

## Maarten van Buuren

### PARANOÏA : *La vie secrète de Salvador Dali*

En 1942, Salvador Dali, âgé de trente-huit ans, termine son autobiographie *La vie secrète de Salvador Dali*. Il prétend s'y livrer au lecteur en toute candeur. Mais c'est un leurre. Dali construit l'histoire de sa vie sur ce qu'il considère comme sa trouvaille capitale : la méthode paranoïaque-critique. Qu'est-ce que la paranoïa? Comment Dali a-t-il transformé ce complexe psychanalytique en un instrument de production artistique? Comment s'en sert-il comme canevas pour son autobiographie ? Voilà une série de questions auxquelles nous allons répondre dans la présente analyse.

---

RELIEF 3 (1), 2009 – ISSN: 1873-5045. P4-29

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100181

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

---

En juillet 1941 Salvador Dali termina son autobiographie *La vie secrète de Salvador Dali*. Une traduction parut l'année suivante à New York. Le texte original ne fut publié que dix ans plus tard à Paris. Dali dédia son livre à 'GALA-GRADIVA celle qui avance'.

*La vie secrète* se présente comme une autobiographie traditionnelle. Elle a été divisée en trois parties, consacrées aux phases successives de la vie : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Le premier chapitre ('Autoportrait anecdotique') introduit les deux thèmes qui domineront le livre : la perversité et la génialité. Les souvenirs d'enfance remontent à la période prénatale ('Souvenirs intra-utérins') ; ils se composent de 'Faux souvenirs' et de 'Vrais souvenirs'. Ils contiennent des motifs qui reviendront plus tard dans l'œuvre picturale de Dali, tels les fourmis, les

asticots, la pourriture, les béquilles, le morcellement du corps et le père castrateur.

La deuxième partie raconte les années d'apprentissage, l'École des beaux-arts, les premiers tableaux, le voyage à Paris et la rencontre avec les surréalistes. Dali étonne ses maîtres et ses amis par ses trouvailles géniales. Son esthétique s'affirme. Les surréalistes reconnaissent son génie. Dali lutte contre les tendances sadiques et masochistes qui risquent de le perdre. Il fait la rencontre de Gala, la femme de Paul Eluard. C'est le coup de foudre. Dali lui avoue son amour en tremblant. 'Mon petit', lui dit-elle, 'nous n'allons plus nous quitter'. Elle sera sa Rédemptrice. La rencontre de Gala est racontée exactement au milieu du livre.

La partie finale relate la consécration du talent du peintre. Dali crée, grâce à Gala, une série de chefs-d'œuvre : *Jeu lugubre*, *Le grand masturbateur* et *La persistance de la mémoire*. Il se distingue de plus en plus du groupe des surréalistes. Dali proclame que le surréalisme selon la définition d'André Breton, basé sur l'écriture automatique, a été supplanté par le surréalisme dalinien reposant sur l'objet surréaliste. Lorsque la guerre éclate, Dali et Gala se réfugient aux États-Unis. C'est la renommée mondiale. Le moment est donc venu pour Dali d'écrire ses mémoires. Il a trente-huit ans.

Dali raconte sa vie avec une candeur apparemment illimitée. Il souligne les détails honteux de sa première enfance: sa cruauté vis-à-vis de sa sœur Ana-Maria, sa mégalomanie et ses manies scatologiques. Il insiste sur l'égoïsme impitoyable qui caractérisait son âge adulte, l'exploitation éhontée des membres de sa famille, de ses amis, de ses relations. Bref, il dresse un tableau haut en couleurs de tendances que d'autres autobiographes préféreraient passer sous silence, mais qu'il met, lui, en avant dans le titre même de son livre.

Par le choix du titre et par son penchant exhibitionniste, Dali donne l'impression qu'il révèle au lecteur tous les secrets de sa vie intime, mais c'est un leurre. *La vie secrète* suit un scénario mûrement réfléchi qui repose sur la grande découverte que Dali a faite dans les années qui précèdent immédiatement l'écriture de son autobiographie, à savoir la 'méthode paranoïa-critique'. Le principe paranoïa-critique, développé par Dali au début des années trente et perfectionné ensuite, constitue la perspective à partir de laquelle Dali reconstruit l'histoire de sa vie.

Qu'est-ce que la paranoïa? Comment Dali a-t-il transformé ce complexe psychanalytique en un instrument de production artistique? Comment s'en sert-il comme canevas pour son autobiographie? Voilà une série de questions auxquelles nous aimerions trouver une réponse dans la présente analyse.

## Freud et Schreber

Freud a donné la définition de la paranoïa dans un long article de 1911 qui s'intitule: « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (*Dementia paranoïdes*): Le Président Schreber »<sup>1</sup>. Le titre suggère un rapport entre la paranoïa et l'autobiographie. Freud, qui normalement prend comme point de départ de ses analyses les entretiens avec ses malades, fait ici une exception: il opte pour l'autobiographie (fortement censurée) du président Schreber, *Merkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903). Freud ne fait aucun effort pour avoir accès aux documents extensifs des collègues psychiatres qui ont traité Schreber, ni pour entrer en contact avec Schreber lui-même. Il semble considérer l'autobiographie du président comme un symptôme non seulement suffisant, mais préférentiel pour étudier la paranoïa. Ce rapport entre autobiographie et paranoïa se confirme dans l'autre étude classique de la paranoïa: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, de Jacques Lacan<sup>2</sup>, où Lacan examine le cas d' Aimée, une femme paranoïaque, auteur de deux romans autobiographiques.

