

Dalí Artiste de l'action et performeur

Joan Casellas

Numéro 101, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45485ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Casellas, J. (2008). Dalí : artiste de l'action et performeur. *Inter*, (101), 2–16.



Dalí

artiste de l'action
et performeur

PAR JOAN CASELLAS

Au Dalí peintre et sculpteur, auteur de fiction et théoricien, cinéaste et publicitaire, assembleur et environnementaliste, nous devrions ajouter le Dalí performeur ou artiste de l'action à titre de précurseur...

Le premier *happening* auquel j'ai participé de manière inconsciente eut lieu en raison d'une visite que des étudiants de l'école Massana de Barcelone rendirent à Salvador Dalí, dans sa maison de Port Lligat durant l'été 1975. Dalí avait posé comme condition que nous n'aurions accès à sa maison que si nous nous dirigeons en procession, depuis Cadaqués jusqu'à Port Lligat, vêtus de tuniques blanches. Je me méfiais du personnage Dalí, extrêmement théâtral et proche du régime franquiste mais, avec mes 15 ans tout juste révolus, je ne pouvais pas résister à la tentation de rencontrer l'un des personnages les plus excentriques et fameux du monde. C'est ainsi que je m'enveloppai dans un drap blanc et que je marchai parmi mes camarades d'études.

Nous arrivâmes à Port Lligat, un paysage vraiment magnifique et d'une paix hypno-



> Collage pour le frontispice de *L'amour et la mémoire* de Salvador Dalí, Paris, Surréalistes, 1931. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

> Page précédente : Salvador Dalí avec un oursin de mer sur la tête, photo de Luis Buñuel, Cadaqués, 1929. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

tique, où nous fûmes reçus par un majordome qui nous laissa entrer. Tout d'abord, nous tombâmes nez à nez sur l'ours polaire disséqué, une imposante pièce de taxidermie qui recevait les visiteurs d'un geste menaçant. Une fois qu'on nous eut installés dans le jardin, et après nous avoir fait attendre rituellement plus d'une heure, Dalí apparut, majestueux, avec Gala qui, à 81 ans déjà, présentait un visage extrêmement ridé. Dalí commença à réciter un rosaire de déclarations archiconnues de tous à la télévision et dans les journaux ; soudain le majordome fit son entrée, avec un téléphone, et annonça un appel de New York. Dalí joua sans doute le jeu, car il dit : « Qu'ils attendent, je suis avec l'école Massana ! », phrase qui fit son effet parmi les visiteurs.

La soif de dollars mais aussi la renommée poussaient Dalí à recevoir constamment

toutes sortes de groupes d'admirateurs, auxquels il imposait systématiquement le *happening* des tuniques blanches ou des choses semblables. Cette sorte d'action daliennne peut être considérée comme pure propagande, comme un symptôme de décadence ou comme l'appropriation d'un genre nouveau, le *happening*, à des fins banales ; mais un regard attentif sur tous les gestes, actions et poses scandaleux de Dalí au long de sa carrière nous révèle une cohérence et un intérêt artistique plus grands que ce que les préjugés sur le personnage nous laissaient supposer.

Dalí est l'un des grands artistes interdisciplinaires du XX^e siècle. Déjà, plus personne ne remet en question la qualité de ses nombreux articles et, évidemment, on réserve au peintre Dalí un espace dans l'histoire, durant la « bonne » période de son art qui, selon la « fatwa » d'André Breton au moment de l'expulser du groupe surréaliste, va de 1929 à la fatidique année 1934. Certains lui concèdent un peu plus de marges et rallongent sa vie utile (pour l'histoire) jusqu'en 1939. C'est peut-être dû à la nécessité de reconnaître une autre facette de l'art de Dalí, qu'il développa avec Marcel Duchamp : l'art de l'assemblage et de l'installation¹ qui surgit avec force lors de l'*Exposition internationale surréaliste de Paris* en 1938, et que Dalí reprit avec son fantastique édifice « Le rêve de Vénus » pour la *Foire internationale de New York* en 1939. L'apport cinématographique de Dalí, bien qu'en grande partie mis en échec pour diverses raisons, mérite aussi une place dans l'histoire pour son travail dans *Un chien andalou* et *L'âge d'or*.

Récemment, l'historien Félix Fanès a récupéré de façon critique un amalgame hétérogène d'activités daliennes considérées jusqu'à présent, dans le meilleur des cas, comme des œuvres mineures, pour ne pas dire de purs déchets commerciaux : nous nous référons ici à ses couvertures de revues et de livres, à ses dessins de bijoux, aux accessoires de mode, aux logos commerciaux, aux bouteilles et couvercles de même qu'à toutes sortes de publicités de produits industriels pour la presse et la télévision. Fanès les réunit dans la grande exposition *Dalí : culture de masse*² parmi les activités de l'*Année Dalí*, en 2004.

L'anagramme *Avida Dollars*, avec lequel André Breton voulut stigmatiser Dalí, et que celui-ci diffusa avec un sens de l'humour mais aussi comme talisman propitiateur, a servi de base populaire pour considérer Dalí comme l'artiste connu le plus « vendu », prêt à faire n'importe quoi pour de l'argent : une publicité d'Alka-Seltzer, une bouteille de

cognac, le logo d'un caramel³, etc., ce qui permet ainsi de rejeter sans aucune espèce d'analyse critique une importante quantité de productions et d'activités daliennes. Ce préjugé démontre le caractère multidisciplinaire et interdisciplinaire de Dalí, présent dès le début de sa carrière, et laisse de côté un fait très évident : pourquoi Dalí se contraignait-il à réaliser le dessin d'une bouteille ou un logo commercial, pourquoi annoncer à la télévision une prosaïque pastille effervescente – gestes qui impliquent toujours des territoires inconnus non exempts de risques – quand, sans aucun doute, il pouvait obtenir la même quantité d'argent en répétant monotone des éditions graphiques de certains de ses thèmes iconiques, de la même façon que le faisaient sans pudeur ni répit ses collègues Picasso et Miro ? En tant que surréaliste total, mais peut-être plutôt en raison de sa condition postDada et prépop, Dalí éprouvait une attraction fatale pour les situations extra-artistiques, néo-artistiques ou antiartistiques et, depuis le commencement de sa carrière, il n'a pas hésité à s'engager dans tous les domaines qui se trouvaient à sa portée.

Au Dalí peintre et sculpteur, auteur de fiction et théoricien, cinéaste et publicitaire, assembleur et environmentaliste, nous devrions ajouter le Dalí performeur ou artiste de l'action à titre de précurseur, avec une méthode et une constance qui dépassent la pure anecdote « surréaliste ». L'objet de cet article est d'analyser les travaux performatifs de Dalí en relation avec la totalité de son œuvre et, au-delà de l'anecdote risible ou publicitaire, de voir où se situent les gestes daliens, ses « happenings » et ses performances apparemment de peu de valeur artistique, pour confronter ses apports, ses coïncidences et ses prémonitions dans ce domaine.

Attitude et personnage

Il semble que Dalí, bien que de caractère timide, ait eu une tendance aux attitudes excentriques depuis tout petit : selon son biographe Ian Gibson, « un cas extrême d'enfant gâté ». Ces excentricités lui servaient peut-être de refuge ou d'antidote à une timidité qui pouvait le paralyser totalement. En tous les cas, durant sa période estudiantine à l'académie de San Fernando de Madrid, il accentua rapidement ses impulsions extravagantes pour se forger une personnalité hors du commun en portant des chemises exagérément larges, de longues capes et, surtout, à cause de sa chevelure qu'il laissa tout d'abord pousser avec de longues mèches et pattes, et que plus tard il saturerait d'œufs pour les rendre brillants, allant jusqu'à les

badigeonner avec du vernis à tableaux, comme le raconte Dalí lui-même dans sa *Vie secrète*.

L'essai novateur de Laia Rosa Armengol, *Dalí, icône et personnage*⁴, traite de façon approfondie de l'intérêt manifeste de Dalí à se forger une image personnelle qui serait en elle-même une œuvre d'art et de comment il s'y acharnera, entre autres choses, à travers sa moustache qu'il travaillera toute sa vie comme une œuvre d'art. À cet effet, Armengol signale un fragment très significatif de la *Vie secrète* : « J'avais laissé pousser ma chevelure et la portais longue comme celle d'une fille, et me dévisageant dans le miroir, j'en adoptais fréquemment la posture et l'aspect mélancolique de Raphaël, à qui j'avais voulu ressembler le plus possible. Je surveillais aussi avec impatience la croissance du duvet de mon visage, pour pouvoir me raser et porter de longues pattes. Je désirais avant toutes choses me donner un "aspect insolite", composer une œuvre majeure avec ma tête. »

Le personnage de Dalí s'activait automatiquement quand il se sentait observé, particulièrement devant les médias de communication qui, en une symbiose maximale, alternaient diffusion et rareté étonnante. Je crois que pour Dalí les moyens de communication tels que les journaux, les revues et, plus tard, la télévision formaient une sorte de support artistique qui lui permettait une expression innovatrice de l'automythisme surréaliste au service de sa méthode paranoïco-critique. La renommée comme matière artistique. Marcel Duchamp, qu'il admirait et avec qui il maintint une amitié durable, fit la même chose mais de manière apparemment différente lorsqu'il arriva à New York en 1915 et se rendit compte qu'il était célèbre à cause de son scandaleux *Nu descendant l'escalier* qui avait été exposé à New York deux ans auparavant. Dans sa première période américaine, Duchamp fut connu comme étant l'artiste d'un seul tableau et, plus tard, comme l'artiste qui ne faisait rien. Bien que les deux situations fussent fausses, Duchamp se forgea grâce à elles son propre personnage.

L'action et le geste comme art dans l'avant-garde interdisciplinaire

Officiellement, l'art action ou performance naît en 1959 avec l'invention, par Allan Kaprow, du *happening*, bien qu'avec ce concept Kaprow ne fasse pas plus que nommer une inquiétude artistique qui allait fleurir en différents endroits, immédiatement après la Seconde Guerre mondiale : à Paris, avec les lettristes et les situationnistes depuis 1946⁵, au Japon avec Gutain dès



1955 et aux États-Unis mêmes, au Black Mountain College où John Cage, successeur de Duchamp, parrain de Fluxus et de ZAJ, et professeur, entre autres, de Kaprow, organisait dès 1952 des concerts d'actions et des soirées interdisciplinaires de type protohappening.

