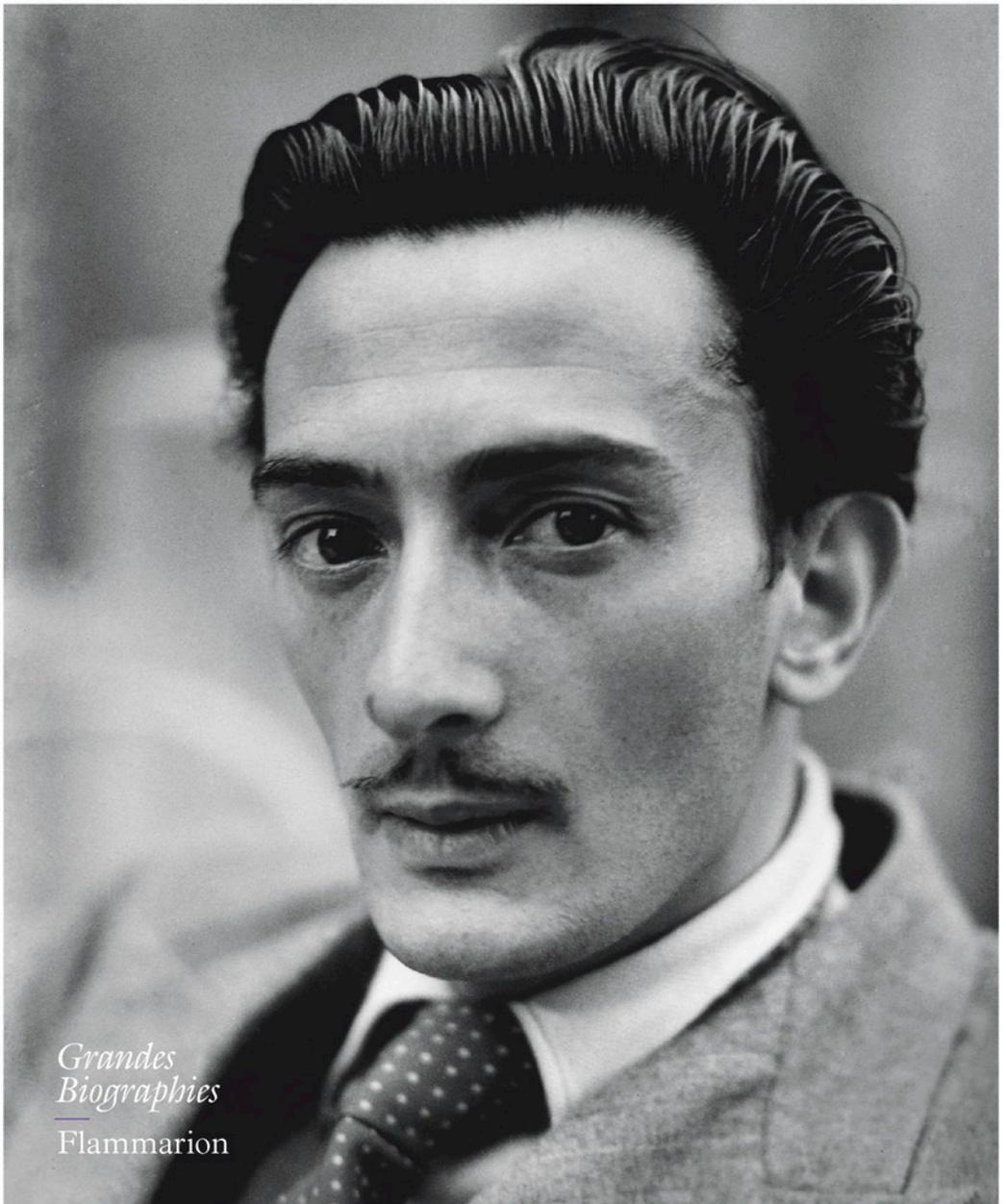


MICHEL NURIDSANY

Salvador Dalí



*Grandes
Biographies*

Flammarion

Salvador Dalí

DU MÊME AUTEUR

- Métamorphoses/Tom Drabos*, Créatis, 1981. Prix du 1^{er} livre photo.
10 Photographes, 10 Critiques (sur Brassäi), Créatis, 1982.
Homo Loquens (entretiens avec Masson, Bram Van Velde, Beuys, Mario Merz, Daniel Buren, Jean Tinguely, Pierre Klossowski, Erté, William Burroughs, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Eugène Ionesco, Robert Pinget, Pierre Boulez, Steve Reich, Xenakis, François Truffaut, Alain Resnais, René Clair, Jean-Louis Barrault, Peter Brook), Ryoko Tsuchin, 1983.
Buren au Palais-Royal, Art Édition, 1988.
Anthologie de la poésie précieuse, Éditions de la Différence, 1990.
Kafka, Nadaud, Nuridsany, Éditions Nouvelles Nouvelles, 1990.
Photos-souvenir, Paris Audiovisuel, 1991.
La Commande publique, Réunion des Musées nationaux, 1991.
Absences, Éditions Galerie de Paris, 1992.
Les Années 70, Chapitre sur l'art contemporain, Éditions du Regard, 1993.
Lee U-Fan, Toshi-Suppan, 1993.
Pierre et Gilles, Actes Sud, 1994.
Suh Se-Ok, Hyundai, 1996.
Dialogues de l'ombre, Paris Musées, 1997.
L'Incomparable M. Watteau, Maeght, 1998.
Andy Warhol, Flammarion/Grandes Biographies, 2001.
Vézelay, Éditions du Huitième Jour, 2001.
Des églises dans les vignes, Éditions du Huitième Jour, 2002.
Françoise Petrovitch, Semiose Éditions, 2003.
L'Art contemporain chinois, Flammarion, 2004.
Dalí, Flammarion/Grandes Biographies, 2004.
Cent Chefs-d'oeuvre de la peinture, Flammarion, 2006.
Ce sera notre secret, monsieur Watteau, roman, Flammarion, 2006.
Le Dernier Tableau de Titien, Éditions du Huitième Jour, 2008.
Caravage, Flammarion/Grandes Biographies, 2010.
Histoire du Palais-Royal/Les deux plateaux Daniel Buren, Actes Sud, 2010.
Andy Andy, roman, Flammarion, 2012.

Michel Nuridsany

Salvador Dalí

Flammarion

À Garance, ma fille, qui sait de quoi il s'agit.

Je ne plaisante jamais.
(Salvador Dalí, lors de sa première interview
aux États-Unis en décembre 1934.)

PRÉFACE

*J'ai remarqué que tous les gens au sommet ont
une étincelle dans les yeux. Ils brillent.*
(Andy Warhol)

Dalí dépoussiéré.

Dalí dans la proximité de Warhol et de Duchamp, voilà ce que ce livre s'attache à faire découvrir ici plutôt – ou tout autant – qu'un Dalí en icône surréaliste, ce qu'il fut peu de temps, finalement : de 1929 à 1939.

Un Dalí fasciné par la physique quantique et la théorie des catastrophes autant que par la toute-puissance du rêve et de l'inconscient.

Un Dalí qui doit plus à Lorca qu'à Gala. Même amoureusement.

Un Dalí qui écrit une autobiographie, un roman, des poèmes, crée des décors, écrit des scénarios, fait de la pub, un Dalí chez qui, très vite, l'attitude prend le pas sur la forme.

Un Dalí moderne, qui traverse l'art conceptuel, annonce l'hyper-réalisme, ose être littéraire dans sa peinture. Adore Roussel. Invente l'objet.

Un Dalí en phase avec son temps comme il faut le réexaminer aujourd'hui, comme a commencé à le montrer l'exposition de Barcelone intitulée « Mass Culture » au début de 2004. Comme nous nous proposons de le faire ici.

Dois-je le dire : c'est en travaillant à la biographie de Warhol que j'ai « redécouvert » Dalí et décidé d'écrire ce livre. Dalí, je le trouvais à tous les détours de la vie de la star pop. Il s'était fait un

visage reconnaissable entre tous, comme lui, avant lui, il vivait entouré de jolies filles et de travestis comme lui, avant lui, il avait fait des portraits mondains, alors qu'aucun artiste digne de ce nom n'avait osé en faire, comme lui, avant lui, il avait caché sa timidité malade sous les provocations, comme lui, avant lui, quand les autres tentaient de dissimuler leurs défauts, il les soulignait, comme lui, avant lui, il vendait lui-même ses œuvres et sortait dans le monde pour trouver des collectionneurs comme lui, avant lui etc. etc. Bref, si l'on changeait l'angle de vision, on découvrirait un autre Dalí. Proche, très proche de Warhol. Aussi star que lui et aussi passionnant.

Suffisait de regarder mieux et autrement, de réfléchir et de sortir des rails habituels.

Au centre de l'art de Dalí, l'image double. Une image qui s'allume et s'éteint pour faire place à une autre image empêchant l'œil de se fixer, qui étonne le regard et le perturbe et l'émerveille. Il y a du conteur ébloui chez Dalí.

Tout son art est fait de balancements pervers perturbés par l'humour, entre révélation et obscurcissement, mise au jour et enfouissement. Fixer Dalí ? Suprême erreur ! Ni surréaliste ni pompier, c'est un artiste qui a pour premier souci de maintenir son œuvre en éveil, non seulement au moment de la création mais encore bien après, à travers un réseau de contradictions forcenées.

Son père ? Raymond Roussel, qui enfouit ses secrets dans les parenthèses et la dilapidation du sens, qui avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, donnant la clé de l'énigme, contamine toute l'œuvre et retarde la découverte indéfiniment. *Work in progress* pour l'auteur mais aussi pour le lecteur.

Son frère ? Duchamp. Son contraire.

Ne dites plus : il peignait bien au début des années 30 et après il s'est perdu dans les provocations gratuites et les conférences de presse. Après 1940, Dalí cesse de peindre, comme Duchamp. Son attitude c'est sa forme d'art. Mais à l'opposé de Duchamp qui pratique l'ascèse et le retrait, écrit des *Notes* sur des petits bouts de papier, Dalí se dilapide, exagère, en fait trop. Il s'agit, pourtant, de la même chose : faire œuvre d'art autrement qu'en peignant. Gilbert and George ne se donnaient-ils pas à voir comme des « sculptures vivantes » ?

Son autobiographie ? Un chef-d'œuvre du mentir vrai. Prodigieuse façon de faire de sa vie une œuvre d'art, là encore avec ses

« vrais souvenirs » et ses « faux souvenirs ». *Up and down*. Obligeant le lecteur à la méfiance, il le transforme en participant actif.

Même chose à la fin de sa vie avec le Teatre-Museu de Figueras, son musée. L'opposé d'un musée-dortoir où les œuvres reposent en ordre, soigneusement étiquetées, mortes. À Figueras, c'est d'une véritable œuvre qu'il s'agit, réalisée à partir d'autres œuvres et de quelques objets furieusement hétéroclites qui sont là pour perturber, empêcher, une fois encore que les choses ne se fixent. Pour empêcher le bon goût de s'installer. Ce bon goût dont il disait : « *C'est le bon goût et lui seul qui possède un pouvoir stérilisant et demeure le premier handicap à toute fonction créatrice.* »

Chapitre 1

LE GÉNIE DE L'INTERVIEW

*Je suis en état d'érection
intellectuelle permanente.
(Dalí, Journal d'un génie)*

Immense.

Tout est immense.

Plafonds immensément hauts. Espaces immensément vastes. Halls immensément profonds, tout en éclats, en vertiges. Escaliers tournoyant dans d'immenses volumes creux, rouges, ocre, inondés de lumière blonde et dorée.

Et le silence au milieu.

Nous sommes à l'hôtel Meurice, le 27 avril 1975. Au bout d'un long couloir feutré, la *suite 106-108*, immense elle aussi, donne sur le jardin des Tuileries. Dalí, la star, habite là.

Filtrages ordinaires. Ballet d'attachés de presse ou d'attachés d'on ne sait trop quoi.