Freud définit la paranoïa comme une psychose qui se caractérise par un délire plus ou moins systématisé. La paranoïa trouverait son origine dans 'la défense contre un désir homosexuel'<sup>3</sup>. Pourquoi désir homosexuel, pourquoi défense? Freud localise la cause du problème dans la 'fixation' du malade dans un stade infantile de son développement. Le développement psychologique normal du président Schreber a été perturbé et s'est arrêté à un stade infantile que Freud propose de nommer 'narcissique'. Ce stade, explique-t-il, constitue une phase transitoire entre le stade 'autoérotique' et le stade pendant lequel le jeune enfant, s'il se développe normalement, réussit à investir ses sentiments érotiques dans un objet de l'autre sexe. Si l'enfant investit son désir dans les parties de son propre corps pendant la

phase autoérotique, il 'réunit' ces désirs fragmentaires, dans une phase ultérieure, en une unité qui est d'abord l'image qu'il perçoit de lui-même dans le miroir et qui est ensuite une personne autre que lui-même, mais du même sexe, qui finalement est supplantée par une personne de l'autre sexe. La phase narcissique est donc, comme le dit Freud, une « phase qui sert d'intermédiaire entre l'autoérotisme et le choix d'objet »<sup>4</sup>. La paranoïa prend donc son origine dans une fixation pendant la phase narcissique, lorsque l'enfant fixe son désir sur une personne du même sexe. Notons-le: ce choix homosexuel n'a rien de problématique en soi. Des foules de gens n'ont aucun problème avec un tel choix et vivent une vie heureuse, comme Freud le souligne dans un article qui fait suite à son 'Cas Schreber'<sup>5</sup>. Le problème commence au moment où le malade s'oppose à ses désirs, les refoule, les contredit. Freud prend cette 'contradiction' au pied de la lettre. Les différentes formes de défense correspondent à autant de formes de contradiction ou de négation que le sujet oppose à son désir défendu: je (un homme) aime un autre homme. Première dénégation : «'Je ne l'aime pas, je le hais', seconde dénégation : 'Je ne l'aime pas, c'est elle que j'aime'. Troisième dénégation : 'Je ne l'aime pas. Je n'aime personne. Je n'aime que moi'. Cette dernière contradiction correspond à la mégalomanie que Freud considère comme une « surestimation sexuelle du propre moi »<sup>6</sup>.

Le refoulement joue un rôle central dans le développement de la paranoïa. Freud consacre une large partie de son étude à ce phénomène. Première condition pour le refoulement: la 'fixation'. Freud entend par cela une pulsion qui ne parcourt pas son développement normal, mais s'enlise dans un 'stade infantile' à cause d'une inhibition du développement (*Entwicklungshemmung*). Deuxième condition: le refoulement proprement dit se produit lorsque la conscience condamne et rejette ce que l'inconscient exprime comme désir. Troisième condition: le refoulement prend des dimensions pathologiques lors du retour du refoulé, c'est-à-dire au moment où le refoulement échoue et que le malade régresse vers le stade de fixation.

La crise paranoïaque se produit donc à cause du retour du refoulé et se caractérise par le fait que l'investissement affectif et libidinal des choses et des personnes est suspendu. Cette suspension est vécue par le malade

comme l'effondrement de son monde, effondrement qu'il projette dans des phantasmes de débâcle et de décomposition.

La crise se manifeste par le biais d'un délire. Ce délire est sans aucun doute un symptôme de la crise, mais il n'y contribue pas. C'est là l'élément le plus étonnant de l'analyse de Freud. Le délire paranoïaque qui est considéré généralement comme le signe d'un grave désordre mental, suffisamment grave pour caractériser celui qui le manifeste comme malade mental et pour l'enfermer dans une clinique d'aliénés, ne fait pas lui-même partie du désordre. Le délire est, au contraire, l'effort que le malade fait pour construire un nouveau rapport avec la réalité sur les ruines du monde qui vient de s'effondrer. « Ce que nous tenons pour une production morbide, le délire, est en réalité l'effort de guérison, de reconstruction »<sup>7</sup>.

Dans cet effort de reconstruction, le récit de vie peut jouer un rôle considérable. L'autobiographie de Schreber est, selon Freud, « une construction délirante artistique' (*ein kunstvolles Wahngebäude*) qui a permis à Schreber de 'reconstruire sa personnalité et de se montrer, à quelques perturbations près, à la hauteur des épreuves de la vie »<sup>8</sup>.