L'art action, dans lequel Dalí s'impliquera de façon systématique, n'a pas seulement connu une longue période de gestation dans les années quarante et cinquante, mais aussi plusieurs précédents avant-gardistes très clairs à l'intérieur desquels Dalí occupait une place. Si l'attitude, le geste ou la désignation comme œuvre d'art trouve en Marcel Duchamp son premier et plus célèbre défenseur au XX^e siècle, nous devrions considérer un autre mouvement artistique antérieur et antagoniste au conceptualisme, qui configurera l'image de l'artiste comme étant une extension de tous les aspects de sa vie : le romantisme et son écho fin-de-siècle, le modernisme. Dalí a toujours prêté une grande attention au modernisme, défendant l'œuvre de Gaudi, particulièrement dans les années vingt, quand des voix provenant des groupes rationalistes réclamaient même sa démolition. Dans ce contexte, il semble improbable qu'une figure catalane reconnue de ce mouvement puisse passer

> Photogramme d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.

inaperçue aux yeux du jeune Dalí. Il s'agissait du polyvalent Santiago Rusiñol, peintre reconnu de paysages, auteur de théâtre, collectionneur et l'un des responsables de la récupération de l'œuvre du Greco, célèbre aussi pour ses fameuses actions déconcertantes comme vendre des duros d'argent authentiques à quatre pesetas (un duro équivalant à cinq pesetas, les vendre à quatre pesetas est absurde, NDT) ou s'asperger intentionnellement avec un carafe de vin rouge tout en revêtant un impeccable costume de lin blanc. Javier Pérez Andújar, dans son ouvrage *Salvador Dalí : à la conquête de l'irrationnel*⁶, signale les déclarations de Dalí sur la nécessité de « faire de sa tête une œuvre de maître », en relation avec les têtes de Rubén Dario, semblants de personnages parmi lesquels figurait Santiago Rusiñol, « prince dans le pays de Bohême », selon les dires de Rubén Dario. De plus, la famille Pichot⁷, mentor des vellétés du jeune Dalí, était très liée au monde artistique, et on lui doit, par exemple, la visite de Picasso à Cadaqués dans les années dix. Santiago Rusiñol étant une figure extrêmement populaire, il est impossible que le jeune Dalí n'ait pas eu connaissance de sa peinture et d'anecdotes délirantes par l'entremise des Pichot.

Le futurisme et Dada furent les premiers mouvements d'avant-garde qui proposèrent des activités interdisciplinaires à caractère performatif : les paroles en liberté, les machines à bruit, le hasard comme moteur créatif, l'anti-art... Dalí se tenait informé de ces recherches par des revues comme *Esprit nouveau*, que lui prêtait son oncle Anselme Domènech, propriétaire d'une importante librairie de Barcelone, ou par le catalogue de peinture futuriste que lui rapporta de Paris Pepito Pichot au début des années vingt mais, surtout, en entrant en contact avec le groupe ultraïste de Madrid et ses compagnons de résidence avec lesquels, de plus, il fonda le curieux Ordre de Tolède⁸, une espèce d'association d'artistes « cadavres » qui, entre autres activités délirantes, construisit une très performative et dadaïste « machine à enflammer les pets » consistant en un cube de bois vide muni d'un trou sur une paroi latérale, par laquelle le pet se transférait à l'intérieur, lequel était équipé d'une bougie allumée, prête à enflammer le gaz et à obtenir une grande flamme qui se libérait par la partie supérieure du cube, judicieusement découverte.

D'autre part, le hasard voulut qu'à l'Institut de Figueras, Dalí eût comme professeur Gabriel Alomar⁹, écrivain engagé et politicien catalan indépendantiste qui, en 1904, prononça à l'Athénée de Barcelone la conférence intitulée *Le futurisme*, un texte à caractère politique mais par bien des égards semblable à celui que Marinetti publia cinq ans plus tard dans *Le Figaro*, où il était clairement établi qu'Alomar collaborait à cette époque. Alomar publia son texte en 1905, et l'année 1908 est largement reconnue comme un précédent du concept futuriste qui a tant fait parler de lui au XX^e siècle. L'intérêt de cette coïncidence entre Alomar et Dalí n'est ni fondé sur la possibilité qu'Alomar ait pu parler à ses jeunes élèves du futurisme, le sien ou celui de Marinetti, ni sur le caractère engagé et révolutionnaire d'Alomar qui, inévitablement, devait influencer de jeunes gens inquiets comme Dalí.

L'art action, au cœur du monde des arts plastiques, est la conséquence d'une vision interdisciplinaire à caractère provocateur face aux canons établis, y compris l'art moderne lui-même. Le futurisme l'élabore théoriquement. Dalí l'expérimente comme un répulsif social, et le surréalisme l'incor-

Le futurisme et Dada furent les premiers mouvements d'avant-garde qui proposèrent des activités interdisciplinaires à caractère performatif : les paroles en liberté, les machines à bruit, le hasard comme moteur créatif, l'anti-art...

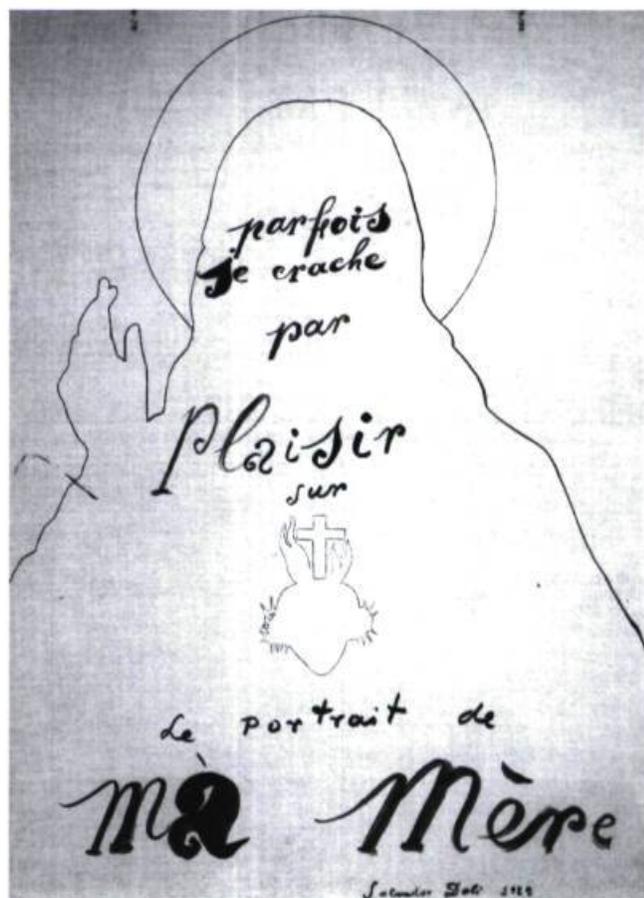
pore à sa panavision de la pratique artistique en ce qu'il rejoint, comme le romantisme, toutes les facettes de la vie. Dalí, parrainé par Joan Miró qui l'introduisit dans le cercle de Breton, se manifesta rapidement comme un artiste polymorphe. Les films *Un chien andalou* en 1929 et *L'âge d'or* en 1930, qu'il réalisa en collaboration avec Luis Buñuel, durent influencer considérablement sa prompt ascension au sein du groupe surréaliste. Il en va de même pour le succès de sa première exposition individuelle à Paris, en cette même année 1929, où il présenta entre autres œuvres *Le grand masturbateur* et *Le Sacré Cœur*, une toile déconcertante, radicalement différente de toutes les autres, sur laquelle il a écrit en toutes lettres « Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère » à l'intérieur d'une silhouette du Sacré Cœur de Jésus. Une action très Dada qui impliquerait son expulsion hors du giron familial. Parachevant son entrée scandaleuse au sein du groupe surréaliste de Paris, il réalisa un geste assez surprenant : au lieu d'assister à l'inauguration de l'exposition qui le consacrait comme surréaliste de la main d'André Breton qui, pour l'occasion, avait écrit le prologue du catalogue, il s'éloigna à pied avec Gala jusqu'à la plage de Sitges, au sud de Barcelone.

Dalí, performeur paranoïaque-critique

Dalí fut un caractère scandaleux et « excessif », comme le décrit son biographe Ian Gibson¹⁰, et certainement un paranoïaque tout court – de fait, des cas tragiques de paranoïa ont existé dans sa famille et ont flotté dans l'atmosphère, en lien avec l'attitude imprévisible de Salvador Dalí¹¹, mais son œuvre est le résultat d'une grande intelligence aiguisée par cette paranoïa qui lui a procuré tant d'imagination. Expulsé de l'académie de San Fernando, le fait sera constaté dans ses annales et Dalí, mentionné comme l'un de ses élèves les plus brillants. Expulsé de sa famille, celle-ci continuera à vivre et à perdurer grâce à lui. Expulsé du mouvement surréaliste, l'histoire de ce dernier pourra difficilement fonctionner sans ses apports, culminant en 1979 lorsque l'entrée à sa propre rétrospective au centre Georges-Pompidou lui sera refusée en raison d'une grève des fonctionnaires, tout comme existent finalement des doutes quant à savoir s'il ne fut pas expulsé hors de sa

propre tombe à Pubol pour continuer à fonctionner comme machine « avida dollars » au centre de son théâtre-musée de Figueras.

Bien que les actions de Dalí paraissent, dans bien des cas, répondre à l'archétype plus banal de l'art action, simples accouchements théâtraux n'ayant pas d'autre raison d'être que d'attirer l'attention, en réalité celles-ci sont liées à ses processus créatifs les plus importants. L'iconographie performative développée par Dalí dans ses deux films réalisés avec Buñuel (les deux seuls vrais films de Dalí), comme la scène de l'âne mort en état de décomposition avec deux jésuites en fond – l'un deux étant Dalí lui-même – et un piano à queue péniblement tiré par un seul homme ou la terrifiante scène d'ouverture de l'œil sectionné par le fil d'un couteau, répond au monde des « putréfiés » déve-



loppé durant les années de la résidence. Ces actions constituent aussi un précédent aux idées reliées aux travaux des actionnistes viennois ou à tout ce qui se rapporte à la « désacralisation » du piano, comme avec Fluxus, 33 ans plus tard.

Pour l'Exposition internationale du surréalisme de Paris en 1947, Marcel Duchamp conçut une œuvre à caractère performatif, un torse en caoutchouc assorti de l'inscription *rière de toucher* sur la couverture du catalogue de l'exposition,

> *Le Sacré Cœur*, encre sur tissu, 1929. Centre Georges-Pompidou et MNAM, Paris.

faisant évidemment allusion avec ironie aux *ne pas toucher* des musées tout en se montrant en faveur d'un art plus vivant ou interactif. Dix-sept ans plus tôt, Dalí avait proposé quelque chose de semblable à Buñuel, un ruban continu en caoutchouc avec des textures fixées aux strapontins du cinéma, permettant aux spectateurs d'expérimenter physiquement de leurs mains les poitrines et les fesses qui apparaîtraient simultanément sur l'écran : le cinéma tactile. Bien que cette expérimentation n'ait jamais abouti, elle constitue une preuve de la grande imagination multimédia présente dans l'œuvre de Dalí.