Sur une table, l'œuvre complète de Malebranche, en une dizaine de volumes, s'empile avec ostentation. L'édition est ancienne. À côté, une Harley Davidson, tous chromes dehors, et un ocelot aux yeux jaunes caressé par une jolie fille aux grâces félines de transsexuel réussi.

L'agitation est extrême, extrême la curiosité qui rampe sous les rires énervés. Dalí est un clown. Tout le monde le sait, tout le monde en attend des extravagances, un éclat, qu'il étonne.

Les flashes des photographes sont chargés, moteurs tendus, prêts à crépiter au centième de seconde. L'air est électrique.

Pourquoi cette conférence de presse ? Dalí expose. Il a choisi, pour s'exhiber, la toute nouvelle galerie Nikon, au coin de la rue de Seine et de la rue Jacob. Là, Brigitte Bardot a déclenché une sorte d'émeute quand elle est apparue en personne, pour le vernissage d'une vingtaine de photographies d'elle-même réalisées par un ami journaliste, dans une fantastique bousculade de paparazzi. Dalí espère, sans doute, un succès du même ordre avec une petite exposition réalisée autour d'un procédé nouveau, peut-être révolutionnaire, en tout cas stéréoscopique.

L'optique, depuis toujours, le passionne comme les mystères de la vue. L'holographie, la stéréoscopie, entre autres vertiges, lui ont permis, cette fois, d'explorer des terres inconnues en compagnie de deux assistants. C'est un état de ces travaux, plutôt que de véritables œuvres – des essais, des propositions, des points de départ – qu'on peut découvrir, en ce moment, à la galerie.

Entrée du maître.

— *Alors, je m'assois ici*, annonce-t-il, de sa voix gutturale et ouatée.

Il n'est pas comme on l'imagine : excessif, théâtral et fulgurant. Non : plutôt bonhomme. À l'écoute. Tel que je l'ai vu la veille, avec ses deux aides, Marc Lacroix et Robert Descharnes, s'exprimant avec clarté, posant des questions, passant la parole aux deux autres lorsque je l'interrogeais sur un point de technique qu'il ignorait. Normal, en somme. Mais d'une intelligence beaucoup plus vive que la normale, d'une culture beaucoup plus étendue aussi.

Fascinant, au fond, d'une manière ou d'une autre.

Chez lui c'est la voix qui, d'abord, retient l'attention. « Olivâtre » : ainsi l'avait caractérisée Lorca, l'ami de sa jeunesse, dans un long poème de 1926. Oui : voix de gorge, sombre, à la fois éclatante et étouffée, toute en arrondis, voix de velours que la langue recourbée retient au fond du palais pour lancer ces transcendentâââllle, ces foetâââllle, ces viscéraââllle, qu'il laisse un moment en suspens, entre « a » et « o », bouche ouverte, œil exorbité.

S'il pense en français, comme il l'a souvent dit, l'accent, lui, reste catalan. Un accent qu'au lieu de dissimuler, de corriger, il exagère, roulant infiniment les « r », lançant des « t » qui viennent se cogner violemment à ses dents. Hypertrophiant tout cela, le syncopant, le

disséquant, distillant chaque trouvaille verbale. Accent pour marteler des sentences, des bons mots, articuler des horreurs. Rocailleux mais ciselé.

L'œil frappe par son éclat et sa finesse. Son intelligence. Œil intense. En alerte. Traversé de rires, relativisant tout le théâtre qui occupe le premier plan. Œil habité par l'humour. Noir, est-il besoin de le préciser ?

Une veste, tape-à-l'œil et rayée, soyeuse, enserre la chemise blanche à jabot. La main, baguée, joue avec une canne à pommeau d'argent qui appartenait (peut-être) à Victor Hugo. Drôle d'allure. Dalí a l'air d'un rastaquouère. Pire : d'un *vieux beau* plus très beau.

L'étonnant – Henri-François Rey l'a déjà dit –, c'est qu'on remarque à peine les moustaches, pourtant fameuses, pourtant furieusement ostentatoires, pourtant photographiées sous tous les angles et dans toutes les positions. Moustaches cosmétiquées, finement sculptées en croc à la manière de celles de Philippe IV, le roi de Vélasquez, traitées au baume hongrois.

Lorca, que Dalí disait fasciné par celles d'Hitler, affirmait que « *les moustaches sont la constante tragique du visage de l'homme* ». Dalí, lui, voulait les siennes « *ultra-gaies et mystiques, opposées à celles de Nietzsche ultra-dépressives, tombantes et terrifiantes* ».

Dans sa drôle de maison, en forme de labyrinthe, réunissant plusieurs petites bicoques rachetées à des pêcheurs, à Port Lligat, après un dédale de pièces qui communiquent entre elles, après un petit salon encombré de livres où traîne une maquette d'opéra, deux portes mènent, l'une vers l'atelier, l'autre vers la « chambre des modèles ». Autrefois, celle-ci servait de débarras pour les matériaux et les instruments du peintre ; aujourd'hui, on trouve, à droite, des instruments d'optique posés sur une table – microscope, projecteur de diapositives, loupe, stéréoscope, lunettes kaléidoscopiques inventées par Dalí, à porter pendant les longs voyages ennuyeux en voiture – et un miroir qui renvoie l'image d'un agrandissement de squelette d'oursin considéré par Dalí comme l'animal parfait, conçu à l'image du ciel. Phidias avait dessiné, prétend-il, le plan d'un temple d'après une variété d'oursin qui présentait la structure pentagonale la plus divine qu'il ait jamais vue. C'est là qu'on découvre, dans des cadres, quatre moustaches célèbres (avec le visage qui va avec) : celles de Staline et celles du Kaiser Guillaume, en photographie, et puis, en reproduction, celles de

Philippe IV, peint par Vélasquez ainsi que celles, si j'ose dire, de la Joconde revue par Duchamp. Mais là, par la grâce d'un montage, les moustaches de Dalí ont été substituées à celles dessinées par le facétieux Marcel.

Ses moustaches, Dalí en a fait un livre avec Philippe Halsman, le photographe aux cent couvertures de *Life*, qui avait saisi les célébrités de son temps, y compris Mauriac, sautant en l'air.

Dans ce petit ouvrage qui s'affirme lui-même « absurde », les moustaches de Dalí s'enchevêtrent, s'ornent de fleurs, forment le signe du dollar, lui servent de pinceau, et Dalí répond aux questions du photographe : « Pourquoi portez-vous une moustache ? », « Vos moustaches ne sont-elles pas trop malcommodes, surtout quand vous voyagez ? », « Votre moustache a l'air si rigide. Comment réagit-elle au vent de l'opinion ? » Dalí, bien sûr, répond chaque fois par une pirouette et un gag photographique. Quand Halsman lui demande : « Que pensez-vous de la croissance communiste pendant ce dernier siècle ? » (nous sommes en 1954), Dalí répond : « Au point de vue des poils faciaux il y a eu un déclin prononcé » et il accroche à sa moustache des effigies des visages de Marx, très chevelu, très barbu, très moustachu puis d'Engels qui l'est un peu moins, de Lénine presque chauve, le menton orné d'une barbe modeste surmontée d'une moustache qui l'est tout autant, de Staline qui n'a plus de barbe du tout et de Malenkov qui n'a ni barbe ni moustache. S'il avait un peu attendu, il aurait pu ajouter Krouchtchev qui n'avait ni barbe, ni moustache et presque pas de cheveux. Quand Halsman lui demande : « Pourquoi faites-vous de la peinture ? » Dalí répond : « Parce que j'aime l'art » ; mais ses moustaches dessinent le signe du dollar.

Ses moustaches, Dalí les tord, les roule, les courbe, les tire, les effile, les divise, les pointe dans toutes les directions. Et elles vibrent, reçoivent, émettent, s'électrisent, s'érigent vers le ciel. Comme les flèches d'une cathédrale, dit-il.

Dalí en appelle à Laporte, inventeur, nous apprend-il, de la « Magie naturelle » au XVII^e siècle, qui considérait les moustaches et les sourcils humains comme des antennes spécialement réceptives pour accueillir l'inspiration créatrice. « *J'ai dit un jour que mes moustaches étaient mes antennes*, explique-t-il le 17 avril 1952 à Léo Sauvage, correspondant particulier du *Figaro* à New York. *J'y ai réfléchi depuis et aujourd'hui je suis assez enclin à croire ce que j'ai dit ce jour-là.* » Il affirme ensuite qu'après les sourcils légendaires de

Platon et ceux de Léonard de Vinci, recouvrant presque le regard, le phénomène poilu le plus sensationnel de tous les temps est celui des moustaches de Dalí. « *Elles ne sont pas déprimantes, catastrophiques, accablées de musique wagnérienne et de brumes. Non ! Elles sont effilées, impérialistes, ultra-rationalistes et pointées vers le ciel, comme le mysticisme vertical.* » C'est-à-dire anti-nietzschéennes.

À propos de Nietzsche, « l'antéchrist », Dalí prétendait qu'il lui avait révélé l'idée de Dieu. Par contradiction, bien sûr... S'il disait que Dieu était mort, c'est qu'il avait existé...

Retour au Meurice.

À Dalí, qui traîne à la recherche de ses marques et de la montée d'un peu d'adrénaline, un secrétaire ou un assistant qui l'a aidé annonce :

— *J'ai découvert, hier soir, un ingénieur d'optique qui s'occupe du dépôt des brevets.*

Le même lui conseille de se déplacer un peu.

— *Vous vous mettez là pour qu'on fasse les photos.*

Les flashes explosent, les moteurs chuintent et tournent et sifflent. Dalí prend la pose, se met en scène, attrape sa canne, appuie son menton sur le pommeau d'argent, écarquille les yeux, s'impatiente, devient personnage au milieu de sa cour ébouriffée qui piaille. Dalí adore ce remue-ménage qui l'excite.

Les reporters, il ne les arrête pas ; mais c'est aux autres maintenant. Que la fête commence !

Moi :

— Depuis combien de temps vous intéressez-vous à la photographie ?

— *Ah !... La première fois c'était à l'intérieur du ventttrrrrrre de ma maMAN ! Parce que, d'après la position fœtâllle, j'ai commencé à découvrir les premières photographies que sont les phosphènes produits sous la pression des poings dans les orbites.*

— Mais il n'y a pas assez de lumière dans le ventre de la mère !

— *Ah, il y a tellement de lumière qu'on tente maintenant de la récupérer avec le laser ! Parce que la lumière ce n'est pas quelque chose qui vient de l'extérieur mais du fond des neurones.*

Dalí réclame :

— *Encore, encore...*

Les autres journalistes ont l'air paralysés par le trac. Moi, il m'amuse, alors je continue :

— Au moment où l'hyperréalisme copie la photographie, vous, vous venez de la peinture pour vous intéresser à la photographie, pourquoi ?

— *On avait dit qu'avec l'arrivée de la photographie on n'aurait plus besoin de la peinture et c'est le contraire qui s'est produit : maintenant c'est la photographie qui est en train de sauver la peinture. La peinture était arrivée à une expression abstraite, quasi musicââlle et maintenant, grâce aux photographes, les peintres commencent à COPIER de la façon la plus servilllle les documents photographiques. Ça c'est la chose la plus héroïque de notre époque, et la plus vâlââble parce que ça confirme les idées des jésuites espagnols et surtout celles du père MalebrANche qui avait dit : quand vous regardez quelque chose, l'image n'est pas dans la chose, elle est dans le plus profond de votre âme. Ça veut dire que si Vélasquez copie une photographie telle qu'il la voit, exactement, sans aucune déformation, le résultat c'est du Vélasquez, si Vermeer copie une photographie c'est du Vermeer, parce que ce qu'on fait c'est uniquement copier sa propre âme. Donc, tout l'art moderne c'est une MERDE, tout l'expressionnisme, ça ne sert à rien, l'art abstrait aussi. Parce que l'unique chose c'est de COPIER exactement ce que vous avez devant vos yeux en vous effaçant TOTALEMENT en tant qu'artiste.*

— Delacroix et Degas ont utilisé la photographie...

