

Souvenir et désir infantile. L'autobiographie à la manière du récit de rêve chez Salvador Dalí

Memories and childhood dreams as components of Dalí's autobiography

Carmélie Jacob

Volume 45, Number 3, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032453ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032453ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacob, C. (2014). Souvenir et désir infantile. L'autobiographie à la manière du récit de rêve chez Salvador Dalí. *Études littéraires*, 45(3), 215–230.
<https://doi.org/10.7202/1032453ar>

Article abstract

Salvador Dalí's paintings are not his only oneiric depictions. Indeed, both versions of his autobiography (*The Secret Life of Salvador Dalí* [1942] and the *Diary of a Genius* [1964]) tell of the absurd and the unusual, and are rife with references to dreams. Our study will unearth the memories and desires underlying the author's dreams, and highlight the interconnections between those dreams and the recollections he put to paper. As well, we shall explain why he cast Gala Dalí as an oneiric symbol, and investigate how the author's premonitions informed his megalomaniac and mystical fantasies.



Souvenir et désir infantile. L'autobiographie à la manière du récit de rêve chez Salvador Dalí

CARMÉLIE JACOB

*J'ai [...] réussi ma vie en demeurant fidèle à mon enfance,
à la nuance près que Dalí n'a jamais été enfant.*
Salvador Dalí¹

Dans son premier manifeste, André Breton exprimait sa croyance en une « résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité² », résolution que les surréalistes se sont efforcés de concrétiser par l'art, pictural ou littéraire. Si Salvador Dalí n'a pas tardé à être expulsé du clan de Breton pour ses idées mystiques et ses représentations anales et scatologiques³, il reste que son art est aujourd'hui indissociable du surréalisme. Des côtelettes posées sur des béquilles, des montres molles indiquant l'heure dans des paysages désertiques, des œufs coulants tenus par une ficelle, des tiroirs creusés dans des corps ; peut-on trouver meilleure variation de « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁴ », dont les surréalistes ont fait l'exemple

1 Cette phrase s'inscrit dans des monologues daliniens rédigés par Louis Pauwels à partir de conversations qu'il a eues avec l'artiste, et qui ont été lus et approuvés par Salvador Dalí ; Louis Pauwels, *Dalí m'a dit*, Paris, Ergo-Press / Carrere, 1989, p. 148.

2 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 24.

3 C'est du moins l'interprétation qu'en fait Dalí : « Le sang m'était permis. Je pouvais même y ajouter un peu de caca. Mais je n'avais pas droit au caca seul. On m'autorisait à présenter des sexes, mais pas de phantasmes anaux. Tout anus était regardé d'un très mauvais œil ! Les lesbiennes leur plaisaient assez, mais pas les pédérastes. Dans les rêves, on pouvait utiliser à volonté le sadisme, les parapluies et les machines à coudre, mais, sauf pour les profanes, tout élément religieux en était banni, même à caractère mystique. Si l'on rêvait simplement d'une madone de Raphaël, sans blasphème apparent, il était défendu d'en parler... » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994 [1964], p. 23). À cela s'ajoutaient certainement l'intérêt de Dalí pour l'argent et sa réticence au communisme, qui lui vaudra l'anagramme d'« Avida Dollars » donné par Breton.

4 Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938, p. 314.

à suivre ? L'œuvre picturale dalinienne intègre, sur des arrière-plans réalistes, des éléments fantasmatiques qui rappellent indubitablement le travail du rêve.

Mais il n'y a pas que les tableaux, chez l'artiste, qui se teignent d'onirisme : son autobiographie, qui tient principalement dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*⁵ et le *Journal d'un génie*⁶, laisse transparaître du début à la fin une logique du rêve, où s'entrecroisent le fantasme et l'habituel. C'est cette construction que nous nous proposons d'explorer ici, et à travers laquelle nous tenterons de repérer, principalement, les traces du souvenir et du désir, dont on sait qu'ils sont les premières assises du rêve depuis les travaux de Sigmund Freud sur la question. Ainsi, nous verrons quels liens se tissent entre rêves et remémoration dans l'écriture du peintre, puis comment son épouse Gala agit en tant que figure onirique, et en quoi la prémonition vient nourrir les fantasmes mégalomanes et mystiques daliniens. Les travaux de Freud, qui ont su mettre en relief et nommer certains phénomènes typiques du travail du rêve, nous seront d'autant plus précieux dans le cadre de cette analyse qu'ils ont directement marqué notre auteur⁷.

Souvenirs récents, souvenirs d'enfance

Si le psychanalyste ne doute pas que les rêves aient une signification, il n'admet pas l'idée que ce sens soit commun, que l'on puisse établir une clé des songes où un symbole représenterait la même chose pour tout un chacun⁸. Ainsi, l'activité cérébrale nocturne doit être analysée, mais à partir des traces mnésiques du sujet, qui concernent les expériences vécues et les sensations. À l'état de veille, la personne est accaparée, au présent, par le monde extérieur ; pendant le sommeil, cependant, son activité fait intervenir le passé, le souvenir, et est, selon Freud, strictement introspective : « C'est un fait d'expérience, auquel je n'ai jamais trouvé aucune exception, que tout rêve traite de la personne propre. Les rêves sont absolument égoïstes⁹. »

On pourrait, bien sûr, dire la même chose de l'autobiographie qui se recentre toujours sur son auteur, et dont le processus d'écriture se rapproche du travail du rêve : il ne s'agit pas d'écrire au fur et à mesure ce qui est vécu, mais de vivre d'abord, pour écrire ensuite. Aussi, comme avec le rêve, un tri doit-il être fait pour ne conserver que ce qui semble important, marquant. L'autobiographie de Salvador Dalí, à cet égard, revêt un intérêt singulier en ce qu'elle se divise en deux principaux

5 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon, Paris, Gallimard, 1979 [1942].

6 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit.

7 En plus d'entamer son *Journal d'un génie* en plaçant en exergue une citation du psychanalyste (« Est un héros celui qui se révolte contre l'autorité paternelle et la vainc » ; *ibid.*, p. 17), Dalí admet, plus loin, être aux prises d'un « fanatisme exacerbé par Freud » (*ibid.*, p. 29). Il raconte aussi, dans sa *Vie secrète*, sa rencontre avec Freud ainsi que les nombreuses tentatives infructueuses qui l'ont précédée (*La Vie secrète*, op. cit., p. 39-41).

8 Voir, à ce sujet, Sigmund Freud, « La méthode de l'interprétation du rêve. Analyse d'un échantillon de rêve », *L'Interprétation du rêve* [1900], *Œuvres complètes IV (1899-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 131-156.