### **La méthode paranoïa-critique**

Au début des années trente, Salvador Dali commence à revendiquer la paranoïa comme principe artistique. Après une première mention dans une conférence de 1930, Dali développe son idée dans « L'Âne pourri », essai qu'on peut considérer comme le premier manifeste de la méthode paranoïa-critique<sup>9</sup>. L'immense valeur de la paranoïa réside, selon Dali, dans la projection d'une obsession inconsciente sur la réalité: 'La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres.' Ce faisant, Dali souscrit d'une part au grand principe du surréalisme proclamé par André Breton dans ses *Manifestes*, qui est de renverser l'ordre du jour et les principes rationnels qui le gouvernent, au profit d'un ordre nocturne dominé par les pulsions qui habitent l'inconscient. Mais Dali y ajoute un élément de critique. Il dit que la paranoïa 'se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante'. Sans doute, ses amis surréalistes n'ont donné aucune attention à cette

remarque toute anodine. Pourtant, Dali va utiliser cette idée dans les années suivantes comme une véritable arme contre l'un des principes fondamentaux du surréalisme contemporain. Il insiste sur le fait que 'l'idée obsédante' doit être objectivable, vérifiable et contrôlable pour tout le monde. La paranoïa est capable de transformer la réalité extérieure et 'les diverses formes que peut prendre l'objet en question seront contrôlables et reconnaissables pour tout le monde'. L'avantage immense pour le surréalisme tel que l'entend Dali, c'est que l'expression paranoïaque de l'inconscient exerce un effet d'autant plus destructeur et révolutionnaire sur la réalité qu'elle s'y manifeste avec une netteté contrôlable pour tous : « Ces nouveaux simulacres menaçants agiront habilement et corrosivement avec la clarté des apparences physiques et diurnes ». Enfin Dali fait une suggestion qui nous laisse rêveurs : « Tout cela me permet pour le moins d'avancer que les images mêmes de la réalité dépendent du degré de notre faculté paranoïaque ». Cette remarque suggère que notre interprétation de la réalité repose en général sur un phénomène de paranoïa.

Dali emprunte son concept à l'arsenal des termes psychanalytiques de Sigmund Freud. Il témoigne à qui veut l'entendre de l'influence énorme que Freud a eue sur lui et de l'admiration sans bornes qu'il lui porte. Dali a-t-il trouvé le concept de paranoïa dans l'article classique de Freud en la matière, c'est-à-dire 'Le cas Schreber' ? On serait tenté de le croire, mais ce serait probablement une erreur, étant donné que la traduction française de cette étude parut seulement en 1932 dans une revue spécialisée.

Dali a donc utilisé son concept plus ou moins intuitivement, sans trop se soucier des finesses analytiques auxquelles il n'avait pas accès au moment où il écrivait ses manifestes paranoïa-critiques. Et il avait raison de ne pas trop s'en soucier, parce que si pour Freud 'paranoïa' signifie en premier lieu une maladie dont il essaye de guérir ses patients, Dali par contre considère la paranoïa comme une faculté créatrice dont il veut tirer tous les bénéfices artistiques.

En 1934, Dali donnait une démonstration éclatante de sa méthode dans une analyse de *L'Angélus* de Millet<sup>10</sup>. La scène en apparence anodine d'un paysan et d'une paysanne en prière du soir sur un champ de blé cache, selon Dali, un drame sinistre dont l'essence avait été révélée par Lautréamont dans sa comparaison « beau comme la rencontre fortuite sur

une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». La table de dissection, c'est le champ-cimetière, disséqué par la charrue, champ dans lequel un cadavre est enseveli, couvert du 'grouillement frénétique et vorace des fourmis'. La machine à coudre, c'est la paysanne: "vertu mortelle et cannibale de son aiguille de piquage, dont le travail s'identifie à cette perforation superfine de la mante religieuse "vidant" son mâle, c'est-à-dire son parapluie". Et le parapluie, symbole phallique, c'est le paysan. Il a baissé son chapeau pour cacher pudiquement une érection.



*Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques, 1933.*



L'interprétation révèle le triangle œdipien perturbé (mère castratrice, père réduit au rôle d'accessoire-victime, fils enterré et cannibalisé), qui revient comme structure profonde dans toutes les interprétations paranoïaques de Salvador Dali. 'L'idée obsédante', dont il parlait dans *L'Ane pourri* et sur laquelle il revient régulièrement, c'est bien ce triangle perturbé. Pour donner une idée complète de ce triangle, citons un bref commentaire de Dali sur *L'énigme de Guillaume Tell*, tableau de 1933 : " Guillaume Tell, c'est mon père; moi, le petit enfant qu'il a dans ses bras et qui, au lieu d'une pomme, porte une côtelette crue sur la tête. Cela veut dire que Guillaume Tell a des intentions cannibales: il veut me manger"<sup>11</sup>.

Cette structure œdipienne sous-tend l'œuvre entière de Salvador Dali. Elle permet de situer 'l'idée obsédante' dalinienne dans la première phase narcissique, tout comme Freud et Lacan l'expliquent dans leurs textes classiques sur la paranoïa. Sans nous aventurer ici dans une considération de l'œuvre artistique de Dali, nous pouvons dire que son œuvre picturale exprime la fixation dans ce stade infantile du développement, à travers une longue suite de symboles: corps morcelés, pères et mères castrateurs, scènes sadiques et sadomasochistes qui s'expliquent toutes par les angoisses d'un sujet qui n'a pas réussi à rassembler ses pulsions autoérotiques en l'unité de son image narcissique, ni, à plus forte raison, à détacher son désir de cette image narcissique et à la transposer sur une personne de l'autre sexe.