— *Mais mal ! Les seuls qui le font bien ce sont les hyperréalistes actuellement ; mais surtout mon ami Richard Estes qui est un grand peintre et qui va être un plus grand peintre encore.*

— Techniquement, la photo vous intéresse-t-elle ?

— *Ce qui m'intéresse, c'est que les gens travaillent pour moi.*

— On dit que la stéréoscopie vous passionne...

— *Je l'utilise. Presque tous mes tableaux sont faits grâce à des photos stéréoscopiques que je copie le plus fidèlement que je peux... Il y a des cristaux dans la nature qui produisent des images stéréoscopiques. On a trouvé des cristaux de carbone asymétriques mais, quand on les met dans le stéréoscope, sort la troisième dimension. Donc Dieu avait déjà programmé la vision binoculaire dans les minéraux ! Mais, en tout cas, avant de vous quitter, je voudrais vous dire une chose très sensationnelle : à l'époque de Rembrandt, son élève, Gérard Dou, qui était au courant des recherches de son ami Anton van Leeuwenhoek, l'un des premiers découvreurs du microscope, avait fait six peintures stéréoscopiques ; mais les gens croyaient que c'étaient des répliques de tableaux. C'étaient des tableaux presque pareils. Un se trouve à Leningrad,*

l'autre à Dresde. Les gens croyaient que c'étaient des copies. Pas du tout ! Moi, j'ai découvert qu'il y avait de légères modifications, les unes qui correspondent à l'œil droit, les autres à l'œil gauche.

Une dernière question, tout de même, alors que Dalí s'en va déjà.

— Vous-même, pratiquez-vous la photographie ?

— *Non, non, non, les choses mécaniques, le clitoris, tout ça, je n'arrive jamais à le trouver...*

Rideau.

Dalí file dans la chambre voisine, accompagné par sa cour qui trotte, affairée autour de lui. La tension est retombée. Le soleil a disparu. C'est fou comme cet homme occupe l'espace.

Autour de Warhol aussi, c'était le même cirque de travestis, de pique-assiettes, de femmes du monde encanaillées, de drogués, de curieux, de jolies filles disjonctées, de prostitués généralement mâles. Ils formaient l'entourage surexcité, hypermédiatique et le paravent de l'artiste. À la fois parure et masque.

Warhol parle du phénomène Dalí dans *Andy Warhol Exposures* (1979) : « *Gala fait une entrée fracassante au bras d'un adolescent aux cheveux blonds qui a joué une fois le rôle principal dans Jésus-Christ Superstar. Dalí se lève immédiatement, claque des doigts et annonce : "Gala ! Y Jesuchristu Superstar !" Tout le monde applaudit. C'est comme au cirque ou à la cour d'un roi. C'est pour cela que j'aime Dalí – parce que sa compagnie n'est pas celle d'un artiste ; on ne le retrouvera jamais mort dans un loft.* »

Warhol appliquera la même méthode : dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas, exagérer au lieu de dissimuler, faire rire et, ainsi, renverser la situation. Gala, au soir de sa vie, s'affiche avec un adolescent qui lui coûte beaucoup d'argent, et, au vu et au su de tout le monde, trompe Dalí qui se déclare lui-même impuissant. En deux mots Dalí est cocu et la vieille Gala s'est entichée d'un gigolo. Non : Dalí va éclairer lui-même violemment la scène et rendre l'entrée théâtrale. En maître de cérémonie, il distribue les rôles, annonce le titre du numéro... Si le divin Dalí introduit, avec éclat, Jésus-Christ en Superstar au bras d'une Gala qu'il a hissée au niveau du mythe, tout change. La magie du verbe transforme le sordide en or. Désigner c'est créer.

Une véritable cour des miracles, qu'il entretient, entoure Dalí : mannequins qui louchent, nains, nymphettes, travestis qui passent

pour être « la personnification de sa double image », hippies (c'est l'époque), aristocrates, « beautiful people » et, obligatoirement, quelqu'un de très laid, sans compter son archiviste personnel, Albert Field, autrefois instituteur dans le Queens.

Peter Moore, dit « Captain Moore », qui fut son « attaché militaire » n'est plus là : il a été « échangé » contre quelqu'un de plus jeune, de moins élégant, de plus en phase avec l'époque, nommé Sabater ; mais il y a toujours « Louis XIV » – c'est-à-dire Nanita Kalachnikoff, élégante femme du monde espagnole, discrète et cultivée, dont la courbe aristocratique du nez et le visage évoquent le profil du Roi-Soleil –, qui est à Dalí ce que « Victor Hugo » sera à Warhol.

Quand il va à New York, quand il séjourne à Paris, revient l'été à Cadaquès, une partie de la petite troupe ambulante le suit. D'autres éléments locaux s'agrègent.

Ce phénomène de cour n'est pas rare dans le monde de l'art.

Autour de Beethoven, que l'on voit, d'ordinaire, plus en ours qu'en paon, gravitait aussi tout un monde de comparses, d'admirateurs, d'« amis d'utilité » qui, fascinés par son génie, se pliaient à son ascendant, acceptaient ses « raptus » (comme disait madame von Breuning), ses rebuffades, assuraient pour lui les tâches de la vie matérielle devant laquelle il s'avouait désarmé. Au milieu de ce petit monde qu'il dominait et qui l'amusait, Beethoven s'octroyait le titre de *généralissime*, distribuait titres et charges : le vieux Krumpholz était son fou, Zmeskall son fournisseur de plumes. Ries, fils de l'ancien maître de chapelle de Bonn, et son élève, son *famulus*. Schupanzigh, surnommé Mylord Falstaff, il le brocardait sur son embonpoint, le rudoyait quand il se plaignait des difficultés d'écriture des *Quatuors*. Avec eux l'humour de Beethoven était, comme il le disait lui-même, « déboutonné », parfois féroce : c'étaient, dit Boucourechliev, les coups de patte du lion qui joue. La force était là, prête à jaillir, « *la force qui, précisait Beethoven, est la morale des hommes qui se distinguent des autres, et c'est la mienne* ».

Féerie pour une autre fois : Dalí avait reçu la proposition d'un parfumeur célèbre pour créer un flacon à son idée. Faut-il l'en croire : il dit avoir oublié l'affaire. À New York, ce jour-là – « *à onze heures et demie* », précise-t-il –, il sort de son hôtel pour réaliser une « *photo de type irrationnel* » avec Philippe Halsman et, avant le déjeuner, tâcher de vendre son tableau *Saint-Jacques de Compostelle* au milliardaire et mécène Huntington-Hartford.

Par « pur hasard », dit-il, l'ascenseur se serait arrêté au deuxième étage. Là il est accueilli par une foule de journalistes qui l'« acclament ». Il se rappelle alors qu'une conférence de presse a été organisée, au cours de laquelle il doit présenter un dessin et ses commanditaires lui remettre un chèque de 1 000 dollars.

Il n'a rien, ni dans les mains ni dans la tête. On le fait monter sur une petite estrade, « *légèrement contrarié* » parce qu'il n'a plus d'autre solution que de dessiner « sur le vif », de chic, le flacon. Les photographes le mitraillent pendant qu'on lui remet son chèque qu'il plie et garde dans la poche de son gilet...

Et alors...

On venait, en ce temps-là, d'inventer un flash pour les appareils photo bon marché, dit « flash-cube ». C'était une petite lampe, inscrite dans une enveloppe de plastique « bleu anisette » transparente, qui se recroquevillait dès que le flash avait fonctionné.

Quelqu'un l'ayant photographié avec ce genre d'accessoire, Dalí descend de son estrade, se dirige calmement vers lui, enlève, de l'air le plus naturel du monde, le flash usagé de l'appareil et le montre à bout de bras, à tous : « *Mesdames et messieurs, voici le nouveau flacon Dalí, appelé Flash.* »

C'est ce qu'on appelle, au moins, avoir de la présence d'esprit...

... Si tout ce qu'on a dit est vrai.

Sur la table, il presse l'ampoule qui craque un peu mais s'aplatit assez pour tenir debout. La douille figurera le bouchon. D'or, est-il besoin de le préciser.

Le parfumeur sourit, extasié.

Dalí s'en va rejoindre Halsman, suivi par des journalistes qui le supplient de lancer une autre idée dalinienne.

— Que doivent porter les femmes ? lui lance l'un d'eux, déjà hilare à l'idée de la réponse forcément extravagante qui doit venir.

— *Des seins dans le dos !* répond Dalí.

— Pourquoi ?

— *Parce que les seins contiennent du lait blanc capable de créer un effet angélique.*

Stupeur. Que veut dire Dalí ?

— À quoi faites-vous allusion ? ose demander quelqu'un.

— *Je fais allusion aux omoplates des femmes. Si on fait surgir deux jets de lait, prolongeant ainsi leurs omoplates et si l'on obtient une photographie stroboscopique du résultat, on aura exactement des "ailes d'ange à gouttelettes" pareilles à ce que peignit Memling.* »

Dalí disparaît dans une traînée de rires et d'étonnement.

Quelques minutes plus tard, il est chez Halsman à qui il demande de recréer photographiquement les ailes à gouttelettes dont l'idée, dit-il, venait de le surprendre et de le fasciner lui-même ; mais Halsman n'est pas équipé pour réaliser une photographie de ce type. Techniquement c'est faisable, confirme cependant le photographe. Toutes les idées « folles » de Dalí reposent sur des bases plus solides qu'on ne le croit.

Mais les journalistes qui l'interrogent ne s'intéressent qu'à l'écume des actes de l'amuseur : qu'il arrive vêtu d'un scaphandre d'or, qu'il peigne une corne de rhinocéros devant *La Dentellière* de Vermeer, qu'il fasse porter en procession une flûte de pain de 15 mètres de long, qu'il arrive à la Sorbonne dans une Rolls-Royce blanche contenant mille choux-fleurs blancs.

Seulement intéressée par cela, la presse ne répercute que cela. À Dalí de rétablir l'équilibre. Ce qu'il fait presque toujours... mais on n'y prête guère attention. À Mike Wallace qui l'interroge pour *ABC*, en 1958, et qui lui lance que, s'il est aux yeux de certains un peintre merveilleux, il est pour lui un clown encore plus merveilleux, « *mille fois plus intéressant* », il balance que Charlie Chaplin est un clown merveilleux mais qu'il ne peint pas comme Dalí, que le plus important pour lui, clown moderne, peintre moderne, c'est sa personnalité. Il est le premier à le comprendre et à le dire clairement, avant Warhol, avant Gilbert and George qui jouent les « sculptures vivantes », avant Jeff Koons qui se représente faisant l'amour avec la Cicciolina, actrice porno, député italien qui est devenue sa femme... et les autres : « *La peinture, les clowneries, le sens du spectacle, la technique, tout cela, dit-il, n'est qu'un moyen d'exprimer la personnalité de Dalí.* »

Dalí a compris avant tout le monde qu'au XX^e siècle – comme d'ailleurs avant – le talent ne suffit pas : il faut faire savoir qu'on est là, répéter qu'on a du génie. Il comprend surtout avant tout le monde que, pour attirer les médias, il faut créer l'événement. Avec Dalí, les journalistes, les échetiers, savent qu'ils ne viendront pas pour rien, qu'ils enregistreront toujours une déclaration fracassante, qu'une polémique sera déclenchée, que l'artiste-star arrivera emperuqué ou affublé d'un bonnet phrygien, portant « la bombe de l'apocalypse », en habit de clown ou déguisé en Père Noël avec capuchon rouge, barbe blanche mais moustache en croc.

Dalí a compris avant tout le monde le pouvoir et l'impact de la télévision, naissante en Europe, mais équipant déjà un nombre considérable de foyers aux États-Unis.

C'est lui le premier artiste connu qui accepte de vendre son image à la publicité : « *Je suis fou*, lance-t-il, le regard exorbité... Un temps et il ajoute... *du chocolat Lanvin !* » Et alors, ses moustaches, comme déclenchées par un ressort, se mettent à tourner à toute allure à la manière d'une hélice. *Cut*. Le film, de quinze secondes, passe à la télévision, avec un tel succès qu'on en parle encore aujourd'hui. Mais on parle de Dalí, le chocolat Lanvin est oublié.