À la fin de la fructueuse année 1929 au cours de laquelle fut réalisé et présenté *Un chien andalou*, il rencontre Gala, intègre le groupe surréaliste, puis triomphe à Paris et connaît plusieurs scandales publics et familiaux. Dalí mène à terme ce que l'on pourrait considérer explicitement comme sa première action artistique : il s'agit d'une photo-action très élaborée sur le plan symbolique, comportant des réminiscences biographiques, réalisée contre toute attente dans l'intimité absolue d'un Cadaqués solitaire et hivernal ; une fameuse photographie prise par Buñuel, où Dalí apparaît debout, contre un mur blanc, la tête rasée, un oursin posé sur sa calvitie.

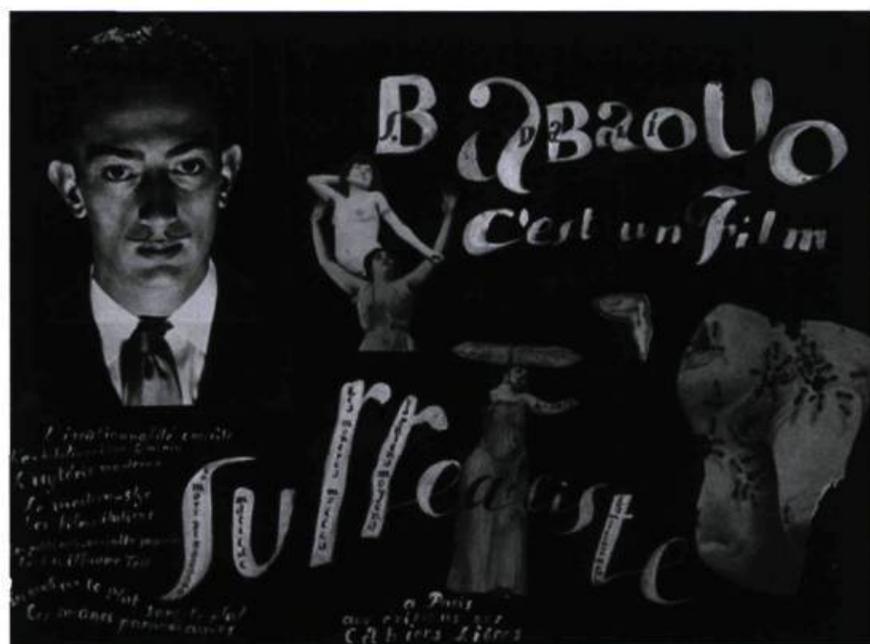
Dalí rentre triomphant à Paris, mais doit faire face à un père furieux de son œuvre blasphématoire du *Sacré Cœur*. L'offense faite à l'honneur familial relativement à sa mère décédée est majeure, si elle est vraie, dans la mesure où celle-ci est rendue publique à travers un article d'Eugenio d'Ors, paru le 15 décembre dans *La Gazette littéraire*, dans lequel le très réputé critique censure l'acte de Dalí. Le père de Dalí exige de son fils qu'il se rétracte – exigence qu'il ne parvient pas à obtenir – et, furieux, l'expulse littéralement de la maison en le déshéritant et en le maudissant. Dalí, abattu mais sûr de lui-même, met en scène sa douleur et sa détermination à travers la fameuse photographie de son crâne rasé avec l'oursin. Gibson décrit en détail la dispute mais, à propos de cette photographie, offre seulement la même explication que Dalí lui-même dans sa *Vie secrète*, celle d'un premier contact avec le mythe de Guillaume Tell qui, plus tard, sera si important dans son iconographie comme peintre. De fait, ce n'est pas la première fois que Dalí se rase la boule à zéro. Durant l'année 1924, lors d'une visite du roi Alfonso XIII à Figueras, Dalí est incarcéré « à titre préventif » aux côtés d'autres agitateurs habituels ; il passe neuf jours dans la prison de Figueras et de

trois semaines à un mois, selon les sources, dans la prison de Girona. Gibson, bien que ne considérant pas sur un plan artistique la relation entre ces deux récits, détaille les événements de l'année 1924 à travers certains aspects significatifs, comme le fait que cette incarcération, en pleine dictature du général Primo de Rivera, eut lieu en réalité pour impressionner le notaire Dalí Cusi à qui les autorités avaient annoncé que son fils serait libéré s'il retirait une dénonciation pour fraude électorale déposée par le notaire quelques mois à peine avant le coup d'État militaire. Quant à son crâne rasé, il apparut comme une satire de ses geôliers, destinée à se moquer des autorités militaires. Gibson précise que Marti Vilanova conserva les cheveux de Dalí pour les faire avaler, un jour, aux responsables d'une telle humiliation.

Ainsi, de prime abord, ce nouveau rasage de crâne ferait écho au premier, rappelant que celui-ci fut causé par son père, dont Salvador Dalí fils serait la victime indirecte. Enterrer les cheveux sur la place d'Es Llaner, face à la maison de famille des Dalí à Cadaqués, est une forme paranoïaque et critique de faire avaler à son père les cheveux de son humiliation et, en même temps, d'enterrer son père. Mais c'est aussi une référence à son geste comme prisonnier politique puisque, à cette époque, sans doute influencé par la véhémence de son professeur Alomar, Dalí s'affichait publiquement comme étant antimonarchiste et révolutionnaire, ce qui lui valait de figurer sur les listes de la police comme provocateur potentiel. De plus et sur un plan artistique, Javier Pérez Andújar nous fait observer que la coquetterie capillaire du rasage de Dalí peut aussi être mise en

relation avec des actions Dada consistant à se raser la tête en public comme spectacle. Trois décennies plus tard, l'artiste Fluxus Dick Higgins reprenait cette idée comme action dans son *Danger Music No. 2*. Focalisant davantage sur les détails, Francisco Javier San Martín¹² observe que le rasage de Dalí accompagne un ostentatoire oursin sur la tête et une étoile de mer qui serpente, plus camouflée, autour du cou. Ces animaux marins associés au rasage trouvent une résonance artistique avec l'étoile rasée du cou de Marcel Duchamp en 1919 et avec l'étoile de mer que Man Ray fait briller sur le devant de son turban dans son film *Étoile de mer* en 1921. San Martín poursuit avec une intéressante dissertation spéculative sur la signification sèche et aérienne de l'étoile de mer et de l'oursin, la bouche et l'estomac étant le même organe, ce qui résulte en un intéressant rapprochement de l'obsession cannibale de Dalí.

La *garota*, qui est le nom donné dans l'Ampurdan à l'oursin, se mange crue ou à la vapeur comme un authentique délice, et il est significatif que Salvador Dalí père, justement, soit un enthousiaste dévoreur de ces crustacés, comme le démontre éloquemment un film de Buñuel que celui-ci réalisa en utilisant un reste de métrage vierge après avoir terminé le tournage de *Un chien andalou*. Ainsi, la *garota* nous ramène au père ainsi qu'aux obsessions dévorantes et sexuelles de Dalí puisque celui-ci identifie la *garota* à la saveur prononcée et à la texture baveuse du sexe féminin. Ce n'est pas en vain que Dalí a enterré sa chevelure avec les pelures vides des *garotas* dégustées avec Buñuel, probablement autour du rituel du rasage.



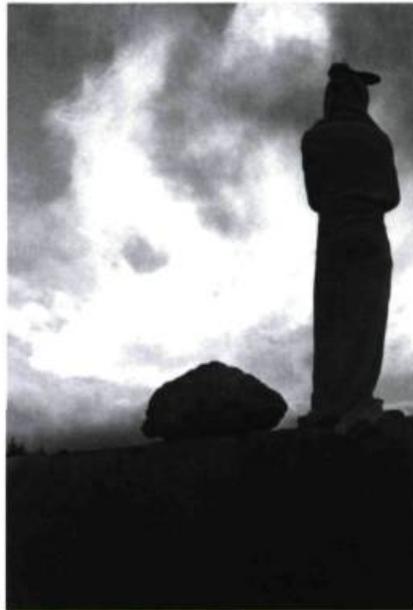
> Affiche du film *Babaouo*, 1932. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueras.

Dalí pose froid et défiant contre un mur de chaux – un mur d'exécutions ? – avec une étoile de mer asphyxiante aux longs bras enroulés autour de son cou et un oursin piquant sur sa calvitie sans protection. Laia Rosa Armengol nous propose une lecture de plus à propos de cette histoire labyrinthique : cette bête marine ne serait-elle pas une sorte de couronne ? Armengol détaille le jeu vaste et obsessionnel de Dalí avec le couronnement de toutes sortes d'objets qui vont de la quincaillerie théâtrale à la conjugaison photographique de sa tête sous une lampe. Effectivement, une couronne d'épines, ajout de ma cueillette, reprenant de façon paranoïaque les épines qui couronnent son blasphématoire *Sacré Cœur de Jésus*, est à l'origine de tout ce drame. Armengol observe également comment Dalí relie les piquants de l'oursin à sa moustache naissante, futur canon de sa personnalité, et en ce sens met en évidence une carte postale datant de 1928 adressée à son ami Pepin Bello, de la résidence d'étudiants, qui dit simplement « *erizo, eirizo, e inizio* », que l'on pourrait traduire par « j'initie ma moustache pointue ». La carte postale qu'apporte Armengol livre une clé plus générale sur ce thème, le nom de Pepin Bello s'étant transformé en « *Vello* », c'est-à-dire « Tiré par les cheveux » (en castillan, le nom *Pepin Bello* avec un *b* signifie « beau » et avec un *v* signifie « cheveux », NDT). Dalí se couronne ainsi comme un être héroïque et « moustachu pointu ». Mais l'on peut aussi voir plus loin : Gala et Buñuel, et le conflit marquant qui se dénouera entre eux trois ans après cette photographie. Dalí père répudie son fils autant à cause du blasphème du *Sacré Cœur de Jésus* que parce qu'il est devenu l'amant d'une femme mariée au caractère immoral, mère de plusieurs enfants et de dix ans son aînée. Buñuel, l'auteur de la photographie, n'éprouve aucune sympathie réelle pour Gala et considère qu'elle les sépare, ce qui fatalement finira par arriver. Buñuel efface Dalí du générique de deux de ses films réalisés avec lui, et Dalí, comme quelqu'un qui ne veut pas admettre la chose et emphatise encore plus la densité symbolique de cette photographie, la publie en pleine page de son livre *L'amour et la mémoire*, en 1931, modifiée par un collage plein d'effets où Gala apparaît en train de se coller à un mur latéral à gauche de l'image, sous le regard implicite et médusé de Buñuel qui, comme photographe, se doit de contempler la scène.

