

Écrire. S'écrire. S'inscrire. Transcrire.

Le divin Dalí écrit à Avidadollars

Alain Verjat
Université de Barcelone

Dans le courant des années 1960, les Éditions Albin Michel, ayant constaté que “le siècle s'affadissait sous le signe des concessions, des paradoxes et parfois de la lâcheté”, eurent l'heureuse idée de demander à des intellectuels, des savants, des artistes d'utiliser leur franc-parler pour jeter un peu d'huile sur le feu d'une société ronronnante que Mai 68 n'allait pas tarder à tirer de sa léthargie. Il s'agissait d'une collection de “Lettres ouvertes” qui donna lieu à des collaborations diverses et musclées, comme celles de Robert Escarpit¹ ou d'Albert Simonin², pour n'en citer que deux. C'est là que Salvador Dalí accepta de s'écrire à soi-même...³

Le genre épistolaire relève normalement du privé, au moins en théorie, quoique l'on sache de bien des épîtres destinées à être largement diffusées, comme celles de Madame de Sévigné qui ne faisaient que semblant d'être destinées à sa fille. La réponse attendue importe, notamment parce qu'elle est susceptible de relancer la machine à correspondre. La lettre ouverte, en revanche est de l'ordre public. La réponse n'est pas attendue, puisque le destinataire est à la fois tout le monde et des inconnus. C'est comme une conférence sans discussion postérieure. L'auteur dit ce qu'il a à dire et ne s'inquiète pas de l'opinion d'autrui. Il y a du libelle, du manifeste, du pamphlet dans ce protocole d'adresse, c'est à dire une certaine violence n'admettant pas la réplique. On le vit bien dans la fameuse lettre ouverte de Zola au Président de la République, *J'accuse*, dont la seule réponse fut une condamnation.

Mais s'adresser une lettre ouverte à soi-même par l'intermédiaire du public, n'est pas banal, et je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de précédents ni

¹ *Lettre ouverte à Dieu.*

² *Lettre ouverte aux voyous.*

³ Salvador Dalí, *Lettre ouverte à Salvador Dalí*, Paris, Albin Michel, 1966. 33 dessins de l'auteur accompagnent le texte.

beaucoup d'imitateurs à cette cérémonie de règlement de comptes de soi à soi à laquelle nous convie Salvador Dalí. Mais il y a plus, car le volume s'ouvre sur un avant-propos dans lequel l'auteur se démarque de deux personnages ayant à en découdre et qui sont, respectivement, d'une part,

Le Salvador Dalí pervers, polymorphe, anarchiste, surréaliste... le Salvador Dalí, despote suprême, et qui casse tout, le Dalí possédé du délire furieusement dionysiaque... et, d'autre part

Le Dalí "avide de dollars (avidadollars), calme, apollinien, catholique, apostolique et romain, jésuitiquement gastronomique... respectueux des structures molles et légitimes... qui s'apprête à comparaître devant la Cour Suprême de Cassation."⁴

Il s'agit donc bien d'un procès auquel nous sommes convoqués comme témoins dans la tradition de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, qui comble d'aise le pseudo éditeur, le tiers inclus qui signe cet avant-propos⁵

Le texte s'ouvre par une fiche "musicale et paranoïaque" composée pendant un dîner chez Paul-Louis Weiller, au cours de laquelle Dalí rencontra l'architecte américain Fuller. Celui-ci avait conçu, en 1927, une maison révolutionnaire suspendue par des câbles d'acier à un mât central, qui connut, quelques années plus tard une version motorisée. Mais il est surtout l'inventeur de la coupole géodésique, réseau polyédrique de structures d'acier recouvert d'éléments tétraédriques ou octaédriques, eux-mêmes en acier puis en matière plastique. Ces formes ne sont pas sans rappeler la coupole du musée Dalí de Figueres. Ce qui montre assez bien que les deux esprits avaient beaucoup en commun, ou que Dalí put trouver chez Fuller le reflet de ses propres idées structurelles⁶

Suit une incantation énigmatique: "Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbu, Corbi, Corba, Corbo mort". "Corbu" renvoie à Le Corbusier, l'architecte que les marseillais appelaient "Le Fada", c'est à dire le fou, et qui est une des bêtes noires de Dalí⁷ Ceci dit, de cette incantation, seule nous intéresse la forme qui s'engendre par approximations successives, pour arriver à l'image symbolique ambiguë de Corbo, solaire, mais mort, auquel correspond, en fin de litanie "chez Paul Louis Weiller, d'héliotropes la table était garnie", fleurs qui désignent Fuller et Dalí. Des ténèbres à la lumière, les jeux de mots par approximation s'enchaînent les uns les autres: "Fuller: L'air

⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵ "Cette correspondance, unique dans les annales judiciaires, apporte au monde –outre le premier livre d'un génie plaidant sa cause– un exemple admirable de virtuosité littéraire...", *ibid.*, p. 12

⁶ Fuller créa également une ville flottante, qui resta à l'état de projet.

