michèle Harroch avec « Dalí, Oui! Mais... »

Albert Serra avec « Dalí et le cinéma »

Enric Casasses avec « La langue de Dalí »

Frédérique Joseph-Lowery avec « Salvador Dalí, de Mae West à Salomé »

Organisé en collaboration avec l'Institut Ramon Llull



L'Institut Ramon Llull est une institution publique créée par les gouvernements de Catalogne et des Îles Baléares en 2002, ayant pour but de promouvoir la langue et la culture catalanes à travers l'internationalisation de ses créateurs, la diffusion des échanges artistiques et culturels et le soutien aux études de langue et de culture catalane dans le domaine universitaire.

www.llull.cat

CONFÉRENCES

UN DIMANCHE, UNE ŒUVRE

PETITE SALLE, NIVEAU -1

4,50 euros, tarif réduit : 3,50 euros, gratuit : Laissez-passer

25 NOVEMBRE 2012, 11H30

Luis Buñuel / Salvador Dalí, *Un Chien Andalou*, 1929

film n/b, muet

Par **Dominique Païni**, historien du cinéma

Longtemps ce film signé de Luis Buñuel et Salvador Dalí, résuma tout le cinéma surréaliste, bien qu'il évitât de peu l'accusation de « honteuse usurpation » par les membres du groupe surréaliste. Il est difficile encore aujourd'hui de percevoir et de départager avec précision ce qui appartient aux deux artistes. Buñuel suivit scrupuleusement le scénario écrit par Dalí, tel qu'il fut publié dans *La Révolution surréaliste*. Ce qui autorisa Dalí à affirmer avec perversité que le film était « un tableau en mouvement où tous les rêves de son rêve plastique dansent une ronde folle ». Aujourd'hui le film apparaît, à la lumière de l'œuvre complète de Buñuel, comme la première pierre de l'un des monuments cinématographiques majeurs du 20^{ème} siècle.

10 FÉVRIER 2013, 11H30

Salvador Dalí, *Guillaume Tell*, 1930

Par **Jean-Louis Gaillemin**, professeur d'histoire de l'art, université Paris-Sorbonne

Guillaume Tell, 1930, un tableau majeur de la période « surréaliste » (1929-1939) de Salvador Dalí. Le héros suisse qui a risqué la vie de son fils en tirant sur la fameuse pomme placée sur sa tête, devient une figure du père castrateur, violemment opposé à l'intrusion d'une femme mariée (Gala Éluard) dans la vie du jeune Salvador.

PROGRAMMATION CINÉMA

Victor Heerman, *Animal Crackers*, 1930
© courtesy Les Grands Films Classiques,
Paris

Contact presse cinéma

Les Piquantes

Alexandra Faussier,

Florence Alexandre

& Fanny Garancher

27 rue bleue -75009 Paris

01 42 00 38 86

alexflo@lespiquantes.com

www.lespiquantes.com

« FILM » à l'occasion de l'exposition

ANIMAL CRACKERS

de Victor Herman (1930, 100', vostf)

28 NOVEMBRE 2012, 19H30

CINÉMA 2, NIVEAU -1

6€, réduit 4€, gratuit avec le Laissez-passer

En 1936, Salvador Dali rejoint Harpo Marx à Hollywood pour écrire ensemble le scénario de *Giraffes on Horseback Salad*. Par sa capacité à inventer des situations dénuées de logique et de morale, le cinéma burlesque, en particulier celui des Marx Brothers, a fortement nourri la pensée surréaliste de l'artiste. Réalisé en 1930 par Victor Heerman, *Animal Crackers* représentait un sommet de l'évolution du cinéma comique pour Dali qui reconnaissait en Harpo Marx un surréaliste américain.

PUBLICATIONS

DALÍ

Le catalogue de l'exposition

Sous la direction de Jean-Hubert Martin, Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours et Thierry Dufrêne

Dalí demeure un paradoxe : figure magistrale de l'histoire de l'art moderne, il est certainement l'artiste le plus populaire et celui dont les images, devenues icônes, ont investi en profondeur la société. Extravagant, endossant auprès du grand public la figure du fou, Dalí demeure encore un artiste controversé, souvent dénoncé pour son cabotinage, son goût de l'argent, et ses prises de position politiques provocatrices.

Ouvrage de référence unique sur l'artiste et sur sa personnalité, le catalogue de l'exposition Dalí couvre soixante ans d'une carrière extraordinaire. Fort de plus de 400 images et des contributions des plus grands spécialistes de l'œuvre de l'artiste, la publication est de plein droit la monographie la plus complète sur Dalí. Un ouvrage incontournable au design exceptionnel.

Relié, format : 23,5 x 28 cm

384 pages, 450 illustrations couleur

Prix : 49,90€



SOMMAIRE

Essais

Pere Gimferrer, *Dalí à contre-courant*

Thierry Dufrêne, *L'œuf, l'œil, le cerveau. Dalí, artiste neuronal*

Jean-Michel Bouhours, *Dalí : l'exhibitionnisme conquérant*

Jean-Hubert Martin, *Dalí arteur*

Jean-Hubert Martin, *Ephemeralia, actions et performances*

L'ultralocal et l'universel

Pilar Parcerisas, *L'ancrage ultralocal de la méthode paranoïaque-critique*

Notices de Jean-Michel Bouhours et de Thierry Dufrêne

De la Residencia de Estudiantes aux voies du surréalisme

Eugenio Carmona, *Le jeune Dalí, la Residencia de Estudiantes et les stratégies de la différence*

Notices de Montse Aguer, de Jean-Michel Bouhours, de Thierry Dufrêne
et de Jean-Hubert Martin

Le surréalisme et la méthode paranoïaque-critique

William Jeffett, *Introduction à la méthode paranoïaque-critique*

Notices de Montse Aguer, de Caroline Barbier de Reulle, de Jean-Michel Bouhours,
de Thierry Dufrêne et de Jean-Hubert Martin

Mythes et histoire

Thierry Dufrêne, *Dalí préfère le mythe à l'histoire*

Notices de Jean-Michel Bouhours, de Thierry Dufrêne et de Jean-Hubert Martin

Affaire Dalí / Breton

Théâtralité

Joan M. Minguet Batllori, *Le masque Dalí. L'artiste sur la scène de la culture de masse*

Notices de Jean-Michel Bouhours, de Joan M. Minguet Batllori et d'Oscar Tusquets Blanca

Science, mystique et théorie

Elliott H. King, *Le Divin Dalí*

Notices de Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours et de Thierry Dufrêne

Autoréférence et grandes machines

Montse Aguer, « *Quoi de neuf ? Vélasquez* »

Notices de Jean-Michel Bouhours et de Thierry Dufrêne

Dalí : écrits

Textes présentés par Liliane Cuesta

Annexes

Liste des œuvres et documents exposés

Index des noms propres

DALÍ

Album

Auteur : Marie Bertran

Commissaires : Jean-Hubert Martin, Jean-Michel Bouhours, Thierry Dufrêne et Montse Aguer

Un parcours en images de la grande rétrospective Dalí : une sélection des œuvres majeures de l'exposition
accompagnées de courts textes explicatifs.

Version bilingue français/anglais

Broché, format : 27 x 27 cm

60 pages, 60 illustrations couleur

Prix : 10,50 €



DALÍ

Collection monographies

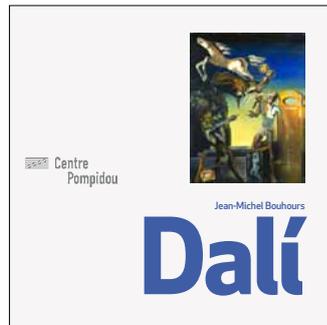
Auteur : Jean-Michel Bouhours

Jean Michel Bouhours – commissaire de l'exposition Dalí au Centre Pompidou – signe une monographie présentant de façon claire et vivante la figure de Dalí à partir d'une sélection de 40 œuvres emblématiques.

Le parcours chronologique associé aux focus sur les œuvres satisfait l'amateur éclairé comme le curieux.

Un ouvrage complet et accessible permettant de découvrir l'univers de l'artiste.

Broché, format : 18,5 x 18,5 cm. 96 pages, 60 illustrations couleur. Prix : 12€



LA RAISON DU FOU. DALÍ ET LA SCIENCE

Auteur : Vincent Noce, Collection *Les Écrits*

À l'occasion de l'exposition Dalí, Vincent Noce propose un texte original sur le rapport entre l'œuvre de l'artiste et la science. Images doubles, illusions optiques, intérêt pour la théorie quantique...

l'univers de Dalí est plein de références, directes ou indirectes, à la science et à ses développements.

La publication s'inscrit dans la série des *Écrits* publiés par le Centre Pompidou, une collection indispensable à la compréhension de plus grands noms de l'art moderne et contemporain.

Journaliste au service Culture de *Libération*, écrivain et critique, Vincent Noce est l'auteur de romans et d'essais sur l'art.

Broché, format : 12 x 18,5 cm. 128 pages. Prix : 12,50€



CAHIERS DU MNAM n°121

Directeur de la publication : Jean-Pierre Criqui

Un numéro spécial des Cahiers du Musée national d'art moderne qui explore des aspects méconnus de l'œuvre de Dalí à divers moments de sa carrière, en faisant appel principalement à de jeunes chercheurs.

La recherche sur Dalí a connu un regain important ces dernières années et cet ouvrage témoignera de ses évolutions les plus récentes. Parmi les thèmes abordés : le « théâtre photographique » de Dalí,

le rapport que l'artiste entretenait avec la musique, la position de Dalí face au marché de l'art.

Broché, format : 19 x 26 cm. 120 pages, 80 illustrations n/b. Prix : 23€



BD DALÍ

Coédition Éditions du Centre Pompidou – Dupuis

Auteur : Edmond Baudoin

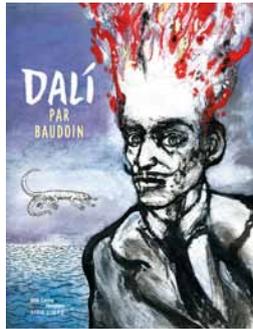
Direction d'ouvrage : Jeanne Alechinsky

La vie de Salvador Dalí par Edmond Baudoin, agrémentée d'une chronologie riche et d'une bibliographie.

Ce voyage au cœur des sentiments et des émotions de l'artiste, réactivés ici par le travail remarquable de Baudoin, permet au lecteur une approche sensible de l'œuvre et du processus de création de Dalí.

Broché, format : 17,5 x 24 cm - 164 pages

Prix : 22€



Application iPad Dalí

Disponible sur l'Appstore et Google Play.

Innovante et bilingue, l'application de la rétrospective « Dalí » se distingue par son originalité et la simplicité de navigation de son interface.

Gallimard / Centre Pompidou.

Prix : 4,49 €

DVD Salvador Dalí

Ina éditions

Parution le 20 novembre 2012

N'ayant eu de cesse de construire son image et d'orchestrer la mise en scène de son œuvre et de sa personne, Salvador Dalí est l'un des artistes les plus populaires du 20^e siècle. Le documentaire *Salvador Dalí, génie tragi-comique* réalisé par François Lévy-Kuentz, « décortique » le mythe, croise les thématiques du peintre avec sa biographie et donne à voir des archives exceptionnelles dans lesquelles l'artiste offre des interviews et des happenings souvent inédits pour cause de censure.

Cette édition DVD explore, à travers le film de François Lévy-Kuentz et une grande part des archives audiovisuelles présentées lors de l'exposition du Centre Pompidou, les multiples visages de cet artiste resté dans l'imaginaire collectif.

Salvador Dalí, génie tragi-comique, film documentaire de François Lévy-Kuentz, 2012, 52 min.

Une coproduction Ina / Centre Pompidou / AVRO

Avec la participation de France 5 et de la Fondation Gala-Salvador Dalí

1 DVD 9 - NTSC - 16/9 - Stéréo - Multilingue (français, anglais, espagnol, catalan)

Prix public conseillé : 19,90 € TTC

5. EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE

PRÉFACE

Alfred Pacquement

Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Salvador Dalí semble aujourd'hui l'artiste de tous les paradoxes : auteur d'incontestables chefs-d'œuvre, tout particulièrement lorsque sa peinture est à son apogée au début des années 1930, il est aussi ce créateur dont les attitudes provocatrices, dans sa dernière période en particulier, semblent dévaloriser le meilleur de son art, et dont les prises de position politique lui valent l'opprobre de ses contemporains, à commencer par ses amis surréalistes. Dalí pourtant, et peut être à cause de ses contradictions, reste l'un des artistes les plus populaires du XX^e siècle, le rival et l'opposé de Picasso, l'inventeur d'images et d'objets entrés dans l'imaginaire collectif, dont la réputation dépasse largement le milieu artistique. Situation étonnante qu'il serait intéressant d'étudier en profondeur pour en déterminer les véritables raisons. Car Dalí est à la fois l'extraordinaire peintre de scènes troublantes, d'images doubles, de rencontres inattendues, de figures imaginaires et oniriques, toujours exécutées avec une précision extrême et un mode de représentation qui tourne le dos aux avant-gardes modernistes pour renvoyer à la peinture classique d'une parfaite précision dans les moindres détails ; mais il est aussi ce personnage souvent irritant qui se sert des médias contemporains autant que ceux-ci l'utilisent. Il apparaît pour le meilleur comme le modèle d'un certain type de comportements, précurseur de l'art des performances (Warhol s'en inspirera) et pour le pire comme un bouffon impénitent. Fondateur d'un imaginaire exceptionnel et sans équivalent dont témoignent ses figurations iconiques : montres molles de *La Persistance de la mémoire* (1931), girafes en feu, grouillement de fourmis et autres *Angéelus*, Dalí pourtant n'est qu'un seul et unique artiste dont cette exposition s'attache à réunir les différentes facettes.

On n'expose pas Dalí au musée comme les autres peintres. Il ne suffit pas pour comprendre son « génie », selon la qualification qu'il s'attribue lui-même, d'aligner les chefs-d'œuvre en ordre chronologique. Même si dans le cas présent tous les efforts ont été déployés pour en réunir un maximum – grâce soit rendue aux généreux prêteurs de notre rétrospective –, l'œuvre artistique de Dalí ne se résume pas aux peintures et aux dessins les plus réussis. Projets pour le théâtre ou le cinéma, films, émissions de télévision, documents de toutes sortes doivent rendre compte de cette œuvre totale, dont certains aspects peuvent irriter, mais qui atteste d'une réelle actualité. Il fallait donc, selon la volonté des commissaires, créer une atmosphère cohérente avec l'œuvre dans son ensemble, inclure des éléments scénographiques en rapport avec les projets de Dalí, montrer par le biais de la présentation l'extraordinaire prescience dont Dalí fait preuve par rapport à des attitudes contemporaines et que lui reconnaissent tant d'artistes aujourd'hui.

Pour qui s'en souvient, la rétrospective de Salvador Dalí au Centre Pompidou en 1979, complétée par la spectaculaire installation intitulée *La Kermesse héroïque*, est entrée dans l'histoire des expositions comme un événement inoubliable. Mise en scène éblouissante de ses principales thématiques, l'espace du Forum imaginé par Dalí était un spectacle sans équivalent. L'exposition d'aujourd'hui, longtemps après la disparition du peintre, veut néanmoins renouer avec un esprit dalinien jusque dans son parcours. Le visiteur de l'exposition amorce son entrée dans l'univers de l'artiste par un œuf, symbole de la naissance et de l'origine, et en sort par le cerveau. Entré corps, il sort esprit selon l'idée des commissaires.

Dalí fut l'un des tout premiers artistes surréalistes à entrer dans les collections du futur Musée national d'art moderne, lorsque l'État français fit l'acquisition dès 1938 de *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* (1931), répertoire d'images étrangement rassemblées dont le piano déjà présent dans *Un chien andalou* (1929) et que l'on retrouve aussi dans son *Guillaume Tell* (1930). Pendant longtemps cette peinture devait symboliser le mouvement fondé par André Breton sur les cimaises du Musée. La collection s'est heureusement enrichie depuis de plusieurs œuvres importantes jusqu'à l'acquisition récente du célèbre *Guillaume Tell*, rendue possible grâce à la compréhension d'Aube Breton-Elléouët. Mais il fallait



bien évidemment le soutien de nombreuses collections publiques et privées pour réaliser cette nouvelle rétrospective, à commencer par la Fundació Gala-Salvador Dalí à Figueres et par le Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg en Floride, qui détiennent deux ensembles majeurs d'œuvres de Dalí, et que je remercie chaleureusement à travers leurs présidents et directeurs, Ramon Boixadós, Juan Manuel Sevillano et Hank Hine, de leur collaboration. Le Musée Boijmans Van Beunigen de Rotterdam a également mis sa remarquable collection à la disposition de l'exposition et j'en remercie son directeur, Sjarel Ex.

Essentielle était également la collaboration avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, qui conserve une collection considérable d'œuvres de Dalí. Je suis très heureux que Manuel Borja-Villel, son directeur, ait accepté avec enthousiasme de s'associer à notre projet et que cette exposition soit ainsi le fruit de la coopération de nos deux musées nationaux. Enfin je salue le remarquable travail des commissaires : Jean-Hubert Martin, Jean Michel Bouhours et Thierry Dufrêne, avec Montse Aguer, qui ont su renouveler le regard porté sur l'œuvre de Dalí et en proposer une vision très originale. L'inventeur de la méthode paranoïaque-critique méritait bien, fait exceptionnel, cette deuxième rétrospective dans les espaces du Centre Pompidou et un tel effort collectif pour sa pleine réalisation.

DALÍ ARTEUR

Jean-Hubert Martin, commissaire général

Le terme d'*arteur* colle parfaitement à Dalí pour désigner le registre où il se met lui-même en scène. Non content de créer des œuvres d'une veine incroyablement novatrice, il ressent l'impérieuse obligation de faire connaître les idées qui les ont générées et plus largement de diffuser une nouvelle interprétation du monde. Les médias de la télévision et de la vidéo, apparus dans les années 1960, accélèrent cette tendance, au point qu'ils prennent le pas sur la peinture.

Le mot *arteur*¹ est un néologisme inventé par Jean-Clarence Lambert, poète et critique d'art, proche des situationnistes et promoteur du happening. Ce dernier entendait ainsi qualifier ce domaine en pleine expansion dans les années 1960, où les artistes plasticiens ne se satisfont plus uniquement de la production d'œuvres physiques et statiques, mais interviennent eux-mêmes comme des acteurs sur un mode qui se situe à la charnière entre les arts visuels et le spectacle. L'art corporel en a été une des émanations les plus vigoureuses dans les années 1970.

Cette activité n'a pas jusqu'à présent beaucoup retenu l'attention des commentateurs de l'œuvre de Dalí. Les historiens de l'art se sont concentrés sur la peinture, magnifique et inépuisable sujet d'exégèse, méprisant le registre médiatique qu'ils considéraient comme autopromotionnel et vulgaire, par rapport au grand art de la peinture. Le rapprochement souvent établi récemment avec Andy Warhol dont on célèbre au contraire le talent de médiateur pour accéder à la célébrité a changé la donne et fait évoluer les critères. Les deux artistes se voyaient régulièrement à New York et le jeune Américain a beaucoup appris des méthodes de son aîné.

Le temps joue en faveur de Dalí. Non pas qu'il ait été boudé par le public, mais cette notoriété douteuse aux yeux des intellectuels lui a valu leur longue désaffection et leur méfiance.

On trouvait qu'il en faisait trop du côté de la publicité et des médias. À une époque où l'art moderne n'était pas encore largement accepté par le public et les institutions, il importait à ses défenseurs d'affirmer le sérieux de son propos. Les apparitions de Dalí où certains ne voyaient que pitreries, leur semblaient desservir la cause qu'ils défendaient avec vigueur.

Plusieurs autres griefs lui étaient en outre adressés. L'abandon de la perspective illusionniste était devenu le dogme majeur de la peinture moderne. À tout le moins, si certains vestiges de sa structure se maintenaient, fallait-il simplifier les formes et sacrifier à la nécessité de tenir compte des effets de surface du plan de la peinture. La représentation rétinienne de l'espace grâce au point de fuite unique était définitivement bannie. Le seul qui la maintint envers et contre tous est Dalí, pour accéder à des images d'un monde imaginaire. Les historiens n'ont pas manqué de le disqualifier en insistant sur sa dette vis-à-vis de la Renaissance dont il ne serait qu'un épigone. Sans entrer dans le détail de la discussion, il n'est que de vérifier l'habileté phénoménale dont il fait preuve dans l'élaboration des images doubles, ces formes ambiguës qui autorisent plusieurs interprétations. Elles existaient certes à la Renaissance, mais jamais elles n'ont atteint ce niveau de complexité et de sophistication.

Sa longue rivalité avec Picasso relève de cette opposition radicale. Le match n'est pas arrivé à son terme. Premier round : Dalí le créateur d'images de rêve sur une structure traditionnelle gagnant auprès du public. Deuxième round : Picasso, qui a toujours été gagnant sur le marché, l'emporte auprès du public grâce à la diffusion du mythe de l'artiste moderne qu'il a mis en place et à l'adulation de la critique. Troisième round : et si le dogme de la modernité n'apparaissait que comme une parenthèse laissant place à l'image et à l'allégorie de l'installation ? Dalí suscite aujourd'hui plus d'émulation et de stimulation auprès des jeunes artistes que Picasso. Les paris sont ouverts.

Le rejet des historiens s'explique encore davantage à la lumière de ses positions politiques. Sa position nuancée vis à vis de la montée de l'hitlérisme lui vaut un procès de la part de Breton et de sa troupe. On appréciera l'ignominie du procédé mis en place dans le dossier reproduit dans le présent catalogue² et qui n'a pas grand-chose à envier aux procès staliniens qui devaient suivre, à l'heureuse différence que

la condamnation surréaliste n'avait pas de conséquence, sur le plan physique, pour l'intéressé. Son adhésion à Franco, ses visites répétées au caudillo, son soutien au régime sont inexcusables. Robert Filliou, lui aussi artiste mais dans un bien autre registre, disait qu'il avait décidé de mettre socialement son engagement artistique (dont il revendiquait l'absolue liberté de choix formel) sous la bannière des arts plastiques, malgré l'appartenance de Dalí à la même catégorie professionnelle. Beaucoup d'autres artistes, pourtant dotés d'un réel sens politique, n'en ont pas moins cherché sa proximité ou son parrainage, à cause de la figure de liberté absolue, exempte de tout compromis avec les conventions ou les idées reçues, qu'il représentait. Sa conviction, réellement paranoïaque, de la supériorité de son ego sur toutes les contingences politiques n'était pas de nature à convaincre les victimes de la politique de Franco ! Il n'en reste pas moins qu'avec ce gage il disposait d'une liberté d'action totale à Port-Lligat et assurait la protection de ses invités, hippies et autres consommateurs de substances narcotiques.