9 Sigmund Freud, « Le travail du rêve », *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 367.

livres, dont les formes diffèrent par rapport au temps du souvenir. Alors que *La Vie secrète* est une autobiographie classique dans laquelle sont évoqués des souvenirs de jeunesse, le *Journal d'un génie*, paru plus tard, a quant à lui la forme que suggère son titre, celle du journal intime, c'est-à-dire que la durée est courte entre le moment où l'événement a lieu et celui où il est décrit. Cette œuvre est particulièrement intéressante dans son rapport au rêve, car, comme celui-ci, elle présente un retour sur ce qui s'est produit au cours de la dernière journée¹⁰. Pourtant, la lire sans se reporter à *La Vie secrète* serait se priver d'éléments importants, car les pierres d'assise du discours et du lexique daliniens y sont présentées dans un rapport du personnage¹¹ à son enfance. Cela n'enlève en rien au *Journal d'un génie* sa construction semblable au rêve ; au contraire, comme le songe, il fonctionne de façon autonome et on peut donc le lire sans prendre connaissance des écrits autobiographiques précédents ; toutefois, il puise ses matériaux dans des souvenirs qui sont justement exposés dans *La Vie secrète*. Ainsi, le *Journal* se construit sensiblement comme l'activité onirique, en ce qu'on y retrouve la même formule que celle émise par Freud au sujet des rêves, c'est-à-dire que chacun « comporterait dans son contenu manifeste un point de rattachement au vécu récent, mais dans son contenu latent un point de rattachement au vécu le plus ancien¹² ». Certains symboles récurrents du *Journal* prennent ainsi leur sens à la lecture de *La Vie secrète*, comme la béquille, objet fétiche avec lequel Dalí raconte son premier contact¹³ dans sa biographie, et à laquelle

10 Elle intègre donc des récits qui s'apparentent aux rêves de « corrélation avec la vie diurne », que Freud associe principalement à l'enfance (*Sur le rêve*, Paris, Gallimard [Folio essais], 1988 [1901], p. 68).

11 Pour éviter l'entrée dans un débat concernant une séparation du vrai et du faux dans la vie de l'homme Salvador Dalí, nous traiterons toujours de ce dernier, dans cette étude, comme d'un auteur et d'un personnage.

12 Sigmund Freud, « L'infantile comme source du rêve », *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 256.

13 « Histoire de la béquille et de la récolte des fleurs de tilleul », *La Vie secrète*, op. cit., p. 105-124. Notons ici que les motifs, qui prennent une place importante dans l'œuvre écrite, sont les mêmes que ceux qui sont au centre de l'œuvre picturale, ce à quoi la béquille n'échappe évidemment pas. Celle-ci fait tenir une fesse qui s'allonge dans *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933), un corps en décomposition dans *Le Spectre du sex-appeal* (1932), un crâne mou dans *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (1933), un coude dans lequel émerge un autre crâne dans *Méditation sur la harpe* (1932-1934), pour ne donner que quelques exemples qui ont tous la même particularité : une forme indéniablement phallique, mais trop molle pour tenir seule. La béquille, au contraire, est pour Dalí ce qui se dresse et redresse : « Le deuxième objet dont la "personnalité" me frappa, était une béquille. Je n'en avais encore jamais vu et son aspect me frappa particulièrement comme quelque chose d'extraordinairement insolite. [...] Elle était le comble de l'autorité et du solennel et remplaça aussitôt mon sceptre (le manche d'une vieille époussette de cuir) que j'avais perdu en le laissant tomber derrière un mur. La fourche de la béquille où devait s'appuyer l'aisselle, était recouverte d'une sorte de drap fin, usé et roussi, contre lequel je compris que je pourrais appuyer avec délices ma joue caressante ou mon front pensif. Je redescendis au jardin, brandissant ma béquille d'une main. Cet objet me donnait une assurance et une arrogance dont je n'avais encore jamais été capable » (*ibid.*, p. 106). Et il semble que la béquille soit aussi venue lui porter cette assurance dans son art, car c'est dans cet art du début des années trente, qui va jusqu'à mêler le tabou de l'anus à la figure de Lénine (*L'Énigme de Guillaume Tell*), que les pieds-de-nez au groupe de Breton seront les plus directs.

il fera allusion à plusieurs reprises dans son *Journal*. Y sont aussi mentionnés certains personnages dont le rapport avec Dalí peut être difficile à saisir si l'on choisit d'ignorer l'autobiographie qui le précède : c'est le cas notamment de Gala, personnage qui retiendra plus loin notre attention. Ainsi, *La Vie secrète* pourrait être perçue comme un recueil de souvenirs, tandis que le *Journal d'un génie* ressemble aux rêves issus de ces mêmes souvenirs.

La forme du journal rappelle d'ailleurs le caractère contingent de l'activité onirique : les entrées se font, comme les songes, de manière épisodique. Par exemple, du 10 août au 22 septembre 1953, l'auteur a écrit chaque jour au moins quelques lignes ; par contre, il n'y a ensuite plus rien jusqu'au 18 décembre 1955. Certes, il est rare que les rêves échappent à la mémoire pendant un aussi long laps de temps, mais on ne peut nier que certaines périodes sont plus riches que d'autres en fait de songes, et la construction du *Journal d'un génie* évoque assez bien cette dispersion, d'autant que les entrées y sont de longueurs extrêmement variables. Ainsi retrouve-t-on dans cette œuvre des passages longs de douze pages, comme celui du 1^{er} novembre 1952¹⁴, et d'autres d'à peine une ligne : « Je peins enfin d'une façon des plus satisfaisantes le visage de Gala¹⁵. » Dans le cas des fragments courts, la journée est condensée à travers un seul événement, qui prend toute la place du souvenir une fois le soir venu et est ainsi implicitement perçu comme plus important que les autres.

En observant les entrées et en les comparant selon leur longueur, on constate qu'au contraire des longs passages, qui sont le plus souvent rédigés au passé composé, les fragments courts emploient le présent de l'indicatif. De cette manière, le souvenir n'apparaît plus comme raconté, tel qu'il l'est dans un journal, mais justement comme vécu, rêvé, pour un spectateur externe. Ce passage du *Journal*, par exemple, pourra aisément être associé à un type fréquent de récit de rêve :

Le 14 [septembre 1953]

Quatre-vingts jeunes filles demandent que je me montre à la fenêtre de mon atelier. Elles m'applaudissent et je leur envoie un baiser. Je me sens le plus sublime des Charlot si celui-ci avait été sublime. Je me retire de la fenêtre, la tête pleine de réflexions qui ne sont pas nouvelles : « Comment peut-on faire pour savoir enfin peindre très bien¹⁶ ! »

Pour Jean-Daniel Gollut, qui s'est penché sur les *Récits de rêves à foison*¹⁷ de Raymond Queneau afin d'en évaluer la structure, le présent se prêterait dans le cas du rêve « à un usage particulier, masquant plus que révélant le temps véritable des faits racontés¹⁸ ». Et effectivement, dans le cas du dernier extrait, il est difficile de dire quel est le véritable temps de l'histoire ; l'événement ne peut pas être concomitant de la phase d'écriture, mais il n'est pas certain non plus qu'il s'agisse

14 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie*, op. cit., p. 79-91.