Utiliser littéralement la tête comme support d'objets symboliques ou absurdes sera un geste très répandu dans le monde de la performance, particulièrement chez les artistes Fluxus comme Emmett Williams ou ZAJ, comme Esther Ferrer dans les

années soixante et soixante-dix ou comme Boris Nieslony de Black Market qui, dans les années quatre-vingt, se distinguera en portant de lourdes pierres sur la tête. Dalí, précurseur de l'« action de tête » (d'après Duchamp), insistera sur cette modalité esthétique. Il investira à fond la photo-action avec Man Ray et Philippe Halsman mais, chronologiquement, son prochain pas performatif prendra place dans un domaine qui le caractérisera et qui, dans les décennies suivantes, aura beaucoup de succès : la conférence-action.

Dans les années dix, Arthur Cravan se rendit célèbre à Paris avec ses discours publics scandaleux et sa revue *Maintenant* où, carrément, il se consacrait à insulter et à offenser le public. Kurt Schwitters, entre autres dadaïstes de la poésie phonétique, parcourut l'Europe au début des années vingt avec ses récitals, qu'une majeure partie du public offensé comparait à d'interminables sessions d'« aboiements ». Dalí, qui devait connaître de tels cas – lesquels, de plus, lui étaient très personnels : souvenez-vous du *Manifeste groc* (manifeste jaune) de 1928¹³ –, prononça en avril 1930, en tant que représentant officiel du surréalisme espagnol, une conférence scandaleuse dans l'Athénée de Barcelone intitulée *Position morale du surréalisme* qui commençait ainsi : « Tout d'abord, je crois indispensable de dénoncer le caractère éminemment avilissant que suppose l'acte de donner une conférence et encore plus, l'acte de l'écouter... », et dans laquelle, entre autres choses, il s'appliqua à insulter Angel Guimarra, l'un des plus importants représentants de la patrie du théâtre catalan. Comme conséquence immédiate, le directeur du centre dut démissionner, et Dalí augmenta sa gloire, tandis qu'il pénétrait un nouveau territoire. À propos de cette conférence, Gibson rapporte que, malgré tout, la conférence n'eut quasiment aucune répercussion dans la presse parce qu'elle coïncidait avec l'arrivée à Barcelone d'un groupe important d'artistes et d'intellectuels madrilènes parmi lesquels se trouvait Ortega y Gasset. Selon Gibson, Dalí dut être furieux du manque de répercussion médiatique et du fait que, bien qu'il eût dérangé un grand nombre de personnes – parmi lesquelles Sebastià Gasch, ancien compagnon et signataire du *Manifeste groc* –, cela ne provoqua pas d'émeute dans la salle, raison pour laquelle, 12 ans plus tard, Dalí s'inventa un scandale disant qu'après avoir insulté Guimera, le qualifiant de « grand cochon, pédéraste et énorme chauve putréfié », le public commença à lancer des chaises et qu'il dut quitter la salle escorté par la police. Dalí s'invente donc ici un scandale qui n'exista pas sur le moment,



1



2



3

- 1 Photo d'action de Man Ray, avec drapé et objet sur la tête, Cadaqués, 1933. Centre Georges-Pompidou, Paris.
- 2 Photo d'action de Man Ray, avec drapé et objet sur la tête, Cadaqués, 1933. Centre Georges-Pompidou, Paris.
- 3 Photo d'action de Man Ray, avec chaussure et tête, Cadaqués, 1933. Centre Georges-Pompidou, Paris.

mais qui prendra forme peu après avec la projection de *L'âge d'or* et qui rappelle surtout les scandales mythiques de Cravan et Schwitters qui, de nombreuses fois, se terminèrent par des insultes et des coups de poing.

L'offense, la scatologie et la cruauté cannibale sont des obsessions daliennes au-delà de son propre contrôle et qui, fréquemment, lui attirent des conséquences indésirables comme dans le cas du *Sacré Cœur* ou de l'énigme de Guillaume Tell. Il est plus que douteux que Dalí ait objectivement voulu souiller la mémoire de sa mère avec *Le Sacré Cœur* ou indisposer Breton avec ses divagations ambiguës avec l'icône de Hitler ou de Lénine. Par respect pour ce dernier, dans une tentative inutile pour éviter son expulsion du groupe surréaliste, Dalí dit à Breton qu'il devait simplement se laisser entraîner par ses impulsions surréalistes et que, si une nuit, par exemple, il faisait un rêve érotique de lui, il le peindrait le lendemain avec tout le luxe des détails, ce à quoi Breton lui répondit sèchement : « Moi, de vous, je ne le ferais pas. »

En 1932, une fois consommée sa rupture avec Buñuel, Dalí commença un nouveau projet cinématographique pour son propre compte : *Babaouo*. Bien qu'il ne réalisât jamais le film, il semble que, grâce au scénario, Dalí créa une image performative nouvelle qu'il utilisa plus tard en de nombreuses occasions : le personnage avec une baguette de pain sur la tête. Dans *Babaouo*, ce sont des dizaines de personnages barbus avec une baguette de pain sur la tête qui se déplacent à bicyclette. Dalí faisait une fixation sur le pain qui se reflétait dans de nombreux tableaux et dans la tour Galatea de sa Fondation, qui est entièrement clouée avec des pains en ciment. Les différentes actions qu'il réalisa avec des baguettes de pain dans les années cinquante et soixante, et que je commenterai plus loin, eurent pour origine iconographique ce scénario cinématographique et un collage qu'il réalisa en relation avec celui-ci. Cette photo-action se traduira par une intéressante continuité l'année suivante quand Dalí invita Man Ray, par l'entremise de Marcel Duchamp¹⁴, à réaliser un reportage photographique sur la maison Milà de Gaudí à Barcelone, connue populairement sous le nom de « La carrière », et sur les roches du cap de Creus.

Lors de sa première visite à Cadaqués, Man Ray photographia Dalí dans différentes postures performatives, complètement enveloppé d'un drap et avec divers objets sur la tête, comme une baguette de pain, une branche tordue, un tube ou une chaus-

sure. Man Ray les intitula *Dalí drapé*. Ce sont des photographies que Dalí utilisera pour un article du *Minotaure* et qui furent certainement réalisées sous sa direction. Durant cette session photographique, Dalí garantit que ses « actions de tête » et ses drapés ont pour origine le *happening* des tuniques auquel tant de visiteurs furent soumis et qui, dans les années soixante et soixante-dix, sera reproduit dans les happenings d'artistes comme Wolf Vostell, Antoni Miralda, Jaume Xifra ou James Lee Byars. Dans le domaine de la photo-action, Dalí franchit un pas de plus et, l'année suivante, réalise photographiquement la séquence complète d'une performance sur l'*Angélus* de Millet qu'il publiera également dans le *Minotaure*.

Au cours de la même année 1934, Dalí réalisa un curieux dessin abstrait avec des réminiscences de texte illisible pour le frontispice du livre *Onan* de George Hugnet¹⁵ : une *spasmographie* obtenue de la main gauche pendant qu'il se masturbait de la droite, indique-t-il littéralement au pied du dessin. C'est une curieuse porno-action graphique, qui peut faire référence ironiquement à l'écriture automatique proclamée dans le premier manifeste surréaliste et qui nous rappelle aussi le *Paysage fautif* que Marcel Duchamp réalisera 12 ans plus tard pour l'exemplaire de la *Boîte en valise* de Maria Martins, une tache de sperme sec sur du velours noir, qui nous renvoie également à l'action de Vito Acconci *Seedbed* en 1972, consistant en ce qu'il demeure toute la journée sous le double plancher de la galerie Sonnabend de New York tout en se masturbant pendant que le public accédait à une salle en apparence vide et entendait des phrases et des gémissements obscènes surgir des murs.

L'année 1936 est déterminante dans la carrière de Salvador Dalí. La première exposition internationale du groupe surréaliste à Londres est un succès public – avec plus de 20 000 visiteurs – ainsi qu'en termes de vente d'œuvres. Pour l'occasion, le 1^{er} juillet, Dalí réalisa une conférence-action dans la salle d'exposition intitulée *Les véritables fantaisies paranoïaques*, vêtu d'un lourd scaphandre de plongeur. Le chroniqueur du journal *The Star* le décrit ainsi : « [...] avec un scaphandre décoré en arbre de Noël, un radiateur d'automobile sur le casque, plusieurs mains en plastique autour du corps, un ceinturon avec une dague, une queue de billard, et escorté par



1 1200 sacs de charbon, installation de Marcel Duchamp pour l'Exposition internationale du surréalisme de Paris, 1938. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.



2 Exposition internationale du surréalisme de 1938, Galerie des Beaux-Arts de Paris. Collection Timothy Baum, New York.

3 Photo d'action de Georges Allié, pour l'article « Apparitions aérodynamiques des êtres objets », 1934. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

4 *Taxi pluvieux*, pour l'Exposition internationale du surréalisme de 1938, Galerie des Beaux-Arts de Paris. Collection Timothy Baum, New York.





5 Pavillon du Rêve de Vénus, pour la Foire internationale de New York de 1939, photo d'Eric Schaal. Fondation Gala Salvador Dalí, Figueres.



6 Intérieur de l'installation du Rêve de Vénus, pour la Foire internationale de New York de 1939, photo d'Eric Schaal. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

deux grands chiens ». Sur la photographie que publie Gibson, prise avant la conférence, on ne distingue qu'un verre sur le casque du scaphandre, même s'il existe une autre photographie, publiée par Pilar Parcerisas dans le livre *Dalí : affinités électives*, où il apparaît bien avec les deux grands chiens cités par le journal anglais. Dans tous les cas, cette conférence-action, qui selon le journaliste fut prononcée en français et amplifiée à l'aide de grands mégaphones, bénéficia de la valeur ajoutée de l'incident car, au milieu de la conférence, Dalí manqua d'air et s'étouffa littéralement puisque les personnes présentes eurent les plus grandes difficultés à dévisser le lourd casque de cuivre.

Le 9 décembre 1936 fut inaugurée à la MOMA de New York l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* et, le 14 du même mois, la revue *Time* consacrait sa page couverture à une magnifique photographie de Man Ray prise en 1932. Bien qu'à cette époque, Dalí portât une moustache relativement banale (du genre de celle de Clark Gable), son regard pénétrant et la lumière mystérieuse en contre-plongée retenaient fortement l'attention du public. Laïa Armengol situe à cette époque la décision de Dalí de travailler sa moustache comme une œuvre d'art, chose qu'il ne cessera d'améliorer toute

sa vie durant, comme un *work in progress* qu'utilisera précisément la presse en tant qu'instrument principal. Sur ce point, et « lissant ses boucles comme Duchamp » – célèbre pour avoir peint en 1919 une moustache et une barbiche sur une reproduction de *La Joconde* –, il annoncera sa première rétrospective en 1966 avec une simple reproduction de *La Joconde* sans moustache ni barbiche mais pourvue d'une légende indiquant « rasée ». Dalí, à la fin des années cinquante, annonça qu'avant que deux années ne soient écoulées, il se raserait la moustache publiquement, chose qu'il ne fit pas, mais qu'on peut considérer comme une action en puissance, autre étape de son *work in progress* de la moustache.