Sa fascination pour le pouvoir résulte d'une étrange dialectique. Le rôle du père est primordial, d'autant qu'il est renforcé par la lecture de Freud. Ce notable corpulent (*Portrait de mon père*, 1925) qui montre une vraie compréhension pour les aspirations de son fils, mais s'inquiète de ses excès, est une figure d'autorité. Dalí ne manque pas de créer la rupture en 1929 avec l'exposition du tableau *Parfois je crache avec plaisir sur le portrait de ma mère*, maman dont il ne parle pas au demeurant dans ses écrits. Il dit l'idolâtrer et sans doute est-ce vrai, car malgré l'exacerbation verbale de toutes ses sensations, il se fait parfois discret là où l'émotion est la plus forte. Il y a une fascination chez lui pour les figures d'autorité : Guillaume Tell, Lénine, Hitler, Franco et même le roi d'Espagne Alphonse XIII. Lors d'une visite à la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, Dalí raconte :

« [...] le roi prit congé de chacun de nous. Je fus le dernier à lui serrer la main, et aussi l'unique qui s'inclina avec respect, posant un genou par terre. Quand je relevai la tête, j'aperçus un presque imperceptible tic d'émotion secouer sa fameuse lèvre inférieure de Bourbon. Nous nous étions reconnus³. »

Ce rejeton de famille bourgeoise aime l'esprit de cour. Il adore être proche du pouvoir politique, lui prêter allégeance, pour mieux le vilipender par ailleurs et montrer la supériorité des créations de l'esprit sur la politique. Cette attitude est loin d'être exceptionnelle chez les artistes, elle est au contraire récurrente. Courtisanerie et marque d'allégeance d'une part pour s'assurer les moyens de travailler, mépris du pouvoir temporel et des servitudes qu'il exige par ailleurs. L'artiste mord la main qui le nourrit. Mais il y a en outre chez Dalí une fascination pour l'aristocratie, son élégance, son culte de la beauté et du raffinement et son attachement au rituel.

Enfant, Dalí était atteint d'une timidité paralysante. Les énormes efforts qu'il fournissait pour surmonter ses hantises et obsessions (fourmis, sauterelles) ainsi que sa timidité devaient se muer en un désir tenace et répété de s'adresser à un auditoire, de surprendre et de convaincre. La transformation s'opère lors de la fin de la Première Guerre mondiale en 1918. Il est sollicité pour un discours devant les étudiants. « Le silence se fit dans la salle. Un silence impressionnant. Et je compris que l'on était venu surtout pour moi. Pour la première fois je savourai ce plaisir, qui se répéta souvent par la suite, d'être l'objet d'une "attente intégrale". Je me levai avec lenteur sans savoir encore ce que j'allais faire. La tension nerveuse était telle que je ne parvins même pas à retrouver les premiers mots de mon discours. Les secondes passaient et le silence s'épaississait de plus en plus, sans que j'ouvrisse la bouche. Quelque chose allait éclater ? Mais quoi ? Le sang me monta à la tête et, levant le bras dans un geste de défi, je criai de toute la force de mes poumons : "Vive l'Allemagne ! Vive la Russie !" »

Après quoi d'un coup de pied, je lançai ma table sur les premiers rangs du public⁴. »

Là se situe le tournant qui métamorphose sa timidité en cabotinage pouvant virer à la morgue et à l'arrogance, si ce n'est que les propos et les performances sont truffés de trouvailles incongrues et humoristiques. Le ton sentencieux et l'exacerbation de l'accent catalan participent de ce phénomène de mise en scène. On le voit à plusieurs reprises hésitant ou interloqué lors des émissions de télévision. Il a un besoin frénétique de se produire, d'aller à la rencontre du public le plus large possible, mais il n'est pas une bête de scène mobile et adaptable qui a réponse à tout. Il attire l'interlocuteur sur son terrain, quitte, comme il le dit ouvertement, à ne pas répondre aux questions qu'on lui pose.

La peinture à perspective illusionniste est un moyen pour Dalí de plonger son spectateur dans un autre monde. On a souvent qualifié celui-ci d'onirique, mais Dalí s'en défend et veut créer cette autre réalité qui relèguerait le monde physique, au sein duquel nous évoluons, au rang de l'illusoire. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre son obstination et sa persistance à promouvoir ces actions surréalistes qui donnent corps et accèdent à l'existence d'une sphère psychique au-delà de la réalité matérielle. Une multitude d'œuvres éphémères concourent à cet objectif, avec des mises en scène plus ou moins organisées, parfois théâtrales ; c'est tout particulièrement le cas des films. Le cinéma était d'emblée un domaine idéal pour ces aspirations, mais c'est au fond un rendez-vous raté, car après des débuts en fanfare avec Buñuel, Dalí n'arrive jamais à se concentrer sur un scénario précis. Travailler en équipe s'avère pour lui impossible, il en est donc réduit à s'en remettre à d'autres (Robert Descharnes, Jean-Christophe Averty) qui, malgré leur bonne volonté, n'arrivent jamais à le satisfaire. Son esprit en constante ébullition fait surgir une multitude d'idées accumulant les contradictions qu'il ne parvient à résoudre par aucun choix, fasciné qu'il est par l'idée à venir, immanquablement née de celle qui la précède. Autant dire que les actions et performances sont une longue litanie de frustrations, car elles reposent pour leur réalisation sur la docilité et l'engagement des partenaires qui souvent ne s'intéressent qu'au personnage, à ses moustaches et à ses déclarations incongrues prononcées avec son inimitable accent.

Pour bien comprendre l'objectif de Dalí, il n'est pas inutile de revenir sur sa conception de la paranoïa-critique. La paranoïa est caractérisée par un délire chronique fondé sur des obsessions et une surestimation pathologique du moi. La pensée s'y déroule de façon claire et ordonnée.

« La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit⁵. »

Ce renversement réduit la réalité matérielle et rationnelle à un ensemble de signes et de preuves justifiant le délire qui prime et acquiert une réalité s'imposant à tout le monde. La paranoïa-critique permet par la réflexion et l'inversion d'éviter de devenir la victime du délire et au contraire de le promouvoir auprès du plus large auditoire possible. D'où le passage de la peinture comme médium aux actions, performances et happenings. Tant que les œuvres obéissent strictement au délire et aux obsessions, une interprétation dalinienne est possible, mais l'artiste lui-même s'autorise à des plongées en terrain inconnu. Il s'en remet à ce moment-là à l'auberge espagnole de l'inconscient quant au sens à leur trouver. Ces ambigüités voulues, mais aussi ces mystères et ces zones d'ombre sont entre-temps devenus la marque du surréalisme que Dalí prétendait incarner.

On a souvent réduit les apparitions publiques et les œuvres éphémères de Dalí à des provocations. Elles en prennent certes la forme, mais elles sont toujours fondées sur un propos et sur des idées qui pour être surprenantes, n'en sont pas moins solides. Sa capacité d'assimilation lui permet d'engranger les connaissances les plus variées, en philosophie ou en science de manière à pouvoir dialoguer avec un Lupasco sans se ridiculiser⁶. De même qu'il s'est accaparé le surréalisme (« le surréalisme, c'est moi ») dont il devient incontestablement l'un des représentants les plus actifs et efficaces (abandonnant au passage les activités passives comme l'écriture automatique ou le rêve), il reprend à son compte les méthodes dadaïstes de provocation et de dénigrement des mouvements formalistes comme le cubisme. Son mépris pour les formules surréalistes comme l'automatisme et son allergie au consensus de groupe le range beaucoup plus du côté de Dada que du surréalisme. Mais il arrive trop tard, le mouvement Dada s'est déjà éteint lorsqu'il arrive à Paris et c'est tout naturellement avec ceux qui maintiennent des liens distants avec Breton qu'il se lie. Il partage avec Marcel Duchamp la même analyse du monde de l'art : un réseau « de professionnels de la profession » autosatisfaits avec ses artistes, ses institutions, ses modes, son discours critique et son marché. L'amitié discrète, mais indéfectible entre les deux hommes est d'autant plus étonnante que Dalí ne cache pas son goût pour la trahison en amitié, dont Buñuel en particulier a fait les frais. Le témoignage le plus touchant est cet épisode où Marcel Duchamp organise à la demande de Breton une exposition surréaliste à New York en 1960. Lorsque Breton exige le retrait des œuvres de Dalí à cause de son exclusion du groupe, Duchamp pique une colère, menace de tout annuler et maintient la présence de son ami dans l'exposition. Lui qui disait avoir renoncé à la peinture parce qu'il n'avait plus de nouvelle idée et ne voulait pas, comme beaucoup de ses collègues, continuer à se répéter, appréciait chez Dalí cette capacité inexhaustible à se renouveler. Les clins d'œil entre les deux compères

par Joconde interposée sont récurrents. Ils sont attachés aux mêmes principes qui sont ceux de leur jeunesse et après que leurs routes aient divergé, se sentent complémentaires. Richard Hamilton, lui aussi habitué des séjours estivaux à Cadaqués, où il possédait une maison, me confiait que lorsque Duchamp venait rendre visite à Dalí dans le jardin de Port-Lligat, celui-ci lui cédait la place sur son trône et s'asseyait sur un tabouret à ses pieds. Pour quelqu'un qui aimait singer le protocole de cour royal, le geste ne trompe pas. Si les relations entre les deux hommes sont relativement bien décrites, celles de Dalí avec Picabia restent inconnues. Se sont-ils rencontrés ? Que pensait Dalí de cet autre grand ami de Duchamp, de 25 ans son aîné ? Il ne se prive pas de s'attribuer le geste tachiste de *La Sainte Vierge* de Picabia qui avait en commun avec lui d'être viscéralement attaché à la peinture sans discriminer la représentation traditionnelle et de débiter les dogmes du modernisme.

Dalí se déclare génial et prétend par conséquent pouvoir exercer son talent dans tous les domaines de la création. Rien ne doit résister à sa curiosité et à sa boulimie créative. Il est avide de nouveauté et assimile toute nouvelle invention et technologie avec une aisance déconcertante, comme si le monde dans lequel il vit lui était trop étroit et trop archaïque.

Même si ses écrits ont connu un réel succès, c'est par la peinture qu'il s'est fait connaître et sans elle, sans doute n'aurait-il jamais atteint la célébrité dont il jouit. Or celle qu'il pratique dans les années 1920, proche de la miniature, requiert un long temps d'exécution. Dans les années 1950, s'opère un renversement. Les tableaux deviennent plus grands, demandent moins d'attention et les fonds sont préparés par un assistant. En revanche, les performances deviennent de plus en plus fréquentes avec l'expansion de la télévision et de la vidéo dans les trois décennies de l'après-guerre. Le personnage public qu'il s'est efforcé de devenir accapare de plus en plus son énergie.

Lui qui est si attaché au pouvoir des images, mesure, dès le début de sa carrière, le potentiel de la photographie et du film. La série de photographies du « fantôme » caché sous un linceul blanc, pour laquelle il a vraisemblablement posé, est prise d'abord en amateur, puis professionnellement avec Man Ray l'année suivante⁷. De même pour *L'Angélu*, où il pose pour les trois photos publiées dans *Minotaure*⁸. L'idée d'être présent physiquement dans ses œuvres et d'en être l'acteur fait donc intégralement partie de son système créatif dès les années 1930. Il développe ensuite sa conception du tableau vivant en particulier grâce à la très riche collaboration avec Philippe Halsman. Le tableau vivant fige le temps et donne encore plus que la peinture l'illusion de cette réalité fictive que Dalí voulait tant faire exister. On sent dans cette étroite collaboration une vraie interaction et une stimulation réciproque. Aussi spectaculaires les performances soient-elles, elles n'ont pas été réalisées en public et étaient destinées à obtenir l'œuvre qu'est l'image photographique. De ce fait, elles ne sont pas retenues dans l'inventaire ci-après. Parmi les chefs-d'œuvre, figurent *In voluptate Mors et Dali atomicus*, les figures obtenues par le « mouvement d'une lampe » et « la caméra de compression de la pensée ». De même, des photos comme celle d'Éric Schaal, où la tête et les mains de Dalí sont reliées par des fils blancs à la toile qu'il peint et à Gala, résultent d'une séance de pose privée pour réaliser une image qui a son existence propre.

Le film a l'avantage de restituer la vie et il n'est pas étonnant qu'il s'empare de ce potentiel pour introduire à tout bout de champ des animaux dans ses œuvres : fourmis, ocelot, batraciens, tamanoir, oursins, éléphant, rhinocéros, singe. Les trucages, tels que l'inversion des séquences filmiques comme machine à remonter le temps, sont une source d'enchantement qui font que les ballons montent les marches d'escalier et que les parts de pastèque se reconstituent au sol pour bondir dans ses mains. Outre les apparitions et les extravagances surréalistes, Dalí revient régulièrement dans ses performances aux « fondamentaux » que sont le dessin et la peinture.

La peinture gestuelle, exécutée en quelques secondes devant les caméras, se veut dans les années 1950 un dénigrement de l'abstraction expressionniste. Dans un second temps, Dalí se l'approprie rapidement comme un exercice de virtuosité et de vitesse, pour la résumer petit à petit à une signature. Ce procédé dadaïste réduit radicalement l'œuvre originale, fétiche portant l'empreinte sacrée de la main de l'artiste, à la simple signature comme sujet ultime de l'art. À partir des années 1950-1960, les signatures spectaculaires sont si fréquentes qu'il est difficile de toutes les lister. Le succès médiatique

de l'expressionnisme abstrait et son amitié avec Georges Mathieu contribuent à ce changement de cap. Il y va à la fois de la crainte de ne plus être dans le coup et de la conviction, partiellement fondée, que ces nouveautés faisaient partie du registre forgé par sa génération, ce qui pour l'égocentrique Dalí, veut dire par lui-même.

Dès leur apparition, les bombes de peinture et de mousse à raser deviennent pour Dalí des instruments privilégiés pour ses graffitis, réalisés de préférence sur des corps féminins. Pour théâtraliser encore plus ses actions peintures et se montrer à l'œuvre, il utilise des supports transparents, reprenant le principe du *Mystère Picasso* de Clouzot en 1955.

Sa capacité d'assimilation et son intelligence le poussent à s'intéresser à toutes les nouveautés et à les incorporer à son œuvre. L'emprise du rôle médiatique et du marketing du personnage Dalí est devenue telle dans les années 1970 – avec parfois des interventions indigestes – que la critique a eu tendance à le considérer comme un vieillard tâchant désespérément de rester dans le coup et de rattraper les dernières avant-gardes. Ce point de vue est partiellement trompeur. Certes, Raymond Hains l'a accusé de plagiat et Enrico Baj a porté plainte contre lui pour lui avoir volé l'idée de « peinture nucléaire », mais les artistes, et non des moindres, se pressent autour de lui, quitte à ce que ça tourne au vinaigre et à la rupture. Ils reconnaissent en lui un mentor qui met la totalité de son activité au service de l'indépendance intellectuelle et artistique. Warhol dîne régulièrement avec lui lors de ses séjours new-yorkais et s'imprègne de son sens de la communication et de ses ambitions médiatiques pour maintenir sa position de célébrité défrayant la chronique. En 1964, Jonas Mekas réalise un petit film dans les rues de New York dans lequel Dalí barbouille Veruschka von Lehndorff de crème à raser, comme il l'a fait un peu trop souvent.

Tinguely et Niki de Saint Phalle participent à l'hommage qui lui est rendu à Figueres (1961). Ils introduisent dans l'arène un taureau métallique qui explose progressivement et s'autodétruit. Mais Dalí n'avait rien à leur envier : il avait fait exploser une bombe dans un cube de métal pour créer des plaques de gravures dès 1959, avant l'autodestructeur *Hommage à New York* de Tinguely en 1960 et il a pratiqué son « boulettisme » à coup d'arquebuse, bien avant les tirs de Niki de Saint Phalle. Les anthropométries de Klein ne le laissent pas indifférent. C'est au cours de ce même mois de mars 1960 qu'il réalise le « suaire » de *Chaos & Création*. Son ami le critique Michel Tapié rapportait du Japon des informations sur les sidérantes activités du groupe Gutai, telles que les peintures gestuelles réalisées avec les pieds de Kazuo Shiraga. Dalí fait réaliser en 1958 une peinture au sol par les pas d'une danseuse de flamenco. À l'instar de son ami Duchamp, il est toujours à la recherche – parallèlement à la peinture – de méthodes de création sans intervention directe de la main de l'artiste. L'application du corps féminin enduit de peinture sur la toile présente une alternative originale et moderne au nu en tant que peinture de genre. En 1959, les machines à coudre de Dalí, écrasées par un rouleau compresseur pour obtenir des plaques de gravure, précèdent de quelques mois les *Compressions* de César. La planche qu'il réalise à la Salpêtrière (1960) en hommage à Charcot consiste à écraser une multitude de tubes de couleur décapsulés qui se vident entre deux Plexiglas pressés, bien avant les « tubes de peinture » d'Arman en 1966. Lorsqu'apparaît le laser, il se tourne immédiatement vers Carl Frederik Reuterswärd qui maîtrisait cette technique pour son œuvre. Cette période est déroutante pour qui veut y trouver une cohérence formelle. Le moins qu'on puisse dire est qu'elle est riche en expériences de tous ordres qui n'ont rien à envier à l'avant-garde du moment. Robert Malaval, Olivier Mosset et bien d'autres apparaissent à ses côtés pour divers événements.

Outre les séances de dédicace de ses livres qui donnent lieu à diverses performances, il semble que Dalí se soit livré à une séance de signature de feuilles blanches en public, sans qu'on sache où et quand. L'action serait bien dans sa veine pour répliquer aux soupçons de tirages abusifs de certaines gravures. Les performances de Dalí comportent beaucoup d'échecs dont il ne se formalise pas, confiant qu'il est dans sa capacité à sauver n'importe quelle situation par son discours. Son indifférence, voire sa contribution passive et masochiste aux ratés a également contribué à la dévalorisation de ce type d'activité auprès du public, qui n'y voit que clownerie. Son hyperactivité mentale l'empêche de se concentrer sur l'organisation

de ses apparitions en public qu'il délègue systématiquement, parfois pour sa plus grande déception, quand ses interlocuteurs lui promettent de mettre les moyens en œuvre pour la réalisation d'une performance, juste pour obtenir une interview. Jean-Christophe Averty raconte son refus de tout scénario écrit par un autre et son obsession à exiger des conditions et des situations de plus en plus utopiques. La collaboration avec l'éditeur Joseph Forêt est satisfaisante, car les deux hommes sont en quête de publicité. Forêt utilise les mêmes méthodes que Dalí en annonçant que *L'Apocalypse de saint Jean* sera le livre le plus cher du monde. Ils sont sur la même longueur d'ondes et Forêt met les moyens à la disposition de l'artiste. Les relations avec Draeger, entourant la publication de la monographie sont du même ordre. Toute l'imprimerie se met au service de Dalí. L'exposition de 1969 y est extrêmement élaborée et met en scène toutes sortes d'événements surprenants et merveilleux avec l'aide des trouvailles technologiques les plus récentes. Elle se situe à un niveau comparable au sommet de ce type d'exposition-spectacle à expérimenter que fut le « Rêve de Vénus ».

Déterminer les limites de ce qui relève de l'œuvre éphémère chez Dalí est une tâche ardue⁹. Il a paru intéressant au regard du succès et de la postérité de la performance où l'intervention physique de l'artiste devient partie intégrante de l'œuvre d'en établir une tentative d'inventaire. Nul doute qu'il comporte des lacunes. Il est fondé primordialement sur la presse et les archives photographiques et filmiques. Il concerne principalement les performances réalisées en public. Ont été exclus les films conçus par Dalí, les décors de théâtre et les performances ou déguisements exécutés dans la perspective d'aboutir à une photo qui devient l'œuvre (en particulier les collaborations avec Man Ray et Philippe Halsman). Certaines peintures réalisées en public ou à la destinée hasardeuse (les voiles peintes pour les *Pacifica*, embarcations qui ont répété l'expédition du *Kon-Tiki*) ont été prises en compte, bien qu'elles aient parfois été conservées. Les dates exactes posent aussi problème, car il est parfois difficile de démêler la date de tournage de la date de diffusion de certains films, de même lorsque la presse rend compte d'un événement sans le dater, ce n'est pas forcément la veille qu'il a eu lieu.

Notes

1. Jean-Clarence Lambert, « Les arteurs ou le dépassement de l'art », *Opus international*, n° 22, 1971, p. 10-19 et id., *Écrits sur l'art contemporain*, réunis par Françoise Py, Paris, Université de Paris VII / Éditions Hermann (à paraître).
2. L'affaire Dalí-Breton
3. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 188.
4. *Ibid.*, p. 152-153.
5. S. Dalí, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la révolution*, no 1, juillet 1930, p. 10 ; repris dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 2004, p. 154.
6. *Les Mille et unes visions de Salvador Dalí*, entretien entre Salvador Dalí et le professeur Stéphane Lupasco du CNRS, Antenne 2 (France 2), Paris, 1978, réalisation : Alain Ferrari, diffusion le 19 février 1978, INA.
7. Voir Marc Aufraise, « Les prémices du théâtre photographique de Salvador Dalí (1932-1933) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 121, automne 2012 (à paraître).
8. S. Dalí, « Apparitions aérodynamiques des Êtres-Objets », *Minotaure*, no 6, hiver 1934, p. 33 et 34.
9. Elle a déjà été entreprise par un article de Joan Casellas, « Dalí : artiste de l'action et performeur », *Art actuel*, n° 101, 2008-2009, p. 2-16.