En 1935, Dali développe plus profondément sa thèse sur la paranoïa dans *La conquête de l'irrationnelle*<sup>12</sup>. Il reconnaît le potentiel de sa découverte et il s'en sert pour attaquer les surréalistes en général et leur chef André Breton en particulier. Sa définition de la paranoïa est concise et dure comme une définition médicale: "Paranoïa: délire d'association interprétative comportant une structure systématique – *Activité paranoïaque-critique : méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants*"<sup>13</sup>.

Dali insiste sur le caractère 'vérifiable', 'objectif', 'matériel' et 'réel' de l'activité paranoïaque: "Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. Que le monde imaginaire et de l'irrationalité concrète soit de la même évidence objective, de la même consistance, de la

même dureté, de la même épaisseur persuasive, cognoscitive et communicable, que celle du monde extérieur de la réalité phénoménique" <sup>14</sup> . Cette insistance a pour but d'évincer l'écriture automatique, méthode préconisée par André Breton, méthode quasi officielle et utilisée par les surréalistes depuis le début du mouvement. Les qualités de la méthode paranoïaque mises en avant par Dali dans ce manifeste ont pour but d'attaquer les points faibles de l'écriture automatique et de leur opposer les qualités de l'activité paranoïaque qui se prêtent beaucoup mieux aux objectifs surréalistes:

L'activité paranoïaque-critique ne considère plus isolément les phénomènes et images surréalistes, mais au contraire dans un ensemble cohérent de rapports systématiques et significatifs. Contre l'attitude passive, désintéressée, contemplative et esthétique des phénomènes irrationnels, l'attitude active, systématique, organisatrice, cognoscitive, de ces mêmes phénomènes, considérés comme des événements associatifs, partiels, et significatifs, dans le domaine authentique de notre expérience immédiate et pratique de la vie<sup>15</sup>.

Essayons de résumer les principaux points d'opposition entre la méthode paranoïa-critique et l'écriture automatique:

1. La méthode paranoïaque est 'objective', 'vérifiable', 'physique', 'réelle'; l'écriture automatique, par contre, est une 'évasion poétique'.
2. La méthode paranoïaque est 'active', l'écriture automatique passive.
3. La paranoïa révèle une structure psychique profonde; l'écriture automatique reste à la surface.
4. La paranoïa constitue un 'système', une 'structure', elle est 'consistante', c'est une 'figure', une 'gestalt'; l'écriture automatique par contre est fragmentaire, arbitraire, incohérente.
5. La paranoïa est 'intentionnelle', c'est-à-dire dirigée vers la réalité; l'écriture automatique est une forme d'escapisme.
6. La paranoïa comporte un effort concret pour établir une connaissance irrationnelle qui s'exprime dans des images picturales et dans des objets; l'écriture automatique se sert de paroles; elle est par conséquent à priori semi-rationnelle.

Dali répète à plusieurs reprises les mots 'gestalt', 'structure' et 'figure' ('gestaltistes', 'gestalt-théorie'). Il a probablement pêché ces termes extrêmement chics et provenant de développements récents de la psychologie dans la thèse de Jacques Lacan (parue en 1932), qui réfère à la théorie gestaltiste, à ses 'figures' ou 'structures'. Dali revendique pour sa méthode 'un minimum d'intentionnalité irrationnelle'. Dans sa thèse, Lacan souligne également 'l'intentionnalité' du phénomène de la paranoïa. Lacan avait suivi les cours de Kojève sur Husserl. Les influences de Kojève et de la phénoménologie sont visibles dans la thèse de Lacan. Salvador Dali se hâte de récupérer ce terme clef de la phénoménologie et de l'adapter à ses propres besoins.

### **La vie secrète de Salvador Dali: Gala-Rediviva**

"Ma vie a toujours été sous le signe de la psychose paranoïaque". Telle est la devise que Salvador Dali choisit, consciemment ou inconsciemment, pour écrire l'histoire de sa vie. Cette histoire se concentre sur les moments de prise de conscience. Aux moments clefs de sa vie, Dali se rend compte que le désordre mental dont il souffre (et qu'il est pendant longtemps incapable de définir) est en réalité une force créatrice qui le mènera au salut personnel et à la conquête du monde.

Une première prise de conscience se produit lorsque M. Trayter, son professeur à l'école primaire de Cadaquès, l'invite chez lui et lui montre son théâtre optique:

... c'est dans le théâtre optique de M. Trayter que je vis, pour la première fois, la silhouette bouleversante de la petite fille russe. Elle m'apparaissait assise dans ses fourrures blanches au fond d'une troïka, suivie par des loups aux yeux phosphorescents. Elle me regardait fixement et son expression, d'une fierté intimidante, m'oppressait le cœur. Ses narines, aussi vives que ses yeux, lui donnaient l'aspect d'un petit animal de la forêt. Cette vivacité contrastait d'autant plus avec le reste du visage qu'elle avait les traits aussi harmonieux que ceux des Madones peintes par Raphaël. Gala? Je suis sûr que c'était déjà elle!<sup>16</sup>