« *Je m'occupais à l'époque d'une société de production de courts métrages et de films publicitaires, m'a raconté Pierre Nahon, aujourd'hui galeriste. Nous cherchions des réalisateurs vedettes pour faire parler des produits dont nous nous occupions, comme Fellini pour Dim. C'est dans cette optique que j'ai fait faire à Jean-Luc Godard un film sur un after-shave avec Juliet Berto. Magnifique ! Nous avons gagné le 1^{er} prix du film publicitaire à Venise avec lui ; mais, chaque fois qu'il passait, le produit chutait... Le chocolat Lanvin c'était un chocolat sans aucune notoriété. Comme nous avons un petit budget, nous avons cherché comment, en quinze secondes (car il y avait aussi un petit budget d'achat d'espace), faire connaître le chocolat Lanvin. J'ai eu l'idée – car l'idée vient de moi – d'interroger Salvador Dalí. À l'époque c'était une grande, grande star, comme Picasso. Je n'ai pas demandé à Picasso parce que je savais qu'il refuserait. Warhol n'avait pas du tout, alors, la notoriété de Dalí ou, s'il l'avait, c'était à New York seulement ; Dalí était célèbre dans le monde entier et je pensais que Dalí pouvait se prêter au genre d'excentricité que nous souhaitions mettre en œuvre.* » Nahon approche Dalí par le capitaine Moore qui s'occupe alors de ses affaires. Convoqué à Figueras, Nahon explique la raison de sa visite : « *Je lui ai dit tout simplement : voilà un chocolat qui n'est pas connu et il me semble que si vous apparaissez sur l'écran en le présentant (je ne dis que ça) on pourrait le faire connaître. On prendra un très bon réalisateur... Il m'a dit : "How much ?" En anglais. Je lui ai répondu : "Dites-moi un chiffre et j'essaierai de le faire accepter auprès de l'annonceur et de l'agence qui représente cet annonceur." Il m'a demandé combien de temps ça allait lui prendre. Je lui ai répondu : "Je viendrai vous voir deux ou trois fois ; mais le tournage prendra une journée, pas plus." Il a réfléchi un instant et a lancé : "10 000 dollars, ça va ?" J'ai dit : "Ça va tout à fait bien." Il a ajouté : "Je ne me déplacerai pas, vous viendrez tourner sur place." Et voilà, ça s'est passé*

aussi simplement que ça. Après cela l'agence a conçu le projet. On a réalisé un storyboard que je suis allé montrer à Dalí. Il a trouvé ça très drôle. On a tourné sur place avec une équipe d'une douzaine de personnes et une machinerie un peu complexe à partir de sa tête que nous avons fait faire en cire, à l'identique, par un sculpteur du musée Grévin, à l'intérieur de laquelle un petit moteur actionnait les moustaches. Il fallait, en effet, qu'à la fin du film les moustaches s'agitent. Et cela, seule une machine le permettait. "Je suis fou du chocolat Lanvin" a fait connaître le chocolat Lanvin en quatre passages à la télévision. Quatre passages de quinze secondes ! En noir et blanc, qui plus est ! »

Le film fait, Nahon le présente à Dalí qui s'en montre à ce point satisfait qu'il propose d'organiser une conférence de presse : « *Dalí fait des films publicitaires, dit-il, il faut qu'on le sache, ça mérite une conférence de presse !* » Lieu choisi : le musée Gustave-Moreau à Paris. On convoque les médias. Une bonne centaine de journalistes est au rendez-vous. On attend une demi-heure, puis le maître apparaît, en haut de l'escalier en colimaçon du musée, en grande cape, sa canne à la main. Il annonce là que les patrons du chocolat Lanvin ravis du film, comme il l'est lui-même, veulent l'honorer en lui offrant son poids en chocolat. Alors, avoue-t-il, au cours des dernières semaines, il a beaucoup mangé pour peser plus lourd et, voilà : il est disposé à se prêter, devant caméras et appareils photographiques, à une séance de balance pour vérifier son poids. Après quoi on lui offre son poids en chocolat et il officialise son tarif : « *Il était très content d'avoir reçu 10 000 dollars pour ce film, dit encore Nahon, et il espérait que beaucoup de gens, dans cette salle, allaient répandre ce bruit et qu'il aurait beaucoup de commandes... Je crois qu'il espérait que ce serait le début d'une carrière publicitaire...* »

Ce ne fut pas le cas. Le public l'avait tellement identifié au chocolat Lanvin qu'aucun autre ne courut le risque de l'utiliser. Toutes celles qu'on connaît ont été réalisées avant : Alka Selzer la même année, Braniff Airlines en 1969, Nissan pour la Datsun en 1973.

Quant à Dalí, il disait à qui voulait l'entendre : « *Cinq minutes consacrées au chocolat Lanvin me permettent de travailler trois ans sur le même tableau avec un maximum de risque. En général les gens travaillent pour gagner de l'argent. Moi je gagne de l'argent pour pouvoir travailler.* »

En dehors de ce spot publicitaire de légende, ses apparitions à la télévision sont annoncées, attendues, organisées plus souvent

comme des performances que comme des reportages. Pour l'occasion il commande à l'avance des accessoires, exige le contrôle des prises de vues et du montage. En 1956, lors de son passage sur CBS, il ne demande pas moins que la tête d'un rhinocéros, douze choux-fleurs, une reproduction de *La Dentellière* de Veermer, la photographie d'une corne de rhinocéros et quelques gadgets électroniques.

C'est Dalí qui dirige tout à partir de la salle de régie. Quatre caméras filment la séquence dans l'ordre imaginé par l'artiste qui est lui-même enregistré pendant qu'il donne ses instructions, d'autres caméras filmant aussi l'équipe, y compris les accessoiristes qui mettent en place les choux-fleurs.

Cela dit, Dalí manipule-t-il les médias ou les médias manipulent-ils Dalí ? C'est selon. Dalí a besoin de la presse pour asseoir, accroître et réactiver sans cesse sa fantastique notoriété, pour vendre plus de tableaux, et gagner encore plus d'argent, la presse est ravie d'avoir à sa disposition un clown à l'imagination si féconde, si imprévisible, toujours prêt à la stupéfier par ses tours de magicien.

« Il est difficile d'attirer l'attention tendue du monde pendant plus d'une demi-heure de suite, dit Dalí, là encore avec des accents pré-warholiens. Moi j'ai réussi à le faire pendant vingt ans et chaque jour. Ma devise a été : "Qu'on parle de Dalí même si on en parle bien." J'ai réussi pendant vingt ans à ce que les journaux publient les nouvelles les plus incompréhensibles de notre époque envoyées par télétype. »

Qu'on en juge. Rien que pour le mois de novembre 1963 : le 8, il annonce qu'il va peindre avec des mouches, le 19, dépité de ne pas figurer dans *Le Petit Larousse*, il décide d'en écrire un, le 29, *Le Figaro* révèle que sa « télévision liquide » annoncée le 9 va trouver un début d'application avec la 3^e chaîne, le 27, le même journal considère que, grâce à Dalí, « la gare de Perpignan est enfin sur la bonne voie »...

Autrement, il annonce qu'il va franchir le col du Perthus à dos d'éléphant, comme Hannibal, qu'il va tourner *L'Atlantide* avec le célèbre torero El Cordobés dans le rôle de Christophe Colomb, qu'il va donner sa moustache, en souvenir, à Gina Lollobrigida, que, « dopé à l'eau de Vichy », il entreprend de peindre le tableau le plus cher du monde.

« Je m'arrange pour rater mes toiles, dit-il, le 29 avril 1964, dans un inhabituel mouvement de modestie, car tous ceux qui ont réussi leur œuvre meurent jeunes, Mozart et Vermeer par exemple. Alors que

les mauvais peintres comme Léonard de Vinci ont vécu vieux. Je préfère être Léonard de Vinci. »

Dans cet exercice d'équilibriste et de bonimenteur où il excelle, l'aident à la fois, paradoxalement, sa timidité et, comme son envers, une fantastique hypertrophie du moi qui le conduit à parler de lui-même à la troisième personne, à évoquer son génie comme une évidence partagée par tout le monde et à mettre en avant cette étourdissante « volonté de personnalité », dont il parle volontiers et qui le conduit. Comme Warhol encore.

L'aident une fantaisie, une invention conceptuelle, visuelle, verbale, phénoménale et constante qui s'épanouit, non pas seulement pendant vingt ans, comme il vient de le dire, mais jusqu'à la fin des années 70, avant le « naufrage » des années 80, c'est-à-dire pendant près de quarante ans. Tous ceux qui l'approchent s'accordent au moins là-dessus : Dalí déborde d'idées.

Tout le monde remarque aussi, dès son arrivée en Amérique (et, en particulier, le *Time* du 14 décembre 1939), que Dalí a un talent pour la publicité à faire pâlir les meilleures attachées de presse des États-Unis !

Mais, qu'on ne s'y trompe pas : s'il accepte de faire le clown, de jouer les gugusses devant les caméras et les micros et s'il lance même, en 1945, à New York, son propre journal, le *Dalí News*, en référence au *Daily News*, il ne perd jamais de vue que, comme le dit Orson Welles lors d'un entretien avec Bazin, Doniol-Valcroze et Brion dans les *Cahiers du cinéma* de septembre 1958, « *le plus grand danger pour un artiste est de se trouver dans une position confortable : c'est son devoir de se trouver dans un point d'inconfort maximum, de chercher ce point* ».

Aussi Dalí truffe-t-il ses déclarations les plus tonitruantes et les plus affirmées d'étranges brûlots contre lui-même, de phrases si évidemment excessives qu'elles se retournent ou ne signifient plus rien, de confidences si intimes qu'elles en deviennent presque gênantes et dangereuses pour lui qui s'est tellement cadennassé.

Aussi s'emploie-t-il à contredire le plus souvent possible même ceux avec qui il s'accorde le mieux : « *Au moment même où Breton ne voulait plus entendre parler de religion, dit-il, je m'apprêtais, bien entendu à en inventer une nouvelle qui serait à la fois sadique, masochiste, onirique et paranoïaque.* »

Aussi multiplie-t-il les provocations, à la limite du tolérable parfois, lorsqu'il parle avec appétit du « *dos tendre et dodu* » d'Hitler

« *si bien sanglé dans son uniforme* », en le féminisant à outrance, ou lorsqu'il évoque la nécessaire réduction des peuples de couleur à l'esclavage, choquant le même Breton qui, fonçant sur le chiffon rouge qu'on agite devant lui, s'indigne, ou lorsqu'il s'écrie « *Olé !* » en apprenant la mort de son ami Lorca, le 18 août 1939.

Par ses pitreries incessantes, Dalí dégonde la logique, change l'angle de vision, prend ses distances. Il faut le prendre au sérieux quand il dit : « *Je ne plaisante jamais.* »

Ce n'est pas par simple agacement si, lorsque les intervieweurs, entraînés par la loufoquerie des propos de leur interlocuteur, se laissent aller, fût-ce un instant, à le traiter avec un peu trop de désinvolture, Dalí tacle. Et sec.

Après une discussion où il est question de Jean-Luc Godard dont Alain Bosquet dit que, s'il a du talent, il est d'une « sottise totale », Dalí réagit vivement.

« Dalí : – *Marcel Duchamp m'a dit qu'Alphaville était le film le plus remarquable depuis des dizaines d'années.*

Alain Bosquet : – *Vous savez, Duchamp...*

Dalí : – *L'opinion de Duchamp m'intéresse plus que la vôtre.* »

Dans la même série d'entretiens, Bosquet annonce, un jour, qu'il va poser à Dalí « cent questions » en forme de « taquineries ». « *Répondez sans réfléchir* », demande-t-il.