DALÍ : L'EXHIBITIONNISME CONQUÉRANT

Jean-Michel Bouhours

En tant qu'activité critique du délire d'interprétation, la méthode paranoïaque-critique fut autant opérante chez Salvador Dalí dans sa peinture ou ses écrits que dans la construction de sa propre image. Elle pourrait se résumer à travers le néologisme « daliniser », programme prosélyte pour la « conquête de l'irrationnel », consistant à faire « passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité¹ ». Daliniser l'Amérique, les médias, daliniser Dalí, tautologie à traduire par daliniser sa propre persona. La construction de cette dernière constituera un processus lent et complexe, mais l'artiste la conçoit d'emblée comme la clef de voûte de la construction de sa gloire. Dès qu'apparaît une caméra, à la manière des acteurs de cinéma, le moi intime dalinien disparaît derrière la persona. Carl Gustav Jung a explicité que cette persona, dont la racine latine per-sonare (parler au travers) traduit le rapport à la théâtralité, organise le rapport de l'individu à la société. Le moi se cache derrière un masque prédéfini pour donner le change dans la société.

Les moustaches de Dalí en furent l'élément physique le plus remarquable, et l'artiste crut dur comme fer à leur dimension divinatoire. Les moustaches daliniennes ne sont pas une vulgaire touffe de poils d'un personnage « putréfait » – il considérait comme tel Staline, Lénine, ou encore Nietzsche – mais elles élaborent un système sémiologique, elles sont pour leur « porteur » un véritable signifiant hagiographique². Érectiles, elles font de Dalí un animal d'instinct, signes extérieurs de son cerveau reptilien, de son « ça » freudien. La pointe de la moustache est l'attribut du peintre ; elle renvoie à la touche de Vermeer. Leur renommée en fit un signe autonome, réductible à une ligne, un galbe dans son ultime œuvre, un autoportrait scientifico-symbolique : *Queue d'aronde [Série de catastrophes]* (1983)

Louis Aragon soulignait en 1930 dans *La Peinture au défi* que celle de Dalí était un roman³. Dès lors que l'on considère les grands mythes daliniens (voir *Guillaume Tell* ou *Gala-Gradiva*) comme parties intégrantes d'une autobiographie autant picturale que littéraire, celle-ci occupe une grande partie du champ des activités et productions daliniennes. Ajoutons que, de surcroît, et à la manière de Rembrandt, Dalí nourrit une manie de l'autoportrait.

Le cinéma intime de Dalí, celui de son enfance et de ses fantaisies qu'il se refuse à partager, où obsessions riment avec complexes et érotomanie, devient, à partir des années 1930 et plus massivement à l'âge de la maturité, une représentation extravertie, une mise en spectacle réglée, quand Dalí prend conscience aux États-Unis du profit qu'il peut tirer de son exhibitionnisme sans bornes donné en pâture aux médias de masse. À Paris et New York, il devient une sorte de pop star, aux allures parfois décadentes, dont les extravagances, les excentricités et les signes extérieurs du succès renvoient à celles des Beatles ou d'Alice Cooper dont il fera un portrait avec l'holographie (*Portrait du cerveau d'Alice Cooper*, 1973).

L'accoutrement de Dalí à Madrid dans les années 1920 (un grand pardessus, des pantalons courts, des mi-bas ou des molletières, une pipe à la bouche qu'il n'allumait jamais) lui valut le sobriquet de « musicien » ou de « peintre polonais » de la part de Pepín Bello, Federico García Lorca et Luis Buñuel. Un de ses tout premiers autoportraits (*Autoportrait*, vers 1921 ; ou encore un dessin à la plume de la série des « *Putrefactos* » (*Trovador [autorretrato]*, 1926), représentent Dalí sous cette apparence de rapin d'une autre époque, coiffé d'un chambergo (chapeau de feutre aux bords relevés). Quand il pose aux côtés de ses compagnons de l'Ordre de Tolède – fondé par Luis Buñuel en 1923 – déguisés pour une de leurs frasques nocturnes, Dalí est tel que lui-même, jugeant inutile tout autre travestissement⁴.

Keaton

À la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Lorca ou Dalí partagent la même fascination pour Buster Keaton ; l'acteur incarne la poésie. « Les meilleurs [poètes] peignent ou font du cinéma Buster⁵ », écrit Dalí à Lorca. Les burlesques les font rire aux larmes et par dessus tout Buster⁶. Si Chaplin est brocardé comme personnage « *putrefacto*⁷ », Buster en est la figure inversée, le héraut de la sainte-objectivité, de l'aseptie et de la désinfection, concepts développés dans le texte « San Sebastián » publié dans la revue *L'Amic de les arts* en juillet 1927. Les films du Cineclub dirigé par Ernesto Giménez Caballero alimentent la production esthétique, tant celle de Dalí que celle de Lorca ou Buñuel⁸. La ressemblance du

jeune Dalí avec Keaton, relevée par Rafael Sánchez Ventura, autre pensionnaire de la résidence, a été un facteur déterminant et, en 1925, Dalí rend hommage à Keaton avec l'exécution d'un collage *El casamiento de Buster Keaton*, destiné à Federico García Lorca⁹. Le poète américain James Agee écrivait que Buster Keaton levait le bras comme un sémaphore. Le cinéma burlesque de manière générale s'est servi de la dualité entre l'homme et le pantin, dans un jeu de dédoublement de la personnalité, d'interchangeabilité entre l'humain et l'inanimé. Petr Král, éminent historien du cinéma et spécialiste du cinéma burlesque, a parfaitement décrit la gestuelle sommaire de l'acteur qui réinvente son corps au travers de la métaphore du mannequin : « Le comique invente dans sa propre chair une troisième réalité – ni homme ni mannequin – qui ajoute aux données du monde une nouvelle poésie¹⁰. »

Outre qu'il va cultiver cette ressemblance physique avec Buster Keaton, présidant au choix de Pierre Batcheff pour le rôle principal d'*Un chien andalou* (Keaton-Dalí-Batcheff), Dalí va adopter devant les caméras un mime aux accents burlesques. Il mime les expressions de l'automate quand il écarquille exagérément les yeux pour prendre le regard du fou rappelant le *Désespéré* de Gustave Courbet, ou lorsqu'il provoque des mouvements de ses sourcils et de ses moustaches. La publicité pour le chocolat Lanvin exploite à l'excès cette veine du visage du fou mécanique.

Un petit mouvement de la langue entre les dents et la lèvre supérieure provoquant un soulèvement de la moustache signale généralement le début d'un show dalinien. La gestuelle corporelle de Dalí est construite également sur des principes antinaturalistes : avec des gestes amples et théâtraux, Dalí saute, court en costume d'amiral chaussé de vigatanes, une jambe de pantalon relevée. Sa canne lui confère des allures de magicien, il donne le sentiment parfois d'être actionné par le ressort d'une mécanique qui, remontée à bloc, déclenche des mouvements inconsidérés.

Le personnage burlesque est un personnage créateur de désordre, par lequel advient une situation anarchique, un monde qui ne tourne pas rond. On peut noter une convergence entre le comportement de l'acteur burlesque et le programme surréaliste de « ruine de la réalité ».

« Je ne comprends pas pourquoi, quand je commande un homard grillé, on ne m'apporte pas un téléphone bien cuit, pourquoi on met le champagne à refroidir et pas les écouteurs de téléphone qui sont toujours si tièdes et collants, alors qu'ils seraient tellement meilleurs dans un seau avec de la glace pilée¹¹. »

Dalí se réapproprie dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* un acte manqué décrit par Edward James au cours d'une soirée mondaine où la maîtresse de cérémonie, qui voulait répondre au téléphone, empoigna par inadvertance un des homards que les convives étaient en train de déguster. Témoin de la scène, Dalí en tirera l'objet à fonctionnement symbolique *Téléphone aphrodisiaque*, 1938 ; mais il en fait pour son autobiographie un scénario burlesque parallèle à la scène du film *La Croisière du Navigator* dans laquelle Keaton se sert d'un crabe pour couper un câble.

Mais revenons aux mannequins. Petr Král évoquait la poésie d'un être ni tout à fait humain ni tout à fait mannequin. Dans la lignée des collages de Max Ernst, *Les Malheurs des immortels* (1922), à propos desquels Éluard écrivait « Contemplez avec des cailloux dans les yeux l'immobilité des mannequins tout puissants¹² », les surréalistes de manière générale affectionnaient ce que Breton désignait dans *l'Anthologie de l'humour noir* comme des « automates intérieurs ». Dalí composera un mannequin pour l'Exposition internationale du surréalisme de 1938, un saint Sébastien piqué de cuillères, avec une tête composée d'une mâchoire de poisson grande ouverte en guise de couvre-chef¹³, puis des mannequins vivants aux corps-objets à fonctionnement symbolique (le nu au homard par exemple) pour le *Rêve de Vénus*. Les mannequins sont également présents tant dans la maison de Port-Lligat que dans le Museo-Teatro de Figueres. Cette figure apparaît avant même la période surréaliste dans le texte « Sant Sebastià » [Saint Sébastien]. Saisis de la sainte-objectivité, les mannequins des vitrines mettent à nu comme les bustes sans tête ni membres qui peuplent la peinture de Dalí le système sanguin de leur anatomie : « [...] mannequins vivants, doucement idiots, marchant avec le rythme alternatif et à contresens des hanches et des épaules, et serrant contre leurs artères les nouvelles physiologies réinventées des costumes¹⁴. » Enfin, l'un de ses tableaux les plus importants de la période, sous l'influence de *L'Arlequin* de Picasso, *Le Mannequin barcelonais* (1926-1927), représente un corps de femme aux jambes galbées et recouvertes de bas, avec des seins ; la tête, de profil et de face, est celle de Dalí-cyclope, figure noire et maléfique du voyeur.

À l'hiver 1935, Dalí publie « Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets" » dans le numéro 6 de la revue *Minotaure* avec des photographies prises par Caillet où il pose debout sur un guéridon. Sa tête est couverte d'un sac lui servant de masque sur lequel est reproduite une œuvre à l'ambiance agreste de Jean-François

Millet ; deux couples de paysans évoquant *L'Angélu*s lui servent quant à eux de plastron. Ce portrait travesti d'un corps acéphale ou du supplicé sauveur de la peinture qui arbore celle de Jean-François Millet à la place de la tête et du cœur illustre un texte sur les êtres-objets, dans lequel Dalí évoque les comédons de la peau, métonymie du corps étrange pour démontrer un lien d'appartenance tout à fait inédit entre le corps et l'espace non-euclidien et relativiste dans lequel le temps est la dimension « déliante et surréaliste par excellence¹⁵ ». Le corps est chair, de laquelle le comédon sort comme la chrysalide du cocon. Dalí se réfère aussi au grouillement infernal des asticots qui se repaissent de sa chair quand, par jeu, il imagine le processus de sa propre mort, le corps gélatineux, gluant, ignominieux, mou de la harpe hydrocéphale (*La Harpe invisible, fine et moyenne*, vers 1932) ; et la métamorphose de la larve en papillon, métaphore de régénérescence et de transformation de l'amorphe en exquise beauté. Dalí possédait dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages sur les papillons, parfois découpés ou rehaussés d'un dessin au crayon transformant le contenu latent en contenu explicite¹⁶. Lors de la seconde Exposition internationale du groupe surréaliste à Londres, en juin 1936, il se présente pour une conférence intitulée les « Véritables fantaisies paranoïaques », en corps mou à l'intérieur d'un exosquelette, caché dans un scaphandre de plongée sous-marine et s'exprimant avec un porte-voix. Plongeant dans les tréfonds de l'inconscient, la persona de Dalí disparaît au profit de la voix, porte-parole de son cerveau.

L'exhibitionniste

Lorsqu'intervient la rupture avec son père à l'hiver 1930, Salvador se rase les cheveux et les enterre avec des coquilles d'oursin face à la maison familiale d'Es Llanes. Buñuel tire un portrait photographique de Dalí adossé à un mur de chaux blanche, avec un oursin placé sur la tête. De ce cliché, Dalí réalisera un photomontage introduisant Gala franchissant un muret à la gauche de l'image, qui sera reproduit en frontispice dans l'ouvrage *L'Amour et la Mémoire*, publié en 1931. Cet épisode autobiographique majeur, qui va engendrer le mythe de Guillaume Tell, était abordé avec cette image sous le sceau d'une symbolique sexuelle : l'adieu au père, la métamorphose de l'enfant en homme nouveau, libéré de l'autorité, permettent à Dalí de transformer son complexe œdipien en mythologie personnelle.

Dans *Comment on devient Dalí*, celui-ci explique que ses premiers émois sensuels étaient exhibitionnistes quand il était enfant. Dalí adorait se mettre nu. S'inspirant du livre de Sigmund Freud *L'Homme aux loups*, il raconte dans *La Vie secrète...* le jeu érotique qu'il conçoit avec Julia, fille adoptive des Pichot, venant le réveiller, et qui consistait à s'offrir à sa vue complètement nu, afin que celle-ci dans un réflexe de pudeur couvre du drap l'érection exhibitionniste d'un Dalí spectral¹⁷. En remontant le drap, la jeune fille en fait une enveloppe de chair pondérée, de la graisse angoissante, du corps gélatineux et comestible. Dans son texte « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », illustré de deux photographies de Man Ray de sa propre silhouette sur un mur à Port-Lligat enveloppée dans un drap, Dalí définit une dichotomie entre les fantômes et les spectres, dans lesquels la figure de la femme réapparaît dévoilée, laissée à découvert par le rideau¹⁸. Dalí met en œuvre ainsi une polarité entre deux représentations antagoniques, l'une phénoménologique, exclusivement visuelle, spongieuse et l'autre, derrière le voile, fantasmatique, hérissé ou irisé ; derrière le rideau, René Crevel désignait les « réalisations des désirs solidifiés, de leurs ombres, [qui] abolissent les statues des héros nationaux [...] »¹⁹.

Un troisième cliché où Dalí apparaît dans le même accoutrement est reproduit dans l'édition originale du *Mythe tragique de L'Angélu*s de Millet²⁰, travesti en Angélu. La légende dit qu'il est en « pleine action », tenant un objet recouvert d'un drap qui pourrait être une béquille et qui figure un double fantomatique. À sa droite est posé sur une table *Nu féminin hystérique et aérodynamique* (1934/1973) ; la formalisation d'une « hystérie anamorphique²¹ » par détournement avec l'excroissance d'une sculpture du XIX^e siècle et qui répond de l'embellissement évoqué par Crevel à partir des attitudes « sans précédents » des femmes hystériques mises à jour par les travaux de Charcot²². En action, Dalí met en scène l'état extatique d'un fantôme, hystérise son double ou dans la figure du supplicé donne corps à son bourreau. Dans l'histoire personnelle de Salvador Dalí, le frère disparu a été ce bourreau.

La différence entre un fou et moi...

En 1968, Salvador Dalí tourne un spot publicitaire pour le chocolat Lanvin, qui le rendra encore plus populaire en France. « Je suis fou », assène Dalí qui marque un temps d'arrêt avant de préciser qu'il a jeté son dévolu sur le chocolat. Cette publicité est construite dans l'esprit de la formule célèbre de Dalí :

« La différence entre un fou et moi, c'est que moi je ne suis pas fou. » Une seconde déclaration semble pourtant la contredire : « Je suis le fou de meilleure qualité au monde », qu'il donnait en pâture à la télévision. Sollicité régulièrement par les émissions grand public, Dalí était un bon « client » de la télévision française ou américaine ; les médias se repaissaient de son extravagance, négligeant sa capacité extraordinaire de nuisance, de dalinisation d'un système consistant à mettre en pièces le journaliste qui l'interviewait. Conscient et cynique vis-à-vis des « moyens de crétinisation collective », Dalí dévorait la TV. La première boutade renvoie en revanche à la méthode d'interprétation paranoïaque élaborée par Dalí au début des années 1930. Le délire d'interprétation paranoïaque, qui deviendra la méthode paranoïaque-critique, s'est toujours opposé aux états passifs du rêve et de l'automatisme, en valorisant un processus actif de la pensée qui, se greffant sur le monde réel, va objectiver l'activité délirante dans la réalité courante. Sur le plan pictural, la méthode « consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète²³ ». L'archétype en est Lúdia Noguer, une femme de pêcheurs de Port-Lligat, qui vendra à Dalí en 1930 une de ses cabanes du bord de mer, quand le couple qu'il forme avec Gala se retrouve à la rue après la rupture avec le notaire de père. « À part le mien, je crois n'avoir jamais connu de cerveau plus merveilleusement paranoïaque que celui de Lúdia qui était capable avec le maximum de cohérence de tout rattacher à ce qui l'obsédait. Et cela au détriment du reste de sa vie qu'elle organisait autour de ces jeux d'une subtilité affolante et presque convaincante, même si l'on savait l'absurdité initiale de ces divagations. Elle était capable d'interpréter un article de critique d'art avec une telle suite d'idées dans les coïncidences et les jeux de mots, que l'on ne pouvait que s'émerveiller de cette perpétuelle confusion d'esprit²⁴. »

Le jour des Rois de 1926, Dalí se fait photographier par son ami Joan Xirau i Palau à Port-Lligat entre Lúdia Noguer et La Patoun. Lúdia lui avait adressé cette photographie avec la légende : « Vous m'enchantez parce que vous n'avez pas honte de côtoyer des sorcières, beaucoup ont honte d'avoir à faire à elles parce qu'elles manquent de culture. [...] Je vous annonce que vous étiez au milieu de la culture, c'est-à-dire de la philosophie catalane : vous aviez la filo-Sophie à votre droite et à gauche la femme catalane. Vous étiez bien entouré²⁵. » Un mois plus tard, Dalí adressera à son ami García Lorca la lettre de Lúdia avec la photographie qu'il a retouchée en se caricaturant en « putrefacto » : un chapeau (trop petit) sur la tête, une pipe de manière cubiste. Derrière l'autodérision de ce portrait caricatural, Dalí se présente au poète grenadin avec les deux filons « anti-artistiques » qui vont nourrir son œuvre : la propension délirante de Lúdia qui va générer la méthode paranoïaque-critique et la poésie mystique de Raymond Lulle, le gothique méditerranéen de Gaudí ou l'hyparxologie de Francesc Pujols incarnés par le personnage de La Patoun.

Mais la différence entre Lúdia et Dalí, c'est que Dalí est un être informé, qui a lu Freud, Otto Rank ou encore *L'Art des fous* de Hans Prinzhorn. Breton avait décrit dans son *Anthologie de l'humour noir* le Dalí qui sait être acteur et spectateur de sa folie, « mi-juge, mi-partie au procès intenté par le plaisir à la réalité²⁶ ». Breton évoque une paranoïa latente « la paranoïa à paliers délirants isolés (pour reprendre la terminologie kraepelinienne) dont l'évolution est à l'abri de tout accident confusionnel²⁷ ». Son intelligence lui permet de relier ces paliers, explique Breton, les uns aux autres car la matière première est un filon chez Dalí. La paranoïa n'est pas une pathologie chez lui ; il se présentera devant Freud ou Lacan comme le tenant de l'intuition face à la pensée cognitive mais en aucun cas comme patient. Le psychanalyste Jacques Lacan – qui avait lu le premier texte de Dalí « L'Âne pourri » quand il rédigeait sa thèse sur la paranoïa – écrivait que le patient s'érige en « vision du monde » et que le délire est assimilé à la personnalité intellectuelle dont il devient l'une des constantes²⁸. Dalí confirmera pour lui-même ce principe : « Comme il m'est donné de pouvoir m'exprimer en peignant, je peins. Mais je suis d'abord un homme qui a une vision du monde et une cosmogonie, qui est habité par un génie capable d'entrevoir la structure absolue²⁹. » Dalí a assimilé les principes de la psychanalyse ; le moi comme être de surface, le ça composante la plus archaïque de l'appareil psychique, que Sigmund Freud définissait comme un « chaos, un chaudron plein d'excitations en ébullition³⁰ » et enfin le surmoi ou le moi idéalisé, lié à la figure du Père. Et pourtant, Dalí est binaire : il est sujet délirant quand il peint et son propre analyste en écrivant. Ces deux aspects de sa personne se renvoient l'un à l'autre ; l'analyste et le critique d'art sont eux-mêmes sujets délirants et démultiplient les réseaux associatifs d'un Dalí multiple³¹.

Quelques autoportraits picturaux au hasard

Les autoportraits ont suivi l'évolution de l'œuvre de Dalí, ses styles, ses cycles mythiques, ses figures. Ses autoreprésentations – *Autoportrait avec L'Humanité* (1923); *Autoportrait cubiste* (1923); ou encore *Rêves noctambules* (1922) – sont marqués par l'influence de l'œuvre du peintre uruguayen Rafael Barradas dites de type clowniste³². Dalí se représente avec un visage ovale qui s'effile vers le menton à la manière d'une goutte d'eau inversée, avec deux yeux noirs sans regard, le tout fondé sur un ensemble de signes pileux très distinctifs : à l'époque, Dalí ne porte pas de moustache ; en revanche, ses sourcils forment deux courbes généreuses qui se rejoignent au centre, deux longs favoris encadrent ses joues creuses et enfin ses cheveux sont coupés au carré au niveau des oreilles.

À partir de 1927, les corps se disloquent dans sa peinture. Ils sont acéphales, les têtes – celle de Dalí comme celle de Lorca – gisant à terre et évoquant la mort que le poète comme le peintre simulaient avec plaisir immense jusqu'à reproduire le processus de la décomposition physique avec force détails, et qui avait le pouvoir de terroriser leurs camarades. « Mutilation... quel beau mirage ! Seuls les dieux brisés, les Apollons mutilés et les visages sans nez des philosophes ont de la noblesse³³ », écrit Dalí dans *Visages cachés*. En 1929, alors que Dalí rencontre Gala et qu'il aura sa première relation hétérosexuelle surmontant ses phobies d'un sexe cannibale la figure du Grand Masturbateur devient omniprésente dans *Le Jeu lugubre*, *Les Premiers Jours du printemps* (1929) ; *Le Grand Masturbateur* (1929) ; *L'Énigme du désir* (1929) ou encore *Les Plaisirs illuminés* (1929). C'est une grande figure biomorphique inspirée d'un rocher du cap de Creus ou du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, au teint cireux, avec un visage sans bouche, le nez posé au sol et un œil fermé surmonté de très grands cils. Il reprend le regard clos du visage en mort des tableaux précédents et notamment du *Miel est plus doux que le sang* (1927) ; *Étude*, Un des dessins de l'édition originale de *La Vie secrète...* reproduit ce visage ; la légende précise « Grand visage ornemental dans un état de décomposition » : il s'agit d'un visage atteint par les cauchemars et les immondices d'un bestiaire de la mort : la sauterelle ou le nid de fourmis.