⁷ Avidadollars écrit à Dalí: "Je comprends votre joie en apprenant la mort de Le Corbusier, mais chaque fois plus près de la pensée jésuitique de Teilhard de Chardin, je considère que tout dans l'existence, comme chez Dupont, est bon, même les horribles ciments incontestables de cet architecte, qui auront été la nourriture de milliers d'autres architectes, artistes et intellectuels crétiens...", *ibid.*, p. 69.

d'Hélios; soit par similitude phonique (l'air/Fuller), soit par association d'idées (Hélios/Photon); c'est ainsi que l'on passe d'Hélios à Photon, de photon à Phallus, de Phallus à Famine, et ainsi de suite. Ce procédé est intéressant car il génère un texte qui n'a aucun sens et ne sert strictement à rien, vu qu'il n'a aucun rapport ni avec ce qui précède ni avec ce qui suit, ce qui constitue de la part de l'auteur, sur le plan du contenu, un moyen de déconcerter le lecteur, et sur le plan de la forme un des procédés de création d'images typiques de Dalí peintre comme d'ailleurs de Dalí écrivain. Du coup, comme ce frontispice n'a aucun sens, ou à la rigueur fait penser à une ronde enfantine, le public convoqué par la lettre ouverte est sommé d'aller voir ailleurs ou d'accepter dans la dévotion ce qu'on lui offre et ce qui suivra. Il s'agirait donc d'une mise en condition du lecteur propre à manifester la toute puissance de l'auteur, acquérant ainsi le droit à l'absurde, le droit au paradoxe, en définitive, le droit à nous rire au nez autant qu'il lui en plaira.

La première lettre, adressée par Avidadollars à "Mon cher et divin Dalí" commence en effet par "Peut-être, et sans peut-être", c'est qui est un argument sans doute. Une gravure sur bois allégorique où l'on voit les colonnes d'Hercule drapées d'une banderole portant la devise "Plus outre" avec au premier plan un cochon surmonté du mot "Ulterius" et dévorant sous le regard d'un paysan qui lui montre du doigt la devise, fait les frais du point de départ d'un discours appelé à jongler avec les images et les concepts obsessionnels. Plus outre: devise de Charles Quint que Dalí traduit "faire de bien en mieux", comme le cochon à qui Dalí s'identifie immédiatement à cause de son attitude dévorante, sa capacité de tout avaler, la presse, la radio, la télévision, les daliniens et les antidaliniens, de tout digérer, de faire flèche de tout bois, ou mieux encore du lard de toute ordure. Surgit alors l'image de la Cour de Cassation où Dalí a une affaire pendante, mais il n'est pas dit laquelle. Deux systèmes sont donc nez à nez à ce stade du texte. D'une part les images diaïrétiques (Dalí /vs/ Avidadollars, le tort et la raison, la Cour de Cassation, les deux colonnes d'Hercule, comme les deux piliers de l'Arbre de Vie) et d'autre part le cochon (*ulterius*: l'au-delà de la dualité) véritable "mange-tout" en qui tout profite, tout fait ventre, et qui annule par sa voracité les oppositions du réel (les daliniens et les antidaliniens sont tout un). On pressent qu'il ne s'agit pas de se présenter à la cour de Cassation humblement pour en tirer justice, mais au contraire de mettre face à face deux systèmes antagoniques dans l'espoir d'en voir un (le sien) triompher. Le cochon est ici un sac d'analogies virtuelles, une outre (*plus outre*) où le sens particulier, propre et lexicographique s'abolit.