« Alain Bosquet : – *Pourquoi n'allez-vous pas travailler à l'usine trois jours par an ? Je sais que cette question est idiote et je la veux telle.*

Dalí : – *Elle n'est pas seulement idiote, elle est nulle.* »

Il ne suffit pas de dire n'importe quoi pour « faire du Dalí », contrairement à ce que pensent la plupart des cuistres qui croient être aussi drôles que lui. L'entreprise de Dalí, même lorsqu'elle est – ou paraît être – inconsciente, au-delà de la drôlerie, est une tentative systématique, mais étincelante, de destruction des habitudes de pensée.

Il faut une sacrée lucidité et un sacré culot pour oser dire, comme il le fait au moment où il peint *L'Énigme d'Hitler* (1939), qu'Hitler est un « *masochiste intégral* » qui veut perdre la guerre.

Il faut une singulière audace, et une vraie indépendance d'esprit, pour oser s'attaquer comme il le fait – et sur quel ton ! – à Mondrian, icône de la modernité de l'après-guerre abstraite en 1956, à la télévision d'abord, où il tente de démontrer que « Piet » prononcé « Piette », ça ressemble à « Niet » qui veut dire « non » en russe

alors que, dans Dalí, il y a « Da » qui veut dire « oui », puis dans *Les Cocus du vieil art moderne* où il écrit : « *Des critiques complètement crétiens ont employé, pendant plusieurs années, le nom de Piet Mondrian, comme s'il représentait le summum de toute activité spirituelle. Ils le citaient à tout propos. Piet pour l'architecture, Piet pour la poésie, Piet pour le mysticisme, Piet pour la philosophie, les blancs de Piet, les jaunes de Piet, Piet, Piet, Piet, Piet, Piet..... Piet, Piet, Piet, Piépie, Pitié, Piet. Eh bien ! Piet, c'est moi Salvador qui vous le dis, avec un "i" de moins, ce n'eût été qu'un pet.* »

Un jour d'août 1953, sortant d'une pénible période où des embarras gastriques le clouent au lit avec une forte fièvre, Dalí s'écrie : « *J'ai une pensée dalinienne : l'unique chose dont le monde n'aura jamais assez est l'exagération !* » Ceux qu'il aime ne sont-ils pas de grands exagérés : Gaudí, l'architecte de l'extravagante, immense « Sagrada Familia », cathédrale inachevée, Ramón Llull, le « docteur illuminé », auteur de l'« ars magna », qui fut un hérétique pour l'Inquisition, un saint pour les franciscains, un géant pour les spécialistes de la littérature mystique, et Juan de Herrera, architecte de l'Escorial auteur d'un livre intitulé *Discours sur le cube* qui inspira à Dalí son *Corpus hypercubicus*.

Un peu à la manière de Montherlant qui ne pouvait attraper la grippe sans chercher, dans l'Histoire romaine, un général ou un empereur ayant été affecté, dans les mêmes circonstances, du même mal, sur lequel il pouvait alors disserter, Dalí parle d'un pet « très long et mélodieux » qu'il lâcha au réveil le 29 août 1952, évoquant aussitôt... saint Augustin qui, selon Montaigne, était un fameux pétomane et réussissait, ainsi – c'est Dalí qui le dit –, à « *jouer des partitions entières* ».

Sur la pétomanie, Dalí est incollable. « *Tanguy, prétend-il, était le plus grand pétomane du monde. Il pouvait éteindre une chandelle à deux mètres. Et même... il faisait du billard avec ses pets. Il les envoyait contre un mur et atteignait alors la bougie par la bande !* » C'est à la radio que je l'ai entendu dire. Là-dessus, avec une sorte de jubilation, extraordinairement communicative, il se lance dans une improvisation extravagante : « *Je ne suis pas un pétomane, mais j'en ai connu beaucoup. J'ai une des littératures les plus complètes sur ce phénomène, beaucoup plus spirituel qu'on croit.* »

Dalí est trop modeste : il possède aussi, à l'époque, sur microsillon, l'enregistrement des vents d'un club de pétomanes américains, peut-être moins spirituels qu'on imagine.

« *Le pet, poursuit-il, on croit que ça se manifeste d'une façon bruyante et, quoique spirituelle, très pleine de tous les résidus de ce qu'il y a de plus viscéral dans l'organisme, c'est-à-dire la digestion...* »

Césure. Attente de l'effet produit.

« *À Palerme, poursuit-il, très peu de gens le savent, il y a un musée des pets unique au monde... Parce qu'au début de la Renaissance, les gens pétaient beaucoup. Les amoureux qui venaient de se marier, avaient des repas vraiment copieux, – vous savez dix plats avec des choses excessivement succulentes –, aussitôt qu'ils se mettaient dans le lit, ils commençaient à péter réciproquement. Pour éviter l'inconvénient de l'odeur, on fabriquait donc des canules, décorés d'images très belles de dauphins, de scènes mythologiques, d'images de la Sainte Vierge, en argent et en ivoire...* »

Les canules, on ne le sait pas toujours, sont des tuyaux (rigides ou souples) servant à introduire un liquide ou un gaz dans une cavité ou un conduit de l'organisme.

« *... On introduisait une extrémité de l'appareil dans l'anus, l'autre conduisait dans la chambre voisine. Les nouveaux mariés pouvaient ainsi passer toute la nuit à péter mais les odeurs s'en allaient dans la chambre d'à côté. À Palerme il y a une salle avec trente vitrines dans lesquelles il y a toutes ces canules merveilleusement ornées et ciselées, destinées à pouvoir péter commodément.* »

Lorsque Dalí parle de ses pets à lui et de ses défécations « suaves », « inodores », il remarque qu'ils sont annoncés par des rêves « béatifiants » et « plaisants » et attribue cette merveille à son « *ascétisme quasi absolu* » et les oppose à ses « *débauches madrilènes* », du temps de sa jeunesse avec Buñuel et Lorca. « *C'était, précise-t-il, de l'innommable ignominie pestilentielle, discontinue, spasmodique, éclaboussante, convulsive, infernale, dithyrambique, existentialiste, cuisante et sanguinolente.* »

Si l'on s'est – peut-être un peu trop longuement – étendu sur le sujet, c'est que Dalí s'est toujours montré fasciné par la scatologie au point que ses amis se demandèrent, dans sa jeunesse, s'il n'était pas devenu coprophage, notamment lorsqu'il peignit *Le Jeu lugubre* (1929), où l'on voit, en bas, à droite du tableau, une figure d'homme au pantalon maculé d'excréments devant un immense escalier.

D'autres seraient honteux d'avouer un penchant ou une attirance de cette nature. Pas Dalí. La merde, il s'en pourlèche la moustache.

Le pet, il arrondit la bouche pour en prononcer le nom complaisamment.

Devant lui, l'interviewer sidéré s'interroge : doit-il rappeler l'énergumène au sens des convenances : il passera pour un empêcheur de s'amuser en rond. Doit-il le contredire : il n'a pas la culture suffisante ni l'aplomb pour cela. Doit-il nuancer son emphase lyrique : il affadirait son émission ou son article. Ce que le lecteur ou l'auditeur espère, ce sont des extravagances, des surprises, voire des insanités. Parce que Dalí est fou. Parce que Dalí correspond à l'idée que le lecteur, l'auditeur ou le spectateur se fait de l'artiste. Parce que Dalí sait rendre amusant, paradoxal, flashant tout ce à quoi il croit profondément. Et qu'il joue sur le fil, toujours.

Oui, insolent, étincelant, prodigue en surprises, tel apparaît Dalí face à un auditoire qu'il a toujours à cœur de dominer, de séduire et de charmer, fût-ce au prix des flatteries les plus éhontées.

Et, lorsque, cet auditoire, il l'a conquis, eh bien, il l'agresse.

Pour se reprendre l'instant d'après.

Comment procède-t-il ? Il l'analyse crûment, dans son *Journal d'un génie* le 18 décembre 1955 à propos d'une conférence à la Sorbonne.

D'abord Dalí pose ses marques : c'est une foule *fascinée et frémissante* qui, au milieu des *milliers de flashes des photographes*, assiste à ce qu'il nomme lui-même, modestement, son *apothéose* dans le *temple du savoir*. Le public, il le caresse d'abord dans le sens du poil : la France, dit-il, est le pays le plus intelligent du monde et l'Espagne le plus irrationnel et le plus mystique du monde. Des applaudissements « *frénétiques* » accueillent cette flatterie : « *Personne n'est plus sensible que les Français aux compliments* », remarque-t-il.

Mais, enchaînant, il bifurque : l'intelligence mène au scepticisme, à « *l'incertitude gastronomique et supergélatineuse, proustienne et faisandée* ». Estocade : « *C'est pourquoi il est bon et nécessaire que, de temps à autres, des Espagnols comme Picasso et moi nous venions à Paris pour mettre sous les yeux des Français un morceau cru et saignant de vérité.* »

Remous dans la salle, comme Dalí s'y attendait. « *J'avais gagné* », dit-il. Alors il balance d'une traite que si l'un des plus importants peintres modernes a été Matisse, il n'en représente pas moins les

dernières conséquences de la Révolution française, c'est-à-dire le triomphe de la bourgeoisie et du goût bourgeois.

« *Tonnerre d'applaudissements* », souligne Dalí avec six points d'exclamation.

On est arrivé au maximum de rationalisation et au maximum de scepticisme, poursuit-il. Aujourd'hui les jeunes peintres modernes ne croient à rien. Il est tout à fait normal que, quand on ne croit à rien, on finisse par ne peindre à peu près rien, ce qui est le cas de toute la peinture moderne, y compris la peinture abstraite, qualifiée d'esthétique et d'académique.

Ceux qu'il « sauve » ? Un groupe de peintres de New York « *paroxystique instinctif* » et Georges Mathieu. Pourquoi ? Parce que « *à cause de ses atavismes monarchiques et cosmogoniques* », celui qu'il nomme son ami a pris l'attitude la plus contraire à l'académisme de la peinture moderne.

« *Des bravos intenses ont souligné mes révélations* », dit Dalí, qui, après cela, rapporte un souvenir d'enfance.

C'est là, sans doute, le cœur de la conférence.

« *À l'âge de neuf ans je me trouve à Figueras, à peu près nu dans la salle à manger. J'appuie mon coude sur la table, et je dois simuler le sommeil pour qu'une jeune servante puisse m'observer. Sur la table, il y a des croûtes de pain sec qui entrent douloureusement dans la chair de mon coude.* »

Dalí en profite pour préciser que toutes les émotions importantes entrent chez lui par le coude. Jamais par le cœur !

« *La douleur correspond à une espèce d'extase lyrique qui, poursuit-il, avait été précédée par le chant d'un rossignol. Ce chant m'avait bouleversé jusqu'aux larmes. Aussitôt après, j'ai été obsédé d'une façon vraiment délirante par le tableau de La Dentellière de Vermeer dont une reproduction était accrochée dans le bureau de mon père. Par la porte restée entr'ouverte, j'apercevais cette reproduction et je pensais en même temps à des cornes de rhinocéros. Mon illusion fut jugée délirante par mes amis plus tard, mais elle est vraie et, jeune homme, il m'arriva de perdre dans Paris une reproduction de La Dentellière. J'en ai été malade et n'ai pu manger tant que je n'en ai pas retrouvée une autre...* »

Ici Dalí est vrai. Précis. Il se livre sans masque, sans dissimuler cette sensibilité extrême, excessive même, qui va jusqu'à l'évanouissement et à l'extase, remarquée par ses compagnons d'adolescence, Buñuel, Lorca. On découvre aussi, à l'œuvre, la méthode associative

délirante, proche de celle de Raymond Roussel, qui a été et sera toujours la sienne : des piqûres des croûtes de pain à la fameuse aiguille absente du tableau de Vermeer, en passant par la figure du père, la nudité, l'exhibitionnisme et la jeune servante.

« *Toute l'assistance m'écoutait, haletante* », se contente de souligner Dalí qui, aussitôt, masque ce qu'il vient de dire par une énormité, rapportant qu'il demande au Louvre l'autorisation de copier *La Dentellière* et que, à la grande surprise de ses amis et du conservateur en chef, on vit se dessiner sur sa toile des cornes de rhinocéros.