Après s'être initié à la conférence-action et s'être affirmé avec la photo-action, Dalí – certainement sous l'influence de son admirateur Duchamp qu'il connut sans doute personnellement à la projection de *L'âge d'or*¹⁶ et dont la sympathie alla en augmentant jusqu'à devenir très cordiale en 1933, alors que nous possédons une documentation constante indiquant qu'il lui rendit visite pour la première fois à Cadacqués – s'initie à l'*assemblage* d'objets et à la construction d'ambiances au fonctionnement très performatif. Ce n'est pas en vain que les installations interactives de Kaprow sont à l'origine du happening. En ce sens, il est utile de d'évoquer l'*Objet surréaliste au fonctionnement symbolique* de 1931, une construction érotique de plusieurs objets ordinaires présidés par une chaussure à talon rouge qui nous rappelle les futures photo-actions avec souliers photographiés par Man Ray, le *Buste de femme rétrospectif* de 1933, un buste de mannequin nu avec des fourmis peintes sur le front, une baguette de pain sur la tête et un double encier avec les figurines de l'Angélus peintes sur le pain, mais

7 Gala avec un chapeau-soulier d'Elsa Schiaparelli et Salvador Dalí, photo d'André Caillet, 1938. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

8 Buste de femme rétrospectif, assemblage, 1933 (reconstruit en 1970). Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.



8

surtout son *Visage de Mae West* (utilisable comme appartement surréaliste) en 1934, une peinture-collage qu'il réalisa effectivement en 1934 pour son théâtre-musée de Figueras et qui présente une évidente similitude avec *Étant donné* de Duchamp. En 1936, il réalise ce qui semble être sa première collaboration avec Duchamp¹⁷, *La Vénus des tiroirs* – une autre sculpture habitable –, et ultérieurement en 1938, ce sont Duchamp et Dalí qui sont chargés d'organiser l'atmosphère de la fameuse *Exposition internationale du surréalisme* à Paris. Cette exposition qui inaugurerait l'ère des mannequins surréalistes, tant répandus par la suite, offrait à chaque participant le même modèle de mannequin que chacun pouvait manipuler librement. On accédait à l'exposition complètement dans l'obscurité, à l'aide d'une lanterne à piles



7

sèches (une nouveauté technologique du moment). Dans l'espace principal, on pouvait admirer un toit recouvert de 1200 sacs de charbon qui, bien qu'ils fussent remplis de boules de papier journal, laissaient échapper de la poussière noire sur les élégants costumes du public choisi. Sous ce toit, œuvre de Duchamp, se trouvait le lac de Dalí avec sa végétation. Le jour de l'inauguration, Dalí et Duchamp s'arrangèrent pour qu'Hélène Vanel réalise une danse spasmodique et surjouée dans cet espace inhospitalier.

Le succès de cette exposition conduisit Dalí à s'embarquer dans un projet individuel de grande envergure : « Le rêve de Vénus », un pavillon surréaliste pour la Foire internationale de New York en 1939. Dalí dessina un édifice organique néomoderniste, soit une grande rocaïlle habitable dans le style rococo, qui pouvait faire penser à un oursin ou à un scintillement qui se détachait de deux grandes reproductions de la Renaissance, la *Venus* de Botticelli et le *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci, mais avec le visage de *La Joconde*... À l'intérieur, le plat de résistance de l'attraction était un grand étang en verre où l'on pouvait contempler plusieurs sirènes-

modèles à demi dénudés, plongeant en permanence et, plus loin, un lit avec deux autres modèles nus, l'un faisant semblant de dormir et l'autre, depuis un habitacle situé sur la tête du lit, réclamant le silence, un doigt sur les lèvres. Le public, qui ne pouvait pas s'asseoir mais seulement circuler dans toutes les directions, se confondait avec l'« environnement » décidément érotique. De tous côtés, on apercevait des décors daliens, synthèse de ses peintures les plus célèbres, ainsi que certains des objets les plus remarquables de l'exposition de Paris, comme le taxi pluvieux ou le téléphone aphrodisiaque ; de la même façon, Dalí s'appropriait d'autres assemblages surréalistes provenant de l'exposition de Paris, comme le gramophone à main et à jambe *Jamais* d'Oscar Dominguez ou *L'homme prison* de René Magritte.

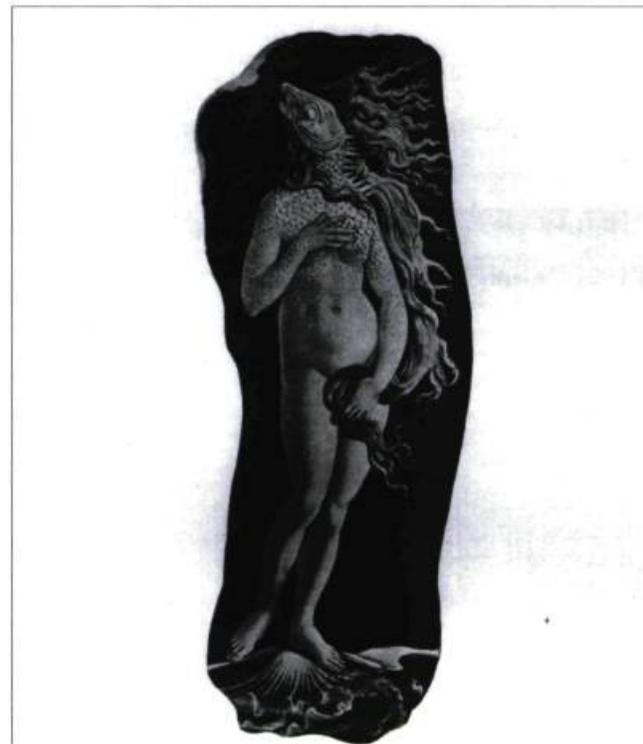
L'idée originale de Dalí pour la façade se basait sur un « jeu de têtes » : d'un côté la tête de *Saint Jean Baptiste* fut remplacée par celle de *La Joconde*, tandis que la *Vénus* de Boticelli apparaissait avec une tête de poisson, à la manière d'une sirène renversée, comme l'avaient déjà fait auparavant René Magritte, Max Ernst et même, beaucoup plus tôt, Le Bosco. Curieusement, cette idée scandalisa la direction de la Foire beaucoup plus que le vaste défilé de modèles nus à l'intérieur et fut interdite. Dalí, suprêmement offensé, répondit avec un pamphlet intitulé *Déclaration d'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie* dans lequel il reproduisait l'image censurée qu'il fit lancer, sous forme de tracts volants depuis un petit avion – toute une action pamphlétaire !

La censure de la Foire internationale ne fut pas la première que Dalí souffrit en Amérique. Peu avant, le 16 mars de la même année 1939, les entrepôts Bonwit-Teller de la 5^e Avenue de New York, se rappelant les bons résultats des vitrines surréalistes réalisées autour de l'exposition du MOMA *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en 1936, chargèrent Dalí de réaliser deux nouvelles vitrines. Il semble que le résultat ait été trop obscène, selon l'opinion de la direction des entrepôts, car elle ne tarda pas à modifier la partie conflictuelle sans consulter l'artiste. Quand Dalí vit son œuvre censurée, il exigea la restitution du montage original mais, en constatant que la direction n'était disposée ni à le rectifier ni à fermer les vitrines, Dalí entra lui-même dans les vitrines pour les démonter.

Il semble qu'en tentant de vider l'eau du bain censuré, celle-ci glissa et brisa accidentellement le verre de la vitrine ; puis Dalí, prétendant l'indifférence, sortit par cette nouvelle ouverture et s'éloigna en descendant l'avenue jusqu'à ce qu'il fût arrêté par

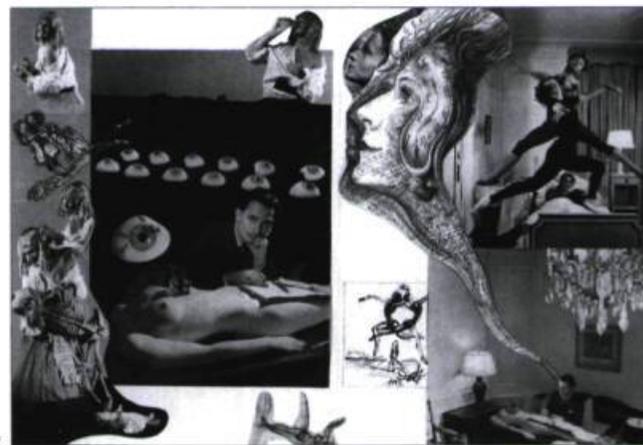
un policier peu après. Cet emprisonnement connut une grande couverture médiatique et Francisco Javier San Martín signale, pour mémoire, que Dalí la transforma en « œuvre » de la même façon que Duchamp assumait la fracture accidentelle de sa grande vitre comme une conclusion meilleure et définitive, alors qu'il était parvenu à la réparer trois ans auparavant, fait que Dalí, assurément, avait dû connaître. Le perruquier et styliste Llongueras, qui maintint une longue collaboration et amitié avec Dalí depuis les années soixante¹⁸ et qui fut l'auteur de la gigantesque chevelure de la salle Mae West du théâtre-musée de Figueras, raconte que, lorsqu'il inaugura son premier local, Dalí lui-même l'honora non seulement d'une visite mais d'une action que Llongueras, dans un moment de panique irréflecti, fit avorter. Dalí barra la grande vitrine de la boutique avec du ruban adhésif et se mit à frapper sur le champ la vitre avec le manche métallique de son bâton. Llongueras, stupéfait, le supplia de ne pas le faire parce que la vitre n'était pas encore payée. Ce n'est que plus tard qu'il comprit que Dalí, précisément, était sur le point de lui offrir une grande œuvre. Cette action tronquée de la vitrine rappelle évidemment autant son incident à New York avec les entrepôts Bonwit-Teller que le *Grand verre* de Duchamp.