15 *Ibid.*, p. 126.

16 *Ibid.*, p. 128.

17 Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison », *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1990, p. 237-241.

18 Jean-Daniel Gollut, « Un exercice de style ? », *Études de lettres*, n° 2 (avril-juin 1982), p. 68.

du souvenir d'un moment passé. Le lecteur hésite : s'agit-il du rêve, du fantasme, ou encore de la vérité — mais d'une vérité qui serait reliée à un souvenir si agréable que son auteur aurait voulu la prolonger par l'écriture, la fixer, par le choix du temps de verbe, dans un éternel présent ?

Par ailleurs, le fait que le temps présent se rencontre principalement dans les entrées les plus courtes du journal, contribue à faire de celles-ci les passages se rapprochant le plus du récit de rêve, car ce dernier, comme le souligne Gollut, se caractérise aussi par une nécessaire brièveté : « [F]ormé de quelques lignes, ou plus, le récit de rêve demeure fondamentalement court parce que la complétude ne fait pas partie de ses attributs. L'aspect quantitatif traduit ici une réalité qualitative¹⁹. » S'il est vrai que certains rêves restent en mémoire dans tous leurs détails, on admettra que ce n'est pas la majorité d'entre eux. Ainsi, pour être crédible, le récit de rêve peut difficilement être très long, car cela impliquerait une profusion de détails qui échappent généralement à la mémoire au moment du réveil. C'est donc en grande partie par sa concision que le passage du 14 septembre 1953 évoque l'activité onirique : de tout ce qui s'est passé dans cette journée, réellement ou fictivement (par la rêverie), le narrateur ne mentionne qu'un élément isolé, comme si tout le reste avait été oublié, de même qu'il est fréquent, au réveil, de ne se souvenir que des contours flous du songe.

Néanmoins, si le dépouillement peut être une façon de conférer un caractère plus vraisemblable aux récits de rêve, il ne faudrait pas pour autant croire que ces derniers procèdent tous de cet artifice. Par exemple, dans le *Journal* de Franz Kafka, les nombreux songes sont fréquemment décrits sur plus de quelques lignes, comme c'est le cas de celui raconté le 19 novembre 1911, qui s'étale sur près de quatre pages²⁰. Le lecteur, habitué à des rêves fragmentés, a alors l'impression que certains éléments ont été ajoutés pour en faire un rêve plus prosaïque, que sa matière a été repensée, retravaillée, remodelée, de sorte que ce qui subsiste dans le récit ne peut plus être le matériau brut du songe. Chez Dalí, qui, en bon freudien, accorde plus d'importance à la mise en mots qu'à la factualité du rêve, on remarque aussi l'emploi de ce type de récit précis, auquel on peut facilement rattacher *La Vie secrète*, qui rassemble de nombreux souvenirs d'enfance. Alors que le *Journal d'un génie* fonctionne sur le même modèle stylistique que celui que nous avons décrit pour les *Récits de rêves à foison* de Queneau, *La Vie secrète* agirait aussi comme un récit de rêve, mais où la narration se rapprocherait cette fois de la forme plus littéraire du songe. Ces deux distinctions sont directement liées aux impératifs stylistiques des œuvres : le *Journal* fonctionne sur un modèle fragmentaire qui rend possible l'addition d'un segment de quelques lignes qui n'a pas à être justifié par le reste du récit, ce qui ne pourrait se faire dans *La Vie secrète*, une autobiographie écrite à la manière d'un roman conventionnel, séparée en chapitres et où la narration procède par liens logiques.

19 *Ibid.*, p. 67.

20 Franz Kafka, *Journal*, traduction et présentation de Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 141-145.

À partir de là, on constate un paradoxe intéressant relatif au récit dalinien : le souvenir le plus récent, soit celui qui concerne les événements du jour même dans le *Journal*, est celui qui est décrit avec le moins de détails même s'il devrait encore être accessible à la mémoire, justement comme un rêve raconté au réveil, auquel le narrateur n'aurait pas encore eu le temps de réfléchir et qui se dissipe au fur et à mesure qu'il tente d'en faire le récit. Au contraire, le souvenir le plus éloigné devrait être le plus vague, mais il gagne en précision grâce à son modelage, révélant, à force de détails, un travail de construction. Pour Freud, ce comblement serait partie intégrante du récit de rêve :

Lorsque nous voulons prêter attention à nos rêves, nous nous trouvons très souvent amenés à nous plaindre que nous avons rêvé beaucoup plus et que malheureusement nous n'en savons rien de plus que ce seul fragment dont le souvenir même nous paraît singulièrement incertain. Mais [...] tout porte à penser que notre souvenir restitue le rêve de manière non seulement lacunaire mais encore infidèle et falsifiée. De même que l'on peut, d'un côté, douter si ce qui a été rêvé a été effectivement aussi incohérent et flou que ce que nous en avons en mémoire, de même il peut être, d'un autre côté, mis en doute si un rêve a été aussi cohérent que le récit que nous en faisons, si lors de la tentative de reproduction nous ne comblons pas des lacunes existantes ou créées par l'oubli avec du matériel nouveau arbitrairement choisi, ornant, arrondissant, arrangeant le rêve, de sorte que tout jugement devient impossible sur ce qu'était le contenu effectif de notre rêve²¹.

Or, l'originalité de la méthode de Freud résidait justement en ce qu'il a été le premier à décider de ne pas tenir compte de ce contenu effectif, mais de chercher la signification du rêve dans le récit qu'en fait le sujet : selon lui, une erreur fréquente, lors de l'interprétation des rêves, est de « tenir la modification du rêve, lors de sa remémoration et de sa mise en mots, pour arbitraire, donc pour impossible à résoudre plus avant et par conséquent propre à nous induire en erreur dans la connaissance du rêve²² ». Ce serait, au contraire, au récit qu'on devrait accorder le plus d'importance, ce qui a marqué le sujet, et le vocabulaire avec lequel il décrit le rêve nous en disant plus sur le travail du rêve que le rêve lui-même. Freud procède, du reste, de la même manière avec n'importe quel récit, la vérité de l'énonciation ayant toujours préséance sur la vérité factuelle. Cela s'applique, bien évidemment, au souvenir d'enfance, dans lequel Freud trouve le même type d'ellipses et d'imprécisions que dans le rêve :

Parmi les souvenirs infantiles d'expériences vécues importantes qui entrent en scène avec une précision et une netteté égales, il y a quantité de scènes qui, lorsqu'on a recours à un contrôle — par exemple par le souvenir d'adultes — se révèlent falsifiées. Non pas qu'elles aient été inventées de toutes pièces ; elles sont fausses dans la mesure où elles transportent une situation en un endroit où elle n'a pas lieu [...], fusionnent ou permutent entre eux des personnages,

21 Sigmund Freud, « Sur la psychologie des processus de rêve », *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 567.