« *Le halètement de l'assistance s'est transformé en un rire énorme aussitôt étouffé par les applaudissements* », dit-il.

Projection d'une reproduction de *La Dentellière* puis de la reproduction de sa copie. « *Tous se sont levés, rapporte Dalí, applaudissant et criant : C'est mieux ! C'est évident !* »

Pourquoi une corne de rhinocéros ? Il faut un long détour par Léonard de Vinci, les tournesols, le zoo de Vincennes, quelques photos de Gala et de Dalí se baignant à Port Lligat en compagnie d'un portrait de *La Dentellière* « *pour ramener sur terre* » le public pris de vertige, et pour que Dalí annonce : « *Il n'y a jamais eu dans la nature un exemple plus parfait de spirales logarithmiques que celui du galbe de la corne de rhinocéros* », un « *galbe divin* », précise-t-il, *La Dentellière* étant morphologiquement une corne de rhinocéros géante possédée du maximum de force spirituelle, « *parce que, loin d'avoir la bestialité du rhinocéros, elle est en plus le symbole de la monarchie absolue de la chasteté* ».

Retour à la peinture par le détour de la chasteté et reprise du thème « *Matisse peintre bourgeois* » : une toile de Vermeer est le contraire exact d'une toile d'Henri Matisse, prototype exemplaire de la faiblesse parce que, malgré ses dons, sa peinture n'est pas chaste comme celle de Vermeer qui ne touche pas l'objet (absence de l'aiguille...). Matisse violente la réalité, la transforme et la réduit à une proximité bachique...

L'air de rien, nous sommes là au cœur de l'art de Salvador Dalí.

« *Rires et applaudissements ont salué cette première partie de ma conférence* », laisse tomber Dalí. Mais, poursuit-il, toujours soucieux de ne pas laisser son auditoire se complaire dans des réflexions autres que les siennes, il se plaît à révéler, dit-il, que le visage de Gala est « *évidemment* » formé par dix-huit cornes de rhinocéros.

« *Cette fois, remarque-t-il, ce ne sont plus des bravos qui ont salué ma péroraison mais de véritables hourras.* »

À Raphaël, maintenant.

En étudiant la forme du cou de ses portraits, Dalí affirme avoir découvert qu'il peignait uniquement avec des cubes et des cylindres, « *des formes semblables aux courbes logarithmiques décelables dans les cornes de rhinocéros* ». Non pas la corne de rhinocéros telle qu'elle est dans Vermeer. Non : celle-là, Dalí la déclare tout simplement « néoplatonicienne ».

« *De nouveau mon auditoire haletait, remarque Dalí. Je devais lui asséner d'autres vérités toutes crues.* » On projette donc la photo d'un cul de rhinocéros dont il dit qu'il l'a « *très subtilement* » analysé récemment pour découvrir que ce n'était rien d'autre qu'un... tournesol plié en deux : « *Le rhinocéros ne se contente pas de porter une des plus belles courbes logarithmiques sur la pointe du nez, mais encore, dans son derrière, il porte une espèce de galaxie de courbes logarithmiques en forme de tournesol.* »

Comment réagit l'auditoire ? « *Des hurlements, des bravos ont éclaté. J'avais tout mon public en main : nous étions en plein dalinisme. C'était le moment de prophétiser.* »

Dalí était venu avec une Roll-Royce blanche remplie de choux-fleurs. Le problème morphologique du chou-fleur, lance-t-il, est identique à celui du tournesol en ce sens qu'il est constitué par de vraies spirales logarithmiques (qui ont bon dos) et son « *bourgeoisement de tension* » est semblable à « *ce front têtu et méningitique que j'aime si passionnément dans La Dentellière* ».

La saison n'est pas propice, reconnaît-il ; mais, en mars prochain, il promet de prendre un grand chou-fleur. Il l'éclairera, le photographiera sous un certain angle et alors – il en donne sa parole d'honneur d'Espagnol – « *tout le monde y verra une Dentellière avec la propre technique de Vermeer* » lorsque la photo sera développée.

Quand il repartira pour les États-Unis, en décembre, dans la cabine de son bateau, Dalí prendra connaissance d'un télégramme du Syndicat des maraîchers de Saint-Omer qui, en raison de la publicité faite aux choux-fleurs par le peintre, le nommera président d'honneur de la corporation.

Mais, pour l'heure, « *une vraie frénésie s'est emparée de la salle, conclut Dalí. Il ne me restait plus qu'à leur raconter quelques anecdotes* ».

Première anecdote : elle concerne Gengis Khan qui avait rêvé d'un rhinocéros blanc aux yeux rouges après avoir entendu le chant du rossignol. Dalí ne se prive pas de faire remarquer l'analogie avec

son propre souvenir d'enfance lié, lui aussi, au chant du rossignol. Coïncidence non moins troublante : qui a commandé à Dalí la conférence à la Sorbonne ? Michel Gengis Khan, ou plutôt Michel Eristov, dit Gengis Khan, secrétaire général d'un « Centre international d'études esthétiques », qui se prétendait descendant de Gengis Khan.

Dans la deuxième anecdote qui n'en est pas vraiment une, Dalí parle du flambeau avec lequel Vermeer allumait son four. Et, à ce propos, il évoque Jean Cocteau, suscitant, cette fois, des mouvements dans la salle.

« J'ai dû dire que moi j'adore les académiciens. Il suffisait de le dire pour que tout le monde applaudisse. »

D'un geste, Dalí calme les bravos et ajoute : *« Après ma communication de ce soir, je crois que vraiment, pour avoir pu passer de La Dentellière au tournesol, du tournesol au rhinocéros, et du rhinocéros au chou-fleur, il faut avoir quelque chose dans le crâne. »*

En effet.

Mais le dire, n'est-ce pas mettre à nu les fils de l'illusion ?

Peut-être. C'est là, pourtant, toute la méthode de va-et-vient – up and down – propre à Dalí.

Les interviews, il a trouvé une formule admirable pour expliquer dans quel état d'esprit et comment, techniquement, il les aborde : *« Je chausse, juste avant de commencer, dit-il d'abord, des souliers vernis que je n'ai jamais pu porter longtemps parce qu'ils sont horriblement étroits. La contrainte douloureuse qu'ils exercent sur mes pieds accentue au maximum mes capacités oratoires. Cette douleur fine et écrasante me fait chanter comme un rossignol ou un de ces chanteurs napolitains qui portent, eux aussi, des souliers trop étroits. L'envie physique viscérale, la torture envahissante que provoquent mes souliers vernis m'obligent à faire jaillir des mots, des vérités condensées, sublimes, généralisées par la suprême inquisition de la douleur subie par les pieds. »*

Cette idée lui aurait été donnée par une danseuse espagnole qui ne montait sur scène qu'avec des chaussures deux tailles en dessous de la sienne.

En revanche il faut être incroyablement à l'aise et ne connaître aucune borne pour agir comme Dalí le fait avec la télévision un jour de 1961 quand, comme le rapporte Jean-Christophe Argillet

dans son *Siècle de Dalí*, préparant avec Béjart la chorégraphie du *Ballet de Gala* avec Ludmilla Tcherina pour la FERIA à Venise, puis pour La Monnaie à Bruxelles et pour le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Dalí et Béjart ayant décidé de se rencontrer pour mettre au point certains détails, Béjart téléphone navré au dernier moment : il est obligé d'annuler le rendez-vous. « *Ça ne fait rien, répond Dalí, je suis interviewé demain par la télévision de Barcelone. Ouvrez votre poste à 21 heures.* » Le lendemain, à 21 heures, Béjart « ouvre son poste » et voit Dalí déclarer à l'interviewer qu'il n'a rien d'intéressant à lui dire mais qu'il a des choses importantes à communiquer à Maurice Béjart. « *Cher Béjart, dit-il alors, regardez bien ceci : c'est une réplique miniature de ce que je veux faire sur la scène de la Fenice.* » Il plonge alors des petits cubes en fil de fer dans un bac d'eau savonneuse permettant d'obtenir « les premières bulles de savon cubiques » qu'on verra sur scène quelque temps après.

Autre jour. Autre temps. Autres circonstances. Dalí toujours, en chair et en os, déguisé en Dalí, « *avec mon uniforme de Dalí* », précise-t-il lui-même. Il s'installe et, en virtuose, tout en répondant aux sollicitations de ceux qui circulent dans la *suite* où l'on entre et sort comme dans une quelconque « factory », tout en signant des lithographies, il improvise de vraies réponses, des variations, s'autorise quelques redites, mêlant les expressions les plus raffinées à des grossièretés qui l'enchantent.

Déroutant, déstabilisant toujours l'attente, la décevant parfois, l'éblouissant souvent.

Et voici qu'une formule fuse : « *L'amour, c'est quelque chose d'inconnu qui entre par l'œil et s'écoule par l'extrémité du sexe, en forme de gouttelettes plus ou moins généreuses de foutre. L'amour est la force la plus crétinisante qui existe dans la vie des êtres humains. À tel point que, quand on est amoureux, on tremble, on bave. On bave comme un crétin. Quand Dante tombe amoureux de Béatrice il écrit La Divine Comédie, œuvre d'un super-crétin.* » On a déjà entendu, ou lu, ça ou à peu près ça, quelque part, qu'importe : Dalí est un brillant causeur (comme Cocteau) qui dîne beaucoup en ville. Et qui se répète (comme Cocteau).

Mais il faut bien s'en pénétrer, dans ses interviews, même les plus extravagantes, Dalí ne dit pas rien. Il théâtralise, il organise, il met en scène son œuvre, son drame, ses problèmes, il lâche des vérités choisies, en cisèle d'autres, invente, mais moins qu'on ne croit. Il transforme, grossit le trait, embrouille son vis-à-vis quand

celui-ci croit s'y retrouver : rien n'est jamais totalement faux, rien n'est parfaitement vrai. Dalí s'est construit, continue de se construire en opposition avec les uns, avec les autres, par petites touches successives ; mais pas exactement tel qu'il voudrait être : tel que les circonstances, son enfance, ses rencontres avec Lorca et Buñuel, avec les surréalistes et avec Gala l'ont fait, l'ont façonné. Il se débat dans les fils encombrés de sa vie. L'exagération le sauve. Une certaine violence. Un aplomb constant. Et l'humour aussi.

Voyez comment face à Pierre Desgraupes qui est un interviewer de premier ordre, à l'hôtel Meurice, au milieu de quinze personnes dont une coiffeuse lui essayant des perruques, Dalí change de pied, déstabilise l'autre à la recherche d'une vérité qu'il n'est pas décidé à lui livrer :

« Pierre Desgraupes : – Quand la guerre civile a éclaté dans votre pays, en Espagne, vous, vous êtes parti en Italie mettre vos pas dans ceux de Stendhal, écrivez-vous...

Dalí : – Ah, moi, je m'en vais tout de suite. J'aime le malheur pour les autres. Quand arrivent des catastrophes, la première chose que j'essaie, c'est de ne pas me trouver dans l'endroit où elles arrivent !... Mais quand j'entends Hiroshima et toutes ces choses, et que je suis à l'hôtel Meurice très confortablement en train de manger un ortolan, par exemple, cet ortolan a beaucoup plus de saveur, sachant qu'il y a une grande catastrophe mondiale, que s'il y a une vie plate autour de moi qui n'offre aucun drame.

Pierre Desgraupes : – Je n'ai pas besoin de vous dire que ce que vous racontez là est tellement monstrueux qu'on ne peut en croire un traître mot.

Dalí : – Ça, c'est à vous de me le dire ! Moi je suis là pour embrouiller, vous pour débrouiller. Peut-être que je suis en train de vous provoquer et de vous faire dire : au fond, Dalí est un sentimental, il n'aime que les pauvres gens, car aussitôt qu'il sort de l'hôtel Meurice, il donne l'aumône à tous les coins de rue.

Pierre Desgraupes : – Je ne crois pas cela non plus.