Dalí se représente enfant, avec son habit de marin, un cerceau dans la main droite, un fémur dans la gauche, levant timidement la tête dans *Le Spectre du sex-appeal* (vers 1934); ou posant sa tête anamorphique et liquéfiée sur la table dans *Moi-même à dix ans, lorsque j'étais l'enfant-sauterelle* (1933). Il peint *Autoportrait mou de Salvador Dalí avec du bacon grillé* (1972) l'année où il rédige son roman autobiographique, *La Vie secrète de Salvador Dalí*. Le portrait est une peau sans squelette à la manière du saint Barthélémy dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, qui était également un autoportrait. Il coule, comme les montres molles, sur le bord de son support. Pour Dalí, il s'agit d'un portrait antipsychologique, le « gant de moi-même [...], comestible et même un peu faisandé³⁴ ». Il renvoie à la fois à la phobie du sexe mou et à sa personnalité qu'il compare à un mollusque dépourvu de squelette. Les multiples béquilles le transperçant l'apparentent au corps de saint Sébastien, dérisoires prothèses du petit Dalí qui déplorait vraisemblablement de ne pas être un chevalier de croisades ou un guerrier de manga.

La langue de Dalí

La persona de Dalí destinée aux médias est fondée à la fois sur l'image et sur le son. Ne revenons pas sur la gestuelle de l'automate mais abordons la gestuelle de l'oralité. Il est aisé d'observer dans une de ces multiples émissions de télévision des années 1960 comment ses mains sont parties prenantes de ses paroles, au point de donner parfois le sentiment d'un langage des signes. La main se retourne autour du poignet, le pouce et l'index forment un cercle, ou l'index est levé, illustrant un de ses plus anciens textes sur les postures inconscientes et érotiques des doigts « L'alliberaments dels dits³⁵ », texte qui avait une dette importante vis-à-vis de l'ouvrage de Sigmund Freud, *Psychologie de la vie quotidienne*. Ce langage des mains accompagne un parler dalinien, qui demeure dans la mémoire auditive collective. Dalí s'exprime en quatre langues : le catalan, le castillan, le français et l'anglais. Prétendre que Dalí cultive un accent hispanique, quand il hystérise certaines consonnes comme les « r » – « Les stroucturrrres moléculaires de l'acide désoxy-rrrrribonucléique » – serait une litote. L'accent est une chose partagée par une nation, une région ou un groupe social. Or, la phonation de Dalí est une construction parfaitement originale que personne d'autre que lui n'utilise. Ce langage est une véritable profession de foi pour les aspérités et le guttural ; un langage oursin aux accents daliniens. Astrid Ruffa a très bien démontré comment Dalí se joue des paronomases ou encore des syllepses, mot au double signifié qui sont les équivalents des images doubles dans le langage dalinien³⁶. Il affectionne les assonances de la comptine en catalan : « *Una polla*

xica, pica, pellarica, camatorta...», élabore une langue créolisée à l'exemple de : « la pensée és una cosa que começa precisament amb allà... ». Parfaitement conscient de la transformation paranoïaque des langues à sa disposition, Dalí qualifiait lui-même son anglais ineffable de « dalinian English ».

Dédoublément de personnalité, jeux de miroir, symétries

L'autobiographie de Salvador Dalí débute par l'histoire de son frère mort trois ans avant sa propre naissance. « Mon frère n'avait été qu'un premier essai de moi-même³⁷. » Salvador ressemblait à son frère aîné à s'y méprendre. Cette ressemblance frappante oriente ce rapport vers une gémellité où la question de l'identification à l'autre est si prégnante. Inconsolables, les parents eurent la piètre idée de donner au second fils le prénom du premier, qui plus est « Salvador », « sauveur » en castillan. Dalí nourrit un complexe face à ce double idéal (« une de ces intelligences insurmontables³⁸ »), et se construit comme « pervers polymorphe, demeuré et anarchisant³⁹ ». Ce Dalí-là, qui arborait les personnages de Castor et Pollux sur son casque gaulois pour sa conférence à Polytechnique, est sincère avec son trauma originel, écrira Pierre Rouméguère, dans une thèse consacrée au mythe dioscurique chez Dalí. Son prénom, qui le rappelait à son double mais aussi à son père, enfermait Dalí dans une figure coercitive, dont il a tenté d'échapper par l'excentricité et la provocation. À cette lignée des Salvador, Rouméguère ajoute que la copie du Christ peint par Vélasquez dans la chambre familiale aux côtés de la photographie de ce frère mort achevait de mettre l'enfant Dalí aux prises avec des cadavres. Il a très bien expliqué sa solitude d'enfant, son double féérique que représentait Galoutchka dans *La Vie secrète...* et qui comble cette moitié de lui-même partie dans la tombe de son frère⁴⁰. Dalí n'avait pas la possibilité de se construire une personnalité autrement qu'en s'identifiant à ces héros morts. « [...] Salvador est coincé dans ce jeu de glaces, de mirages, de doubles et d'illusions jumelées que les Salvador, morts et vivants, se renvoient les uns les autres à quatre !⁴¹ » Le psychanalyste emploie à dessein le terme de jeux de miroirs car ces concepts psychanalytiques sont les paradigmes des jeux d'optique de sa peinture. Certains portraits des années 1920 peints sous l'influence de Picasso sont duels, mi-ombre, mi-lumière, voire bicéphales ou labyrinthiques. Il y a chez Dalí une obsession du portrait double, aux modalités fort disparates. Composition (s.d.) est conçu sur un principe de superposition de deux formes où le trait du visage de Dalí semble l'ombre de celui de García Lorca. Ce schéma de la tête de Lorca dont l'ombre est le profil de Dalí se retrouvera dans *Le miel est plus doux que le sang* : au regard de l'importance de ce tableau pour le poète, nous pouvons y voir une allégorie de leur état affectif fusionnel. *Half Picasso* (1952), photographie exécutée par Philippe Halsman, est une autre forme du portrait double et un nouvel avatar de l'image double ; conçu sur un principe de fusion morphique de deux demi-faces réunies en une seule, l'œil gauche de Dalí semble s'introduire par effraction dans un portrait grimaçant de Picasso.

Métamorphose de Narcisse (1937) résume l'histoire de Dalí, hyper-narcissique, onaniste, névrotique, isolé dans sa tour d'ivoire du groupe hétérosexuel au centre du tableau. Narcisse recherche derrière l'amour de sa propre image, le double disparu du frère ; or, ce Narcisse-là court à sa propre perte car dans cette phase de vérification de son moi actuel qui correspond selon Freud à un investissement libidinal du moi, celui-ci est rendu impossible par l'autre. L'image en miroir de la main tenant l'œuf en germination est celle de la renaissance, renaissance d'un nouveau double incarné par Gala la rédemptrice.

Après avoir hésité, Dalí a choisi la solution de deux images juxtaposées formant une symétrie isomorphe et qu'il a revendiquée dans « Métamorphoses de Narcisse » :

« Narcisse,

Comprends-tu ?

La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit,
comble déjà ta tête de ce sommeil inguérissable,
végétal, atavique et lent
qui dessèche la cervelle
dans la substance parcheminée
du noyau de ta proche métamorphose⁴² »

Dalí continuera de cultiver le dédoublement de personnalité entre un Dalí anarchiste, révolté, l'auteur du droit de l'homme à sa propre folie et le Divin Dalí, monarchiste, Avida Dollars, « porc suprême qui cherche à se faire hiberner ».

Des chercheurs ont démontré que les personnes ayant une symétrie parfaite du visage étaient plus narcissiques que les autres. Pour autant, la symétrie chez Dalí est toujours une symétrie erronée, parfois jusqu'à l'absurde avec *Half Picasso*. Elle est la répétition d'une même forme. Dans son texte « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » paru dans la revue *Minotaure* aux côtés du texte de Dalí sur L'Angélu⁴³, Jacques Lacan pointait dans son étude sur les symptômes paranoïaques, inspirée par les écrits de Dalí, l'« identification itérative de l'objet⁴⁴ », ajoutant qu'il existe un fantasme de la répétition cyclique et de la multiplication ubiquiste à partir duquel le délire se fonde sur un dédoublement du sujet. Lacan décrit des hallucinations de dédoublement de la personne, des doublets ou triplets d'un même individu. Ce phénomène est patent dans le film écrit en collaboration avec Buñuel, *Un chien andalou* (1929) voire pour lequel Pierre Batcheff est vraisemblablement une interprétation du personnage de Dalí, qui se détrippe entre le mort originel (qui pourrait être la figure du frère), le pervers polymorphe à la main grouillante de fourmis, et la figure du sauveur. Quand Dalí abordera la stéréoscopie, principe de représentation binoculaire de la réalité tridimensionnelle fondée sur la fusion dans le cerveau de deux images identiques dont la seule différence est une variation de l'angle de vision reproduisant celui de chaque œil, l'artiste sera fasciné par l'image mentale, troisième image qui ne se réalise que dans le cerveau. Dalí comprend d'emblée que son principe de symétrie erronée appliquée à l'image stéréoscopique permettra d'approcher la nature instable et immatérielle de l'image hypnagogique.

Amanda Lear raconte dans son livre sa dernière entrevue avec Dalí, reclus dans le château de Púbol depuis la mort de Gala. Les visites se font rares hormis ceux qui l'entourent de leurs soins. Dalí finit par accepter une entrevue avec celle qui fut son égérie dans les années 1960, à condition que la rencontre eût lieu dans une pièce complètement sombre⁴⁵. Celui qui avait été un exhibitionniste conquérant avait décidé d'y mettre fin en coupant l'image, comme on le fait avec une caméra pour ne garder que le son. Visage et corps devaient dorénavant s'effacer devant la voix, ultime émanation de la pensée de Salvador Dalí, comme il le fit à Londres en 1938 pour sa performance en scaphandrier, mais cette fois-ci définitivement.

Notes :

1. Salvador Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, Paris, Éditions surréalistes, 1935 ; repris dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 2004, p. 263.
2. « Hieroglyphic Interpretation », *Dalí News* (Bignou Gallery), n° 1 novembre 1945. Dalí y décrit l'évolution formelle de ses moustaches.
3. Louis Aragon, *La Peinture au défi*, Paris, José Corti, 1930, p. 27.
4. Cette photographie a été prise à la Posada de Sangre à Tolède, lieu privilégié de l'Ordre [fig. xx et xx, p. xxx].
5. Lettre de Salvador Dalí à Federico García Lorca, 12 janvier 1928, reprise dans Rafael Santos Torroella, « *Los putrefactos* » de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1998, p. 125.
6. Luis Buñuel, *Contracampo*, n° 16, p. 31.
7. Voir mon essai dans le présent catalogue.
8. Uta Felten, « La réception de Buster Keaton dans le surréalisme espagnol », *Le Cinéma des surréalistes*, textes réunis par Henri Béhar, *Mélusine*, n° 24, 2004, p. 174.
9. Cité par Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, Faber & Faber, 1997, p. 93.
10. Petr Král, *Le Burslesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 1991, p. 105.
11. S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 303.
12. Paul Éluard, *Le Malheur des immortels*, Paris, Éditions de la revue Fontaine, 1945, n. p.
13. L'assemblage est dans la droite ligne de ses dessins d'images doubles où une tête de profil apparaît par exemple dans une figure d'oiseau de proie.
14. S. Dalí, « Sant Sebàstian », *L'Amic de les arts*, n° 16, juillet 1927, p. 52-54 ; repris dans *Obra completa*, t. IV, Figueres, Fondation Gala-Salvador Dalí, p. 36 (ndr : nous traduisons).
15. Id., « Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets" », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 33-34 ; repris dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 2004, chap. 51.
16. Dans un livre de Maurice Sand, *Le Monde des papillons* (1867), où est reproduite une boîte de collectionneur avec des papillons et des larves épinglées, Dalí a exécuté par analogie le dessin d'une mère accompagnant son enfant.
17. Ruth Amossy, *Dalí ou le filon paranoïaque*, Paris, Presses universitaires de France, 1995. Vrai ou faux souvenir d'enfance ? La référence au livre de Freud opèrerait pour la seconde hypothèse d'une construction romanesque. Il est probable que nous ayons à faire à des faits réels réarrangés ou réinterprétés au moment de la rédaction de *La Vie secrète*...
18. S. Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, n° 5, mai 1934 ; repris dans *Oui...*, op. cit., chap. 46.
19. René Crevel, « Dalí ou l'anti-obscurantisme » (1930), reproduit dans Daniel Abadie (dir.), *Salvador Dalí*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1979, p. 159.
20. S. Dalí, *Le Mythe tragique de L'Angélu de Millet. Interprétation « paranoïaque-critique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
21. Id., *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit., p. 262.
22. René Crevel, *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 69-76.
23. S. Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit., p. 259.
24. Id., *La Vie secrète*..., op. cit., p. 296. Lidia Noguier avait hébergé le philosophe et écrivain Eugenio d'Ors en 1902. Quand celui-ci publiera sa nouvelle *La Ben Plantada* [La bien-plantée], Lidia sera persuadée qu'au travers du personnage de Teresa, Ors parlait d'elle. Lidia construira par la suite un véritable délire d'interprétation pour chaque article d'Ors dans la revue catalane *La Veu de Catalunya* [Le Vent de Catalogne] qu'elle imaginait être des messages cryptés qui lui auraient été destinés.
25. Lettre de Lidia Noguier à Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres (ndr : nous traduisons).
26. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 537.
27. Ibid.
28. Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, thèse publiée en 1932 par Le François, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 28.
29. S. Dalí, Louis Pauwels, *Les Passions selon Dalí*, Paris, Denoël, 1968, p. 103.



30. Sigmund Freud, *Nouvelle suite des Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 74.
31. Voir l'analyse de Ruth Amossy à propos du Mythe tragique... dans *Dalí ou le filon de la paranoïa*, op. cit., p. 54-55.
32. Ricard Mas Peinado, « El Dalí de Madrid », dans *Ola Pepin! Dalí Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2007, p. 219.
33. S. Dalí, *Visages cachés*, Paris, Sabine Wespieser, 2004, p. 294.
34. S. Dalí, cité dans Robert Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne, Edita, 1962, p. 142.
35. S. Dalí, « L'alliberaments dels dits » [La libération des doigts], traduction publiée dans *L'Amic de les arts*, 31 mars 1929, p. 6-7 ; repris dans *Oui...*, op. cit., chap. 261.
36. Astrid Ruffa, *Dalí ou le dynamisme des formes*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 60.
37. S. Dalí, *La Vie secrète...*, op. cit., p. 13.
38. Ibid, p. 14.
39. Ibid..
40. S. Dalí, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 80.
41. Pierre Roumégère, « Dalí cosmique. La "voie royale" d'accès à l'univers dalinien », dans *Dalí de Draeger*, Montrouge/Paris, Draeger/Le Soleil noir, 1970, p. V.
42. S. Dalí, *Métamorphose de Narcisse. Poème paranoïaque*, Paris, Éditions surréalistes, 1937 ; publiée en ligne sur le site de la Fundació Gala-Salvador Dalí.
43. Id., « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante L'Angélus de Millet », *Minotaure*, n° 1, 1er juin 1933, p. 65-66.
44. Jacques Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1er juin 1933, p. 69 et Patrick Schmitt « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dalí », dans D. Abadie [dir.], *Salvador Dalí*, op. cit., p. 262-266.
45. Amanda Lear, *Le Dalí d'Amanda*, Lausanne/Paris, Pierre-Marcel Favre, 1984, p. 288-289.

L'ŒUF, L'ŒIL ET LE CERVEAU : DALÍ ARTISTE NEURONAL

Thierry Dufrière

Situer Dalí est devenu un problème de l'histoire de l'art après avoir été celui des avant-gardes et de la critique. Aujourd'hui encore, la plupart des études « sérieuses » se limitent à sa période surréaliste. On se tient à bonne distance du Dalí d'après-guerre : « Avida Dollar » ou le « fou du chocolat Lanvin » ! Quand on s'aventure dans les années 1950-1960, ce n'est que pour pointer ce qu'il préfigure de Warhol, annonce du pop art ou de l'op art. On le loue de ses intuitions rétrospectives – n'a-t-il pas anticipé le Musée d'Orsay à Paris dans sa réhabilitation de Meissonier et des « Pompiers » ? – ou, à l'inverse, de son futurisme scientifique – qu'illustre par exemple la création après Carl Fredrik Reuterswärd des premiers hologrammes artistiques dans les années 1970. En revanche, *La Pêche au thon* (1966-1967) ou *Hommage à Millet. Étude pour La Gare de Perpignan* (1965) sont considérées comme autant de monstres baroques qui, sourire passé, permettent de mieux revenir au vrai Dalí, le Dalí-Vermeer, peintre minutieux aux antipodes du Dalí michelangelesque et maniériste de la fin. Pareille mésaventure, ou sort bien mérité – selon les points de vue – est arrivée à d'autres : citons Giacometti qu'une certaine doxa préfère en « surréaliste » et sa sculpture « à l'horizontale ». Pourtant, dans le cas de Giacometti, une approche globale de l'œuvre fait apparaître d'évidentes lignes de force. Il en va de même pour Dalí, dont le projet n'est pas entièrement soluble dans le surréalisme : en s'affirmant l'héritier de la « psychologie physique¹ » de Picasso, finissant même par la préférer à la mise en évidence du « fonctionnement réel de la pensée », plus idéaliste, d'André Breton, Dalí ouvre un chantier dont il fut l'un des trop rares pionniers (et qui encore aujourd'hui est trop peu défriché) : celui d'une exploration tour à tour intuitive et méthodique, critique et ludique du cerveau humain à l'œuvre dans l'art. Alors, Dalí, artiste neuronal² ?

Ce que l'œil de Dalí dit à son cerveau³

L'analogie comme principe

« À cette époque déjà, tout le plaisir, toute la féerie se réfugiaient dans mes yeux » : tels sont les « souvenirs intra-utérins » que Dalí livre au lecteur de *La Vie secrète de Salvador Dalí*⁴. Des yeux qui ne sont pas encore un regard, des phosphènes plutôt qu'une vision. Bientôt, par analogie, une image vient se loger dans un halo : des œufs sur le plat ! Un œil-œuf en gestation. Selon ses dires maintes fois rapportés et analysés, toute l'enfance du peintre fut ensuite une imprégnation d'images dont la Nature était prodigue en ce coin de Catalogne pour l'exercice d'un œil et d'un cerveau imaginaire : visages et figures sortis des rochers du cap de Creus, des nuages et des atmosphères marines, aussi suggestifs que les taches d'humidité du mur de Léonard de Vinci que Dalí se plaisait tant à citer⁵. Elles disputaient la formation de son œil aux livres d'art de la collection Gowan, aux mémoires de Modest Urgell i Inglada⁶ (1839–1919), surnommé « Katúfol » – qui avait repris *L'Angélu* de Millet, et dont l'influence sur Dalí mériterait une étude – et aux images de ses livres d'enfant.

Dans un texte sur Miró (1928) qu'il admirait tant, Dalí le loue de savoir « comment sectionner nettement le jaune d'un œuf, pour pouvoir apprécier le cours astronomique d'une chevelure⁷ » : les formes du monde sont en correspondance, et le microcosme amène à l'infiniment grand. La métaphore est belle, et l'on pense à la chevelure modern style de la femme du *Grand Masturbateur* (1929). Tout juste sorti de sa période cubiste et puriste, l'artiste, qui s'apprête à rejoindre le surréalisme, a remplacé l'exactitude du contour d'Ingres et de Le Corbusier par le déferlement des images analogiques. Le modèle paradigmatique en est, à la charnière des années 1920-1930, le fondu-enchaîné (« renchaîné ») qu'il pratique en 1929 avec Buñuel dans *Un chien andalou* – nuage coupé par la lune/œil de femme coupé, oursin/poils de l'aisselle, œil/sein/fesse, etc.) – et qui traduit le processus primaire à l'œuvre dans la psyché⁸. Dans les tableaux de cette époque, il en va de même. Dans *Le Jeu lugubre* (1929)⁹, Dalí opère en partie haute de l'œuvre une rotation des signifiants où la profanation de l'hostie et l'agression sexuelle anale sont au centre – voilées et dévoilées à la fois – d'un processus de transformation morphologique qui convertit le galet en sexe, en fesse puis en chapeau ! Il s'agit d'exorciser une crise d'identité profonde qui passe par le scatologique : la figure paternelle souillée d'excréments. Dans *Le Grand Masturbateur*, on compte également de nombreux « échos morphologiques » entre nez, sexe, anthurium, langue dardée du lion, bouche phallique de la

sauterelle. Ailleurs, comme dans *Les Premiers Jours du printemps* (1929) le désir de tactilité se traduit par des condensations de la forme de l'organe sensoriel et de l'objet du contact : mains configurées comme des vagins, doigts-phallus.

Dans les années 1930, à l'enchaînement cinématique, le peintre préfère plutôt la concentration de l'attention sur quelque pattern actif. Comme l'a bien montré Astrid Ruffa, le réel (percept ou objet mental) est schématisé en un diagramme qui peut accueillir avec plus ou moins de contrainte le fantasme associé. Elle parle justement d'« opération de diagrammatisation¹⁰ ». Ainsi dans *Métamorphose de Narcisse* (1937), la figure du héros mythologique est-elle transformée pour former la main qui se trouve à droite, doublant – quasi photographiquement – la réalité et la vérifiant. Même phénomène dans *Cygnés reflétant des éléphants* (1938). La lecture analogique des éléments de la réalité les plie, les courbe jusqu'à ce qu'ils deviennent une seule entité surréelle.