Ce spectacle en miniature est la première matérialisation de ce que Dali nomme ailleurs son 'idée obsédante'. Regardons d'un peu plus près la

nature et l'origine de cette idée. Ce n'est pas le théâtre optique qui donne à Dali l'idée d'une jeune fille subissant sereinement et souverainement les dangers mortels auxquels elle est soumise. Cette idée flottait depuis toujours (quoique quelque peu informe) dans la tête du jeune Dali et elle se cristallise, si l'on peut dire, dans le spectacle miniature (et qui ressemble beaucoup à une image de rêve) que lui présente le théâtre optique. Une fois que cette idée est représentée, concrétisée, matérialisée et précisée, Dali va la transposer et projeter sur toute une série de petites filles de son entourage. Ces filles garderont toutes les caractéristiques inaliénables sur lesquelles Dali insiste ici: ce sont des petites filles russes avec tous les clichés que cela comporte: la neige, le troïka, la froideur, l'étrangeté du paysage et de la fille elle-même; le fait qu'elle est une fille virginale que Dali associe avec la Madone (ce qui met Salvador Dali dans la position de l'enfant Jésus); le fait enfin qu'un danger mortel la menace (les loups), une préfiguration d'une série de sacrifices auxquels les 'Galutchkas' successives seront soumises. En ce qui concerne le triangle divin qui se dessine dans le théâtre optique, soulignons qu'il comporte une déviation importante par rapport au modèle biblique, en ce sens que ce n'est pas le Christ qui est destiné au sacrifice, mais sa mère, la Madone-Galutchka. Butchagas lui dispute Galutchka. Un combat est inévitable. Dali, qui se sait le plus faible, vole une épée à un militaire. Il se met en position de transpercer et de tuer Butchagas. Il y réussit. A ce moment l'histoire montre une transition abrupte comme s'il s'agissait d'un rêve. Butchagas disparaît:

A sa place, un cheval du défilé vient de glisser et de tomber à terre. Je n'ai que le temps de reculer et de me plaquer contre le mur pour ne pas être piétiné. A chaque convulsion du cheval, je crains d'être écrasé par un de ses sabots. Un des brancards du chariot qu'il traîne s'est enfoncé dans ses flancs et un sang épais gicle, éclaboussant tout à l'entour. Deux soldats se précipitent sur la bête, l'un lui immobilise la tête, tandis que l'autre lui enfonce des deux mains un petit couteau au centre du front. Après un dernier spasme, le cheval s'immobilise, une de ses jambes raidies, pointées vers les premières étoiles (71).

Le cheval est sacrifié à la place de Butchagas. Moyennant le symbole de la bête sacrificielle l'auteur fait allusion au sacrifice du Christ au flanc percé. A l'aide de cette mise en scène paranoïaque, Dali essaie de résoudre le

conflit entre ses tendances homo- et hétérosexuelles. Il le fait en sacrifiant la partie homosexuelle de sa personnalité.

Après la deuxième incarnation de Gala (la première étant celle du théâtre optique), viennent une troisième, la jeune Dullita-Galutchka qu'il observe de loin et une quatrième qu'il rencontre pendant ses vacances au Moulin de la Tour de M. Pitchot. Il s'agit de la fille d'une des cueilleuses de tilleul, qu'il appelle de nouveau Dullita-Galutchka, 'Galutchka-Rediviva'. Il force cette jeune fille à le suivre jusqu'en haut de la tour de la ferme. Il a l'intention de la jeter en bas. Il lui demande de chercher son diabolito, il la pousse vers le mur séparant la tour du vide, s'approche d'elle, lui arrache le diabolito des mains et au tout dernier moment jette le diabolito dans le vide où il se perd: « Le sacrifice était enfin accompli ». Dans une note en bas de la page Dali ajoute: « Dans mon histoire, le diabolito correspond exactement à la brebis du sacrifice d'Isaac. Il symbolise également, sans euphémisme, la mort de Dullita, Galutchka Rediviva et ainsi présume la possibilité de sa résurrection » (131).

Les quatre ou cinq manifestations des Galutchka successives sont les préfigurations de son incarnation ultime dans la personne de Gala, la femme de Paul Eluard, au moment où Dali la rencontre pour la première fois en 1929. Peu de temps après, Gala devient la femme de Dali et le couple sera désormais inséparable. Pour Dali, Gala est l'incarnation de son 'idée obsédante', dont il a vu la première manifestation dans le théâtre optique de M. Trayter. Si elle joue un rôle essentiel dans sa vie, il faut en chercher l'intérêt dans cette idée obsédante. C'est le rôle d'une femme russe, froide, distante, virginale. C'est le rôle d'une mère-Madone qui se soucie du bien-être de son fils génial. Mais ce fils est forcé de sacrifier la vie de sa femme-mère, afin de réaliser sa mission de sauveur (Salvador) de l'art moderne. Dali déplace le sacrifice que le fils-Christ-Salvador est censé faire vers sa compagne, la Madone-Mère-Galutshka-Rediviva. C'est elle qui vit sous la menace constante d'être sacrifiée. Sacrifice inévitable pour que son fils Dali-Christ soit sauvé.