Dalí : – Tant pis, tant mieux ! C'est votre affaire. »

Ailleurs, il analyse le phénomène avec une espèce de finesse retorse, assez perverse :

« Je ne sais jamais quand je commence à simuler et quand je dis la vérité. Cela est caractéristique de mon être profond. Il m'arrive très souvent que je dise des choses convaincu de leur importance et de leur

sérieux ; au bout d'un an, je m'aperçois qu'elles sont puérides et dépourvues de tout intérêt au point d'en être lamentables. En revanche, ce que je dis en riant, pour paraître brillant ou pour étonner, à mesure que le temps passe, je me convaincs que j'y ai exprimé quelque chose de très beau et de très important. Ces alternances finissent par m'embrouiller mais je m'en sors toujours. Il faut en tout cas que le public ne sache point si je rigole ou si je suis sérieux. De même, il ne faut pas que je le sache moi-même. Je suis dans la constante interrogation : où commence le Dalí profond et philosophiquement valable, et où cesse le Dalí loufoque et saugrenu ».

Façon, toujours, chez Dalí, d'empêcher quoi que ce soit de s'enfermer dans une position figée, unique, comme on le verra lorsqu'il s'agira de son Teatre-Museu, et, singulièrement, lorsqu'il s'agit de cette joute verbale qu'on appelle interview. La vérité est changeante, instable : d'où ces informations contradictoires que Dalí livre ensemble dans un discours dont l'intérêt se situe dans son caractère flottant.

Quand le vis-à-vis est moins à la hauteur, Dalí s'amuse plus simplement. Il adore alors contredire, prendre à contre-pied, surtout quand l'autre croit aller dans son sens. Dans ces moments-là, il a l'air d'un chat ou d'un fauve à l'affût. Il se montre brillant, paradoxal, jusqu'au coup de griffe final qui peut être mortel.

Ainsi raconte-t-il qu'en juillet 1952 un jeune homme vient le voir pour lui demander conseil : il veut aller en Amérique pour « réussir ». Dans quel domaine ? Il ne sait pas trop. Son « cas » est entendu... Dalí l'interroge, alors, sur ses habitudes, notamment alimentaires. Le jeune homme lui répond qu'il peut vivre en mangeant n'importe quoi : des haricots secs et du pain tous les jours. Dalí tord le nez : mauvais, cela ! Au garçon qui s'étonne, Dalí explique alors : « *Pour manger des haricots et du pain tous les jours, cela coûte très cher. Il faut les gagner en travaillant sans arrêt. En revanche, si vous vous habituez à vivre avec du caviar et du champagne, cela ne vous coûte rien.* » Comme le ferait (à peu près) n'importe qui, le garçon sourit et croit que Dalí plaisante. « *Je ne plaisante jamais !* s'exclame Dalí, l'air courroucé. *Le caviar et le champagne sont des choses que vous offrent gratuitement certaines dames très distinguées, merveilleusement parfumées et entourées des plus beaux meubles du monde. Mais pour cela il faut être tout le contraire de vous qui venez voir Dalí avec des ongles en deuil tandis que je vous ai reçu en uniforme de Dalí. Partez travailler la question des haricots*

secs. C'est votre question. Quant à la couleur vert épinard de votre chemise, elle est, sans confusion possible, celle qui caractérise les vieillards avant l'âge et les ratés. »

Tous les retournements, dont Dalí se montre si prolix, n'ont pas cette dureté. Changeant l'angle de vision, ils ouvrent parfois, souvent même, sur une réalité autre à laquelle l'interlocuteur, par paresse intellectuelle, habitude de penser, n'a pas songé. Dalí, si. Il est « *en état d'érection intellectuelle permanente* », comme il le dit dans son *Journal d'un génie*. Et c'est vrai.

Picasso, épaté par sa folle énergie, l'avait appelé « le hors-bord ». Jamais cette pensée éruptive ne s'arrête, n'accepte de se poser où que ce soit.

Ainsi Dalí rapporte-t-il que, un jour de septembre 1956, il rêve au « violon masturbatoire chinois » qui s'introduit dans l'anus ou dans le vagin qu'une princesse quelconque doit lui apporter le lendemain. Extrapolant, imaginant un musicien virtuose jouant sur la corde et suivant une partition spécialement écrite à des fins masturbatoires et parvenant à faire tomber en pâmoison la belle « *au moment précis et synchronisé où la partition porte les notes de l'extase* », il est à ce point absorbé dans ses rêveries érotiques qu'il n'entend, dit-il, que très vaguement la conversation de trois Barcelonais qui « *comme de bien entendu en sont encore à tenter d'imaginer la musique des sphères* », évoquent les étoiles mortes depuis longtemps dont nous voyons cependant encore la lumière qui continue de voyager. Alors Dalí intervient et dit qu'il ne parvient pas à partager leur stupéfaction et que rien de ce qui arrive dans l'univers ne l'étonne.

« Rien ! s'étrangle un de ses interlocuteurs. Alors, imaginons une chose. Il est minuit maintenant et, à l'horizon, se dessine une lueur qui annonce l'aurore. Vous regardez intensément et, tout d'un coup, vous voyez sortir le soleil. À minuit ! Ça, ça ne vous étonnerait pas ?

— *Non*, répond Dalí, *pas le moins du monde*.

— Eh bien moi, répond l'autre abasourdi, oui, ça m'étonnerait ! Et même tellement que je me croirais devenu fou.

Alors Dalí laisse tomber :

— *Moi c'est le contraire ! Je croirais que c'est le soleil qui est devenu fou.* »

Chapitre 2

BAROQUE

*Au-delà des exubérances
spectaculaires et parfois
frénétiques, l'univers dalinien
est celui d'un grand baroque.*

(Docteur Pierre Roumeguère, psychanalyste de Dalí,
in « Annexe IV » du *Journal d'un génie*).

Dalí est surréaliste, c'est entendu.

Il a même dit : « *Le surréalisme c'est moi.* »

Il a même dit, pour embêter Breton : « *Certes, je suis surréaliste, mais de naissance.* »

Tout son art le crie, toute sa vie le clame, toutes les histoires de la peinture et toutes ses biographies verrouillent cette évidence établie et bloquée.

Faut-il en rester là ?

Pas sûr. J'aimerais ouvrir un autre « front », à l'orée de ce livre, inscrire Dalí – aussi – dans une perspective baroque, incluant l'art nouveau, le style « nouille », Guimard, Gaudí, d'autres. Un baroque au sens large.

Voyez ce qu'on dit de l'Ampurdan, la région de Figueras où il est né, que c'est une « province baroque de la Catalogne ».

Voyez, lorsque vous vous trouvez à Barcelone, l'Art nouveau, le « style historique », le néo-gothique, ces mélanges, Gaudí, la « Sagrada Familia », immense délire inachevé, ce parc où la pierre, les briques, la céramique s'associent au végétal et l'imitent, ailleurs

ces bancs d'église, ces grilles de fer forgé, ces meubles déhanchés, cette espèce de folie d'arrondis, d'élangs, cette « *musique debussyste solidifiée* », comme dit Dalí.

Bien sûr, Figueras n'est pas Barcelone et, ses études, Dalí les poursuivra (avec Buñuel et Lorca) à Madrid. Mais Barcelone est la capitale culturelle de la région, l'un de ses oncles y est libraire et le jeune Salvador y fait quelques-unes de ses premières expositions. Gaudí est catalan, et le baroque imprègne l'air que respire Dalí, s'accorde à son goût du spectacle, de l'illusionnisme, du masque, de l'hyperbole, à cette façon dont, chez lui, le verbe, la pensée et la peinture fusent. La prolifération, ici, répond à la dilatation baroque qui jaillit là.

Dilatation des voûtes de Pozzo, de Guarini, d'autres, dilatation de l'espace dans les effets de miroir et les trompe-l'œil, dilatation du moi dans les mises en abîme scéniques pour des jeux de rôle qui vont de pair avec la conscience de l'immensité du réel, de l'étendue du connaissable, avec les découvertes géographiques et scientifiques.

Qu'on ne s'y trompe pas, si le baroque est aussi ou d'abord un art de propagande au service des Jésuites, son espace c'est celui de Kepler avec cette découverte majeure : la figure maîtresse n'est plus le cercle de centre unique mais l'ovale, l'ellipse. À l'opposition traditionnelle de la terre aux cieux se substitue une division nouvelle du monde visible fondée sur l'opposition du mobile à l'immobile. « *Cette pensée – l'infinitude de l'univers – implique je ne sais quelle horreur secrète ; en effet, on se trouve errant au milieu de cette immensité à laquelle on a refusé tout limite, tout centre, c'est-à-dire tout lieu déterminé* », écrit le grand savant.

Pour Dalí, le baroque est tout près : il se trouve à Cadaquès. Là, un peu à l'écart du port, ses parents possèdent une maison au bord de la plage d'Es Llaner. Dans les premières années de sa vie, le jeune Salvador y a passé tous ses étés. Des photos le montrent à vingt ans, en maillot de bain, vampant Lorca. Enfant, il est monté tout en haut du village, par les rues étroites, « *sinueuses comme des serpents* » (c'est lui qui le dit), étrangement pavées de pierres plates serrées les unes contre les autres et disposées sur la tranche, jusqu'à l'église de Santa Maria, à l'extérieur peint à la chaux comme la plupart des maisons du petit port, pour s'effrayer de la tête de géant

(ou d'ogre, ou de Maure) articulée, installée sous l'orgue, suspendue par les cheveux, gueule ouverte.

Elle n'y est plus, mais le curé de l'église en parle encore, bien qu'avec d'étranges réticences, peut-être à cause d'événements récents, à relents xénophobes, au cours desquels des travailleurs arabes immigrés ont été pris à partie. Dalí l'a figurée, cette tête monstrueuse, à l'extérieur de son théâtre-musée, sur le côté droit, à Figueras. Il l'évoque dans son *Journal* d'adolescence au style emporté, un rien trop précieux parfois, en octobre 1920 : « *Cette tête m'avait perturbé quand j'étais petit, écrit-il, et je me rappelle l'avoir regardée avec effroi.* » Elle crachait des caramels les jours de baptême et les enfants, hurlant et riant, se battaient pour en ramasser le plus possible, comme aujourd'hui ils se battent et rient et crient le jour de l'Épiphanie autour des voitures où les Rois mages, juchés sur des trônes, jettent des bonbons dans la foule.

L'intérieur de l'église, étonnamment somptueux, s'offre en contraste saisissant avec l'extérieur d'aspect plus populaire et lisse. « *Église baroque. D'un baroque magnifique* », précise Dalí qui poursuit : « *L'autel, baroque aussi, est tout doré, peuplé d'anges aux fesses et aux ventres proéminents, de saints, d'oiseaux, de colonnes, le tout formant un ensemble décoratif, chargé, pesant, mais beau... Dans les nefs latérales, des autels consacrés aux saints, baroques aussi, quelques toiles foncées où l'on devine des contours et des silhouettes vagues, dans leurs cadres d'or ouvré qui brillent à la lumière d'une lampe. Il y a l'orgue, un grand orgue avec ses longs tubes pensifs.* »

Ses longs tubes pensifs !

Pendant la guerre civile, les autels latéraux ont été saccagés, mais on avait construit un mur devant le retable du chœur pour le protéger. C'est ainsi qu'on l'a sauvé.

Ouvrage magnifique avec vierge en gloire, innombrables angelots, atlantes en soutien de colonnes et anges à trompettes. Avec, au pied de l'autel, à droite, sainte Barbe, patronne des tempêtes et, à gauche, sainte Rita, patronne des causes perdues.

23 mètres de haut, 12 de large, cet éblouissant délire de stuc doré est l'œuvre de Pau Costa de Vic, aidé par le menuisier de Gérone, Josep Serrano. C'est Jacint Morato qui l'a dessiné. Une inscription indique à la base que l'ouvrage a été « fet » en 1725 et « dorat » en 1788.

Période faste, le XVII^e et ce début de XVIII^e siècle, pour le retable en général qui, nous dit Gérard de Cortanze, « *introduit dans le lieu*

de culte un élément de spectacle et de théâtre ». On parle même de spectacle « par position ».