À preuve, la très complexe construction qui s'échafaude tout de suite après, sans solution de continuité. Une image ascensionnelle (à mesure que nous montons, la végétation devient plus rare) fait déboucher sur un de ces déserts si fréquents dans la peinture dalinienne; y trône une demoiselle, instrument à paver les rues qui pend d'un petit aérostat jaune clair. Au sol, des dents humaines, sorte d'alignements de Carnac, de toutes couleurs, de

toutes tailles, formes et provenances. Un jeune dormeur menacé d'une énorme boule démolisseuse, un reître sommeillant au bord d'un étang souterrain, une colombe, une torche, un vieux livre, tous ces éléments composent alors une scène onirique à laquelle ne font pas défaut, comme il se doit "un chronomètre assez grand auquel est attaché un miroir rond de même circonférence". Miroirs et chronomètres se multiplient, obsessivement, pour signifier et l'angoisse d'identité qui relève du stade du miroir, et le temps qui court pour la faire naître. Le maître qui a créé cette machine peut maintenant s'en servir; il s'agit d'arracher les dents "sans aucune souffrance, en évitant l'emploi, dangereux et nocif, de tout anesthésiant". Deux métaux spéciaux le permettent, en créant une sorte de champ magnétique, qui permet de succioner les molaires dans le plus grand confort.

S'il est vrai que le symbolisme dentaire renvoie, du côté de la dévoration, aux terreurs les plus primitives, du côté de leur perte, il s'agit bien d'un pouvoir qui s'évanouit et plus explicitement d'un fantasme de castration. Mais c'est le maître qui l'inflige aux autres, sans douleur, il est vrai. Cette représentation de l'angoisse dédramatisée se confirme par la dernière phrase de la lettre: "la hie n'emploierait jamais les aiguilles de sa griffe"⁸ Mais il y a une autre raison à cette dédramatisation. C'est que l'arrachage systématique de toutes ces dents doit servir à la confection d'une mosaïque. Donc, la souffrance de la castration symbolique s'évanouit puis se reconvertit dans la création de l'œuvre d'art.

La lettre suivante est adressée par le Dalí anarchiste à "L'excellentissime Salvador Dalí" et, prenant prétexte d'une récente décoration accordée à l'artiste par le gouvernement espagnol⁹ en profite pour rappeler un épisode qui, en son temps, défraya la chronique aux Etats-Unis. C'étaient les beaux jours des "Ready made" et du surréalisme épatant les bourgeois d'outre-Atlantique. Un grand magasin de la Cinquième Avenue de New York avait demandé à Dalí de jouer les étalagistes, c'est à dire d'organiser une vitrine propre à attirer les gogos de tout poil. S'étant employé, avec Gala, une nuit durant, à réunir dans cette vitrine la "plus belle collection d'objets hétéroclites que l'on puisse imaginer", et à les disposer de la façon la plus provocante possible, il se trouva que le directeur du magasin, plus puritain que son carnet de chèques, s'effraya du résultat et prétendit bémoliser les choses. Fureur de Dalí (malgré le chèque) qui exige que l'on retire son nom de la vitrine. Refus du directeur arguant qu'il avait payé pour cela. Armé d'un pavé, Dalí brise alors la vitrine et tente d'en retirer les objets qu'il y avait disposés. Police, arrestation, commissariat, cellule, malfrats de tous poils, dont l'un, porto-ricain, émerveillé de son "panache", le prend sous sa protection. Finalement, jugement que l'auteur relate avec d'innombrables délices:

⁸ *Ibid.*, p. 37. La griffe est isotopique des dents, comme d'ailleurs toutes les images déchiquetantes ou perforantes.

⁹ La Grande Croix d'Isabelle la Catholique qui récompense les artistes éminents.

un artiste a toujours le droit de défendre l'intégrité de son œuvre (mais il doit payer, la vitre). La lettre commence donc par l'évocation du pourvoi en Cassation, enchaîne sur la décoration, poursuit avec l'affaire de la Cinquième Avenue, et conclut sur le triomphe juridique, doublé d'un beau scandale de presse. Les figures paternelles (implicites pour la Cour de Cassation, explicites pour le reste: le directeur du magasin, le juge, la presse qui consacre le héros) sont donc ambivalentes dans l'imaginaire dalinien et expliquent la fascination, ailleurs exprimée ou peinte, pour le personnage de Guillaume Tell, assassin potentiel du fils, comme d'ailleurs pour *L'Angélu* de Millet, tableau où Dalí discerne un petit cercueil entre les deux paysans, de sorte que le doute pèse sur la cause réelle de la mort de l'enfant; le père l'a-t-il tué par jalousie (ce qui renverrait au temps saturnien et aux multiples insectes grouillants, dévorants qui envahissent les toiles) ou bien est-ce la mère-marâtre castratrice qui est coupable (qui ferait écho à la hie du début, cette demoiselle-montgolfière arracheuse de dents)? Le délire ne se prononce jamais. L'hallucination fait surgir les images; le délire les dispose, l'artiste propose: le public n'a qu'à se débrouiller tout seul.