Dali exprime les complexités du rôle de sa compagne Gala dans un conte de nourrice intitulé « Le mannequin de cire au nez de sucre », où Dali joue le rôle du roi et Gala celui de sa compagne préférée. Le roi est un roi aux amours étranges. Chaque jour il choisit une fille qui va passer la nuit

dans son lit royal: « Parée de robes précieuses et de bijoux merveilleux, l'élue devait dormir ou feindre de dormir toute la nuit auprès du roi qui ne la touchait pas et se contentait de la regarder. A l'aurore il lui tranchait la tête d'un coup de sabre » (264). Un jour le roi choisit la plus belle et la plus intelligente créature du royaume. Mais elle ne se laisse pas immoler si facilement. Elle pose à sa place dans le lit royal un mannequin de cire au nez de sucre et se cache sous le lit. Le roi passe la nuit à la contempler: « A l'aube il dégaina son épée et trancha la tête de son épouse de cire. Le choc fut si brutal que le nez de sucre se détacha et sauta dans la bouche du roi qui, surpris par sa douceur, le croqua ». Le roi épouse la belle rusée et leur vie fut très heureuse.

Quel rôle Gala joua-t-elle réellement dans la vie de Dali ? Dali n'en souffle mot dans *La vie secrète*. Le conte de nourrice suggère d'une façon détournée la nature de leurs rapports. Il suffit de dire ici que Gala occupe une place centrale dans la vie de Dali, parce qu'elle se prête à des mises en scène qui permettent de réaliser le scénario paranoïaque qui obsède Dali depuis toujours.

### **La paranoïa: méthode**

Salvador Dali se vante de sa génialité (le premier chapitre de *La vie secrète* s'intitule 'Suis-je un génie?'). Il fonde cette revendication sur la plus grande trouvaille de sa vie, qui est d'avoir transformé le complexe paranoïaque en une méthode artistique lui permettant d'exprimer ses délires dans des dessins et des tableaux. A l'École des beaux-arts de Madrid,

Un jour, en classe de peinture, on nous impose de peindre, d'après nature, une statuette gothique de la Vierge. Le professeur nous recommande encore, avant de sortir, de faire exactement ce que chacun de nous "voit". A peine a-t-il tourné le dos que possédé par un frénétique besoin de mystification, je commence à peindre, m'inspirant d'un catalogue, une balance que je dessine avec l'exactitude la plus rigoureuse. Tous mes condisciples me croient devenu réellement fou. A la fin de la semaine, le professeur vient corriger et commenter notre travail, et reste glacé devant l'image que je lui offre. Tous les élèves nous entourant dans un silence anxieux, j'ose affirmer d'une voix un peu gênée par ma timidité: "Il se

peut que vous voyiez une Vierge comme tout le monde, cependant, moi, je vois une balance”.

Dali ajoute dans une note en bas de la page: « C’est seulement à la minute où je transcris cette note que je suis frappé du rapport évident entre la Vierge et la Balance dans le Zodiaque. La Vierge à peindre était, de plus, posée en équilibre sur une ‘boule’ céleste. Cette mystification n’était en réalité que le premier signe de ma philosophie picturale: la matérialisation soudaine de l’image suggérée » (32-33).

Dali devient conscient de la nature paranoïaque de sa découverte lorsqu’il retourne à sa ville natale, Cadaquès, et reprend connaissance avec Lydia la Ben plantada, la veuve d’un pêcheur qu’il avait connu dans son enfance. Lydia a connu l’écrivain Eugenio d’Ors une dizaine d’années auparavant, lorsque d’Ors avait passé un été dans sa maison. L’écrivain vient de publier un livre intitulé *La ben plantada* et Lydia s’est reconnue immédiatement dans la ‘femme bien plantée’. Elle écrit beaucoup de lettres à d’Ors, auxquelles celui-ci ne répond jamais. Lydia est convaincue que la rubrique quotidienne que d’Ors écrit dans le quotidien *Le Vent de Catalogne* contient des réponses à ses lettres, sous la forme d’une écriture chiffrée pour protéger le secret de leurs rapports. Un jour, le journal fait mention d’un banquet officiel. D’Ors y aurait assisté, selon Lydia. Convaincu que ce n’est pas possible, Dali lui demande comment elle le sait. Elle lui montre dans l’article le menu sur lequel est indiqué ‘Hors-d’œuvre’. « Œuvre », dit Lydia, « signifie à peu près ‘incognito’. Ce qu’on écrit donc là, c’est ‘D’ors incognito’. Il ne voulait pas qu’on le sache ». Et Dali ajoute : « A part le mien, je crois n’avoir jamais connu de cerveau plus merveilleusement paranoïaque que celui de Lydia qui était capable avec le maximum de cohérence de tout rattacher à ce qui l’obsédait ».

A Port Lligat où Dali s’installe quelques années plus tard, ce sont les rochers du cap Creus qui le confirment dans ce qui est devenu le principe central de son art :

... j’y voyais matérialisé le principe de métamorphose paranoïaque que j’ai déjà signalé plusieurs fois dans ce livre. Toutes les images suggérées par les rochers se transforment à mesure que vous avancez ou reculez. Cette sensation ne m’est pas

personnelle et les pêcheurs l'ont depuis longtemps objectivée en baptisant ces caps, ces criques et ces éboulis de noms divers: le chameau, l'aigle, le moine, la femme morte, la tête de lion. Tandis que nous avançons à la rame, nos amis nous signalaient les métamorphoses: "regardez, monsieur Salvador, maintenant au lieu d'un chameau, on dirait un coq... ". Dans ce perpétuel déguisement, je découvrais le sens profond de cette pudeur de la nature qu'Héraclite enfermait dans une formule énigmatique: "La nature aime se cacher" (338-339).