22 *Ibid.*, p. 566.

ou bien se donnent à reconnaître somme toute comme l'assemblage de deux expériences vécues séparées²³.

Cela dit, le lecteur qui tentera d'aborder l'autobiographie dalinienne comme un recueil de faits ou une ligne du temps se verra bien contrarié, car l'artiste exacerbe dans son écriture les mécanismes décrits par Freud. La table des matières de sa *Vie secrète* permet d'emblée d'appréhender cette construction, car les titres de la première partie, qui concerne l'enfance de Dalí, se lisent ainsi : « Autoportraits anecdotiques », « Souvenirs intra-utérins », « Naissance de Salvador Dalí », « Faux souvenirs d'enfance » et « Vrais souvenirs d'enfance ». Or, s'il est difficile de se remémorer avec précision des événements survenus dans l'enfance, on se demande à quoi peuvent ressembler les souvenirs liés à la naissance ou à la gestation. Quant aux vrais et faux souvenirs d'enfance, ils feront dire à José Ferreira que Dalí est « passé maître dans l'art de brouiller les pistes²⁴ ». Mais, pour celui qui se désigne comme « le dernier et le seul surréaliste²⁵ », c'est plutôt que l'intérêt des « pistes » ne réside que dans leur potentialité à se brouiller. Le réel doit être transcendé par le surréel. Les premiers mots prononcés par Dalí lors de sa « célébriissime conférence à la Sorbonne le 16 décembre 1955²⁶ », rendent bien compte de cette conception :

Je tiens expressément à faire cette communication à Paris, parce que la France est le pays le plus intelligent du monde, le pays le plus rationnel du monde, tandis que moi, Salvador Dalí, je viens de cette Espagne qui est le pays le plus irrationnel du monde, le pays le plus mystique du monde.

Chacun sait que l'intelligence ne nous fait déboucher que dans les brouillards du scepticisme, qu'elle a pour effet principal de nous réduire à des coefficients d'une incertitude gastronomique et super-gélatineuse, proustienne et faisandée. C'est pour cette raison qu'il est bon et nécessaire que, de temps à autre, des Espagnols comme Picasso et moi, nous venions à Paris pour vous éblouir en vous mettant sous les yeux un morceau cru et saignant de VÉRITÉ²⁷ !

Cette vérité, Dalí la rencontre donc non pas dans la véracité des faits, mais au contraire dans le travail de leur construction, et c'est pourquoi il établit que « la différence entre les faux et les vrais souvenirs est la même que pour les bijoux : les faux ont l'air plus vrais, plus éclatants²⁸ ». L'auteur de *La Vie secrète* admet lui-même que sa « mémoire a fondu le vrai et le faux en un seul bloc que seule la critique objective de certains événements trop absurdes permet de distinguer²⁹ ». Ainsi, le rêve, ou la rêverie, se mêle à ses souvenirs de manière à en devenir une

23 Sigmund Freud, « Des souvenirs-couverture », *Névrose, psychose et perversion*, *Œuvres complètes III*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1899], p. 276.

24 José Ferreira, *Dalí-Lacan. La rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.

25 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie, op. cit.*, p. 17.

26 Salvador Dalí, *Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset (Les Cahiers rouges), 2004 [1956], p. 15.

27 *Ibid.*, p. 14-15.

28 Salvador Dalí, *La Vie secrète, op. cit.*, p. 55.

29 *Ibid.*, p. 56.

part réelle, indémêlable du factuel lorsqu'elle ne comporte pas de ces « événements trop absurdes » qui permettent de la repérer, exactement comme dans le souvenir-écran, qui participe des réélaborations du fantasme à des époques différentes. Par ailleurs, le souvenir (lorsqu'il n'implique personne d'autre que son narrateur) a incontestablement un point en commun avec le rêve : nul ne peut dire s'il est déjà arrivé et, par conséquent, sa vérité devient incontestable. Le songe est, comme le souligne Roger Caillois, « une aventure que le rêveur a vécue seul et dont lui-même peut se souvenir³⁰ » ; ainsi fonctionne le souvenir d'enfance, qui est généralement raconté à des gens qui ne connaissaient pas leur interlocuteur à l'époque, de sorte qu'ils pourraient difficilement réfuter ses dires. Dans les deux cas, toute l'importance du récit réside dans son énonciation, sa construction.

Ce qui est d'autant plus étrange avec la question du souvenir, c'est que, comme avec le rêve, même si la personne l'a vécu en tant qu'acteur, elle se le remémore généralement en tant que spectateur, comme le confirme Freud :

[D]ans la plupart des scènes d'enfant significatives et d'ordinaire irréfutables on voit dans le souvenir sa propre personne comme enfant, dont on sait qu'on est soi-même cet enfant ; mais on voit cet enfant comme le verrait un observateur en dehors de la scène³¹.

Or, cette focalisation est en quelque sorte une preuve de l'impossibilité de l'exactitude de la scène décrite. Si le souvenir avait réellement été conservé intégralement dans la mémoire, le point de vue refléterait la vision de celui qui l'a vécu. Le récit du souvenir, tout comme le récit de rêve, repose sur un travail de construction.

Il y a donc nécessairement contamination du point de vue de l'adulte sur la situation vécue lorsqu'il était enfant, c'est-à-dire que le souvenir, tout comme l'activité onirique, effectue une fusion entre plusieurs événements, y mêlant des fantasmes. Chez Dalí, la figure de sa femme Gala est à cet égard des plus révélatrices, car elle est présente dès l'enfance du personnage : ses caractéristiques se condensent dans les figures fantasmagiques qui marquent les premières relations affectives du jeune Salvador.

Gala-Gradiva, figure onirique

Freud, par son observation des souvenirs-couverture, a montré qu'il arrivait fréquemment que les souvenirs d'enfance « fusionnent ou permutent entre eux des personnages³² ». Cette spécificité, généralement désignée en français sous le nom de « compression ou condensation³³ » ou « d'*individus collectifs* et *composites*³⁴ », était déjà propre au rêve :

30 Roger Caillois, *Puissance du rêve : textes anciens et modernes*, Paris, Club français du livre, 1962, p. 15.

31 Sigmund Freud, « Des souvenirs-couverture », *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 275.

32 *Ibid.*, p. 276.