L'inquisition de la forme comme méthode

D'après les *Principes de morphologie générale* d'Édouard Monod-Herzen dont Dalí possédait l'édition originale de 1927, dûment soulignée et annotée dans sa bibliothèque¹¹, la matière qui est un « milieu en mouvement » prend la forme que la contrainte de l'environnement lui impose : c'est ce qu'il appelle l'« incessante déformation ». Dalí lui emprunte dans *La Vie secrète...* l'exemple des agates, « résultat d'un processus inquisiteur de la matière¹² ». L'essentiel des travaux du physicien porte sur les colloïdes. L'auteur des « montres molles » ne pouvait qu'y être sensible : l'expansion de la matière n'est contenue que par un cadre coercitif alors que son expansion à l'état libre n'est limitée que par son énergie et sa masse constitutive. Mais Dalí ne fait pas que joindre les théories d'Einstein et des morphologues : il crée une véritable psycho-morphologie, avec ses vitalités et ses pathologies. Il situe le débat de la Gestalt bien au-delà du groupe « Abstraction-Création » pris pour cible dans *La Conquête de l'irrationnel* (1935), vers une dramatisation formative de la psyché. La contrainte ou le plaisir de dilater les formes sont placés sous le signe de Lautréamont et de ses théorèmes formels, de Sacher-Masoch et du sadomasochisme, particulièrement dans les « objets surréalistes » daliniens (1931-1938).

Dormeuse, cheval, lion invisible (1930) qui sert d'exemple à Dalí pour son texte « L'Âne pourri » sur les « images multiples¹³ », est conçu selon un principe formel de diagramme multidirectionnel que Dalí rapprocha – non sans provocation évidemment ! –, de la « croix gammée » dans « Honneur à l'objet ! » (1936)¹⁴. Cette active structure qui permet d'enchaîner les figures sur une même grille orthonormée (un Mondrian dévoyé !) est une véritable martingale. Dalí l'avait tellement intériorisée qu'il en fit, son œuvre durant, un trope de sa rhétorique formelle¹⁵. Si j'évoque la rhétorique et les tropes, c'est parce qu'on peut presque toujours mettre en évidence une solide construction spatiale sous-jacente dans les tableaux de l'artiste, virtuose souvent, efficace toujours. Chiasme, parallélismes, « échos morphologiques » comme le crâne dans *Le Grand Paranoïaque* (1936) constituent des figures spatiales autant que linguistiques. L'image cachée, par exemple, fonctionne sur le modèle de la synecdoque : dans une figure est enchâssée une autre, d'échelle différente. La « double image » érotique fonctionne ainsi. Descharnes la repère dès *Vénus et Amours* (1925) : dans le dos de Vénus, on peut voir deux « jambes levées » découvrant le mont de Vénus¹⁶. N'y aurait-il pas un effet semblable, si évident qu'on ne le voit pas, dans *Portrait géodésique de Gala* (1936) où l'épaule et le mince profil du visage tourné forment des jambes ouvertes sur un sexe féminin suggéré par les plis du cou ? Ce tableau serait alors une *Origine du monde* (Courbet) à découvrir dans Gala.

Guillaume Tell (1930) est une figure virtuose qui joue sur la symétrie inversée. Dalí détourne sarcastiquement la création d'Adam du plafond de la Sixtine – dont son point de vue paranoïaque, qui se focalise sur le détail sursignifiant, semble n'avoir retenu que le sexe exhibé dudit premier homme. Le peintre campe Guillaume Tell en père, armé d'une paire de ciseaux, menaçant le fils, qui se détourne en le dénonçant du doigt (le tout dans un parfait parallélisme morphologique). La quasi-rencontre des doigts crée un plan intermédiaire par rapport auquel l'ensemble de la composition de la scène principale se constitue. Au ciseau, qui semble avoir coupé le tuyau de la fontaine, correspond le rameau dissimulant sous une feuille le sexe du fils qu'on imagine métaphoriquement tombé dans le nid à œufs qui ferme la composition en

bas à gauche. L'œil est ensuite happé par une médiane verticale qu'indique nettement le phallus rapproché de la Gradiva-cavale, tous deux sculptés dans le bas-relief qu'enjambe le père. Le phallus ascendant est contrebalancé par le pied du piano descendant, qui constitue la pointe extrême de la scène secondaire dans le registre haut. Dans une reprise picturale libre de la scène des pianos du *Chien andalou*, Dalí oppose tête-bêche, à la façon des figures de jeu de cartes, ou encore dans la rotation des signifiants que j'évoquais à propos de la partie haute du *Jeu lugubre*, le cheval blanc qui serait le couvercle du piano et l'âne pourri qui en constitue le corps et dont les dents sont les touches. L'âne s'enrichit en surimpression d'une figure féminine renversée par la volupté (et qui appartient à la troupe des beautés florales du Dalí 1930 ; son visage est dessiné par les fourmis). Le cheval qui a la vitalité d'un étalon, est comme un double du père menaçant sexuellement le fils qui prend des traits féminins. Les allusions à l'acte sexuel sont nombreuses, alors qu'un « tête-à-tête » oppose, dans un dernier jeu de figures affrontées, le fils-pianiste souillé (mais qui souille également son père) et le lion-père.

L'ambiguïté visuelle

La contrainte aboutit à une ambiguïté visuelle ayant pour but soit d'activer le cerveau en recherche d'hypothèses, soit de provoquer, de façon surréaliste, le discrédit de la réalité. Gombrich remarquait déjà que « la manière de Dalí, pliant la forme à représenter plusieurs choses à la fois, peut concentrer notre attention sur la diversité possible de la signification de chaque couleur, de chaque forme¹⁷ ». Dalí va rechercher en toute forme la bifurcation (dé)formatrice, le dédoublement, le parallélisme, l'écho, le multiple¹⁸. Dans certains tableaux, Dalí introduit même un personnage qui propose au spectateur de voir autrement le tableau : ainsi de l'ange à gauche dans *Araignée du soir, espoir !* (1940) – appelé aujourd'hui *Daddy Long Legs of the Evening-Hope!* (de l'ancienne collection Morse, actuellement musée Dalí, Saint Petersburg) – qui presse son œil et fait le geste de lever le doigt comme pour obliger ses yeux à faire coïncider les formes disposées de part et d'autre d'un axe de symétrie selon la diagonale – qui ne recoupe donc pas celui du plan du tableau. Au spectateur, incité par les deux figures féminines symétriques du fond, de déporter mentalement son propre regard pour vérifier que l'artiste a bien conféré des formes analogues (quasi superposables et symétriques) à des figures pourtant bien différentes. L'amollissement très Claes Oldenburg confère à l'ensemble la plasticité nécessaire. Le discrédit de l'œil montre le primat du cerveau qui prend littéralement les commandes¹⁹.

L'expérience neuronale

« Psychologie physique »

Dans *L'Ordre caché de l'art*, Anton Ehrenzweig montre que la Gestalt Theory est incapable d'expliquer la recherche de l'art moderne, en s'appuyant sur les travaux de Herbert Read qui, dès les années 1930, signalait « l'œil baladeur que suppose le cubisme de Picasso » : impossible de s'arrêter à un *pattern* stable, l'œil se faisant toujours « accrocher par un nouveau trait ». Il nomme ce phénomène « disruption »²⁰ et le suit à travers le cubisme, le surréalisme, chez Pollock ou dans l'op art de Bridget Riley²¹. J'ajoute Dalí.

En effet, dans l'œuvre du peintre, les éléments figurés paraissent parfois disposés sans ordre apparent, le plus souvent sur un paysage désertique ou une plage. À observer mieux, on trouve vite des traces d'organisation : des paires, des symétries, des vides et des pleins qui semblent se répondre, se compléter, s'appeler même. Dans de telles œuvres qui échappent au *pattern* schématique, si aucun *pattern* stable ne s'impose d'emblée, c'est que l'œil et le cerveau ont encore à travailler de concert. Comme dans le cubisme analytique, il s'agit de constituer l'objet visuel complexe par un *scanning* (balayage d'ensemble) à demi conscient de la structure éparpillée et fragmentée. Dalí parle de l'attention distraite requise pour voir son œuvre : elle permet d'accueillir l'image subliminale, de provoquer un processus primaire comparable au rêve qui condense et déplace. Dès que le cerveau mu par une « idée obsédante » veut jouer les figures, l'œil les déplace comme sur un échiquier.

Dalí a exposé de façon plaisante dans *50 secrets magiques* le moyen visuel le plus simple de rapprocher deux objets éloignés. C'est ce qu'il appelle la « méthode hypnotique des trois yeux de loup de mer » ou « secret n° 5 »²² ! Il demande au lecteur de placer deux des yeux ronds du poisson devant lui « à une certaine distance l'un de l'autre de manière que, lorsque vous tenez votre index devant ces deux boules

blanchissimes et que vous concentrez votre regard sur votre doigt, les deux yeux de loup de mer se superposent et deviennent une seule et unique boule, grâce à la précieuse distance entre vos propres yeux, par le mystère de votre vision binoculaire²³... ».

Pour revenir aux peintures dont il est question, si le secret n° 5 (se servir du doigt pour faire converger les deux yeux et donc rapprocher les objets perçus) peut certes nous aider, il n'est pas si nécessaire, le cerveau comprenant très vite ce qu'on lui suggère. Ainsi, *Solitude paranoïaque-critique* (1935) montre-t-elle l'empreinte d'une voiture creusée dans la roche et symétriquement à droite la même voiture pleine. À regarder de plus près, elle n'est pas totalement dégagée de la roche de l'arrière-plan où s'ouvre un trou, une voûte qui figure en creux l'habitable alors qu'une forme semblable est peinte en relief à gauche. L'œil n'en finit pas de se déplacer d'une image à l'autre, ouvrant et fermant l'espace, faisant l'expérience de la forme pleine et de son double en creux. Le dispositif pourrait être appelé « latéralisme », ou bien encore, d'un mot plus duchampien, « glissière », suscitant ce que j'appellerais un « regard glissant ».

Ce ne semble qu'un jeu optique dans *Portrait de madame Ducas* (1935), où le buste vient se prendre par translation latérale entre la boule (en haut) et le plateau (en bas), exactement à la place laissée libre par le peintre, ou encore dans *Composition surréaliste avec figures invisibles* (1936). Mais dans *Horizon oublié* (1936), le « regard glissant » piège le désir qui déplace les figures légères : l'homme allongé finit par passer sous les jupes de la femme qui les a relevées (ce qui rappelle le fameux souvenir d'enfance de la « femme à la voilette » rapporté dans *La Vie secrète...* par Dalí²⁴). Dans ces théâtres optiques conçus pour la migration des figures vites (pour parler comme Duchamp), ces dernières se devaient d'être petites et légères, jusqu'à n'être que des silhouettes. Des silhouettes, justement comme dans *Table solaire* (vers 1936 ; où bientôt, le regard glissant installe la statue sur le chameau et fait tourner les verres alors que l'observateur glisse vers la table sur l'échiquier. Dans *Plage enchantée avec trois Grâces fluides* (1938) un crâne se constitue quand le cerveau fait converger la figure elliptique de gauche et le rocher à l'arrière-plan²⁵.

Un couple aux têtes pleines de nuages (1936) exemplifie par sa mobilité réelle (sa suspension dans l'espace) et pousse au grand art, par le sens de la découpe et de l'image dans l'image, le principe des figures gemellaires (*L'Angélu*s toujours !) que le regard glissant rapproche et aboute jusqu'à redonner naissance à l'hermaphrodite original. Quand le cerveau a contraint l'œil à conjoindre les deux panneaux, on perçoit dans une même image le couple qui s'embrasse au-dessus de la table et sur celle-ci, recomposée, les trois objets réunis. L'image neuronale est comme les objets daliniens « à fonctionnement symbolique »²⁶. Dans le cas cité, et comme on le voit bien sur la photographie de Cecil Beaton (1937) représentant Dalí et Gala manipulant *Un couple aux têtes pleines de nuages*, le fonctionnement réel conforte le fonctionnement purement optique.

Hallucinations visuelles, images neuronales et fonctionnement paranoïaque-critique

Dalí appelle « hallucinations » le résultat de l'action provoquée par la mise au point d'un *pattern* instable et évolutif qui fait opérer par le cerveau une métamorphose de l'image. Ce sont là des images neuronales méthodiquement provoquées par la paranoïa-critique.

Deux œuvres témoignent de la fécondité de la méthode : la *Métamorphose de Narcisse* et *Le Torero hallucinogène* (vers 1968-1970) .

Dans l'introduction à son poème *Métamorphose de Narcisse*²⁷, Dalí dit que le tableau éponyme (juin 1937) fut son « premier tableau obtenu entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique ». S'il ne le mentionne pas, il paraît évident que le point de départ est le *Narcisse* du Caravage, l'emprunt au maître italien du genou étant parfaitement repérable²⁸. D'après le poème, la peinture est autobiographique : il s'agit de sa propre histoire, sa naissance à l'amour et par l'amour de Gala, vue à travers le récit des *Métamorphoses* d'Ovide, naissance symbolisée par l'éclosion du narcissisme dans l'œuf. Avant Gala, isolé du « groupe hétérosexuel » que l'on voit danser à l'arrière, il était dans une interrogation sur son propre devenir sexuel, onaniste (la main géante qu'on rencontre fréquemment chez Dalí) – ou en proie au narcissisme sexuel comme le jeune homme à droite qui présente son postérieur et évoque peut-être la tentation homosexuelle. Dalí savait que Freud avait identifié le narcissisme comme un stade

critique du développement de la personnalité et de la sexualité. C'est justement ce tableau qu'il lui montra lors de sa visite à Londres en juillet 1938.

Sur le « mode d'observer visuellement le cours de la métamorphose de Narcisse », Dalí parle d'un « léger recul », d'une « fixité distraite », et encore d'« hypnose ». Alors, les deux parties ni identiques ni dissemblables, avec des dominantes de couleurs différentes (rouge à gauche, bleu à droite), empiétant un peu l'une sur l'autre, finissent par se conjuguer. Lors de l'oscillation du regard balancé d'une partie à l'autre par les échos morphologiques, les deux mains-Narcisse finissent par fusionner pour projeter en avant, en dehors même de la toile, dans le cerveau même du spectateur le Narcisse : c'est Gala, la femme ! Dans le même temps, dès lors que le cerveau a appris à faire converger les parties disséminées dans le tableau, il peut opérer sur la suggestion dalinienne d'étonnantes translations. En effet, les arrière-plans bougent : par le même mouvement de convergence optique de la droite et de la gauche de la peinture vers le centre, ce que Dalí appelle le « groupe hétérosexuel » danse désormais sur l'échiquier autour du socle rouge sur lequel l'homme jeune nu de dos est exposé aux regards. Voici l'indécis rallié au monde des « hétérosexuels » par Gala ou tout comme !

Catherine Millet déclarait que souvent chez Dalí, « le tableau n'existe vraiment que dans le cerveau du spectateur²⁹ » : *Métamorphose de Narcisse* en fait preuve³⁰.

C'est également ce qui se passe dans *Le Torero hallucinogène*. Le point de départ en est une hallucination de Dalí qui aurait vu un visage dans l'image de la « Vénus de Milo » qui orne le couvercle des boîtes de crayons de la marque Vénus, bien connue en Grande-Bretagne³¹. Ce visage, celui d'un torero mélancolique, a déclenché chez lui une rêverie autour de Lorca et de son poème « Sur la mort du toréador » et tout un processus associatif. Dans le tableau, le torero apparaît de deux façons : sous la forme d'un visage composite gigantesque, mais aussi sous celle d'une silhouette en action, cape levée au passage du taureau. Ce torero en action est d'abord caché dans les parties ombrées de la « Vénus verte » : le sein-boule de celle-ci forme sa tête alors qu'un jeu d'ombre et de lumière fait naître ses deux bras à la place de l'avant-bras tronqué de la figure de la « Vénus de Milo », deux bras qui soulèvent une cape. Puis il apparaît en pleine lumière dans une seconde occurrence, juste en-dessous du visage de Gala dans l'angle supérieur gauche du tableau. Il semble admiré par deux hommes de dos qui regardent dans sa direction. Ces hommes, torse nu, font partie d'une série de quatre, composés à l'identique à partir de la forme initiale de la Vénus, retournée picturalement et physiquement. Ils contemplent un croissant lunaire, allusion à la poésie de Lorca. Quant au grand visage du torero, son œil gauche apparaît dans la cavité éclairée entre le bras coupé et le sein de la « Vénus rouge » alors que la pupille de l'œil droit, celui à la larme, est fixée sur le visage de la « Vénus verte ». Le béret du torero est suggéré par le coup de projecteur circulaire qui éclaire l'arène. Le drapé vert fait la cravate. Son visage a le profil gauche dessiné par la courbe mélodieuse de la « Vénus rouge », le profil droit calé sur l'homme au pantalon tournant la tête. Notons que le bras de ce dernier enserme la taille de la « Vénus verte » et souligne le menton du toréador. Le pan inférieur du pantalon s'élargit en forme de mufle du taureau : c'est l'animal, que le torero vient de feinter, qui passe, reçoit les banderilles et va s'effondrer à gauche dans une mare de sang, sublimée en mer Méditerranée et gouttes atomistiques qui explosent. Les plis des drapés des deux Vénus suggèrent des croupes de taureau ou de cheval, les animaux de la corrida, enveloppés d'étoffes aux couleurs vives.

Comment s'est opérée la mobilisation des éléments si hétérogènes qui composent l'image complexe ? On peut penser à ce que dit Anton Ehrenzweig des phases de l'élaboration de toute œuvre forte : « Une première phase de projection fragmentée, de caractère "schizoïde", suivie d'une phase "maniaque" de scanning inconscient et d'intégration, une fois formée la substructure inconsciente de l'art³². » L'élaboration secondaire vient ensuite. La composition, justement, très aboutie, facilite le *scanning* en créant un espace perspectif suggestif et mobile. Il faut prendre l'adjectif « hallucinogène » avec le plus grand sérieux. Hallucination d'une présence en trois dimensions du grand visage, rendu possible par le soutien de l'environnement de composants qui sont tous dédoublés : mouches, points, arcades... À peine l'œil a-t-il opéré une vision distraite sans fixer chaque point mais en les voyant tous simultanément, que l'incertitude du positionnement dans l'espace de chacun et le léger décalage produisent l'impression stéréoscopique. L'itération des statues, sans fin, joue dans le même sens, introduisant dans la profondeur

un puissant raccourci perspectif. Une diagonale filante, mystique, associe Dalí enfant, les mouches du saint Narcisse de Gérone, Vénus, Voltaire, la rose, le manteau rouge de l'Incarnation. L'enfant Dalí regarde la grande Vénus et y découvre le visage du torero – mais la «Vénus rouge» s'avance trop près de lui, menaçante, et voile le visage du torero : Lorca ? De l'autre côté, l'homme au pantalon regarde Gala qui apparaît en pastille fortement auréolée. La composition en croix de Saint-André du tableau (comme *Hommage à Millet. Étude pour La Gare de Perpignan*) convoque dans les quatre coins les «évangélistes» daliniens : Gala, en haut à gauche, l'alpha et l'oméga daliniens ; le cubisme représenté par une citation de la *Nature morte sur la chaise* de Juan Gris (1917) en bas à gauche ; l'enfance : le «petit Dalí en costume marin» repris du *Spectre du sex-appeal* (vers 1934) le classicisme : Vénus. Ce torero est aussi le Christ car Dalí a dit qu'il représentait la somme de tous ses morts, depuis son frère et Lorca. D'où la dernière image qui hante cette œuvre si complexe : le dialogue de Dante et de Virgile aux Enfers. Ne peut-on en effet avancer que ce sont les profils des deux poètes qui s'esquissent dans les robes verte et rouge des Vénus, la couleur verte associée traditionnellement à Virgile (Lorca) et le rouge à Dante (Dalí) ?

Ainsi, le cerveau se trouve-t-il entièrement mobilisé pour produire l'image neuronale qui n'est autre que l'«idée obsédante» et vient au-devant de l'œil (telle une hallucination). L'ensemble hétérogène des figures secondaires est unifié par *scanning*.

Dalí et Picasso semblent ne pas avoir tout à fait partagé le même siècle. Un siècle qu'on tend souvent à voir comme «le siècle de Picasso» mais qui pourrait bien apparaître assez vite comme étant également le «XX^e siècle de Dalí». En effet, notre rapport aux images a profondément changé avec la quête croissante d'efficacité visuelle, la compréhension que nous avons de la formation de ces images dans le dialogue de l'œil et du cerveau, des processus d'associations optiques et de production des images mentales. La modification de notre «régime de visibilité» nous fait comprendre Dalí à nouveaux frais, précisément parce qu'il en a été l'actif promoteur. Rhétorique, l'art de Dalí ? Il nous apparaît à l'analyse au service de l'explicitation visuelle de phénomènes cognitifs (perception, représentations mentales) et de contenus psychologiques profonds et complexes (qui ne sont pas tous freudiens). Mais surtout, le dialogue de l'œil et du cerveau tend à s'émanciper du cadre du tableau ou de la sculpture dans la création de dispositifs de vision qui culmineront avec l'«environnement» qu'est le Teatro-Museo de Figueres réalisé dans les années 1970. Même lorsque l'œuvre reste une peinture – et c'est ce qui domine quand même –, l'artiste pousse l'expérience à un point de rupture et de dépassement qui s'opère soit par la commutation du mode de perception soit par un dérapage du regard. L'expérience que le spectateur fait d'un regard mouvant et créateur, d'un surgissement inventif, lui permet de partager la genèse du tableau. Dalí est l'artiste neuronal mobilisant l'image aux fins d'une «agentivité» exceptionnelle, l'artiste de la dramatisation du dialogue œil-cerveau. Ce qu'il y a de violent, de pervers, d'indécis, d'instable, de vulgaire, de chaotique dans son œuvre et ses attitudes constitue encore la matière historique qui fait le XX^e siècle.

Notes

L'auteur remercie le Centre d'études daliniennes et exprime une gratitude particulière à sa directrice, Montse Aguer, pour l'aide plus que précieuse, essentielle, apportée à l'exposition en général et à ce texte en particulier.