La lettre qui suit reprend exactement le même schéma. On sait que chez Dalí la répétition obsédante de structures formelles, même et surtout lorsque l'on change de point de vue (ici de voix ou d'émetteur, puisqu'il s'agit censément de la réponse à la lettre précédente), est un des procédés plus employés par l'artiste pour déconcerter et déconstruire toute perception plausible du réel. "Vous faites bien de me rappeler, au moment où j'entreprends la phase décisive de mon procès..."¹⁰ Pour enchaîner par un amalgame: "Le Dalí anarchiste avait cassé la vitrine de la justice" et mettre en évidence la persistance des persécutions. Cette fois, il s'agit d'un décor de théâtre, qui devait comporter un bœuf écorché du genre Rembrandt ou Soutine, tout droit sorti des abattoirs, naturellement, c'est à dire réel, qui est refusé au génie créateur. Nouvelles discussions, nouvelle procédure, dont l'issue incertaine dépend, à nouveau de la Cour de Cassation. La fin de la lettre introduit le thème de la gare de Perpignan, un des hauts lieux, comme l'on sait, de la mystique transcendantale dalinienne, le docteur Pagès, qu'il y rencontra, et l'antigravitation. Le bœuf écorché, le spectacle de la charogne pourrissante est naturellement en rapport avec le temps, donc la chute le poids de la dure matière dont parle Bachelard. En face, il y a l'aérostat du début, les montres molles, et l'antigravitation, dont l'alternative, en attendant mieux, est l'hibernation, c'est à dire le processus apte à arrêter le cours du temps. C'est ainsi que les thèmes angoissants se précisent, avec une prégnance d'autant plus grande qu'ils surgissent au sein d'un discours volontairement déconcertant. Le coup de gong final de la lettre en donne une

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 49. Une date est fournie par le texte; les faits relatés dans la lettre précédente ont eu lieu trente-cinq ans auparavant. Il n'y a pas que les structures qui se répètent.

autre image triomphale: “Quelques instants après, on m’annonçait que monsieur Le Corbusier venait de mourir noyé.”

Quelques pages plus loin, le Dalí anarchiste écrit à nouveau au Dalí Avidadollars pour revenir sur la question de Le Corbusier. Une cascade de références intellectuelles hétéroclites (Pascal, Hermès, Mercure, le néo-bouddhisme, Bergson, Dostoïevski, Ruskin, Michel-Ange, Montaigne) déferle sur le lecteur. Tout cela pour dire que l’homo-Dalí est “duplex” et qu’il a bien raison, du fond de son atelier, de penser aussi à son compte en banque. Et pour faire trois pas en arrière. Dalí n’a rien à voir avec l’art moderne. Parce que l’art moderne, infâme d’ailleurs, est celui de Le Corbusier, qui se caractérise exclusivement par sa “pesanteur irréparable”. Dans la lettre suivante, qui reprend le même thème, l’artiste est assisté, dit-il, par la justice divine, pour accomplir ses actes quotidiens. On retrouve les vivats à l’hibernation et à l’antigravitation, la gare de Perpignan, et l’on revient à Le Corbusier en ces termes:

Le Corbusier venait de mourir, noyé. Oui, oui et oui, noyé par le poids du ciment armé de son fromage suisse, protestant, masochiste, et totalement impersonnifié de ses architectures. Un ciment armé qui le faisait couler à pic du haut de l’ignominie. Des sacs de ciment armé, remords de conscience de tous les Corbu vivants de notre époque. Des sacs de ciment armé qui, désormais, ne pourront être transportés sur la lune, puisque ne parviendront uniquement jusqu’à elle que les structures dentitionnelles et bientôt antigravitationnelles de Fuller, et qu’il suffira d’un léger souffle humain pour qu’elles y arrivent¹¹

Plus loin, une autre lettre reviendra sur la question, sous une forme de plus en plus hallucinatoire. Le texte perd alors progressivement ses connexions discursives logiques, pour se transformer en une jubilation linguistique gratuite, une litanie de triomphe, dont la structure est en tout point isotopique de celle que l’on observe dans la plupart des tableaux de l’époque surréaliste, c’est à dire, en gros, avant 1940.