33 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 74.

34 *Ibid.*, p. 78. Freud souligne.

Chacun connaît de telles formations à partir de ses propres rêves ; leurs modes de production sont très variés. Je peux composer une personne en lui prêtant des traits d'un individu et d'un autre, ou bien en lui donnant la forme de tel individu tout en pensant dans le rêve au nom d'un autre, ou bien je peux me représenter l'aspect d'une personne mais la déplacer dans une situation qui s'est produite avec une autre. Dans tous les cas, la combinaison de plusieurs personnes en un représentant unique dans le contenu du rêve est pleine de sens ; elle vise à signifier un « et », un « comme »³⁵.

On constate que Gala vient d'une part se superposer aux descriptions de fillettes connues ou fantasmées lors de la jeunesse du peintre, mais subit aussi l'opération inverse, c'est-à-dire que l'œuvre laisse croire que ce « personnage » est construit à partir de ces souvenirs, ou faux souvenirs. Ainsi, Gala donnera son nom au premier amour fantasmatique de Dalí :

Quoi qu'il en soit de la précision de mes souvenirs, [...] je vis, pour la première fois, la silhouette de la petite fille russe. [...] Sa vivacité contrastait d'autant plus avec le reste du visage, qu'elle avait des traits aussi harmonieux que ceux des Madones peintes par Raphaël. Gala ? Je suis sûr que c'était déjà elle³⁶ !

Un peu plus loin, le narrateur ajoute : « Je l'appellerai Gallutchka — le diminutif du nom de ma femme — tant je crois profondément qu'il s'est toujours agi de la même image féminine au long de ma vie amoureuse³⁷. » Le premier « amour » de Dalí a de son épouse non seulement le nom, mais aussi l'origine russe et les traits rappelant les modèles de prédilection en peinture à l'époque de la Renaissance³⁸. Comme dans le rêve, un travail de condensation s'opère, qui vient mêler le fantasme au quotidien. Et Gallutchka investit Gala de la même manière que Gala apparaît chez Gallutchka, car Dalí décrit ainsi son trouble lorsqu'il commence à fréquenter la femme de Paul Éluard : « Ma tombée en enfance s'accroît encore du fait que Gala me paraissait la même petite fille de mes faux souvenirs que j'appelai Gallutchka³⁹. »

Ce mécanisme se poursuit, par ailleurs, avec une jeune fille qui porte cette fois un nom, Dullita, mais dont Dalí continue de parler comme d'une prémonition de Gala : « Le même afflux amoureux ressenti déjà pour Gallutchka renaquit en moi. Ses amies l'appelaient Dullita sur le ton de la ferveur la plus extrême. C'était bien cette Dullita, Dullita ! Gallutchka ! Gallutchka Rediviva⁴⁰ ! » Ici, les points d'exclamation transportent le lecteur dans l'action comme si elle était actuelle, que le personnage, voyant Dullita, s'était mis à crier sous l'impact d'une révélation. Évidemment, il ne peut cependant qu'y avoir, une fois de plus, fusion entre le personnage enfant et le narrateur adulte, car le nom de Gallutchka n'a pu être appliqué au premier amour que longtemps après la scène. De même, la mention « Rediviva » renvoie, de manière

35 *Ibid.*, p. 78-79.

36 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 58.

37 *Ibid.*, p. 60.

38 À ce sujet, Dalí dit de sa femme qu'elle est le seul être qui ait atteint « un plan de vie dont l'image soit comparable aux sereines perfections de la Renaissance » (*ibid.*, p. 15).

39 *Ibid.*, p. 245-246.

40 *Ibid.*, p. 90.

évidente, au roman *Gradiva, fantaisie pompéienne*⁴¹ de Wilhelm Jensen, roman qu'il serait étonnant que l'enfant ait lu avant de voir Dullita⁴².

C'est cette Gradiva qui vient compléter la condensation à partir de laquelle se compose tout le mythe entourant le personnage de Gala ; le roman de Jensen ainsi que l'analyse que Freud en a tirée⁴³ apparaissent nécessaires à la compréhension de l'autobiographie dalinienne. L'analogie est assumée à plusieurs reprises par l'auteur, et ce, dès le commencement de *La Vie secrète*, puisque la dédicace s'adresse « à Gala-Gradiva, celle qui avance⁴⁴ ». Puis, lorsque le narrateur raconte les débuts de sa relation avec Gala, il réitère sa comparaison (« Elle serait ma Gradiva [“celle qui avance”]⁴⁵ »), en l'expliquant par une note de bas de page :

Gradiva roman de Jensen interprété par Sigmund Freud. Gradiva (Délire et Rêve) est l'héroïne de ce roman et réussit la guérison psychologique du héros. Au début de la lecture de ce roman, et avant même l'interprétation freudienne j'avais déjà dit : « Gala, ma femme, au fond c'est une Gradiva »⁴⁶.

Mais la condensation de Gala et de la Gradiva ne s'arrête pas au fait qu'elle accomplisse la guérison psychologique du héros. L'énigme quant à la question de la réalité ou de la fiction se pose dès la considération du titre : *Gradiva, fantaisie pompéienne* ou, de manière encore plus flagrante en version originale : *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, le mot allemand *Phantasie* signifiant autant « fantaisie » que « fantasme ». Avec ce titre, l'auteur range automatiquement ce type d'histoire du côté du fantasme, de la rêverie. Et l'histoire ressemble effectivement à celle de Dalí et de sa Gala onirique, condensée : un archéologue, Norbert Hanold, voit un bas-relief pompéien qui représente une jeune femme dont le mouvement le fascine au point qu'il la nomme Gradiva et en tombe pratiquement amoureux. Il part ensuite à Pompéi et y voit une femme, Zoé, qui lui évoque tant la Gradiva qu'il la prend pour un rêve, croit l'avoir vue dans une autre vie, jusqu'à ce qu'elle lui rappelle qu'ils se sont connus enfants. Alors, la superposition se fait : il n'a pas

41 Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, dans Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29-135.

42 Selon Robert Descharnes et Gilles Néret, cette lecture ne se fera qu'à la fin des années 1920 (*Salvador Dalí. 1904-1989*, Cologne, Taschen, 2006, p. 37). Le personnage de Dullita revient par ailleurs se fusionner avec Gala dans une « Rêverie » publiée pour la première fois dans le numéro 4 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* (1931). La rêverie, qui impliquait d'abord un acte de sodomie entre Dalí adulte et Dullita restée jeune, se termine ainsi : « J'enlève mon burnous et je me jette sur Dulita, mais [...] Dulita s'est transformée en la femme que j'aime [Gala] » (Salvador Dalí, « Rêverie », *Oui*, Paris, Denoël, 2004, p. 196 ; l'orthographe du nom est cependant modifiée : on l'écrira avec deux « l » dans *La Vie secrète*, mais avec un seul dans « Rêverie »).