Cette dernière remarque confirme que l'objectif de la méthode paranoïaque est de révéler la nature profonde de la réalité. Loin d'être une fausse interprétation plaquée sur une réalité dont elle cache la nature véritable, la méthode paranoïaque constitue au contraire une technique pour dévoiler les structures profondes qui réunissent en un système cohérent des myriades d'impressions désordonnées. La technique paranoïaque rend non seulement visible ce qui était caché. Inversement, elle rend invisibles des réalités inopportunes: « ... phénomène d'invisibilité soudaine..., sorte d'hallucination négative difficile à percevoir en raison de son caractère amnésique. On ne voit pas tout ce que l'on regarde, ce qui n'est pas un vulgaire phénomène d'inattention, mais un phénomène hallucinatoire, le pouvoir de le provoquer à volonté permettrait évidemment de rendre invisibles des réalités physiques et de donner à la magie paranoïaque l'une de ses armes les plus efficaces » (373).

Cette exploration incite Dali à formuler une sorte de définition de ce qu'il entend par la méthode paranoïa-critique :

L'interprétation paranoïa-critique des images qui s'imposent à ma perception, des événements fortuits qui parsèment mes journées, des phénomènes si fréquents de 'hasard objectif' qui accompagnent mes actes les plus insignifiants, l'interprétation de tout cela n'est pas autre chose qu'une tentative pour donner aux signes, aux divinations et aux présages une 'cohérence objective' (408).

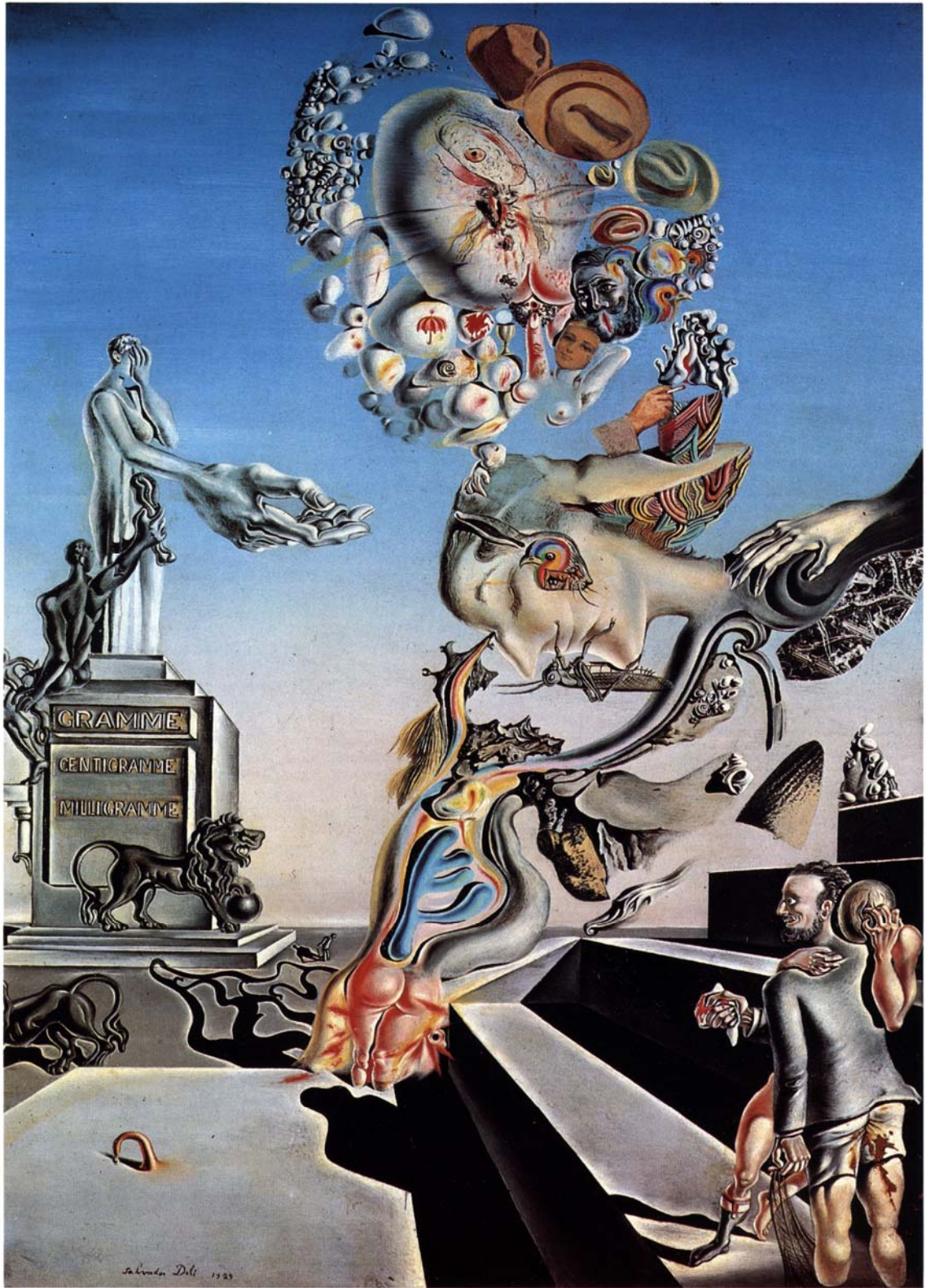
Définition qui rejoint la conclusion de *La conquête de l'irrationnel*, en ce sens que Dali oppose sa méthode paranoïaque à la méthode 'officielle' des surréalistes et qu'il dégrade l'écriture automatique au profit de la première: « ...les fantaisies spirituelles de caractère délirant ...



discréditaient la vogue des rêves et des récits automatiques si ennuyeux » (348).