Le cadavre exquis du Corbu, le Corbu du corbillard, le cadavre superexquis de Le Corbusier, le courbillon en ciment et acier du Corbusier, Corbu de l’arbousier, le cadavre exquis du Corbu. Dans la Cour d’Appel, le Corbu montre le cas. Il le montre, le cas. La Cour examine le cas du Corbu, le cas et le ça, le ça et le cas, le cas du Corbu recorbuyoté au corbillon du cas, du ça, du cas, du caca, du Corbu, la castration, l’hibernation, la lévitation, l’antigravitation dans la basse-cour de Le Corbusier...¹²

¹¹ *Op. cit.*, p. 71.

¹² *Op. cit.*, p. 91. Un peu avant, à propos de tout autre chose: “Arrière l’architecture d’autopunition! Place à l’aérodynamisme pervers, glandulaire et de bonne qualité.” p. 87.

Les règlements de compte se poursuivent, soit par des justifications délirantes de la spécificité dalinienne face au regard de Vermeer, au point de vue du microscope, aux différentes techniques du moiré et à la structure des yeux de mouche, polyédrique comme chacun sait.

“Ce livre étant surtout le livre de ma propre justice”, on comprend que l’auteur y passe en revue toutes ses mésaventures sociales, en même temps que toutes ses aventures créatrices. C’est ici le tour d’André Breton, qui finit par exclure Dalí du groupe surréaliste. Il apparaît ici, “mort depuis plus d’un siècle”, faisant écho au corps incorruptible de Saint Narcisse¹³ mentionné quelques lignes plus haut, et destiné aux expériences de quelque nouveau docteur Frankenstein, qui désire exciter les nerfs faciaux du cadavre. Comment faire?: “le seul moyen, glycérine, glycérine, glycérine, qui allait donner, par procès-verbal, une prolongation à la cour de Cassation hibernétique”. Mais à quoi bon? Il ne s’agit de rien de moins que de reproduire, bien des années après, au cœur du cerveau d’André Breton, “le moindre mouvement accompli par lui au moment où il serra, pour la première fois, la main de Salvador Dalí, début de cette amitié qui devait finir après la lutte pour le pouvoir d’action du groupe surréaliste par l’exclusion brutale et définitive de Dalí. Le groupe se détériora et tomba dans une espèce d’apothéosique tout-à-l’égout”¹⁴ Il est clair que, dans cette affaire, André Breton représente une nouvelle figure paternelle, sévère, qui renie son enfant, et que celui-ci imagine, dans ses fantasmes, mort, à sa merci, humilié, lui faisant représenter les scènes les plus gratifiantes à sa volonté.

Telles sont les voies mystérieuses qu’emprunte le thème du temps. Reste l’espace pour faire un monde. C’est dans une lettre adressée au “divin Dalí” que la question est soulevée. Le sujet est introduit par le biais fort inattendu de considérations portant sur les comédons, vulgairement connu comme “points noirs” que, moyennant pression, on extrait des pores de la peau. Il s’agit de quelque chose de mou, glissant, luisant, corps par ailleurs étrange, ayant donc tout pour plaire à l’artiste et tout pour lui faire imaginer une dérive jubilatoire: “Il suffirait d’une compression générale des deux mains pour que des centaines de minuscules objets (tables de nuit, crânes, bouteilles, abat-jour, etc.) hérissent par leur ascension lente (comme l’orchestre Paramount) les surfaces tout à l’heure encore superlisses”¹⁵ C’est ainsi que se meublent, dans l’imaginaire dalinien, les vastes solitudes jaunes sable qui couvrent ses tableaux. Mais le rapport entre le comédon et l’espace? C’est l’affaire de la méthode et de l’activité “paranoïaque-critique”. Elle s’empare de l’espace mou occupé par la petite boule grasseuse qui ressemble

¹³ Saint Narcisse est le patron de Gérone. Un essaim de mouches miraculeuses, sorti de sa cuisse, mit en déroute les armées de Napoléon qui assiégeaient la ville. Le corps incorruptible suggère une relique très vénérée en Espagne, qui est le bras de Sainte Thérèse d’Avila. Breton, donné pour mort depuis plus d’un siècle, et non encore pourri, est ainsi assimilé au saint patron.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 89.