43 Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, *op. cit.*

44 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 9.

45 *Ibid.*, p. 245.

46 *Id.* Il faut cependant avoir en tête, lorsqu'on lit cette citation, que Salvador Dalí avait trois ans lors de la parution originale de *Le Délire et les rêves*, en 1907. On présume donc qu'il veut dire qu'il parlait de sa femme comme d'une Gradiva avant de lire l'analyse de Freud, ou tout simplement qu'il s'agit d'une exagération de la part de l'auteur.

aimé Zoé parce qu'elle lui évoquait la femme du bas-relief, mais bien celle-ci parce qu'elle lui évoquait Zoé, fantasme infantile.

Les analogies entre Gala et Gradiva-Zoé sont nombreuses, à commencer par le fait qu'il s'agit en quelque sorte de personnages récurrents à la mémoire, puisqu'elles étaient présentes, de manières différentes, dans des souvenirs d'enfance. En ce qui concerne Gala, elle était d'abord représentée comme Gallutchka (rêverie), puis comme Dullita ; Zoé, quant à elle, a d'abord été l'amie d'enfance réelle de Norbert, puis sa rêverie en tant que Gradiva. Il faut aussi noter qu'elles apparaissent à des hommes qui n'ont jamais eu de relations sérieuses auparavant⁴⁷, et qui préfèrent les femmes irréelles, mythiques, aux vraies. Lorsqu'on parle de Norbert, on dit qu' « il devait lui manquer une échelle de référence à laquelle il pût les rapporter : il n'y avait vraiment pas moyen de mettre en comparaison le sexe féminin contemporain avec la sublime beauté des œuvres d'art antiques⁴⁸ ». Salvador, lui, déclare en parlant d'une autre femme qu'aucune envie ne lui viendrait « avec elle, si terrienne, si réelle⁴⁹ », tandis qu'il désigne sa Gala comme « l'unique femme mythologique de [son] temps⁵⁰ ». De plus, lorsqu'il raconte le moment où il a saisi qu'il était amoureux d'elle, il emploie une lettre majuscule pour écrire le pronom qui la désigne, comme s'il s'agissait d'un être divin : « Elle était déjà là ! Qui Elle ? Ne m'interrompez pas ! Je dis qu'Elle était déjà là et cela doit vous suffire⁵¹. » La dernière phrase, bien sûr, rappelle l'idée de foi en un dieu monothéiste, que l'on n'est pas autorisé à questionner. Quant à la Gradiva, elle a bien, elle aussi, quelque chose de mythologique, ne serait-ce que par sa dénomination :

Pour donner un nom à l'effigie, [Norbert] l'avait appelée dans son for intérieur « Gradiva », « celle qui marche en avant » ; en réalité, c'était là le surnom que les poètes anciens réservaient exclusivement à Mars Gradivus, le dieu de la guerre s'élançant au combat, mais il semblait à Norbert caractériser au mieux le maintien et le mouvement de la jeune fille⁵².

Partiellement enfant, partiellement femme, partiellement déesse, Gala a de nombreuses caractéristiques en commun avec la Gradiva à laquelle son époux la compare. Mais ce qui frappe le plus ici, c'est sans doute le lien entre les deux œuvres où, comme dans le rêve, le désir se révèle marqué principalement du souvenir d'enfance. Le personnage de Gala transcende cependant ce souvenir : en plus de rappeler au narrateur des fantasmes de jeunesse, il le transporte vers le futur, dans la prémonition, évoquant des ambitions divines.

47 « J'aime contempler des corps animés par le désir, mais ce plaisir descend rarement dans les régions du sexe, et il ne m'est jamais arrivé de me livrer à une autre femme que Gala. Avant de la connaître, j'étais persuadé d'être un impuissant » (Louis Pauwels, *op. cit.*, p. 45).

48 Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 51.

49 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 155.

50 Salvador Dalí, *Le Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 13.

51 *Ibid.*, p. 240-241.

52 Wilhelm Jensen, *op. cit.*, p. 35.

L'accomplissement du désir dans le rêve prémonitoire de Dalí mystique

Dalí, mystique et mégalomane, s'est servi de son délire pour élaborer une méthode, qu'il suit dans son autobiographie comme dans son œuvre picturale. À maintes reprises, l'artiste en profite pour évoquer le secret de son succès⁵³, qui serait impossible sans l'apport « divin » de Gala :

Tout le monde, surtout en Amérique, veut savoir la méthode secrète de ce succès. Cette méthode existe. Elle s'appelle la « méthode paranoïa-critique ». [...] Cette méthode ne fonctionne qu'à la condition de posséder un moteur mou d'origine divine, un nucléus vivant, une Gala — et il n'y en a qu'une⁵⁴.

Cela dit, l'artiste n'a aucune réticence à partager son secret, car il est le seul à pouvoir l'exploiter, le seul à posséder la source d'énergie nécessaire à l'alimentation de la paranoïa-critique, une conception qui est en parfaite cohérence avec la méthode, qui est elle-même fondée sur un délire narcissique : la paranoïa. Ruth Amossy, qui a étudié de près la méthode de Dalí, observe que celui qui s'était déjà autoproclamé « grand paranoïaque⁵⁵ » avait d'abord une fascination pour cette maladie mentale en ce qu'elle constitue « un délire d'une logique rigoureuse, doté d'une étonnante capacité à intégrer les éléments les plus divers dans une image unifiée⁵⁶ ». On comprend immédiatement, à la lecture de cette description, le lien que Dalí a vu entre cette maladie et le surréalisme, et il a choisi d'en saisir le potentiel artistique et de l'exploiter. Amossy dit encore que la paranoïa « fait surgir l'image nouvelle par un jeu d'associations qui réorganise le réel selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante⁵⁷ », ce qui permet à l'artiste de l'exploiter en peinture, au cinéma, dans la vie quotidienne et, bien sûr, dans ses écrits, auxquels *La Vie secrète* et le *Journal d'un génie* n'échappent pas. Cette méthode, alliée au mysticisme dalinien, les rapproche une fois de plus du récit de rêve, dont Freud cherche la signification dans les marques du désir et de l'idée obsédante.

Le mysticisme assumé de Dalí est confirmé par de nombreux récits de rêves à caractère religieux⁵⁸, qui ponctuent principalement le *Journal d'un génie*. Lorsque,

53 « Il est difficile d'attirer l'attention tendue du monde pendant plus d'une demi-heure de suite. Moi j'ai réussi à le faire pendant vingt ans, et chaque jour » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 193).