En multipliant les effets de surprise, le spectacle produit une irradiation.

Il étonne par la surabondance, les débordements, le gaspillage.
Le mouvement.

Le baroque ? Un univers en expansion qui se reconnaît à des thèmes, à une fougue, à un état d'esprit, à un *fa presto* qui s'accordent à la magie qui rôde, tout au long du siècle, même chez les savants, même chez les princes ou chez ce roi qui aimait les *Contes de Peau d'âne* et qui imagina *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Alors les châteaux naissent en un jour ou presque : dès que le prince l'a décidé. Pour cela on réquisitionne la pierre et le bois où ils se trouvent. On fait des barrages sur les routes. On détourne des convois. Et le stuc permet des miracles. Qu'importe s'il ne résiste pas aux injures du temps : un caprice chasse l'autre.

Plus fort : Pierre le Grand fait jaillir des marais Saint-Pétersbourg, une ville entière.

Le monde est féérique.

Le monde de Dalí aussi. Du jeune Dalí du moins, enfant gâté qui voulait être roi à chaque Épiphanie. Rien n'est impossible : c'est ce qu'il pense. Le monde est enchanté.

Plus tard Dalí, qui aime éblouir et leurrer, théâtralise l'espace dans un grand vent d'apothéoses.

Voyez ces éclats, ces envols, ces torsions, ces explosions, ces élans, cette virtuosité de l'improvisation à l'œuvre dans les toiles déchiquetées de la fin des années 20 et du début des années 30 : *Le Jeu lugubre*, le *Monument impérial à la femme-enfant Gala* et tant d'autres. Ces amplifications.

Ces convulsions.

Ces jaillissements.

Il y a une incandescence de l'objet, de l'air, de la peinture même, qui se fondent en inquiétude et en jubilation mêlées. C'est l'un des traits dominants du baroque : associer les contraires dans des contractions spasmodiques.

S'émerveiller d'indéterminé clinquant.

« *Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ?* s'interroge Diderot, bien avant le Malraux des *Voies du*

silence, dans son Salon de 1747. C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. »

C'est que le goût baroque est à l'inachevé, à l'imparfait, à l'incertain.

On sait que les joailliers appelaient « baroques » les perles irrégulières. Le mot « baroque » veut-il « donc » dire « imparfait » comme le suggère Germain Bazin ?

Oui, si la perfection est fermeture et l'imperfection ouverture. Oui, si l'imperfection est dynamique.

Oui, si l'émerveillement s'épanouit dans ce qui se creuse au cœur de la logique.

Oui, si l'imperfection est folie, vertige.

Il y a dans le baroque, comme chez Dalí, une horreur et une fascination du vide.

D'où la surcharge ici et là.

Ah, ces accumulations de détails chez Dalí, ces grouillements, dans *Les Premiers Jours du printemps* de 1929, dans *Le Rêve*, fameux tableau de 1931 qui appartenait à Félix Labisse, dans cet *Objet surréaliste indicateur de la mémoire instantanée* de 1932 qui figurait à l'exposition organisée par Pierre Colle à Paris du 26 mai au 17 juin 1932, où se bousculent un plan d'eau, des rochers, des végétaux, un cyprès, des terrasses enchevêtrées, une structure cubique où apparaît, en réemploi, un tableau de 1928 intitulé *Composition surréaliste*, plus tard baptisé *Chair de poule inaugurale*, une sorte d'ovni oblong, rouge et turgescents à gauche, sur lequel repose un encrier et un porte-plume, gris-bleu à droite, s'ouvrant pour laisser passer une poêle à frire avec deux œufs sur le plat dedans. Ah ! cette extravagante composition intitulée *Les Plaisirs liquides* de 1932 qui figurait à l'exposition organisée par Pierre Colle, encore, à Paris du 19 au 29 juin 1933 et qui appartient aujourd'hui à la Fondation Guggenheim où un couple et des figures plus ou moins complices (l'une d'elles verse un liquide dans un plat de terre où repose le pied de l'amant) se répartissent de part et d'autre de roches percées géantes, tandis que, sur une tache noire informe, paraît se dresser une armoire ouverte. Ah, ces déferlements, ces débordements, ces proliférations d'« images doubles »...

Ah, dans le baroque, ces rythmes tourbillonnants, ce vitalisme ouvert, ces formes évanescentes qui se dilatent au-delà des limites où elles sont incluses, cette richesse frémissante, ces équilibres qui

se font et se défont, cette mobilité d'œuvres qui demandent que le spectateur se mette lui-même en mouvement, cette agitation animée d'ondoiements, ces courbes, ces spirales, ces ornements qui lancent leurs vagues écumantes à l'assaut de la voûte et de ses nuées, ah ! ces coupoles qui se creusent et tournent jusqu'à l'ivresse dans les vertiges diaprés des trompe-l'œil !

L'architecture baroque crée une exaltation neuve. Simplicité et clarté sont des notions qui n'ont plus cours ni sens, ni importance ici. Il faut impressionner la masse des fidèles qui garde encore le souvenir des bouleversements religieux qui l'avaient agitée au moment de la Réforme et de la Contre-Réforme ; elle était prête à suivre une métaphysique susceptible de l'entraîner dans un nouveau, si possible intense, de la foi.

D'où l'élan qui anime l'architecture religieuse.

Voyez : les façades s'offrent en différentes parties qui semblent se repousser l'une l'autre, se dissimuler parfois les unes derrière les autres. Plus tard, ce n'est plus d'un simple mouvement des différentes parties qu'il s'agit : c'est le mur tout entier qui paraît s'agiter. Sainte-Agnès, construite à Rome sur la piazza Navona par Carlo Rainaldi (1652), n'est animée encore que d'un léger mouvement, celui-ci s'accroît dans l'église Saint-Charles Aux Quatre Fonta de Borromini (1667) où la façade tout entière semble agitée d'une vivante ondulation comme il arrive avec les maisons de Gaudí à Barcelone. Ce mouvement prend parfois une force telle que des éléments autonomes de la façade paraissent projetés en avant comme à Santa Maria della Pace, construite par Pierre de Cortone en 1656, où une masse centrale, ovale, semble s'échapper de la façade concave. Plus vigoureusement encore à Saint-André au Quirinal, construite par le Bernin, la forme du portail, de plan semi-circulaire, jaillit de la façade.

Faites sortir Bernin de Saint-André au Quirinal, de Saint-Pierre de Rome ou de Santa Maria della Vittoria, éloignez-le de ces anges souriants et de ces Thérèse pâmées, son théâtre – car c'est un homme de théâtre aussi – se situe dans la même perspective ! L'un de ses trompe-l'œil les plus fameux, c'est sa *Comédie des deux théâtres*. Quelle audace dans cette œuvre insensée ! Il l'imagine et la met en scène pour le carnaval de 1637. Il y a deux scènes et deux représentations. L'une est jouée au-delà des tréteaux devant un public fictif doublant, comme dans un miroir, le public de la salle que cet artifice plonge dans la plus troublante des illusions

théâtrales : c'est lui-même qu'il voit regardant la pièce qui se joue devant lui.

Comme Dalí, fasciné par les images doubles qui sont au cœur de son art, images qui en dissimulent d'autres empêchant le regard de se fixer en un seul point, le baroque favorise les effets de miroir, les reflets, tout ce qui trouble, égare, inquiète. À Versailles, où le roi avait sa grotte avec ses surprises hydrauliques, les décorations des bosquets de Le Nôtre étaient si changeantes, les effets d'eau si mouvants que les contemporains les comparaient aux changements scéniques des pièces à machine.

« *De l'eau mise en mouvement, le Baroque fait une œuvre d'art, dit Jean Rousset, spécialiste de la littérature baroque. Il la capte dans sa fuite et la relance pour la reprendre, il en provoque le jaillissement et la retombée, il la transforme tour à tour en pluie, en éventails, en vols de colombes, en plumages d'écume, en flocons que l'air agite, en draps qui se tordent, en voiles gonflées par le vent, en nuages de lumière.* »

Dans les comédies-ballets, dans les pièces baroques, ce ne sont que rêves, feintes, enchantements, apparitions, disparitions, métamorphoses, folie douce et masques. On traverse des forêts enchantées gardées par des lions et des licornes, on assiste à des vols de divinités, on rencontre des astres qui se changent en dames et en cavaliers. Les pierres dansent, les animaux se transforment en rochers, les montagnes s'ouvrent. C'est un monde de naïades, de tritons, de néréides, d'hermaphrodites, de chimères, de grotesques. Circé la magicienne règne ou bien c'est Alcina, Médée, Orphée, Calypso.

Même l'église se met à ces effets. Un exemple ? Voici : au-dessus de l'autel une ample gloire, dont le centre, creusé en perspective, contient l'image de la sainte environnée d'anges. Un mécanisme fait avancer et reculer la gloire ; lorsqu'elle avance, le nombre des anges augmente. Au moment de la bénédiction, le Saint-Sacrement descend sur l'autel au milieu des cierges répandant une lumière éclatante. En sorte que l'on croit voir un vrai paradis.

On abusera tant de ces scénographies, de ces machines, de ces feux d'artifice et de ces feux de Bengale déclenchés à tout propos dans les églises que l'archevêque interviendra pour en interdire l'usage « *comme tenant trop de l'opéra* ».

Mais quel plaisir dans l'abus, quelle allégresse !

On se multiplie sous le masque, on change d'identité, on joue. Ah, se fuir, ah, se perdre !

N'est-ce pas Dalí ?

Vrai, le monde n'est que théâtre et décor. Philippin ne dit-il pas, dans *Les Rivaux* de Quinault, que « *la vie est une farce et le monde un théâtre* », et le prince Sigismond, dans le chef-d'œuvre de Calderón, que « *la vie est un songe* » ?

La question des frontières incertaines du rêve et de la réalité, de l'envahissement de la vie par le songe, qui hante Dalí sa vie durant, jusqu'à menacer sa raison, est partout : « *Tout m'éblouit sans m'étonner, et tout me fait douter sans m'empêcher d'y croire* », s'exclame Sigismond, constatant l'incertitude où il est, s'interrogeant sur le peu de réalité du monde et de l'état de prince au point de s'exclamer peu après : « *Dire que c'est un songe est une illusion.* »

L'illusion comique de Corneille, parfait trompe-l'œil, rappelez-vous, dévoile que la tragédie que l'on avait crue vécue par des héros est jouée en fait par des héros devenus comédiens.

Nous sommes sur un théâtre.

Nous sommes dans la tragi-comédie, genre hybride, monstre baroque, figure compliquée, délibérément opposée à la nudité de l'action tragique.

La confusion est à son comble quand le « plaisant abbé de Boirobert » et Brosse adaptent librement une pièce de Calderón où l'on voit un gouverneur faire arrêter sa fille qu'il prend pour une autre et confie sa prisonnière aux soins de... sa fille, d'où ces propos de sa confidente :

« *Vous n'êtes pas connue et vous l'êtes de tous
Vous êtes en prison et vous êtes chez vous.* »

Pièce type du genre : *La Nouvelle Auberge*, de Ben Jonson. Lord et lady F. errent longtemps à la recherche l'un de l'autre, se rejoignent enfin, mais à leur insu tant ils sont déguisés et changés, dans une auberge où ils vivent plusieurs années côte à côte sans se reconnaître : elle avec sa fille travestie en garçon. Lors d'une fête donnée dans l'auberge, cette fille que tout le monde croit garçon, se travestit en fille et gagne l'amour de lord B. qui l'épouse secrètement. Là-dessus il se révèle qu'elle est garçon ; consternation ; puis que ce garçon est bien une fille ; joie finale, chacun retrouve sa place et son identité. Pour un moment, du moins.

Dans les tragi-comédies de ce genre (elles sont nombreuses), tout le monde est masqué. Personne n'est ce qu'il paraît. Personne ne se reconnaît donc plus. Partout, d'un bout à l'autre du jeu, ce ne sont