1. Salvador Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, Paris, Éditions surréalistes, 1935 ; repris dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 2004, p. 265.
2. L'expression est reprise de Jean-Pierre Changeux, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.
3. Nous renvoyons au très pénétrant article de Jacques Bouveresse, «Ce que l'œil dit au cerveau», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été 1988, n° 24, p. 115-139.
4. S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942), Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 2002, p. 45.
5. Dario Gamboni, «Dalí, souvenirs d'enfance, perception imaginative et publications pour la jeunesse», dans Astrid Ruffa, Philippe Kaenel et Danielle Chaperon (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 206-221.
6. Modest Urgell i Inglada, *El murciélagu. Memorias de una patum*, Barcelone, L'Avenç, 1913.
7. S. Dalí, «Joan Miró», *L'Amic de les arts*, n° 26, 30 juin 1928, p. 202 ; repris dans *Oui...*, op. cit., p. 78.
8. Nous renvoyons à nos études sur ce point : «Voir double au cinéma» [chapitre 21], dans Jean-Hubert Martin (dir.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz*, cat. exp., Paris, RMN, 2009, p. 345-351, et «Dalí, de la peinture au cinéma», *Art press*, numéro spécial «Images cachées», n° 13, mai-juillet 2009, p. 53-60.
9. Pour les œuvres dont il est question dans cet essai, nous renvoyons au catalogue en ligne de la Fondation Dalí, aux notices de ce catalogue ou de celui de l'exposition du centenaire édité par Dawn Ades, *La retrospettiva del centenario*, Milan, Bompiani, 2004. Pour le cadrage général, à la chronologie en ligne de la Fondation et à l'ouvrage de Montse Aguer, *Le Monde de Dalí*, Paris, Larousse, 2010.
10. A. Ruffa, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 5 18.
11. Nicolas Calas est le premier à avoir signalé l'influence de Monod-Herzen sur Dalí. Voir Nicolas Calas, *Foyers d'incendie*, Paris, Denoël, 1938.
12. S. Dalí, *La Vie secrète...*, op. cit., p. 13.
13. Thierry Dufrène, «Dalí-Giacometti, images paranoïaques et objets indécidables», *Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 31-40.

14. S. Dalí, « Honneur à l'objet ! », *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936, p. 53-59 ; repris dans *Oui...*, op. cit., p. 280-285.
15. *Léda atomica* (1947) est encore composée sur ce schéma cruciforme auquel Dalí ajoute les calculs selon le nombre d'or du mathématicien Matila Ghyka, qu'il vénérât.
16. Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989. L'œuvre peint*, Cologne, Taschen, 1994, p. 98.
17. Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art* (1950), trad. de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2001, p. 594.
18. Dalí enfant était fasciné par un lézard bifide. Voir *La Vie secrète...*, op. cit., p. 108 : « Le monstre de mon zoo était un lézard à deux queues [...]. Il symbolisait déjà pour moi le mythe de la bifurcation [...]. Chaque rencontre avec une fourche, minérale ou végétale, me laissait rêveur. »
19. Notons que dans la bibliothèque de Dalí abondent les études sur les illusions d'optique comme Jacqueline B. Thurston et Ronald G. Carraher, *Optical Illusions and the Visual Arts*, Litton Educational Publishing Inc., 1966, qui reproduit la photographie de R.C. James, *Dalmatien*, que Dalí placera dans *Torero hallucinogène*. Il me semble évident qu'il avait connaissance des travaux de Richard L. Gregory, *The Intelligent Eye*, New York, Mac-Graw Hill, 1970.
20. Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, p. 103-104.
21. *Ibid.*, p. 104-105.
22. S. Dalí, *50 secrets magiques*, Paris, Denoël, 1974, p. 39. Dalí complique encore les choses avec le troisième œil tenu entre deux doigts croisés : la dernière boule semble, elle, « tactilement dédoublée » : « Vous voyez le contraire de ce que vous touchez ! » Discrédit de la réalité.
23. *Ibid.*, p. 42.
24. *Ibid.*, p. 28.
25. Ce qui corrobore l'analyse de Jean-Hubert Martin qui y voit les trois Parques
26. Voir ma notice dans le présent catalogue
27. S. Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, Paris, Éditions Surréalistes, 1937. La photographie de Cecil Beaton évoquée plus haut dans le texte avait été précisément choisie pour figurer sur la couverture.
28. Le *Narcisse* est donc à ajouter à *L'Angélu* de Millet, à la *Dentellière* de Vermeer ou aux *Ménines* de Vélasquez comme « idée obsédante » ayant engendré chez Dalí un processus de dérivation d'images.
29. Catherine Millet, *Dalí et moi*, Paris, Gallimard, 2005, p. 74.
30. Des lunettes anaglyptiques permettraient de voir le même phénomène se reproduire. Le tableau n'annonce-t-il pas également les stéréoscopies des années 1970 ?
31. Voir l'étude complète de Luis Romero, *Tout Dalí en un visage*, trad. de l'espagnol par J.-B. Giorda, Paris, Éditions du Chêne, 1975.
32. A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, op. cit., p. 116-117.

« QUOI DE NEUF ? VÉLASQUEZ¹ »

Montse Aguer

Vélasquez (1599-1660) est l'un des peintres, l'un des grands maîtres que Salvador Dalí admirait le plus. Beaucoup plus qu'un artiste tutélaire, il est l'une de ses passions, l'une des idées obsédantes qui l'accompagnent tout au long de sa trajectoire artistique.

Vélasquez participe de l'élaboration de la poétique dalinienne de différentes façons et à différentes époques. Dans ce texte court, je me concentrerai sur la place occupée par le peintre sévillan dans l'histoire singulière de l'art dalinien. C'est sûrement l'habitude qu'avait Vélasquez de peindre des scènes depuis le même point de vue, transformant ses œuvres en instantanés photographiques, qui en fait aux yeux de Dalí l'illustration de la grande peinture sans concession, de la sage et parfaite représentation du visuel. Vélasquez accompagne Dalí dans son incessante recherche des possibilités de l'art, de la représentation de la réalité et des nouveaux moyens d'expression qui se situent au-delà des limites de la toile.

Vélasquez, dans sa quête de l'illusion de la réalité, est pour Dalí une référence. Le peintre sévillan met l'accent sur la façon dont la matérialité de la peinture contribue à imiter la réalité (sur ce point, souvenons-nous de l'idée de l'illusion de la réalité), si bien qu'il ne dissimule pas ses coups de pinceau, au contraire, il altère des contours nets en les brouillant. L'écrivain et poète Francisco de Quevedo parle de « taches distantes qui sont chez lui vérité, et non ressemblances² », sentence que corrobore et assimile Dalí, car il y voit une réflexion profonde sur le regard précédant ce que sera l'Action Painting.

Vélasquez apparaît dans la création de Salvador Dalí chaque fois que l'artiste catalan aborde une nouvelle étape, fait un pas en avant dans son œuvre, tant sur le plan de la composition que de la conception. Chez Vélasquez, Dalí voit l'embryon de ses diverses tentatives artistiques ultérieures d'approfondissement tant de la connaissance de la réalité que de sa perception (le regard du spectateur). Ce qui veut dire que la recherche de nouveaux moyens, de nouvelles techniques et de nouvelles significations le conduit à revenir à Vélasquez, avec la conviction qu'il n'y a pas à modifier la réalité visuelle pour accéder à la connaissance profonde de l'humain ; dans l'idée que l'universalité et l'abstraction s'obtiennent avec la plus grande « irrationalité concrète³ » ; ou encore celle que l'œuvre d'art « capture » le regard du spectateur. Un autre exemple significatif tient dans la conception de la représentation de la virtualité et dans la multiplicité de l'espace réel que propose Vélasquez dans *Les Ménines* en utilisant divers procédés picturaux. Dalí travaillera (jusqu'à l'obsession) dans cette atmosphère, à une période – le XX^e siècle – où la science et la philosophie constatent que les dimensions de l'espace dans lesquelles la réalité se déploie sont multiples et probablement variables.

Dalí est encore très jeune quand son admiration pour Vélasquez devient patente dans son œuvre. C'est un des peintres qu'il choisit pour son apport mensuel à la revue *Studium* qu'il publie en 1919 avec quelques camarades du lycée de Figueres, sa ville natale. Le jeune Dalí est un artiste en formation, impressionné par la capacité du peintre sévillan à anticiper la photographie « en captant l'instant ».

Dans le *Tableau comparatif des valeurs d'après une analyse dalinienne élaborée au cours de dix années* inclus dans le traité de peinture *50 secrets magiques*, que Dalí publie en 1948, Vélasquez n'est dépassé que par Vermeer. Mais ce n'est peut-être qu'entre les années 1950 et la fin de sa vie que la présence et l'influence du peintre sévillan se manifestent de façon continue, presque récurrente, aussi bien dans l'œuvre peinte que dans les écrits de Dalí. Un Dalí obsédé par la recherche de nouveaux moyens techniques qui lui permettent d'approfondir la connaissance et l'explication de la réalité à travers l'art et la représentation de l'espace. Dans les années 1980, Vélasquez est à l'origine d'un grand nombre d'œuvres de Dalí lorsqu'il séjourne au château de Púbol. Certaines d'entre elles, comme la toile *Mercur et Argos* (1981), sont associées à une image de la fragilité, de la maladie, de la mort et de la disparition. Le Dalí de Púbol trouve son énergie créatrice et sa capacité expressive dans l'iconographie vélasquienne.

En 1960, Dalí signale que « sans rien modifier de la réalité visuelle, on peut accéder aux plus hauts sommets de la connaissance humaine et divine », puis il ajoute : « Tout ceci nous apprend que si l'on veut qu'une peinture reste éternellement abstraite et informelle, il faut la doter de la plus grande irrationalité concrète. »⁴ L'année suivante, en janvier 1961, il publie dans *Art News* l'article « The Secret Number of Velasquez Revealed » [Le numéro secret de Vélasquez, révélé] dans lequel il rend un hommage particulier au peintre qu'il situe désormais au-delà du passé et du présent, mais plus précisément dans l'avenir, le devenir de l'art : « Mais je me suis retrouvé envahi par le tribut à payer à Vélasquez parce que Dalí fut le premier à reconnaître en lui le génie de l'avenir, Picasso le deuxième et, aujourd'hui, les artistes de l'Action Painting⁵. »

Vélasquez n'est pas pour Dalí qu'un symbole de maestria et de tradition, il est aussi une pièce maîtresse sur le chemin qui mène inexorablement vers l'avenir de l'art, l'histoire de l'art. Aussi dans l'introduction du catalogue de l'exposition « The 3rd Dimension. The 1st World Exhibition of Holograms Conceived by Dalí » [La troisième dimension. Première exposition internationale d'hologrammes conçue par Dalí] qui eut lieu en 1972 à la Knoedler Gallery de New York, le peintre établit-il un lien direct entre la recherche de la troisième dimension et les œuvres de Vélasquez et de Picasso : « Depuis Vélasquez, tous les artistes se sont intéressés à la réalité tridimensionnelle, et le cubisme analytique de Picasso a de nouveau tenté, à l'époque moderne, de capturer les trois dimensions de Vélasquez. Aujourd'hui, avec le génie de Gabor, l'avènement d'une nouvelle Renaissance dans l'art est devenu réalité grâce à l'holographie. Face à moi, les portes d'une nouvelle demeure de la création se sont ouvertes⁶. »

Dalí cherche sans cesse à approfondir les effets de la vision et de la perception, les possibilités de changer la façon de regarder l'œuvre d'art. Il crée les chrono-hologrammes avec lesquels il arrive aussi à refléter le mouvement, donc la quatrième dimension, autrement dit le temps. Les cubistes, qui cherchaient un nouvel avenir pour la peinture, s'étaient, eux aussi, lancés dans cette recherche. De la même façon que Vélasquez, Picasso, Gris et Cézanne – dont les *Joueurs de cartes* sont présents dans l'hologramme *Holos ! Holos ! Velázquez ! Gabor !* –, Dalí présente une nouvelle voie pour concevoir et comprendre le plus profondément possible la réalité, établissant ainsi un lien entre Vélasquez, les avant-gardes historiques, notamment le cubisme, et une nouvelle étape artistique, en fait artistico-scientifique, reposant sur les hologrammes et les stéréoscopies.

Parallèlement, à l'occasion de cette exposition, il écrit dans *Art News* un article sur l'holographie dans lequel il déclare : « Prodige des prodiges ! Et *Les Ménines*, ce tableau totalement monarchique de Vélasquez, est un pur prodige. Vélasquez nous entraîne à l'intérieur de sa toile tandis qu'il expulse jésuitement du tableau tout ce qui y est représenté, à la seule et unique exception de l'auguste couple du roi et de la reine, qui se tiennent réellement et physiquement présents devant la toile comme le miroir du fond nous le révèle. L'artiste proclame ainsi que tout est virtuel et que tout est reflet – et rien d'autre que reflet – excepté la réalité biologique, génétique, incarnée en la personne de deux monarques⁷. »

Ultérieurement, le 9 mai 1979, dans le discours qu'il prononce lorsqu'il entre comme sociétaire étranger à l'Académie des beaux-arts de Paris, « Gala, Vélasquez et la Toison d'or », Dalí rapproche Vélasquez, notamment ses œuvres *Les Ménines* et *Les Fileuses*, d'une tradition allant en l'occurrence de Vermeer de Delft et de Raphaël à Marcel Duchamp au sein d'une histoire particulière de l'art dans laquelle pourrait sûrement figurer la sentence « Quoi de neuf ? Vélasquez ». Grâce à son esthétique et à ses connaissances, il est une présence constante dans l'œuvre de Dalí ; il est aussi celui qui, grâce à sa parfaite représentation du visuel, au miracle de la représentation de la lumière sur les objets, à son iconographie particulière, conduit aussi bien Dalí que nous, les spectateurs, vers la recherche de la quatrième dimension.

Traduit de l'espagnol par André Gabastou

Notes :

1. S. Dalí, « Quoi de neuf ? Vélasquez », *Le Sauvage*, octobre 1976, Paris, p. 96.
2. Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelone, Planeta, 1969, p. 400 [ndlr : nous traduisons].
3. Salvador Dalí, « Velázquez et genio pictórico... » dans *O figura. Homenaje informal a Velázquez*, cat. exp., Barcelone, Sala Gaspar, 1960, n. p. [ndlr : nous traduisons].
4. *Ibid.*
5. Id., « The Secret Number of Velasquez Revealed », *Arts News*, vol. 59, n° 9, janvier 1961, p. 45 et 61 [ndlr : nous traduisons].
6. Id., *Holograms Conceived by Dalí*, cat. exp., New York, Knoedler Gallery, 1972.
7. Id., « Holos ! Holos ! Velázquez ! Gabor ! », *Art News*, vol. 71, n° 2, avril 1972, p. 45-67.

6. LISTE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES

Lorsqu'il n'a pas été donné directement en français le titre original de l'œuvre apparaît entre crochets, sous sa traduction.

Jean-François Millet

L'Angéus, 1857-1859

Huile sur toile - 53,3 x 66 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs d'Alfred Chauchard, 1910

Admosferique - animals - tragedie, s. d.

Encre sur papier - 26,8 x 20,5 cm

Collection particulière

Les Moutons, s. d.

Chromolithographie ayant servi au détournement de Dalí

Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Autoportrait, vers 1921

Huile sur toile - 36,8 x 41,9 cm

Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Autoportrait au cou raphaélesque, vers 1921

Huile sur toile - 40,5 x 53 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Cadaqués vu depuis la tour de les Creus, vers 1923

Huile sur toile - 98 x 100 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Pierrot et guitare, vers 1923

Huile et collage sur carton - 54,5 x 52,3 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Autoportrait cubiste, 1923

Huile et collage sur carton et bois - 104 x 75 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Autoportrait avec L'Humanité, 1923

Technique mixte sur carton - 105 x 75 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La Pêche I, 1924

[La Pesca I]

Encre de Chine sur papier - 21 x 16,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Dirigeable (Ballon et bateau), 1925

[Dirigible (Globo con barcos)]

Encre de Chine et crayons de couleur sur papier
16,5 x 10,5 cm

Residencia de Estudiantes, Madrid

Le Picador, 1925

[El picador]

Encre noire et crayons de couleur sur papier
21,10 x 27,40 cm

Collection Fundación Federico García Lorca, Madrid

Pierrot jouant de la guitare (Peinture cubiste), 1925

[Pierrot tocant la guitarra (Pintura cubista)]

Huile sur toile - 198 x 149 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Portrait de ma sœur, 1925

[Retrat de la meva germana]

Huile sur toile - 99 x 99 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Portrait de mon père, 1925

[Retrat del meu pare]

Huile sur toile - 104,5 x 104,5 cm

Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone

Portrait du père de l'artiste et de sa sœur, 1925

Crayon graphite sur carton - 49 x 32,8 cm

MNAC, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone

Putréfaits musicaux, 1925

[Putrefactos musicales]

Encre de Chine sur papier - 15 x 18 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

La République des troubadours, 1925

[La republica dels treballadors]

Encre de Chine sur papier - 22,5 x 17 cm

Collection particulière

Vive Rousseau, 1925

[Viva Russeau [sic]]

Encre sur papier - 21 x 16,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Dessin cubiste, vers 1926

Encre sur papier - 13,5 x 13,5 cm

Collection particulière

Composition aux trois figures. « Académie néocubiste », 1926

[Composició amb tres figures. « Acadèmia neocubista »]

Huile sur toile - 190 x 200 cm

Museo de Montserrat, Montserrat

Départ. « Hommage aux actualités Fox », 1926

[Depart. « Homenatge al Noticiari Fox »]

Huile sur bois - 43 x 31,50 cm

Collection particulière

Étude pour Le miel est plus doux que le sang, 1926
[Étude pour Le miel est plus douce que la sang [sic]]
Huile sur bois - 37,8 x 46,2 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Falaise, 1926
[Penya-segats]
Huile sur bois d'olivier - 27 x 41 cm
Collection particulière

Nature morte au clair de lune, 1926
Huile sur toile - 199 x 150 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Tête, 1926
[Cap]
Huile sur toile - 100 x 100 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Autoportrait dédié à Federico García Lorca, 1926-1927
Encre de Chine sur papier - 22,2 x 16 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La Main coupée, vers 1927
Encre sur papier - 19 x 21 cm
Collection particulière

Naissance de l'Enfant Jésus (Hommage à Fra Angelico), 1927
Collage et encre de Chine sur papier
13,5 x 8,7 cm
Collection Fundación Federico Garcia Lorca, Madrid

Les Efforts stériles. Petites cendres, 1927-1928
[Los esfuerzos estériles ; également connu sous le titre Cenicitas]
Huile sur contreplaqué - 64 x 48 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Baigneuses, vers 1928
Huile sur panneau, collage - 52 x 71,7 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Oiseau... Poisson, vers 1928
Huile sur panneau avec collage, sable, graviers
61 x 49,5 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

L'Âne pourri, 1928
Huile, sable, gravier sur bois - 61 x 50 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
Dation en 1999

Chair de poule inaugurale, 1928
Huile sur toile - 76 x 63,2 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Pêcheurs au soleil, 1928
Huile et corde sur toile - 100 x 100 cm
Collection particulière

Plage anthropomorphique [état actuel], 1928
Écorce peinte, bois et éponge - 48,3 x 28 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

La Vache spectrale, 1928
Huile sur contreplaqué - 50 x 64,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
Achat de l'État, 1974. Attribution, 1974

Le Baiser, 1929
Encre sur papier - 27 x 16 cm
Collection particulière

Étude pour Dormeuse, cheval, lion invisibles, 1929
Crayon sur papier - 64,5 x 55 cm
Collection particulière

Le Grand Masturbateur, 1929
[Visage du Grand Masturbateur]
Huile sur toile - 110 x 150 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Las hormigas, 1929
Gouache, encre et collage sur contreplaqué
11,5 x 16,4 cm
Collection Horacio Amigorena, Paris

La Mémoire de la femme-enfant. Monument impérial à la femme-enfant, 1929
Huile et collage sur toile - 140 x 81 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère, 1929
Encre sur toile collée sur carton - 68,3 x 50,2 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
Achat, 1989

Les Premiers Jours du printemps, 1929
Huile et collage sur panneau - 50 x 65 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

L'Homme invisible, 1929-1932
Huile sur toile - 140 x 81 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Étude pour Le Rêve, vers 1930
Encre de Chine sur papier - 19 x 20,2 cm
Collection particulière, Paris

Bûcher, 1930
Aquarelle, crayon et encre sur papier - 11 x 12 cm
Collection particulière

La Chasse aux papillons, 1930

Encre sur papier - 27,8 x 22 cm
Courtesy Galerie Natalie Seroussi, Paris

Dormeuse, cheval, lion invisibles, 1930

Huile sur toile - 50,2 x 65,2 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Don de l'Association Bourdon, 1993

Dormeuse, cheval, lion invisibles, 1930

Huile sur toile - 52 x 60 cm
Collection particulière

La Femme visible, 1930

Encre sur papier Japon - 27,30 x 21 cm
Collection particulière

Guillaume Tell, 1930

Huile et collage sur toile - 113 x 87 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Achat avec l'aide du Fonds du patrimoine, 2002

Lettre manuscrite de Dalí à André Thirion, 1930

Manuscrit et encre sur papier - 8 x 15 cm
Collection particulière

Les Roses ensanglantées, 1930

Huile sur toile - 61 x 50 cm
Collection Novagalicia Banco, La Corogne

Tache de sang et flèche, 1930

Aquarelle et encre sur papier - 8 x 15 cm
Collection particulière

La Persistance de la mémoire, 1931

Huile sur toile - 24,1 x 33 cm
The Museum of Modern Art, New York. Don anonyme,
1934

Fantaisies diurnes, 1931

Huile sur panneau - 81,30 x 100 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano, 1931

Huile et vernis sur toile - 114 x 146 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
Achat de l'État à l'artiste et attribution, 1938

Paul et Gala, 1931

Encre de Chine sur papier - 23 x 32 cm
Collection particulière

La Vieillesse de Guillaume Tell, 1931

Huile sur toile - 98 x 140 cm
Collection particulière

Cannibalisme des objets, avec écrasement simultané d'un violoncelle, [1932]

Crayon, fusain et craie blanche sur papier kraft
89 x 116 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.
Dation, 1999

L'Angélus, vers 1932

Huile sur bois - 16 x 21,70 cm
Collection Natalie et Léon Seroussi, Meudon

Architecture surréaliste, vers 1932

Huile sur bois - 14,1 x 18,1 cm
Kunstmuseum Bern, Berne. Legs Georges F. Keller, 1981