54 *Ibid.*, p. 196.

55 José Ferreira, op. cit., p. 40.

56 Ruth Amossy, *Dalí ou le Filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 16.

57 *Ibid.*, p. 18.

58 Notons ici que la présence de symboles religieux dans son œuvre est l'une des raisons qui ont motivé Breton à exclure Dalí du cercle surréaliste, mais elle n'a finalement que peu à voir avec la religion telle qu'on l'entend habituellement, marquée par des rituels qui interdisent l'écart à la norme. Au contraire, Dalí s'inspire du côté glorieux du christianisme pour inventer sa propre religion : « Au moment même où Breton ne voulait plus entendre parler de religion, je m'apprêtais, bien entendu, à en inventer une nouvelle qui serait à la fois sadique, masochiste, onirique et paranoïaque. Ce fut la lecture des œuvres d'Auguste Comte qui me donna l'idée de ma religion. Le groupe surréaliste parviendrait peut-être à réussir ce que le philosophe n'avait pu achever. Auparavant, il me fallait intéresser le futur

par exemple, Salvador Dalí « remercie la Vierge pour ce rêve euphorique⁵⁹ », il est difficile de ne pas faire de lien avec ces gens qui, à l'époque préscientifique surtout, tenaient le songe « pour une information soit bienveillante soit hostile de puissances supérieures, dieux et démons⁶⁰ ». Cependant, avec le maître, il n'y a ni démons, ni information hostile : tout se joue du côté de l'accomplissement du désir d'être surélevé. Pour cette raison, il n'est pas tellement étonnant que l'on constate une résonance entre l'œuvre de l'artiste et ses rêves, qu'il tente souvent de reproduire dans son art, écrit comme pictural. Par exemple, au début de son *Journal d'un génie*, il raconte ses relations troubles avec, à la fois, son père et le groupe de Breton, envenimées par *L'Énigme de Guillaume Tell* (1933), tableau qu'il croyait irréfutable du fait qu'il avait été rêvé :

J'ai une idée ! Une idée qui scandalisera tout le monde et en particulier les surréalistes. *On ne pourra rien dire, car j'ai rêvé deux fois de ce nouveau Guillaume Tell !* [...] Je peindrai mon Lénine avec son appendice lyrique même si on m'expulse du groupe surréaliste. Il tiendra dans ses bras un petit garçon qui sera moi⁶¹.

Dalí cherche visiblement à piéger les surréalistes à partir de leurs propres convictions : le mouvement appuie le bolchévisme, mais vise d'abord à concéder la place au rêve et à l'inconscient, ce qui devrait permettre, selon lui, de représenter l'anti-bolchévisme s'il se rapporte à une pensée inconsciente. Par ailleurs, la mégalomanie et le mysticisme daliniens transcendent aussi à travers son tableau, car on constate que le petit Salvador (impossible à reconnaître sous une côtelette crue remplaçant la pomme de Guillaume Tell), tenu par Lénine, dégage une aura, gage d'un avenir angélique, divin. Et la condensation n'est pas en reste dans le tableau, dont les mécanismes rappellent indubitablement ceux du rêve : trois figures sont incarnées par le personnage central, soit Guillaume Tell, le père de l'artiste et Lénine⁶².

En représentant ses rêves à travers l'art (et l'art comme un rêve), le peintre matérialise ses désirs dans le monde réel et fait en sorte que la « prémonition » se réalise⁶³. Selon Freud, cette dernière existe bien, mais pas tout à fait de la manière que se la représente la croyance populaire, car « l'avenir que nous montre le rêve n'est pas celui qui va arriver mais que nous aimerions voir arriver⁶⁴ ». Ainsi, l'écriture dalinienne se présente comme un songe en ce qu'elle montre les événements non

grand prêtre, André Breton, à la Mystique. J'entendais lui expliquer que si ce que nous défendions était vrai, nous devions y ajouter un contenu mystique et religieux. J'avoue que, déjà en ce temps-là, je pressentais que nous reviendrions tout simplement à la vérité de la religion catholique, apostolique et romaine qui peu à peu m'éblouissait de sa gloire » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 25).

59 *Ibid.*, p. 170.

60 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 45.

61 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, *op. cit.*, p. 26. Nous soulignons.

62 Robert Descharmes et Gilles Néret, *op. cit.*, p. 52-54.

63 Notons tout de même que Dalí trouve à plusieurs moments une valeur prophétique à ses rêves, notamment à ceux qui l'assaillent après Munich et qui inspireront le tableau *L'Énigme d'Hitler* (1937), annonciateur, selon Dalí, de la Deuxième Guerre mondiale (*ibid.*, p. 120).

64 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 118.

comme ils sont survenus, mais selon la perception de leur narrateur, qui fait bien souvent preuve d'un narcissisme exacerbé. Gala est en quelque sorte incluse dans la personne de son mari, comme si le couple formait un tout. Cependant, le reste du monde, si on se fie au *Journal*, n'est là que pour graviter autour du duo : « Premiers : Gala et Dalí. Second : Dalí. Troisièmes : tous les autres en y comprenant bien sûr, encore une fois nous deux⁶⁵. » Devant cette manière de percevoir l'altérité, on ne peut s'empêcher de penser au rêve, qui est, pour Salomon Resnik, « une dramatisation où tous les objets et tous les personnages ont un rapport avec le rêveur : le rêveur est un égoïste, tout ce qui apparaît au cours du rêve est en relation avec lui, le représente⁶⁶ ». Dalí-narrateur, lorsqu'il raconte un événement, se place en position externe, mais la focalisation ne s'éloigne jamais de son *alter ego*-personnage. Sa méthode paranoïa-critique l'amène à se positionner, dans le récit, au centre de tout événement d'importance. Et la distance focale est bien plus grande avec *La Vie secrète*, où l'auteur décrit les événements avec plusieurs années de recul, que dans le *Journal d'un génie*, où ceux-ci sont racontés la journée même, comme s'ils se produisaient simultanément : « Un journaliste vient tout exprès de New York pour me demander ce que je pense de la Joconde de Léonard⁶⁷. » Ici, l'emploi de l'indicatif présent renforce le contenu outrecuidant, puisqu'il enlève à la situation son possible statut d'exception, et donne à croire que des choses semblables se produisent quotidiennement dans la vie du narrateur. C'est souvent ce temps, comme on l'a dit précédemment, qui est employé pour décrire le rêve, car dans celui-ci le quotidien est banalisé ; en l'employant pour décrire sa réalité, Dalí donne à croire qu'il est tout à fait normal que quelqu'un traverse l'océan pour lui poser une question en apparence anodine. Et bien sûr, il laisse de cette manière au lecteur l'impression de vivre « une vie de rêve ». Dans bien des cas et particulièrement en ce qui concerne l'activité onirique de l'enfant, explique Freud, le rêve sert à combler un désir né pendant la journée ou issu d'un stimulus externe ou interne :

Nombre de gens répondent normalement à un stimulus de soif nocturne par un rêve où ils boivent, lequel tend donc à l'élimination du stimulus et à la poursuite du sommeil. Bien des gens font fréquemment de tels rêves de confort avant de se réveiller, lorsque la nécessité de se lever se présente à eux. Ils rêvent alors qu'ils se sont déjà levés, qu'ils sont occupés à leur toilette, ou qu'ils se trouvent déjà dans leur classe, leur bureau, etc., là où ils devraient se trouver à ce moment précis⁶⁸.