Lors de son exil américain de 1940 à 1948, Dalí dirigea ses visions performatives vers une industrie du cinéma qui lui résistait en partie en raison de la complexité de ses idées qui se traduisait par des budgets exorbitants, tout comme l'incapacité de Dalí pour le travail en équipe, raison pour laquelle ses idées performatives fonctionnaient mieux comme nouvelles dans les médias où il n'avait qu'à intervenir seul avec quelque chose d'inattendu. Cet éloignement, iconographiquement poussé à l'extrême, mériterait une étude particulière. La mode, comme objet de prédilection des médias, attira Dalí et, dans un sens performatif, on devrait inclure ses dessins réalisés pour des tissus et des accessoires. Rappelant l'« action de tête » du soulier, Dalí dessina en 1938 un chapeau-soulier qui se transformait automatiquement, pour ses utilisateurs, en reproducteur de cette action. Depuis 1940, Dalí dessinait des motifs de tissus qui reproduisaient des murs effrités, des rochers et des flèches virtuellement clouées sur le corps qui s'habillait de ces tissus, entre autres motifs daliens. Il posa performativement aussi pour plusieurs publications comme la revue *Click* pour laquelle il réalisa une composition complexe de photos performatives, comme celles avec lesquelles il illustrait un extrait du texte de sa *Vie secrète* où il mettait en scène



Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness

WHEN, IN THE COURSE OF HUMAN CULTURE IT BECOMES NECESSARY FOR A PEOPLE TO DESTROY THE INTELLECTUAL BONDS THAT UNITE THEM WITH THE LOGICAL SYSTEMS OF THE PAST, IN ORDER TO CREATE FOR THEMSELVES AN ORIGINAL MYTHOLOGY WHICH, CORRESPONDING TO THE VERY ESSENCE AND TOTAL EXPRESSION OF THEIR BIOLOGICAL REALITY, WILL BE RECOGNIZED BY THE CHOICE SPIRITS OF OTHER PEOPLES — THEN THE RESPECT THAT IS DUE





Avec le photographe Philippe Halsman, il commence une longue et fructueuse collaboration qui permettra à Dalí d'exprimer parfaitement quelques-unes de ses obsessions *lévitantes* et anthropomorphiques – en se servant d'une photographie prise à haute vitesse qui congèle les objets dans l'air avec une netteté parfaite.

1 *Déclaration de l'indépendance de l'imagination et des droits de l'Homme à sa propre folie*, New York, 1939.

2 *Composition pour la revue Click*, New York, 1942.

3 *Dali Atomicus*, Philippe Halsman, 1948.

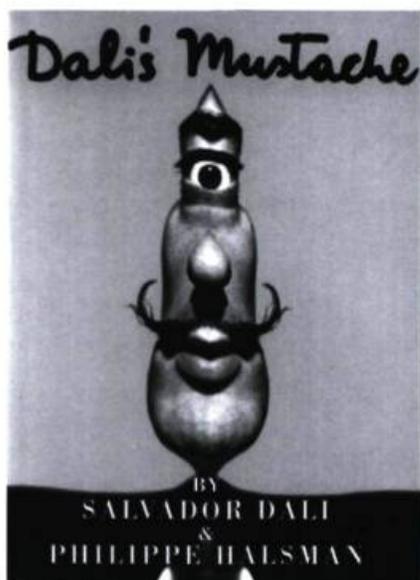
4 *Forêt surréaliste*, installation à l'Hôtel Del Monte Lodge de Pebble Beach, Californie, au bénéfice des artistes européens exilés, 1941. Photo d'UPI-Corbis-Bettman.



sa forme particulière de travail, par exemple en utilisant un corps de femme décapité comme écriture, situation de corps-table qui abondera par la suite dans les *food-performances* de plusieurs auteurs dont Dalí est le précurseur théorique avec ses différents textes sur l'art comestible, ou en dessinant depuis son lit d'intrépides ballerines qui traversaient son dortoir avec de grands sauts. Sa fascination pour l'imprimé poussa Dalí à réaliser, à partir des années quarante, de nombreux portraits pour des publications populaires à grand tirage et, comme geste précédant celui d'Yves Klein dans sa revue monographique *Dimanche* de 1960, Dalí édita en 1945 et 1947 le *Dali News* (une référence claire au journal *Daily News*).

En termes performatifs, l'exil américain de Dalí commence avec un « plagiat » et se termine avec une prémonition. Ledit plagiat

eut lieu lors du souper organisé au bénéfice d'artistes réfugiés de la guerre européenne à El Monte, en Californie, en 1941. Dalí était chargé de l'animation de la fête, consistant en plusieurs déguisements avec des têtes d'animaux qui éclairaient plusieurs invités et en un toit couvert de sacs, à la manière de Duchamp, même si dans la relecture dalienne les sacs de charbon et leur fâcheuse poussière étaient remplacés par des sacs de sucre avec leur poussière correspondante non parce qu'ils étaient sucrés mais parce que moins dérangeants. La prémonition de Dalí à la fin de son exil américain a quelque chose à voir avec la photo-performance en un sens qui n'est déjà plus documentaire comme tel, ni comme il l'avait réalisée jusqu'à ce jour avec l'aide de Man Ray et d'autres photographes, mais grâce à l'action qui n'est visible et possible qu'à travers la photographie.



1



2

3



La photographie anthropomorphique du tandem Dalí-Halsman en 1951, où fut construit un gigantesque squelette de corps nus de sept modèles, nous rappelle avec puissance les anthropométries qu'Yves Klein commencera à réaliser sept ans plus tard.

Avec le photographe Philippe Halsman, il commence une longue et fructueuse collaboration qui permettra à Dalí d'exprimer parfaitement quelques-unes de ses obsessions *lévitantes* et anthropomorphiques – en se servant d'une photographie prise à haute vitesse qui congèle les objets dans l'air avec une netteté parfaite. En 1948, Dalí peignit *Leda atomique*, un chaste nu flottant de Gala qui trône comme une espèce de *Madone de Port Lligat – Vierge aux rochers* au centre d'un paysage qui rappelait de façon lointaine son cher Port Lligat, où il était sur le point de rentrer après huit années interminables d'absence. Avec l'aide de l'expérimenté Halsman, Dalí put obtenir un instantané surprenant où tout flottait – y compris Dalí lui-même – pendant que celui-ci peignait *Leda atomique*. Felix Fanés explique que, pour réaliser cette photographie, 28 pellicules photographi-

ques furent exposées durant une épuisante séance de huit heures. La technique consistait à suspendre les objets avec des câbles et à synchroniser le saut de Dalí avec le lancement d'un cube d'eau et de trois chats.

La même année, Dalí réalisa avec Halsman une autre session photographique, cette fois sans référence picturale, le *Nu aux colombes*. Un modèle nu sautait depuis une petite estrade cubique et couverte, pendant que Dalí et Halsman, qui sautaient eux aussi dans la photo, lançaient au modèle un tas de baguettes de pain et de colombes. Ces deux photographies constituent un précédent évident à l'une des photographies les plus importantes dans l'art action : le *Saut dans le vide* qu'Yves Klein réalisa 12 ans plus tard pour son journal monographique *Dimanche*, également d'après les *Dali News* de 1945 et 1947. Mais la relation Dalí-Klein

1 Couverture du livre *La moustache de Dalí* de Salvador Dalí et Philippe Halsman, New York, 1954, réédité en 1994 par Flammarion, Paris.

2 *In Voluptate mors*, Composition performative avec nus féminins, photo de Philippe Halsman, New York, 1951. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.

3 *Desnudo con palomitas*, photo d'action de Philippe Halsman, New York, 1948. Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueres.



4

4 *Saut dans le vide*, photo d'action d'Yves Klein, Paris, 1960. Photo d'Harry Shunk.

5 *Anthropométrie*, peinture d'action d'Yves Klein, Galerie d'art contemporain de Paris, mars 1960.

6 Peinture d'action de Salvador Dalí, parc Güell de Barcelone, septembre 1956.

7 Peinture d'action de Georges Mathieu, Théâtre Sarah-Bernhardt de Paris, mai 1956.



5



6



7

est plus ouverte, et c'est pourquoi la photographie anthropomorphe du tandem Dalí-Halsman en 1951, où fut construit un gigantesque squelette de corps nus de sept modèles, nous rappelle avec puissance les anthropométries qu'Yves Klein commencera à réaliser sept ans plus tard. Klein peindra performativement à travers les corps-pinceaux de ses modèles qu'il dirigera vêtu avec élégance d'un smoking, exactement comme le faisait Dalí qui, avec un chapeau haut-de-forme et une canne à pommeau, dirigea la construction de sa sculpture de chair sept ans auparavant.

En 1954, Dalí réalisa avec Halsman l'un de ses livres les plus curieux, *La moustache de Dalí*⁹, toute une synthèse performative de la moustache de Dalí comme œuvre d'art et icône. L'une des plus intéressantes est la relecture de *La Joconde* moustachue comme « avida dollars », le visage de Dalí fondu dans le corps de *La Joconde* qui, avec les mains velues du peintre, essaie de retenir un tas de pièces de monnaie.

Dalí à l'ère du happening

Quand, durant le passage de la décennie des années cinquante à celle des années soixante, le concept du happening fait irruption comme une nouvelle modalité artistique, Dalí, étoile mondiale du surréalisme à presque 60 ans, l'assume avec naturel puisque ce n'est pas en vain qu'il a contribué à le créer depuis tous les points de vue imaginables – bien que, d'une certaine manière, celui-ci soit submergé par une atmosphère pseudo-hippie si propice aux happenings et que, de fait, il trouve à portée de main dans son cher Cadaqués²⁰. Dans cette ambiance, Dalí ainsi que René Magritte occupent une nouvelle place dans la culture *flower power*, et il est connu que Dalí s'intéresse à la musique psychédélique.

Outre tous les apports précurseurs de Dalí au monde de l'art action ou de la performance antérieurement cités, Dalí s'ajuste, à partir des années cinquante, ou progresse grâce à des procédés qui seront caractéristiques chez de nombreux artistes de l'action comme Georges Mathieu, Yves Klein, Niki de Saint-Phalle ou Jean-Jacques Lebel lui-même. Dalí maintiendra une amitié et une collaboration avec Wolf Vostell, l'un des plus grands exposants du groupe Fluxus rattaché à Malpartida, Caceres, depuis les années cinquante, et promoteur européen du *happening* aux côtés de Jean-Jacques Lebel, que Dalí connaîtra certainement aussi, entre autres parce que Jean-Jacques est le filleul de Marcel Duchamp.

Georges Mathieu atteint une renommée internationale au milieu des années cinquante en peignant en public d'énormes toiles murales à caractère expressionniste abstrait, à coups de longs et violents traits qu'il exécutait avec rapidité et vêtu en samouraï ou arborant une armure médiévale. Certains critiques l'ont surnommé le Dalí de l'art informel²¹, et on le reconnaît comme un précurseur du happening. En 1956, il réalisa une peinture-spectacle de trois mètres de long au théâtre Sarah-Bernhardt à Paris, œuvre qui fut très applaudie. Dalí, auteur d'actions expressionnistes ou violentes comme la *spasmographie* de 1934 ou le bris de la vitrine des entrepôts Bonwit-Teller de New York en 1939, en coïncidence avec le jeune Mathieu, ou peut-être dans l'intention de le dépasser, réalisa au mois de septembre de la même année une conférence-action multidisciplinaire dans le parc Guell de Barcelone²² au cours de laquelle il peignit avec du goudron et un balai une gigantesque et expressive sainte Famille sur une toile de plus de six mètres de haut sur cinq mètres de large.