Cannibalisme des objets, vers 1932

Crayon et encre - 33,2 x 23,5 cm
Collection particulière, New York

La Harpe invisible, fine et moyenne, vers 1932

Huile sur toile - 21 x 16 cm
Collection particulière

Œufs sur le plat (sans le plat), 1932

Huile sur toile - 60 x 41,9 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Pain catalan ou Pain anthropomorphe, 1932

Huile sur toile - 24 x 33 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Phosphène de Laporte, vers 1932

Huile sur toile - 108 x 78 cm
Collection particulière

Symbole agnostique, 1932

Huile sur toile - 54 x 65,2 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Collection
Louise et Walter Arensberg, 1950

Le Vrai Tableau de L'Île des morts d'Arnold Böcklin à l'heure de l'Angélus, 1932

Huile sur toile - 77,5 x 64,5 cm
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Objet surréaliste à fonctionnement symbolique.**Le soulier de Gala**, 1932/1973

Assemblage : chaussure en cuir, bois, fil, papier
et objets divers
Édition Galerie du Dragon 1973, n° 4 / 8
49 x 28 x 9 cm
The Mayor Gallery, Londres

Bureaucrate moyen atmosphérocéphale, dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne, vers 1933

Huile sur toile - 22,2 x 16,5 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Méditation sur la harpe, vers 1933
Huile sur toile - 66,7 x 47 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Angélus architectonique de Millet, 1933
Huile sur toile - 73 x 60 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Bureaucrate et machine à coudre, 1933
Crayon, stylo et encre sur papier - 31,1 x 22,2 cm
Collection particulière

Buste de femme rétrospectif, 1933/1976
Bronze peint et assemblage d'objets variés
Édition Galerie du Dragon, Paris, en 1976, n° 1/8
70 x 54 x 35 cm
Collection Enrique Sabater

Charrette fantôme, 1933
Huile sur bois - 19 x 24,1 cm
Collection particulière

Chevalier de la mort, 1933
Encre de Chine sur papier - 65,5 x 52 cm
Collection particulière

Le Devenir géologique, 1933
Huile sur bois - 21 x 16 cm
Collection particulière

L'Enfant-Sauterelle, 1933
Encre et crayon sur papier - 37,5 x 34 cm
Collection Natalie et Léon Seroussi, Meudon

Le Phénomène de l'extase, 1933
Éléments photomécaniques, photographies,
découpées et collées sur carton, photomontage
27 x 18,50 cm
Collection particulière

Avec la collaboration de Man Ray
Portrait de Joella Lloyd, vers 1933-1934
Huile et peinture à l'eau sur plâtre
40,5 x 17,5 x 18,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Affiche surréaliste, vers 1934
Huile sur carton avec clé - 68,6 x 40 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Harpe invisible, vers 1933
Huile sur panneau - 35 x 27 cm
Collection particulière

Image médiumnique-paranoïaque, vers 1934
[Imatge mediumnique-paranoïaque]
Huile sur bois - 19 x 22,8 cm
Collection particulière

Métamorphose végétale, vers 1934
Huile sur panneau - 41 x 32,5 cm
Collection particulière

Ossification matinale du cyprès, vers 1934
Huile sur toile - 82 x 66 cm
Collection particulière

Spectre, vers 1934
Huile sur toile - 70 x 60 cm
Collection particulière

Spectre de l'Angélus, vers 1934
Huile sur bois - 22 x 16 cm
Collection particulière

Le Spectre du sex-appeal, vers 1934
Huile sur bois - 17,9 x 13,9 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Omelette dynamique, 1934
Crayon sur papier - 23,8 x 31,5 cm
Collection particulière, Paris

Ying Yang, 1934
Encre et crayon sur papier - 61 x 47 cm
Collection particulière

Nu féminin hystérique et aérodynamique, 1934/1973
Réalisé d'après Nu au rocher de Pradier
Bronze peint, 8 exemplaires
26 x 43,5 x 14 cm
Collection particulière, Paris

Étude pour Singularités, vers 1935
Encre de Chine sur papier - 27 x 22 cm
Collection Olivier Varenne, Genève

L'Angélus de Gala, 1935
[également connu sous le titre Retrato de Gala]
Huile sur bois - 32,4 x 26,7 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Don d'Abby Aldrich Rockefeller, 1937

Annnonce pour le cycle systématique des conférences
« surréalistes », 1935
Gouache sur papier d'emballage cordé - 78 x 49,5 cm
Galerie des Modernes, Paris

Étude pour Banlieue de la ville paranoïaque-critique.
Après-midi sur la lisière de l'histoire européenne, 1935
Encre et crayon noir sur papier - 34 x 22,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
Collection Scharf-Gerstenberg

Femme à tête de roses, 1935
Huile sur bois - 35 x 27 cm
Kunsthhaus Zürich, Zurich

Cannibalisme de l'automne, vers 1936

[Autumnal Cannibalism]

Huile sur toile - 65,1 x 65,1 cm

Tate, Londres. Achat, 1975

Femme-Tiroir, vers 1936

Maquette pour la couverture du catalogue de l'exposition de Dalí chez Julien Levy à New York, 1936

Gouache et collage sur papier - 35 x 27 cm

Collection Sylvio Perlstein, Anvers

Objet surréaliste, vers 1936

Assemblage : gants en chocolat et papier d'argent, pochette d'allumettes, sujet érotique, presse-papier, cône, pied en plâtre, pied en calcaire

11 x 82 x 31 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Table solaire, vers 1936

[Sun-table]

Huile sur panneau - 60 x 46 cm

Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

L'Automobile fossile du cap de Creus, 1936

[The Fossil Automobile of Cape Creus]

Huile sur panneau - 31 x 34,8 cm

Collection Nahmad, Suisse

Construction molle avec haricots bouillis (Prémonition de la guerre civile), 1936

Huile sur toile - 99,9 x 100 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Collection Louise et Walter Arensberg, 1950

Le Grand Paranoïaque, 1936

Huile sur toile - 62 x 62 cm

Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

La Grotte vertébrée, 1936

Gouache sur papier noir - 24 x 16 cm

Collection particulière

Jour et nuit du corps, 1936

Gouache sur papier - 30 x 40 cm

Collection particulière

Le Lit à la fontaine, 1936

Collage, gouache et crayon - 17,7 x 22,7 cm

Collection Nahmad, Suisse

Paysage avec jeune fille sautant à la corde, 1936

[également connu sous le titre Muchacha saltando a la cuerda]

Huile sur toile - 301,4 x 466,5 x 10,5 cm

Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Un couple aux têtes pleines de nuages, 1936

[A Couple with Their Heads Full of Clouds]

Huile sur panneaux de contreplaqué

92,5 x 69,5 cm & 82,5 x 62,5 cm

Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Ville aux tiroirs. Le cabinet anthropomorphique, 1936

[City of Drawers]

Huile sur bois - 25,4 x 44,2 cm

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Vénus de Milo aux tiroirs, 1936/1964

Bronze, plâtre et objets

Édition Galerie du Dragon en 1964, tirage H. C.

98 x 32 x 34 cm

Collection particulière

Le Veston aphrodisiaque, 1936/1967

Veston de smoking, verres à liqueur contenant du Pippermint

3 exemplaires : 1936 [disparu], 1964 et 1967

88 x 79 x 6 cm

The George Economou Collection, Amaroussion

L'Arc hystérique, 1937

Encre sur papier - 55,8 x 76 cm

Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Conquête de l'air, 1937

Original pour la couverture de l'*American Weekly* du 7 novembre 1937

Charbon, pastel, gouache, crayon et encre sur papier
61 x 47 cm

Collection particulière, New York

Métamorphose de Narcisse, 1937

Huile sur toile - 51,1 x 78,1 cm

Tate, Londres. Achat, 1979

Portrait de Freud, 1937

Encre de Chine et gouache sur papier

35 x 25,5 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Impressions d'Afrique, vers 1938

Huile sur toile - 91 x 117,5 cm

Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Plage enchantée avec trois Grâces fluides, vers 1938

[Enchanted Beach with Three Fluid Graces]

Huile sur toile - 65 x 81 cm

Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage, 1938

[Apparition of Face and Fruit-Dish on a Beach]

Huile sur toile - 114,5 x 143,8 cm

Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (Conn.).

Collection Ella Gallup Sumner et Mary Catlin Sumner

L'Énigme sans fin, 1938
[Endless Enigma]
Huile sur toile - 114,5 x 146,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Espagne, 1938
[España]
Huile sur toile - 91,8 x 60,2 cm
Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Excentricité mélancolique, 1938
[Également connu sous les titres Lac de montagne ou Scène de plage avec téléphone]
Huile sur toile - 73 x 92,1 cm
Tate, Londres. Achat, 1975

Téléphone aphrodisiaque, 1938
Plastique et métal
20,96 x 31,12 x 16,5 cm
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

Apparition d'une figure de Vermeer dans le visage d'Abraham Lincoln, 1939
Crayon sur papier - 63,1 x 48,1 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

L'Énigme de Hitler, 1939
[The Enigma of Hitler]
Huile sur toile - 95 x 141 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Étude pour la façade du pavillon du Rêve de Vénus, 1939
Détrempe, fusain, crayon et collage sur papier
76,02 x 82,2 cm
Dian Woodner Collection, New York

Triple image. Portrait de Franco, 1939
[Titre donné par l'artiste en 1971]
Gouache sur papier collé sur toile - 64 x 49 cm
Collection particulière

Le Visage de la guerre, 1940
Huile sur toile - 64 x 79 cm
Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Apparition d'une infante de Vélasquez au sommet d'un temple hindou ou Mystification de Las Meninas, vers 1940-1941
Gouache et encre de Chine
sur photographie en noir et blanc - 23,4 x 17 cm
Galerie des Modernes, Paris

Buste de Voltaire, 1941
[Bust of Voltaire]
Huile sur toile - 46,5 x 55,5 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Projet pour Labyrinth, 1941
Huile sur toile - 64,5 x 79,5 cm
Collection Nahmad, Suisse

Les flammes, ils appellent, 1942
[Las llamas, llaman]
Huile sur toile - 146,5 x 124 cm
Collection Nahmad, Suisse

La Foi, 1943
Encre sur papier - 74,5 x 89 cm
Collection Nahmad, Suisse

Les Moutons, 1942
[The Sheep]
Aquarelle sur papier imprimé - 23 x 34 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Projet pour Roméo et Juliette, 1942
Huile sur toile - 69,4 x 79,4 cm
Collection Pérez Simón, Mexico

Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau, 1943
["Geopoliticus" Child Watching the Birth of the New Man]
Huile sur toile - 45,5 x 50 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Portrait de madame Isabelle Styler-Tas (Mélancolie), 1945
Huile sur toile - 65,6 x 86 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationagalerie.
Dauerleghgabe des Landes Berlin

Projet pour Spellbound, vers 1945
[Proyecto para Recuerda]
Huile sur toile tendue - 88,8 x 113,1 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Uranium et idylle atomique mélancolique, 1945
[Uranium and Atomica Melancholica Idyll]
Huile sur toile - 66,5 x 86,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Étude pour Destino. Autoportrait au crâne mou, vers 1946
Plume et encre sur papier - 29 x 39,5 cm
Collection particulière, Paris

Illustration pour Macbeth, 1946
Encre sur papier - 20,5 x 14,7 cm
Prêt de Joseph Nuzzolo, President de Dalí.com /
The Salvador Dalí Society

La Tentation de saint Antoine, 1946
[The Temptation of St Anthony]
Huile sur toile - 89,5 x 119,5 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles

Portrait de Picasso, 1947
[Portrait of Pablo Picasso in the Twenty-First Century]
Huile sur toile - 65,5 x 56 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Philippe Halsman
Dalí Atomicus, 1948
Tirage gélatino-argentique noir et blanc
37,5 x 47,3 cm
© Philippe Halsman / Magnum Photo

Philippe Halsman
Voluptate Mors, 1948
Tirage gélatino-argentique noir et blanc
50,8 x 61 cm
© Philippe Halsman / Magnum Photo

Philippe Halsman
Nu Popcorn, 1949
Tirage gélatino-argentique noir et blanc
27,3 x 34,6 cm
© Philippe Halsman / Magnum Photo

Tête explosive, 1950
Encre sur papier - 25 x 17,5 cm
Collection particulière, Paris

Étude pour le Christ de saint Jean de la Croix, vers 1951
Sanguine sur papier - 76,2 x 101,6 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Tête raphaélesque éclatée, 1951
Huile sur toile - 43,2 x 33,1 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg.
Prêt de longue durée

Assumpta corpuscularia lapislazulina, 1952
Huile sur toile - 229,9 x 144,2 cm
Collection Masaveu, Oviedo

Tête nucléaire d'un ange, 1952
Encre noire, sépia et crayon sur papier - 56 x 43 cm
Collection particulière, Paris

Le Char de Bacchus, 1953
Aquarelle sur carton - 76,2 x 101,6 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La Madone de Raphaël à la vitesse maximum, 1954
[Maximum Speed of Raphael's Madonna]
Huile sur toile - 81 x 66 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

La Dentellière (d'après Vermeer), 1955
Huile sur toile - 27,3 x 22,3 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Don anonyme, 1976

Étude paranoïaque critique de La Dentellière de Vermeer, 1955
Huile sur toile - 23 x 19 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Don anonyme, 1976

Le Piano rouge ou l'Orchestre rouge, 1957
Huile sur toile - 84 x 115 cm
Collection Nahmad, Suisse

Pietà, 1958
Huile sur toile - 115 x 123 cm
Collection Pérez Simón, Mexico

Vélasquez peignant l'infante Marguerite avec les lumières et les ombres de sa propre gloire, 1958
Huile sur toile - 153 x 92 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Las Meninas, 1960
Huile sur toile - 18,2 x 14,2 cm
Collection Nahmad, Suisse

Twist dans l'atelier de Vélasquez, 1962
Huile sur toile et cadre en bois comportant un éclairage latéral alternatif - 129,5 x 180 cm
Collection Blas Gomez Diaz et Juan Zahonero Alonso, Mataró - Barcelone

Portrait de mon frère mort, 1963
Huile sur toile - 175 x 175 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Hommage à Meissonier, 1965
Huile sur bois - 122 x 244 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Hommage à Millet. Étude pour La Gare de Perpignan, 1965
Fusain et crayon de couleur sur papier
30,2 x 46,1 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La Leçon d'anatomie, 1965
Encre de Chine sur papier - 33,5 x 50 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Nu de dos sur piédestal (Saint Jean), 1965
Technique mixte - 16,5 x 11,5 cm
Collection Nahmad, Suisse

Nu de face sur piédestal (Saint Jean), 1965
Technique mixte - 15,5 x 11 cm
Collection Nahmad, Suisse

Le Voyage fantastique, 1965

Gouache, aquarelle, lavis, encre de Chine et crayon sur papier fixé sur panneau - 101,6 x 152,4 cm
Mugrabi Collection

La Pêche au thon, 1966-1967

Huile sur toile et collage - 298 x 397 cm
Société Ricard, Marseille

Vestige atavique après la pluie, 1967-1968

Plâtre - 30 x 40 x 25 cm environ
Collection particulière, Paris

Étude pour Le Torero hallucinogène, vers 1968-1970

Huile sur toile à 57,50 x 44,50 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Polyèdre, 1972

[Polyhedron]

Huile sur panneau, sphère en mousse, épingles et photographies dans une boîte en Plexiglas
Collection Pérez Simón, Mexico

Autoportrait, 1972

[Autorretrato]

Huile, technique mixte et collage - 118 x 96 cm
Collection particulière

Holos ! Holos ! Velázquez ! Gabor !, 1972

Hologramme
Réplique 2012
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Dalí de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs, vers 1972-1973

Huile sur toile stéréoscopique - 60 x 60 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Dalí de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs, vers 1972-1973

Huile sur toile stéréoscopique - 60 x 60 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Le Fumeur. Pierrot et Colombine, ciel bleu, 1972-1973

Huile sur toile stéréoscopique - 60 x 60 cm
Collection Nahmad, Suisse

Le Fumeur. Pierrot et Colombine, ciel jaune, 1972-1973

Huile sur toile stéréoscopique - 60 x 60 cm
Collection Nahmad, Suisse

Transformation d'une empreinte de poulpe en dessin de visage, vers 1973

Encre sur papier - 50,20 x 57,30 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Hitler se masturbant, 1973

Gouache sur papier imprimé - 16,5 x 21,6 cm
Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Fla.)

Transformation d'une peinture anonyme du XVIe siècle (attribuée à Matthias Gerung), 1974

Huile sur bois - 82 x 60 cm
Collection particulière

Dalí peignant Gala, 1973-1974

Hologramme
Collection Enrique Sabater

Étude pour Randomdot correlogram. La Toison d'or, vers 1977

Œuvre stéréoscopique en deux parties. Gouache sur carton - 72,8 x 101,8 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Étude pour Randomdot correlogram. La Toison d'or, vers 1977

Œuvre stéréoscopique en deux parties.
Gouache sur carton - 72,8 x 101,8 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La main de Dalí retirant une Toison d'or en forme de nuage pour montrer à Gala l'aurore toute nue très, très, loin derrière le soleil. Hommage à Claude Lorrain, 1977

Œuvre stéréoscopique en deux parties. Huile sur toile 60 x 60 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

La main de Dalí retirant une Toison d'or en forme de nuage pour montrer à Gala l'aurore toute nue très, très, loin derrière le soleil. Hommage à Claude Lorrain, 1977

Œuvre stéréoscopique en deux parties. Huile sur toile 60 x 60 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Le Christ de Gala, 1978

Œuvre stéréoscopique en deux parties. Huile sur toile 100 x 100 cm
Collection Pérez Simón, Mexico

Le Christ de Gala, 1978

Œuvre stéréoscopique en deux parties. Huile sur toile 100 x 100 cm
Collection Pérez Simón, Mexico

Aurore, midi, couchant et crépuscule, 1979

Huile sur contreplaqué - 122 x 244 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Le Cheval joyeux, 1980

Huile sur contreplaqué - 122 x 244 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Derrière la fenêtre, à gauche, d'où sort une cuiller, Vélasquez agonisant, 1982
Technique mixte sur toile - 75 x 59,5 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Queue d'aronde et violoncelles (Série des catastrophes), 1983
Huile sur toile - 73,2 x 92,2 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Babaouo, 1932
Réplique 2007
Boîte contenant des plaques de verre peintes
25 x 26,5 x 35 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

INSTALLATION

Mae West, 1974/2012
Reconstitution de l'installation présentée
au Teatre-Museu de Figueres
Technique mixte - 470 x 750 x 980 cm
Architecte : Oscar Tusquets

FILMS

Impressions de la Haute-Mongolie. Hommage à Raymond Roussel, 1975
Réalisation : José Montes-Baquer
16 mm, 50', couleur, son
Production Westdeutscher Rundfunk (WDR) Germany
Distribution © Polyphon – Hamburg © Salvador Dalí,
Fundació Gala-Salvador Dalí, ADAGP, 2012
Image rights of Salvador Dalí reserved.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012

Avec Philippe Halsman
Chaos and Creation, 1960
Vidéo, 18'26'', noir et blanc, son
© Philippe Halsman Studio, New York
Image © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí,
ADAGP, 2012
Rights of Salvador Dalí reserved.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012

Avec Luis Buñuel
Un chien andalou, 1929
35 mm, 15'45'', noir et blanc, muet
Fonds Luis Buñuel, Dépôt au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Anonyme (film amateur)
New York World's Fair, Dream of Venus, 1939
16 mm, ca. 3', couleur, muet
Medicus Collection
Prelinger Archives

Jean Christophe Averty
Autoportrait mou de Salvador Dalí, 1966
35 mm, 70', couleur, son
Courtesy Jean Christophe Averty
INA (ORTF)

Luis Buñuel
L'Âge d'or, 1930
Script de Luis Buñuel et Salvador Dalí
35 mm, 63', noir et blanc, son
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
Dation en 1989
Le négatif original de ce film a été restauré en 1993 par
le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne avec
le soutien de la Fondation GAN pour le cinéma

DOCUMENTS

Dessins sur support imprimé, manuscrits

Dessin [s. d.] d'après le livre d'Auguste Boyer, Le Français par l'image pour le tout premier enseignement du langage oral et écrit, 1933, dessin 309
Encre de Chine et crayon sur papier
22,3 x 17,1 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Lettre de Salvador Dalí adressée à Federico García Lorca,
18-20 janvier 1927
Dalí dansant le charleston
Lettre avec collage. Encre de Chine sur papier
21 x 16,5 cm
Fundación Federico García Lorca, Madrid

Page du manuscrit du livre Journal d'un Génie : « Depuis toujours ge hu l'abitude de regarder les journaux », 1962
Manuscrit - 20,4 x 31,7 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Revues

Litoral, n° 5-6-7, octobre 1927
25 x 16,4 cm
Residencia de Estudiantes, Madrid

Gallo, n° 1, février 1928
34 x 25 cm
Fundación Federico García Lorca, Madrid

Gallo, n° 2, avril 1928
34 x 25 cm
Fundación Federico García Lorca, Madrid

Le Surréalisme au service de la révolution, n° 1, 1930
26,5 x 19,5 cm
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Le Surréalisme au service de la révolution, n° 3, 1931
26,5 x 19,5 cm
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Minotaure, n° 8 [Paris, Éditions Albert Skira], 1936
Couverture originale réalisée par Salvador Dalí
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, Dalí News. Monarch of the Dailies, n° 1,
1945
55,2 x 41 cm
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, Dalí News. Monarch of the Dailies, n° 2,
1947
65 x 45 cm
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Ouvrages

Caroli Fages de Climent, Les Bruixes de Llers. Pòrtic de Ventura Gassol, Barcelone, Editorial Poliglota, 1924
22,5 x 17,5 cm, 86 p.
Édition originale. Premier ouvrage illustré par l'artiste
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

J. Puig Pujades, L'Oncle Vicents. Novella, Barcelone, Editorial Poliglota, 1926
24,5 x 17 cm, 182 p.
Édition originale
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, La Femme visible, Paris, Éditions Surréalistes, 1930
28,5 x 23 cm, 68 p.
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, La Femme visible, Paris, Éditions Surréalistes, 1930
28,5 x 22,5 cm, 78 p.
Exemplaire n° 2/10 sur Japon nacré
(avec un dessin original de Salvador Dalí en marge)
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, L'Amour et la Mémoire, Paris, Éditions surréalistes, 1931
19,8 x 15,2 cm, 28 p.
Édition originale sur Japon nacré, non numéroté, avec deux dessins originaux de Salvador Dalí :
En page de garde, profil de Gala à la mine de plomb
En page 8, en marge intérieure et à la mine de plomb, montre molle sur architecture cyclopéenne avec deux fourmis et deux visiteurs, avec envoi autogr.
À Paul Éluard :

orloge, montre molle signalant la pluie
de fourmis ailes. Pour Paul Éluard
avec la curiosité de plus en plus
grande pour sa poésie unique

Son ami
Salvador Dalí

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

René Crevel, Dalí et l'anti-obscurantisme, Paris, Éditions surréalistes, 1931
Envoi de l'auteur
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, Babaouo. Scénario inédit. Précédé d'un Abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932
19,2 x 14,4 cm, 62 p.
Édition originale
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Lautréamont (comte de), Les Chants de Maldoror. Eaux-fortes originales de Salvador Dalí, Paris, Albert Skira, 1934
42 eaux-fortes de Salvador Dalí
Exemplaire n° 26 (1 à 40 vélin avec suite)
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, La Conquête de l'irrationnel, Paris, Éditions Surréalistes, 1935
Avec 35 reproductions photographiques et un hors-texte en couleurs
15,7 x 12,5 cm, 32 p. + 33 pl., relié
Édition originale
Double dessin original de Salvador Dalí au recto et verso d'un même feuillet. Au recto, une étude à la mine de plomb pour *Visage paranoïaque*, 154 x 119 cm
Exemplaire de Paul Éluard, avec dédicace de Dalí :
« A P. E. son intime ami surréaliste »
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, Métamorphose de Narcisse, Paris, Éditions Surréalistes, 1937
27,6 x 22 cm, 32 p.
Exemplaire sur vélin, non numéroté
Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Federico García Lorca, *Ode à Salvador Dalí*,

Paris, G. L. M., 1938

Édition originale du texte de 1927.