à un vers ou encore à un haricot et considère l'espace comme "une nourriture abstraite, sans goût ni substance, qui est devenue, de nos jours, un des plats les plus succulents et les plus riches de la pensée contemporaine.

La métaphore alimentaire étant mise en place, elle servira à rappeler la conception de l'espace dans la géométrie euclidienne (où il atteint la consistance "d'un léger bouillon de tapioca parfaitement utopique et refroidi"); il passera ensuite au monde de Descartes, avec ses trois dimensions, "jus insipide ouvrant ainsi l'appétit aux expectations salivaires de cette extravagante cuisine"; pour aboutir à Newton qui découvre, par le truchement de sa pomme, son poids nutritif et sa lourdeur caractéristique. L'espace est ainsi associé à la pesanteur, le plein à la lourdeur et à l'indigeste, et c'est pourquoi il faut se réjouir de la mort de Le Corbusier, qui remplissait l'espace d'énormes cubes de ciment armé. Tout va changer avec Maxwell et Faraday qui introduisent la dimension vibratoire des corps électromagnétiques et nous conduisent à la théorie de la relativité, avec sa quatrième dimension, le temps, "qui est bien la dimension délirante et surréaliste par excellence". Ainsi se justifie la malléabilité des choses. L'espace bien portant est parfaitement mou et visqueux. Il ne définit donc plus rien de définitif, il ne représente plus l'inéluctable, une structure ordonnée sur laquelle l'imaginaire de l'artiste ne pourrait exercer sa loi et ses fantaisies. L'espace est mis à contribution, est à la merci de l'artiste, dans la mesure où il est capable de produire d'autres espaces virtuels, d'autres mondes de fantaisie, qu'il appelle les corps étranges. "les authentiques corps étranges, ... les véritables "comédons" sortis tout glissants, solennels, atmosphériques et apothéosiques, du nez même de l'espace, de la chair même de l'espace".

Face à l'architecture qui solidifie le monde, est ainsi glorifié la catégorie du mou où l'on retrouve toutes les fantaisies de Dalí (montres molles, automobiles molles, tables de nuit molles) jusqu'à la célèbre cathédrale molle de Barcelone, c'est à dire la Sagrada Familia de Gaudí. Lorsque l'espace dans la conception de la physique moderne devient espace-temps, le monde devient mou, son aérodynamisme est pervers, vicieux, aussi surréaliste que révolutionnaire; la porte est ouverte aux pires dangers, ceux qui guettent Narcisse, qui a cessé de contempler son image dans l'eau pour se concentrer sur l'épine clouée dans son pied, et qu'il tente d'arracher, comme s'il s'agissait d'un comédon. Sa mort est là qui le guette. Il n'a pas compris que le temps ramollit l'espace qui ridiculise le temps. D'où ce rêve:

Louer une petite vieille propre, au plus haut degré de décrépitude, et l'exposer (habillée en toréador), en lui posant, sur la tête préalablement rasée, une omelette fines herbes qui tremblotera nécessairement. On pourra aussi poser une pièce de vingt francs sur l'omelette.¹⁶

¹⁶ p. 89.