Dalí manifestait et publicisait toujours des façons très hétérodoxes de réaliser ses peintures, mélange de procédés magiques et hasardeux. En 1942, *Time* publia une photographie où Dalí apparaissait au lit utilisant sa « caméra de compression de la pensée », un panier d'osier coiffé sur sa tête, partiellement recouverte d'un drap et couronnée d'un projecteur de lumière qui, affirmait Dalí, lui permettait de ralentir le souvenir des rêves une fois éveillé et, ainsi, de pouvoir les fixer sur le papier. En relation avec son obsession pour les cornes de rhinocéros et *La dentellière* de Vermeer, Dalí dessina en 1958 une image abstraite de *La dentellière* avec une corne de rhinocéros, sur une pierre lithographique. Il acheva sa composition avec un théâtral tir d'arquebuse. Ce tir pictural performatif a une lointaine relation avec les neuf tirs à canons-jouets que Marcel Duchamp réalisa dans les années vingt pour compléter la partie supérieure de son *Grand verre*, mais aussi comme acte prémonitoire du processus qu'utilisera systématiquement Niki de Saint-Phalle lors de ses actions picturales des années soixante.

Dans les années cinquante, Dalí introduisit dans ses actions des objets performatifs qui occupaient le centre de l'attention, comme en 1954 avec le prétexte de son

exposition au palais de l'Aurore à Rome, où il se fit promener en chaise à porteurs à travers la ville à l'intérieur d'un cube lettriste porté par quatre hommes encapuchonnés jusqu'à l'entrée de l'exposition, moment où Dalí émergea du « cube métaphysique » avec lequel il célébra sa renaissance au moment de fêter ses 50 ans.

En 1958, Dalí eut recours à nouveau à l'un de ses éléments préférés, le pain, mais cette fois sous des proportions démesurées. Pour présenter une conférence sur le philosophe Heisenberg au théâtre de l'Étoile à Paris, il apparut avec une baguette de pain de 12 mètres de long, portée par autant de boulangers. En 1959, il débarqua à New York dans un appareil de transport de son invention, l'*Ovocipède*, une sphère de plastique avec un siège fixé à un axe central sur lequel il pouvait s'asseoir. Pour compléter l'image futuriste, Dalí était vêtu d'un costume recouvert de pains en or de 24 carats. Cela eut lieu au mois de décembre 1959 et, quelques semaines plus tard, Dalí recommençait à utiliser son *Ovocipède* dans l'une de ses plus spectaculaires et prémonitoires performances.

En 1960, avec l'assistance technique de Philippe Halsman, Dalí enregistra en vidéo la conférence-action *Chaos et création* commandée par l'*International Annual Conference on Visual Communication*, qui recherchait un genre quelconque d'intervention artistique. Il s'agissait d'un enregistrement de 15 minutes ayant l'apparence du direct, « spontané », où le locuteur (Halsman) et le conférencier (Dalí) superposaient leurs explications respectives et où se produisaient d'apparents appels téléphoniques au studio. En fait, *Chaos et création* était une délirante et ironique explication du processus créatif d'une grande toile en partant de l'esquisse quadrillée d'un Mondrian que Dalí surnommait *Pieg* – pour *pig* (porc) – puisque, durant l'élaboration de cette œuvre concouraient plusieurs cochons, un mannequin vivant en bikini, une motocyclette de 500 cm³ et une quantité énorme de petites colombes et de liquides de toutes sortes.

Le tableau de Mondrian servait à construire une structure compartimentée où l'on introduisait les porcs, la motocyclette et le modèle séparément. Les colombes, symbole évident du cinéma et de la télévision américaine, les recouvraient entièrement jusqu'à ce que, apparemment, la mise en marche de la motocyclette Harley-Davidson générât un courant d'air faisant s'envoler toutes les colombes. Juste après, un jet de liquide graisseux aspergeait le modèle, les porcs et la motocyclette qui, à leur tour, étaient recouverts d'une grande



2



3



1

- 1 Conférence-action sur la physique d'Heisenberg, avec la participation de Georges Mathieu, Théâtre de l'Étoile de Paris, 1958.
- 2 *Ovocipède*, *Popular Mechanics*, avril 1960.
- 3 *Spasmographie*, pour le frontispice du livre *Onan* de Georges Hugnet, Paris, Surréalistes, 1934.

toile sur laquelle allait se fixer, comme s'il s'agissait d'une grande anthropométrie avec des porcs et une moto, le résultat de tant de vacarme. Sans relation apparente avec cette action, pendant que Dalí conversait au téléphone avec un directeur de musée intéressé à acheter la toile encore humide, le modèle se baignait à l'intérieur de l'*Ovocipède*.

L'une des nouveautés de ce document réside dans le fait qu'il s'agit de l'une des premières fois où la vidéo est utilisée dans un contexte artistique, cinq ans avant les travaux de Nam June Paik, l'artiste Fluxus pionnier dans ce domaine, mais surtout dans le fait que le développement de cette vidéo-performance a de nombreux points de convergence avec le fameux happening de Jean-Jacques Lebel *Dechirex* en 1965, où interviennent aussi des modèles nus, une motocyclette et des éléments graisseux, dans ce cas des spaghettis cuits, à l'intérieur d'une atmosphère chaotique et tumultueuse.

Dalí généra de nombreuses images et situations à caractère performatif dont la presse fut le vecteur de diffusion. L'une des plus surprenantes eut lieu en 1952 à l'occasion d'une longue entrevue réalisée en partie par le journaliste Antonio de Arco, qui serait publiée sous forme de livre ayant pour titre *Dalí dénudé*. Une fois l'entrevue réalisée, ils convinrent d'une rencontre à l'hôtel Ritz de Barcelone pour réaliser la photographie qui illustrerait la couverture du livre. À l'heure convenue, Dalí, avec une logique écrasante, se présenta totalement nu. La couverture fut réalisée comme prévue, mais avec une bordure bleue incluant la légende *entrevue de long métrage* qui, opportunément, recouvrait la zone génitale.

Dalí était un collectionneur enthousiaste d'animaux disséqués. En 1970, il acquit un cheval blanc disséqué qu'il fit monter dans sa suite à l'hôtel Ritz de Barcelone, geste qui en lui-même impliquait déjà une action, pour se photographeur monté sur celui-ci. Comme geste perturbateur pour toutes les circonstances pratiques de sa réalisation, Dalí réclama au prestigieux *Taxidermiste* local de Barcelone un lot de 200 000 fourmis disséquées. La commande ne fut pas remplie, mais fonctionna comme action-rumeur de la même façon que la promesse non accomplie de se raser en public au début des années soixante.

Il semblerait que, dans les années soixante, le critique Pellicer traita Dalí de clown d'une manière évidemment péjorative. Quand Dalí s'en rendit compte, il réagit de la même façon que face à l'anagramme *Avida Dollars* de Breton trois décennies plus tôt et souhaita se faire photographeur immédiatement comme tel par le photographe



> *Chaos et création*, photo d'action de Philippe Halsman, (Archive-Magnum Photos).

Postius qui était l'auteur de la confidence. C'est ainsi qu'ils se dirigèrent vers un atelier de costumes de théâtre, et Dalí posa en faisant des « clowneries » face à la feinte indifférence de tous ceux qui étaient présents et qui, dans la photo, ne le regardaient même pas. Dans d'autres photographies réalisées par Postius dans les années soixante, on peut voir Dalí portant sur ses épaules Copito de Neige, le gorille albinos qui, rapidement, se convertit en emblème de la ville et que, 20 ans plus tard, Carlos Pazos reprendra dans son magistral *Barcelone en noir et blanc*, avec une image de la Vierge de Monserrat et Copito de Neige à la place de l'enfant Jésus.

Parmi les choses les plus reprochées à Dalí fut le fait qu'au milieu des années soixante, il signa des milliers de feuilles blanches destinées à la reproduction, dont beaucoup furent considérées comme des faux. Du point de vue du marché, ce fait est légèrement trouble et à la fois peu compréhensible. Picasso – qui produisit un volume considérablement plus important d'œuvres graphiques que Dalí – ne se fatiguait même pas le poignet à signer des milliers de feuilles et possédait une signature lithographique autorisée et notariée qu'il utilisait pour les tirages plus massifs. De nombreuses gravures du musée Picasso de Barcelone sont signées selon cette méthode. Face à l'impulsion commerciale du Dalí décadent des années soixante, peu importe au moment de signer la reproduction que celle-ci soit déjà sur du papier ou non car, depuis une perspective « avida dollars », Dalí aurait signé de la même manière. Il n'est pas illogique de penser que Dalí ait été fasciné à l'idée que le seul acte de signer soit déjà de l'art. Peu avant cette nouvelle activité dalienne, Yves Klein et Piero Manzoni signaient des certificats et des personnes comme activité artistique et, quelques années plus tard, Joseph Beuys se

rendit à une manifestation contre l'acquisition de l'œuvre *Eurasie* par un musée public allemand que les manifestants considéraient comme une dépense extravagante. Les manifestants défilaient avec des reproductions du manteau de feutre et de la barre de cuivre qui constituaient l'œuvre de Beuys et pensaient les jeter à la fin de leur parcours comme symbole de leur peu de valeur. Beuys alla signer tous les manteaux des manifestants et, à la fin du parcours, seul l'un d'entre eux se détacha de l'œuvre signée.

Je crois que cette action de la signature se situe dans la lignée antiart de *L'œil cacodylate* de Picabia ou des *Obligations pour la roulette de Montecarlo* de Duchamp – connaissant le sens de l'humour de Dalí, y compris comme un répulsif contre lui-même, artiste baroque signant le vide ou n'importe quelle chose... Il serait intéressant de récupérer, si c'est encore possible, quelques-unes de ces feuilles blanches et de les exposer comme une amplification des gestes de Malevich et d'Yves Klein réunis.

Les gestes antiartistiques et répulsifs de Dalí ne sont pas une question de décadence physique, mais font plutôt partie de son caractère et sont présents dans son œuvre plus tôt, depuis l'époque des putréfactions du *Sacré Cœur de Jésus*. En ce sens, la télévision comme moyen antiesthétique et adoucisseur de volontés devait être un médium propice. Avec *Chaos et création*, Dalí initie un chemin qu'il tentera de suivre avec plusieurs films domestiques et, surtout, avec sa participation à des publicités télévisées comme celle réalisée pour les chocolats Lanvin en 1969 ou en 1974 pour Alka-Seltzer, une pastille pour les maux d'estomac, le tout très en phase avec le corpus idéal général d'un artiste qui déclare que « la beauté sera comestible ou ne sera pas » (paraphrasant irrévérencieusement l'évêque Torras i Bages qui affirmait que « la Catalogne sera chrétienne ou ne sera pas »).