Traducteurs : Paul Éluard et Louis Parrot

Exemplaire non numéroté sur vélin

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*,

traduit en anglais par Haakon M. Chevalier, New York, Dial Press, 1942

Édition originale, 4e tirage

26 x 19 cm, 404 p.

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *Hidden Faces*,

traduit en anglais par Haakon M. Chevalier, New York, The Dial Press, 1944

20,2 x 13,7 cm, XVIII + 414 p.

Édition originale en anglais

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

James Thrall Soby, *Salvador Dalí*,

New York, The Museum of Modern Art, 1946

25,3 x 19 cm, 108 p.

2e édition révisée en anglais (États-Unis)

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftsmanship*,

traduit en anglais par Haakon M. Chevalier, New York, The Dial Press, 1948

31,2 x 23,5 cm, 192 p.

Édition originale en anglais (États-Unis)

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *Le Mythe tragique de L'Angélu de Millet*.

Interprétation « paranoïaque-critique »,

Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963

27 x 21 cm, 112 p.

Édition originale

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, *Journal d'un génie*,

introduction et notes de Michel Déon, Paris,

La Table Ronde, 1964

21 x 14,5 cm, 312 p.

Édition originale

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *Dalí de Draeger* [s. l.], Draeger, 1968

30,7 x 28,8 cm, 270 p.

Exemplaire du tirage de luxe sous emboîtement spécial, avec une couverture faite d'une « montre molle »

et une médaille de bronze « L'Unicorne dionysiaque »

frappée et numérotée à cette occasion par la Monnaie de Paris. Le tout sous emboîtement. Avec la collaboration du Soleil Noir pour la création du livre-objet

Tirage limité à 1 500 exemplaires
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, *Métamorphoses érotiques. Choix de dessins*

exécutés de 1940 à 1968 [s. l.], **À l'Érotitiade, 1969**

1 vol. de 60 p.-X pl. sous emboîtement : ill.

Tiré à 300 ex. sur papier de Rives avec la signature

de S. Dalí, et à 900 ex. sur papier Zerkall

num. de 301 à 1 200

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, *Visages cachés*, Paris, Stock, 1973

21,6 x 14,5 cm, 446 p.

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Catalogues d'exposition

Dalí, texte d'André Breton, Paris, Galerie Goemans,

20 novembre-5 décembre 1929

23 x 15,6 cm, 8 p.

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Exhibition of Paintings by Salvador Dalí, New York,

Julien Levy Gallery, 21 novembre-8 décembre 1933

10,8 x 14 cm

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Manifestes, tracts

Salvador Dalí, Sebastià Gasch, Luis Montanyà,

Manifeste Groc

[Manifeste Jaune, Manifeste anti-artistique], 1928

55 x 38 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

[Salvador Dalí], *Declaration of the Independence*

of the Imagination and the Rights of man to His Own

Madness [New York] [juillet 1939]

38,2 x 22,3 cm, 4 p. couverture comprise,

impr. en noir sur papier vert

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Salvador Dalí, *Manifeste mystique*, Paris, R. J. Godet,

1951

32 p.-[2] pl. sous chemise : ill. en noir ; 39 cm + 1 f.,

2 cartons

Ouvrage publié sous la dir. de Michel Tapié de Celeyran.

En pièces jointes figurent un feuillet prière d'insérer

intitulé « D'une continuité Dalí nienne » signé par Michel

Tapié, un carton d'invitation pour l'exposition « Manifeste

mystique » en juin 1951, et un carton publicitaire

indiquant les tirages et les prix des ex.

Ex. H.C. nominatif (M. et Mme Tapié de Celeyran)

comportant deux épreuves d'essai des gravures signées

par l'artiste et un envoi de Michel Tapié à Colette

Guinebert

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

***We don't Ear in that Way*** [décembre 1960]

Tract surréaliste

30 x 24 cm, 1 f. recto

Imprimé, illustration en noir et blanc

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, *Lettre ouverte à monsieur Janot, Directeur général de la Radiodiffusion Télévision française, [s. l. n. n.]*

[1960-1962]

65 x 49 cm, 1 f. recto

Imprimé à l'encre noire ou rouge sur papier crème

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Salvador Dalí, *Ma révolution culturelle* [Paris] [Argillet],

1968

Non paginé [8] p.

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Fonds Kandinsky, Legs Nina Kandinsky, 1981

7. VISUELS POUR LA PRESSE

Conditions de reproduction des œuvres de Salvador Dalí dans le cadre d'articles de presse consacrés à l'exposition.

Sont exonérés de droits, quel que soit le format de reproduction, les cinq œuvres suivantes :

1. « *Le Spectre du sex-appeal* »
2. « *Aurore, midi, après-midi et crépuscule* »
3. « *Autoportrait au cou de Raphaël* »
4. « *Sans titre, "Queue d'aronde et violoncelles"* »
5. « *Étude pour Le Miel est plus doux que le sang* »

Toute autre utilisation d'une œuvre de Salvador Dalí sera soumise aux conditions tarifaires de l'ADAGP :

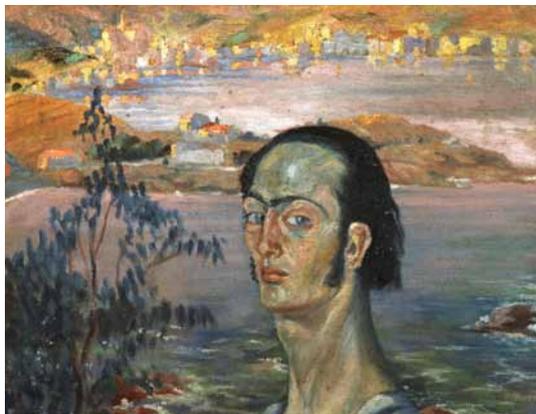
- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci
- Pour les autres publications de presse :
 - exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page ;
 - au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation ;

Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service de Presse de l'ADAGP (Presse@adagp.fr).

Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : DALÍ Salvador, (Nom de l'œuvre), (Titre de l'œuvre), (Date de l'œuvre) © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / ADAGP, Figueres, Paris, (Date de publication : 2012 ou 2013) et ce, quels que soient la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre.

Ces conditions sont également valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne, étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 400 x 400 pixels et la résolution ne doit pas dépasser 72 DPI.

- Conditions de reproduction pour l'utilisation de la photographie de Brassai « *Dali et Gala dans son appartement de Paris, 1932* » : Utilisation autorisée dans le cadre d'un article consacré uniquement à la présentation de l'exposition, en 1/4 de page intérieur. Toute autre reproduction (en couverture, par exemple) devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès de l'agence photo de la RMN-GP. Chargée de la presse : Nathalie.Dioh@rmngp.fr
 - Conditions de reproduction pour l'utilisation de la photographie de Philippe Halsman/Magnum Photos : Utilisation autorisée dans le cadre d'un article consacré uniquement à la présentation de l'exposition (du 18 septembre 2012 au 25 mars 2013) en 1/2 page intérieur maximum. Toute autre reproduction (en couverture, par exemple) devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès de Sophie Marilhac, 01 53 42 50 25, sophie@magnumphotos.fr
- Crédit à mentionner : © Photo by Philippe Halsman © Halsman Archive/Magnum Photos.
Image rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012.



SALVADOR DALÍ
Autoportrait au cou de Raphaël, vers 1921
 Huile sur toile - 40,5 x 53 cm
 Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / Adagp, Figueres, Paris, 2012



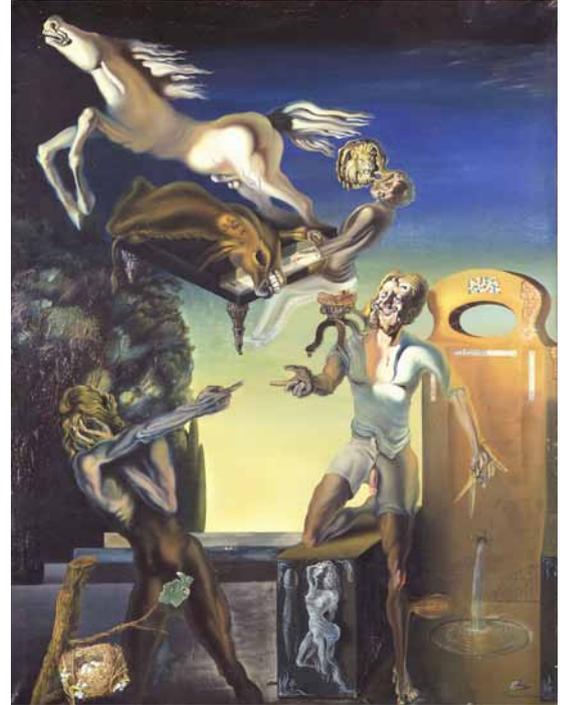
SALVADOR DALÍ
Étude pour « Le Miel est plus douce que la sang » [sic], 1926
 Huile sur bois - 37,8 x 46,2 cm
 Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / Adagp, Figueres, Paris, 2012



SALVADOR DALÍ
Le Grand Masturbateur, 1929
Huile sur toile - 110 x 150 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2012



SALVADOR DALÍ
Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano, 1931
Huile et vernis sur toile, 114 x 146 cm
Achat de l'Etat et attribution 1938
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2012



SALVADOR DALÍ
Guillaume Tell, 1930
Huile et collage sur toile - 113 x 87 cm
Achat avec l'aide du Fonds du Patrimoine 2002
Photo : Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2012



SALVADOR DALÍ
Persistance de la mémoire, 1931
Huile sur toile - 24 x 33 cm
Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2012

**SALVADOR DALÍ**

Buste de femme rétrospectif, 1933 / 1976

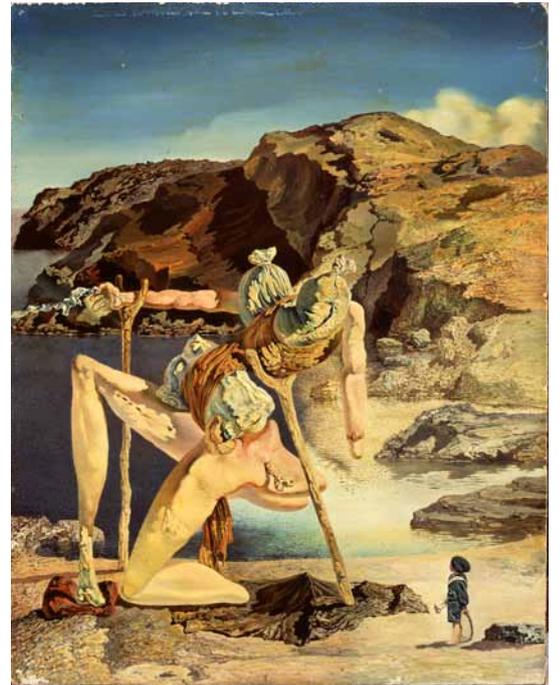
Bronze peint et assemblage d'objets variés

70 x 54 x 35 cm

Édition Galerie du Dragon, Paris

Collection Enrique Sabater

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris, 2012

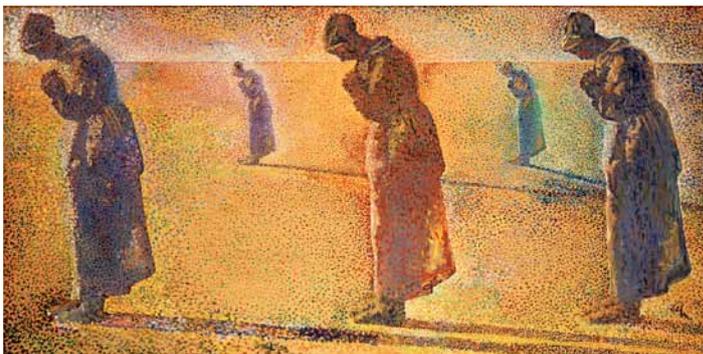
**SALVADOR DALÍ**

Le spectre du sexappeal, vers 1934

Huile sur bois - 17,9 x 13,9 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2012

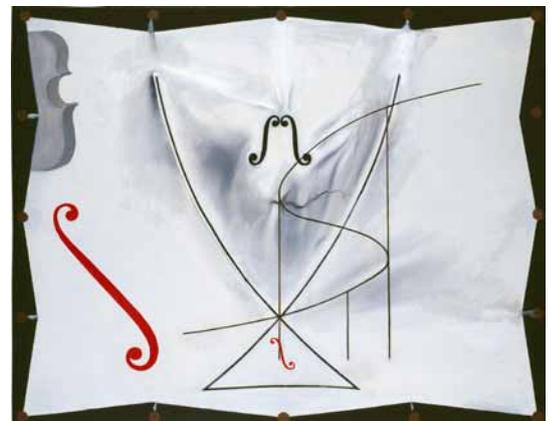
**SALVADOR DALÍ**

Aurore, midi, après-midi et crépuscule, 1979

Huile sur contreplaqué - 122 x 244 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Figueres, Paris 2012

**SALVADOR DALÍ**

Sans Titre. « Queue d'aronde » et violoncelles, 1983

Huile sur toile - 73,2 x 92,2 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Figueres, Paris, 2012



Photo by Philippe Halsman

© Halsman Archive / Magnum Photos.
Image rights of Salvador Dalí reserved.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012.



BRASSAÏ

Dalí et Gala dans son appartement de Paris, 1932
Droits d'image de Gala et Salvador Dalí réservés.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012



**Salvador Dalí écrivant « La vie secrète de Salvador Dalí »
chez Caresse Crosby à Hampton Manor, Virginia, 1941**
Droits d'image de Gala et Salvador Dalí réservés.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012
Eric Schaal © Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2012

PwC FRANCE



La Fondation d'entreprise PwC France pour la Culture et la Solidarité a été créée en juin 2007. En participant à cette création, ses membres fondateurs ont voulu marquer la volonté de tout le réseau français d'audit et de conseil PwC de soutenir de grandes manifestations culturelles nationales. Ils ont aussi voulu témoigner auprès de leurs 4 000 collaborateurs et des 12 000 entreprises qu'ils servent de l'enracinement de PwC France dans la vie sociale et culturelle de notre pays. En effet, il faut rappeler que parallèlement à cette action en faveur de la culture, la Fondation PwC France soutient également des projets sociaux importants en finançant directement les projets associatifs de ses collaborateurs et grâce à des partenariats avec des associations et ONG.

Cette année, la Fondation PwC France est mécène de l'exposition «DALÍ», rétrospective qui rend hommage à l'un des créateurs les plus complexes et prolifiques du XX^{ème} siècle et retrace l'ensemble de son œuvre. Par ce soutien, la Fondation PwC France souhaite valoriser la démarche de cet artiste impliqué dans son temps, altruiste et nourri par ses contemporains. C'est aussi tout naturellement que la Fondation PwC réaffirme son engagement pérenne auprès du Centre Pompidou dont il est devenu un des Grands mécènes, après avoir soutenu successivement les expositions «Soulages» en 2009, «Mondrian/De Stijl» en 2010 et «Munch, l'œil moderne» en 2011. En aidant financièrement à la réalisation de cette nouvelle exposition, les membres de la Fondation et particulièrement son président Serge Villepelet sont fiers de pouvoir contribuer, comme le permet la Loi du 1er août 2003 sur le mécénat, à l'engagement des entreprises françaises en faveur de l'activité artistique et culturelle de notre pays.

PwC (pwc.fr) développe en France des missions d'audit, d'expertise comptable et de conseil créatrices de valeur pour ses clients, en privilégiant une approche sectorielle.

Plus de 169 000 personnes dans 158 pays à travers le réseau PwC partagent idées, expertises et perspectives innovantes pour apporter des solutions et des conseils adaptés.

PwC rassemble en France 4 000 personnes dans 25 bureaux.

sanef



sanef groupe abertis est heureux de s'associer à l'un des événements culturels majeurs de l'année 2012 en devenant mécène de l'exposition Dalí.

Le groupe sanef est la filiale française du groupe abertis, leader mondial des infrastructures autoroutières.

Par ce mécénat, et en accord avec ses valeurs de responsabilité sociale, sanef groupe abertis contribue à rapprocher la culture et la société, et ainsi faciliter l'accès au grand public de l'un des artistes les plus étonnants du XX^{ème} siècle, Salvador Dalí.

Ce soutien s'inscrit dans une action globale de mécénat, à la fois culturel et social. Depuis plusieurs années, le groupe sanef participe au rayonnement culturel et touristique des régions et mène une politique continue de valorisation des territoires et de leur patrimoine. Ce mécénat donne l'opportunité au groupe d'aller plus loin dans cette démarche.

sanef groupe abertis est un gestionnaire d'infrastructures de mobilité et un opérateur de services. Le groupe exploite directement plus de 1 900 km d'autoroutes en France et emploie 3 500 personnes.

ERDF



Par son action de mécénat, ERDF souhaite soutenir la découverte et la connaissance, par le plus grand nombre, d'un des créateurs les plus reconnus et les plus modernes du XX^{ème} siècle, Salvador Dalí. ERDF s'y engage au travers du soutien apporté à cette rétrospective présentant plus de deux cents œuvres de l'artiste espagnol, réalisée par le Centre Pompidou à Paris, plus de trente ans après la dernière exposition consacrée à Salvador Dalí.

ERDF – Électricité Réseau Distribution France, créée le 1^{er} janvier 2008, filiale à 100% du groupe EDF, est le gestionnaire des réseaux de distribution d'électricité pour 95% du territoire métropolitain. L'entreprise, qui emploie 35 000 salariés, assure l'exploitation, la modernisation et l'entretien de 1,3 million km de lignes électriques au service de 35 millions de clients. Elle réalise à ce titre de nombreuses interventions sur ce réseau telles que les raccordements, les mises en service, les dépannages et les changements de fournisseurs.

Acteur de la cité, ERDF intervient en continuité de ses missions de service public, en valorisant avant tout la proximité et l'utilité sociale et environnementale. Par ces actions citoyennes, elle propose la vision qu'elle a de la solidarité, de l'environnement ou de la culture : un service pour tous et partout. Cette démarche est complétée par les initiatives sociétales et environnementales qu'ERDF conduit dans l'exercice de ses métiers.

ERDF

www.erdfdistribution.fr

Contact presse

Philippe GLUCK

philippe.gluck@erdfdistribution.fr

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75191 Paris cedex 04

téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 33
métro

Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires

Exposition ouverte
tous les jours de 11h à 21h,
sauf le mardi

Nocturnes exceptionnelles
tous les jours (sauf mardi)
jusqu'à 23h

Ouverture le dimanche à 9h30
pour les visiteurs munis d'un billet
acheté en ligne et pour les
adhérents du Centre Pompidou.

Tarifs

11 à 13 euros, selon période
tarif réduit : 9 à 10 euros
Valable le jour même pour
le Musée national d'art moderne
et l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les adhérents
du Centre Pompidou
(porteurs du laissez-passer annuel)

Billet imprimable à domicile
www.centrepompidou.fr

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

BERTRAND LAVIER
DEPUIS 1969

26 SEPTEMBRE 2012 -
7 JANVIER 2013
Attachée de presse
Céline Janvier
01 44 78 49 87
celine.janvier@centrepompidou.fr

MIRCEA CANTOR

PRIX MARCEL DUCHAMP 2011
3 OCTOBRE 2012 - 7 JANVIER 2013
Attaché de presse
Thomas Lozinski
01 44 78 47 17
thomas.lozinski@centrepompidou.fr

ADEL ABDESSEMED

JE SUIS INNOCENT
3 OCTOBRE 2012 - 7 JANVIER 2013
Attaché de presse
Thomas Lozinski
01 44 78 47 17
thomas.lozinski@centrepompidou.fr

VOICI PARIS

**MODERNITÉS PHOTOGRAPHIQUES,
1920 - 1950**
17 OCTOBRE 2012 - 14 JANVIER 2013
Attachée de presse
Céline Janvier
01 44 78 49 87
celine.janvier@centrepompidou.fr

COMMISSARIAT

commissaire général
Jean-Hubert Martin

commissaires
**Montse Aguer,
Jean-Michel Bouhours
et Thierry Dufrêne**

scénographe, architecte
Laurence Le Bris

chargée de production
Sara Renaud