Dans les écrits de Dalí, c'est cependant l'inverse qui frappe : le contenu des rêves racontés vient créer un désir à l'état de veille, ou encore, selon le narrateur, influencer le monde extérieur. Pour ce qui est du premier type, on peut penser à de nombreuses œuvres dont la pulsion créatrice a été engendrée par un songe : c'est le cas, on l'a vu, du tableau *L'Énigme de Guillaume Tell*, mais Dalí raconte dans son *Journal* plusieurs

65 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 100-101.

66 Salomon Resnik, « La grammaire du rêve », *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984, p. 85.

67 Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 162.

68 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, op. cit., p. 69.

autres exemples d'œuvres inspirées par l'activité onirique⁶⁹. Pour le deuxième, il s'agit de rêves que l'artiste perçoit comme annonciateurs de changements extérieurs :

[Je] peignis *L'Énigme d'Hitler*, tableau difficile à interpréter et dont la signification m'échappe encore. Il constituait sans doute la transposition des rêves qui m'avaient assailli après Munich. Sa valeur me parut prophétique. Le tableau annonçait nettement la période médiévale que l'Europe allait vivre⁷⁰.

Ainsi, Dalí montre qu'il croit en une corrélation entre rêves et réalité. L'activité onirique l'inspire visiblement d'un point de vue artistique, puisqu'elle lui dicte de nombreuses idées pour ses œuvres, mais vient aussi renforcer le personnage de « Dalí, être divin », en ce qu'elle n'aurait pas seulement une influence sur le peintre ; ce dernier ne serait qu'un médiateur entre l'univers rêvé et le réel.

Par le fait que les autobiographies daliniennes tiennent du souvenir, quotidien ou infantile, elles rappellent le rêve tel que l'a décrit Freud, mélange de remémorations et de fantasmes : les événements vécus sont transposés dans de nouveaux décors, les personnages se confondent et fusionnent, le passé et le futur s'entrecroisent pour donner l'illusion d'un présent éternel, ou tout simplement d'une absence de temporalité. Le personnage de Gala, demi-déesse, agit dans cette matière comme dans la méthode paranoïa-critique décrite par Dalí, soit en tant que moteur et noyau structurant le récit pour le faire avancer. La Gallutchka dalinienne apporte aussi à l'œuvre son caractère mythique, mystique, et renforce l'illusion d'un narrateur divin. Car l'autobiographie dalinienne ne prétend pas à la véracité, ne cherche pas à être crédible, factuelle. Elle se présente comme un roman, qui mêlerait l'œuvre moderne, le récit épique et la fable mythologique, un tourbillon aux limites vagues dans lequel se mêlent l'absurde et l'habituel, à la manière du songe. Ainsi, la question de la mythomanie dalinienne ne se pose plus ; c'est comme si le vrai peintre n'existait que dans le rêve, la fiction. Son autobiographie laisse ainsi voir ce paradoxe : Salvador Dalí a créé un personnage qui l'a rendu célèbre, mais derrière ce personnage, l'artiste reste inconnu, l'homme lui-même devient produit onirique.

69 Comme en témoigne cette entrée du 12 juillet 1952 : « J'ai eu toute la nuit des rêves créatifs. L'un d'eux inventait une très complète collection de couture, capable à elle seule de m'assurer une fortune en tant que couturier pendant tout au moins sept saisons. L'oubli de mon rêve m'a fait perdre ce petit trésor. À peine ai-je essayé de reconstituer deux robes qui habilleront Gala cet hiver à New York. Mais le dernier des rêves de cette nuit était très puissant. Il s'agissait de la méthode pour obtenir une "ascension" photographique. J'utiliserai ce procédé en Amérique. Tout éveillé, je continue de trouver ce rêve aussi excellent que pendant mon sommeil. Voici donc ma recette : vous vous procurez cinq sacs de pois chiches que vous entassez dans un sac plus grand qui les contient tous ; vous laissez tomber les pois d'une hauteur de dix mètres ; avec une lumière électrique suffisamment puissante vous projetez sur la chute des pois chiches une image de la Vierge ; chaque pois chiche séparé de l'autre par de l'espace comme des corpuscules d'atome enregistrera une petite partie de l'image à l'envers ; grâce à l'accélération due à la force de pesanteur, la chute inversée des pois chiches figurera l'effet ascensionnel » (Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op. cit., p. 53).

70 Salvador Dalí, *La Vie secrète*, op. cit., p. 385.

Références

- AMOSSY, Ruth, *Dalí ou le Filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- CAILLOIS, Roger, *Puissance du rêve : textes anciens et modernes*, Paris, Club français du livre, 1962.
- DALÍ, Salvador, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994 [1964].
- , *La Vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon, Paris, Gallimard, 1979 [1942].
- , *Les Cocus du vieil art moderne*, Paris, Grasset (Les Cahiers rouges), 2004 [1956].
- , « Rêverie », *Oui*, Paris, Denoël, 2004, p. 180-196.
- DESCHARNES, Robert et Gilles NÉRET, *Salvador Dalí. 1904-1989*, Cologne, Taschen, 2006.
- FERREIRA, José, *Dalí-Lacan. La rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *L'Interprétation du rêve* [1900], *Œuvres complètes IV (1899-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- , *Névrose, psychose et perversion*, *Œuvres complètes III*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1899].
- , *Sur le rêve*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1988 [1901].
- GOLLUT, Jean-Daniel, « Un exercice de style ? », *Études de lettres*, n° 2 (avril-juin 1982), p. 65-76.
- JENSEN, Wilhelm, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, dans Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29-135.
- KAFKA, Franz, *Journal*, traduction et présentation de Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.
- LAUTRÉAMONT, Comte de [Isidore DUCASSE], *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938.
- PAUWELS, Louis, *Dalí m'a dit*, Paris, Ergo-Press / Carrere, 1989.
- QUENEAU, Raymond, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1990.
- RESNIK, Salomon, *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984.