C'est à cause de la pomme de Newton, qui fixe l'espace et la gravitation (qui est le poids de l'espace) que Gaudí et Dalí détestent la pomme de Cézanne, parangon définitif ouvrant les voies de la peinture moderne. Et de reproduire, pour argumenter ce choix, un article publié dans la revue *Le Minotaure* et consacré aux préraphaélites. La pomme de Cézanne n'est pas comestible. Magritte aurait écrit "Ceci n'est pas une pomme". On ne peut que l'aimer platoniquement, comme Narcisse son image. Or, tout l'art moderne s'engage sur la voie de la sublimation des formes, qui donne envie de toucher. C'est un critère de qualité picturale: "on dirait qu'il vous regarde; on croira pouvoir la prendre des mains, etc.". Seule l'abstraction catégorique échappe au problème, mais c'est parce qu'elle l'évade. La peinture figurative est en dette avec Zeuxis, qui peignait des grains de raisins si parfaits que les oiseaux venaient picorer sa fresque. Il y a du lyrisme dans ce point de vue, et Cézanne est ainsi très proche du Gréco. Autrement dit, les contemplateurs de la pomme de Cézanne sont des platoniciens qui s'ignorent. Ils idéalisent, la pomme comme le reste. Dalí, au contraire, et c'est en cela qu'il refuse de se considérer un peintre moderne, ne cesse d'insister sur le côté hypermatérialiste, primordial et biologique de tout processus de connaissance. Pour ne pas tomber dans le travers idéalisant, il faut donc remplir l'espace d'éléments anatomiques, pervers, scatologiques. La nécrophilie, la fureur sexuelle, le cannibalisme, la digestion hallucinatoire, sont les caractéristiques de ses artistes admirés: Meissonnier, Gustave Moreau, Louis II de Bavière, Coeklin, Millet, Gaudí, Vermeer, pour finir par les préraphaélites anglais, qui ont eu le mérite d'offrir des femmes les plus désirables et les plus effrayantes, phantasmes charnels des faux souvenirs d'enfance, chair gélatineuse des plus coupables rêves sentimentaux. On voit le rôle que Gala était amenée à jouer. Et l'on voit encore mieux, maintenant, les vertus du protocole épistolaire. Il s'agit bien, dans le chassé-croisés des opinions contraires, de faire surgir un processus de connaissance de soi portant sur les mécanismes délirants de la création conçue comme mode de connaissance du monde. C'est pourquoi toute découverte est accompagnée d'un projet de scène, tableau, objet, qui ne demanderait qu'à être réalisé.

Une dernière transcription d'un article ancien en fera la preuve. C'est la "Psychologie non euclidienne d'une photographie", réflexion sur un cliché représentant trois personnes qui n'attirent pas le moins du monde l'attention de Dalí; au contraire, dans un coin de la photo, il décèle une bobine sans fil "qui réclame, à grands cris, une interprétation". En effet, la situation de cette bobine (on comprend qu'il est oisif de discuter si elle existe ou non, c'est un exercice de style) pose le problème de toute situation dans le temps et dans l'espace. Kant était là à guetter dans l'ombre, tout prêt à énoncer une loi, tandis que Chirico l'eût volontiers transformée en entité métaphysique. Dalí reprend la question à la base, c'est à dire du point de vue paranoïaque-critique.

La bobine sans fil, thème obsessif de nos recherches, n'aurait été pour Kant, qu'un objet en dehors de nous-mêmes, c'est à dire ayant une place précise, localisée dans l'espace...

Or il n'y a ni espace ni temps absolu; donc il ne saurait y avoir d'objets absolus non plus. Ce qui permet au monde d'échapper à l'insignifiance, par exemple par le rêve. Mais ils sont un peu envahissants, ces objets changeants, démultipliés, à tendance grouillante. "Ces bobines sans fil, ces objets déplorables d'insignifiance, nous font perdre, à nous, surréalistes, le meilleur de notre temps, et la plus grande portion de notre espace". D'invisibles qu'ils étaient, les objets protestent, à coup de trompette, contre leur situation, exigeant d'accéder à l'existence. Le thème des objets invisibles donnera lieu, on le sait, à de nombreux tableaux ambigus, célébrant à la fois le peu de réalité du réel et le peu d'irréalité de l'invisible.

La coupe était pleine pour Avidadollars, qui rédige, à la hâte, une note qui voudrait remettre les choses en place, c'est à dire nous ramener au procès initial:

Dalí, Dalí, je ne crois pas à la justice. Son sexe est trop ambigu. Souviens-toi de ceci: la justice c'est la femme à barbe!

Le Dalí surréaliste ne s'y laisse pas prendre, et dans sa réponse renvoie son correspondant à un écrit ancien portant sur la première loi morphologique des poils dans les structures molles. Ce n'est pas qu'une pirouette de quelqu'un qui ne veut pas répondre. Julien Green racontait qu'une des idées farfelues de Dalí qui l'avaient le plus amusé, était le projet de construction d'un appartement poilu (proche parent de la baignoire fourrée d'astrakan de la vitrine brisée à New York). Les poils tapissant les surfaces dures, en font une sorte de nid-refuge, font du mou avec du dur, c'est à dire pervertissent l'espace et ses définitions, ce qui s'appellera bientôt les courbes géodésiques, où l'être, comme les objets, est enfermé dans un devenir inéluctable. C'est à nouveau la méthode paranoïaque-critique qui fait bouée de sauvetage, envisageant l'étude des poils, même sur la langue, c'est à dire dans un domaine, celui de la communication orale, qui est largement menacé de sclérose normative. Le poil, dira-t-il, est "l'archétype du dépaysement" ou de l'incongruité; à preuve, on dit bien "comme un cheveu sur la soupe" pour parler de quelque chose d'inattendu et de gênant à la fois. C'est ce que l'on ressent en contemplant les soies qui se dressent encore dans le "tremblement gélatineux des pieds de porc gratinés".