La publicité d'Alka-Seltzer, qui consistait en une action picturale sur le corps immobile et debout d'un modèle, fut un fiasco commercial ; elle fut d'abord remontée puis finalement retirée en raison des plaintes réitérées des téléspectateurs qui la considéraient comme violente puisque Dalí pointait et raturait nerveusement le corps de son modèle avec son pinceau...

L'une des apparitions les plus épouvantables de Dalí à la télévision dont je me souviens eut lieu durant la même année 1974 au cours du populaire concours télévisé 1, 2, 3... dont le personnage iconique était une courge. Lors de la phase finale du programme, les concurrents pouvaient opter pour divers prix cachés derrière des portes

différentes. Une fois la porte choisie, le concurrent pouvait voir son prix, mais aussi les prix délaissés. Toutes les portes dissimulaient des prix de valeur plus ou moins égale, à l'exception de l'une d'elles qui dissimulait une citrouille sans valeur. À cette occasion, le cadeau écarté fut une citrouille, mais peinte en direct par Salvador Dalí lui-même. Effectivement, de la porte écartée apparut Dalí en personnage qui, sans se perdre en trop de paroles, déposa une citrouille sur un papier et projeta son profil avec un spray, finalisant l'opération avec plusieurs gribouillis-signatures dans le style Mathieu, se retirant parmi les applaudissements, entouré de cette lumière argentée si caractéristique et fulgurante des anciennes retransmissions télévisées en noir et blanc.

Quand, en 1982, il reçut la médaille de saint Jordi en même temps que son vieil ami et poète Foix, il se fit accompagner par l'un de ses assistants qui, à tout moment, soulevait derrière lui l'un de ses derniers tableaux, une perspective concentrique de sacs de patates (comme il le disait lui-même : « À prendre à plein bras ! »). Avec le plus grand réalisme, à la fin de l'action, il expliqua à Foix qu'ils étaient en train d'incarner un acte putréfié, chose qui, étonnamment, irrita le poète qui, peut-être, était moins disposé à accepter sa propre décadence.

Dalí, comme antidote à la panique de sa propre mort, se tenait parfois étendu inerte sur le sol, imaginant sa propre mort et putréfaction. Peut-être inquiet à l'idée de perdre la protection de son « masque », il réclama qu'une fois mort, on lui couvre le visage d'un mouchoir, comme les papes de Rome, chose qui finalement n'eut pas lieu. Il ne fut pas non plus enterré à côté de Gala pour mettre en scène sa dernière action et pouvoir donner éternellement la main à sa bien-aimée à travers l'un des trous opportunistement réalisés dans les tombes contiguës, ou peut-être le disposa-t-il ainsi, éternellement inachevé, pour ne pas en finir complètement... ■

Traduction > Antoinette de Robien (tous droits réservés).

Ce texte a été écrit grâce au soutien de la commission du projet « La acción visible » de Séville (Espagne) et a été originellement publié en castillan dans la revue *Casos de estudio* en septembre 2007.

Notice biographique

Artiste et photographe documentaire spécialisé en art de la performance, Joan Casellas est influencé par l'art conceptuel et pratique la performance depuis 1976. En 1992, il fonde le magazine *AIRE* en plus de collaborer régulièrement à diverses revues. Il participe à l'organisation d'expositions, en Espagne comme à l'étranger, et à la tenue d'événements performatifs, en groupe ou comme commissaire : *Club 7* (1996-1998), *La red arte* (1995-1998) et *Kabaret obert* (2002-2008).

Notes

- 1 Cf. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibitions Installations*, Massachusetts Institute of Technology, 2001. ISBN 0-262-11256-6.
- 2 Cf. le catalogue de l'exposition *Dalí : culture de masse* présentée au Caixa Forum de Barcelone de février à mai 2004, et au musée de la Reine-Sophie de Madrid, de juin à août 2004. ISBN 84-7664-838-3.
- 3 Dalí est l'auteur du logo de la populaire confiserie Chupa Chups, l'une des icônes pop de l'industrie catalane distribuée internationalement et comparable à la bouteille de Coca-Cola.
- 4 Laia Rosa Armengol, *Dalí, icône et personnage*, Madrid, Catedra, 2003. ISBN 84-376-2107-0.
- 5 Cf. la compilation d'Eugeni Bonet et Edouard Escoffet *Bientôt sur cet écran : le cinéma lettriste, entre la divergence et le soulèvement* éditée par le Musée d'art contemporain de Barcelone en 2005 (ISBN 84-89771-19-7) et le catalogue de l'exposition *Situacionnistes* dirigée par Libero Andreotti et Xavier Costa pour le Musée d'art contemporain de Barcelone en 1996 (ISBN 84-89698-19-8).
- 6 Javier Pérez Andújar, *Salvador Dalí : à la conquête de l'irrationnel*, Madrid, Algaba, 2003. ISBN 84-96107-13-5.
- 7 Cf. le catalogue de l'exposition *Dalí : els anys joves (1918-1930)* dirigée par Ana Beristain au Palau Robert de Barcelone (Generalitat de Catalunya) en 1995. ISBN 84-393-3157-6.
- 8 Cf. le catalogue de l'exposition *L'Ordre de Tolède, un parcours avant-gardiste, 1923-1936* réalisée par le centre culturel de Saint-Clément de Tolède en 2005 et par le Groupe de recherche laboratoire de création intermédia du Département de sculpture de l'Université Polytechnique de Valence. ISBN 84-689-2449-0.
- 9 Cf. *Dalí : els anys joves (1918-1930)*, op. cit., et *El futurisme i altres assaigs* d'Antoni Llena Ferrer, Barcelone, 62, 1970.
- 10 Ian Gibson, *La vie excessive de Salvador Dalí*, Barcelone, Empúries, 1998. ISBN 84-7596-588-1.
- 11 Gibson nous raconte que Gal Dalí, un oncle de Salvador, abandonna Figueras parce qu'il ne supportait pas le souffle persistant de la Tramontane et qu'il craignait que celle-ci finisse par le rendre fou. Il s'établit à Barcelone où il spécula en bourse puis, après un sévère revers économique, il se suicida en se lançant d'une terrasse illuminée d'une hauteur de trois étages. La mort tragique de Gal Dalí à 36 ans fut toujours occultée par la famille Dalí, peut-être en raison de la peur de laisser entrevoir une possible maladie mentale dans la famille.
- 12 Cf. le magnifique essai de Francisco Javier San Martín *Dalí-Duchamp : une fraternité occulte*, Madrid, Alianza Forma, 2004. ISBN 84-206-4330-0.
- 13 Au mois de mars 1928, Salvador Dalí, Lluís Montanya et Sebastià Gasch publient un manifeste qui sera connu sous le nom de *Manifeste groc - Manifeste jaune* - à cause de la couleur du papier sur lequel il était imprimé. Ce texte très critique contre l'intellectualité officielle commence en déclarant que toute courtoisie a été éliminée et que toute discussion avec les représentants de l'actuelle culture catalane est d'ores et déjà inutile. Le texte attaque les lieux communs du noucentisme, ce mouvement artistique qui domine la scène catalane dès le début du XX^e siècle et qui surgit comme un répulsif du modernisme. Le *Manifeste groc* sera largement contesté et taxé de futuriste dans le sens de « passé de mode ».
- 14 Le 21 août 1933, Marcel Duchamp écrit à Man Ray depuis Cadaqués pour l'inviter à venir passer quelques jours avec lui dans l'appartement qu'il louait avec son amante Mary Reynolds, lui indiquant aussi que Dalí était intéressé à photographier plusieurs maisons modernistes de Barcelone pour un article dans le *Minotaure* (lettre transcrite par Francis M. Naumann et Hector Obalk dans *Affect Marcel : la correspondance choisie de Marcel Duchamp*, Paris, Thames & Hudson, 2000. ISBN 0-500-01958-4).
- 15 Publié par Pilar Parcerisas pour l'exposition *Dalí : affinités électives* au Palau Moja de Barcelone en 2004 (ISBN 84-393-6392-3) et Francisco Javier San Martín dans *Dalí-Duchamp : une fraternité occulte*, op. cit.
- 16 Parmi les invités ayant un fauteuil réservé pour la projection de *L'âge d'or* figurait Marcel Duchamp, bien qu'il n'existe pas de certitude quant au fait qu'il assistât à la représentation, et je n'ai trouvé aucun document qui explique en quelle occasion Dalí et Duchamp se rencontrèrent. Dans tous les cas, il faut considérer que Gala connaissait déjà Duchamp à travers Paul Éluard et Breton, avant de connaître Dalí, et qu'à part le fait qu'elle fût la femme d'Éluard, elle fut l'amante de Max Ernst et de Giorgio de Chirico qui, à l'intérieur du cercle surréaliste, était une figure notable se risquant à produire sa propre œuvre avant de se fondre et de se confondre avec la personnalité de Dalí.
- 17 Plusieurs auteurs assurent que, lors de l'élaboration de la *Vénus de Milo aux tiroirs* de Dalí, Marcel Duchamp intervint. Le collectionneur Reynolds Morse le cite au passage dans le catalogue de l'exposition de sculptures de Dalí au musée Salvador-Dalí en 1985 pour différencier les « vraies » sculptures moulées de Dalí des toiles comme *La Vénus* dont Duchamp supervisa la réalisation. Francisco Javier San Martín précise que Dalí dessina les tiroirs d'une reproduction photographique de *La Vénus*, et que Duchamp se chargea de son exécution en bronze peint. Robert Descharnes fait aussi mention de cette collaboration dans son ouvrage *Salvador Dalí : l'œuvre peinte* (Taschen, 1993, vol. 1, p. 279). Avec cette œuvre, Dalí tenta évidemment de réaliser un équivalent sous forme de sculpture du LHOQO. Et en ce sens, le titre - où Duchamp a aussi pu intervenir - serait *La Vénus aux tiroirs* en un glissement vers *manchots*, allusion compréhensible pour n'importe quel étudiant des beaux-arts qui se serait vu soumis à dessiner d'innombrables fois ce plâtre, « beaucoup plus lourd qu'il n'y paraît ».
- 18 Cf. *Dalí à Barcelone*, Valence, 314, 2004. ISBN 84-7502-713-X.
- 19 Paris, Flammarion, 1994. ISBN 2-08013-560-0.
- 20 Cf. Ver Oscar Tusquets, *Dalí et autres amis*, Barcelone, RqueR, 2003 ; Clifford Thurlow, *Sexe, surréalisme, Dalí et moi*, Barcelone, La Magrana, 2001.
- 21 Cf. H.H. Arnason, *Histoire de l'art moderne*, Barcelone, Daimon, 1972.
- 22 Cf. le catalogue de l'exposition *Dalí/Gaudi* dirigée par Montse Aguer à la Caixa de Catalogne, Barcelone, en 2004 (ISBN 84-89860-57-2) et *Dalí à Barcelone*, op. cit.



> Publicité pour Alka-Seltzer, 1974.