En conséquence, si la justice est la femme à barbe, sa dureté est mitigée par les poils; sa balance devient molle. Récapitulation finale: "La justice est la patrie monarchique de Fuller, et l'injustice le ciment armé de Le Corbusier". Qu'est-ce à dire? Rien pour l'instant. "Cette conclusion est une des plus géniales du présent ouvrage, puisqu'il faudra au moins quarante ans pour qu'elle soit accessible aux prochaines générations". Le livre étant de 1966, quarante ans on

passé, et le lecteur est juge... La clef de la mystification est donnée en appendice, dans des textes rajoutés à la demande de l'éditeur qui trouvait le manuscrit trop court, alors que Dalí était déjà à court d'idées lui-même ou bien s'était lassé de ce divertissement. "Le jour où je sentirai que mes idées sont instantanément lumineuses pour mes contemporains, Avidadollars mourra dans la semaine qui suivra ce funeste événement"¹⁷. Telle est, en définitive, la constante tragique de la vie; le chef-d'œuvre achevé signe la mort de l'artiste. Et de confesser: "Gagner les gens de son époque qu'il méprise? Non. Gagner encore plus d'argent? Oui."

Le volume se clôt par des tableaux comparatifs, évaluant les vertus et défauts comparés de Dalí l'anarchiste et de Dalí avidadollars. Les notes sont, évidemment, très différentes, et confirment que les deux personnages, qui font si bon ménage, sont parfaitement irréconciliables. Comme le sont l'espace et le temps, la loi et la figure du père, la mère toujours à l'affût, et toutes les menaces qui pèsent. S'il faut, malgré tout, tenter de vivre, c'est au prix d'un retournement radical, qui est en fait un détournement de réalité. C'est la gloire de surréalistes, et de Dalí l'un des premiers, d'avoir rêvé, aux lendemains de la grande boucherie de 1914-1918, un monde qui aurait les tendres défauts de l'enfance, l'insolence de l'adolescence, et l'entêtement de l'âge mûr. On sait ce qu'il en fut. Quarante ans après les Manifestes, le bilan n'était pas très brillant, et le normatif, que la Sorbonne soixante-huitarde allait tenter de déboulonner, structurait le monde. Dalí, en écrivant sa lettre ouverte, faisait certes un plaidoyer *pro domo*. Mais les parties étaient finalement renvoyées dos à dos. Tant il est vrai que la correspondance n'existe que de l'impossibilité de co-répondre La boucle était ainsi bouclée, et les colonnes d'Hercule de la gravure initiale, qui lançaient la balle du dualisme aux juges de la Cour de Cassation, en la personne du cochon "Ulterius" rebondit dans la basse-cour, pour autant dire ici-bas, où Dalí caquette pour narguer son monde. Dans ce dialogue de sourds qu'il s'adresse à lui-même, parce que le monde est devenu assourdissant de bêtise, l'écriture en liberté a permis de transcrire un débat sans issue, qui d'ailleurs s'illustre et s'inscrit dans chaque tableau. Ce sont les mêmes thèmes, les mêmes obsessions, les mêmes procédés et les mêmes images Elle ne sont pas faites pour plaire, car le véritable jeu, celui qui exorcise les terreurs primitives, n'est jamais innocent. Le Dalí surréaliste est finalement très pathétique et à le regarder de près on ne peut ignorer sa souffrance. Il reste que Dalí, l'autre, qui gagnait beaucoup d'argent sur le dos des imbéciles, et qui s'écouait beaucoup parler, en détachant les syllabes comme une machine cybernétique, se regarde aussi beaucoup écrire, et, parce qu'il ne mâche pas ses mots, jubile à nous entendre ronchonner.

¹⁷ p. 142.