### **Le dur et le mou**

Quel rôle Gala joue-t-elle dans tout cela ? Dali la présente comme la femme qui marque le tournant dans sa vie, dans le sens littéral que la vie avant la rencontre de Gala avait tendance à régresser vers des stades infantiles, avec tout ce que cela entraîne d'angoisses et de fantaisies de décomposition, de perte d'intégrité corporelle, de morcellement du corps. Ces angoisses, Dali les avait exprimées dans les œuvres picturales et cinématographiques des années vingt. On n'a qu'à penser à l'âne pourri qui figure dans *Un chien andalou* et aux corps morcelés dans les tableaux les plus connus de cette époque, *Le Jeu Lugubre* :



*Le Jeu Lugubre, 1929.*

Après la rencontre avec Gala, la vie de Dali change littéralement de direction. Gala aide Dali à arrêter la régression, à mettre la machine psychique en marche avant et de progresser vers une personnalité de plus en plus intégrée, de plus en plus cohérente.

La régression de la première période ramène Dali jusqu'à la période intra-utérine, dont à son dire il garde des souvenirs précis. Le sommeil le rapproche de cet état paradisiaque qu'il essaie de reconstituer dans ses moindres détails : « Les attitudes des dormeurs sont ...des plus instructives. Mon présommeil présente en particulier le 'recroquevillement' - je dirai avec plus d'exactitude le 'recoquillement' caractéristique. C'est une véritable pantomime de petits gestes, de tics, de mouvements, sorte de ballet secret préludant l'abandon au nirvana temporaire du sommeil, par lequel nous avons accès à des parcelles précieuses de notre paradis perdu. Avant le sommeil, je me tiens 'recoquillé' dans la pose embryonnaire, les pouces serrés jusqu'à la douleur entre les autres doigts. Mon dos s'efforce d'adhérer au placenta imaginaire des draps que j'essaye de mouler sur mon postérieur » (47).

Le 'recoquillement' fait référence à la célèbre 'dialectique du mou et du dur' qui traverse *La vie secrète* de part en part. Le mou, c'est l'informe, la liberté sans entraves, c'est l'angoisse, ce sont les épinards. Le dur, c'est la forme, la structure, l'armure, le squelette, l'architecture. Seule une dialectique subtile du mou et du dur peut amener un compromis qui permet à Dali de vivre une vie toujours incertaine. C'est le crustacé qui protège, grâce à sa coquille protectrice, des formes molles cachées à l'intérieur. L'effet nocif de la régression, c'est d'enfermer Dali dans un stade de développement immature dominé par les formes molles, la dissolution, la déliquescence. Dali insiste souvent sur le fait qu'il lui reste plusieurs dents de lait jusqu'à l'époque où il rencontre Gala, que son corps ni son esprit ne sont jamais devenus adultes.

Gala lui permet de conserver cette mollesse informe et enfantine, tout en lui donnant une protection : une sorte d'architecture soutenant des formes qui sans elle s'effondreraient dans une masse informe et vulnérable, une carapace qui protège son organisme mou : « Gala, au lieu de m'endurcir comme la vie aurait pu le faire, me construisit une coquille de bernard-

l'hermite, si bien que dans mes rapports extérieurs je passai pour une forteresse, tandis qu'à l'intérieur je continuai de vieillir dans le mou, le super-mou' » (351). « Gala... ses attitudes, ses expressions sont une autre Neuvième Symphonie et reflètent les contours architectoniques d'une âme parfaite, cristallisée au rivage même de la chair, à fleur de peau, dans l'écume marine des hiérarchies de sa propre vie » (15-16).

Arrêtons-nous un moment à cet enchevêtrement de métaphores généré par le seul nom de Gala. Evoquant l'effet des attitudes et des expressions de Gala, Dali dit qu'elles « reflètent les contours architectoniques d'une âme parfaite, cristallisée au rivage de la chair ». Quelques années après avoir écrit ces mots, Dali traduit cette métaphore en une image visuelle sur le tableau s'intitulant *My wife. nude, contemplating her own flesh becoming stairs, three vertebrae of a column, sky and architecture'*.



*My wife. nude, contemplating her own flesh becoming stairs, three vertebrae of a column, sky and architecture, 1945*

Ce tableau, comme tant d'autres peintures de Dalí, est une illustration de la méthode paranoïaque. Mais ce qui le distingue de la multitude des autres tableaux paranoïaques, c'est que l'image picturale de Gala contemplant la

réflexion de son architecture interne, est préfigurée dans et générée par la métaphore de l'architecture qui se trouve au début de *La vie secrète*. Métaphore qui, comme nous l'avons vu, exprime l'effet salutaire que Gala exerce sur la vie du peintre.

Peut-on en déduire que la métaphore repose en général sur un mécanisme paranoïaque ? Cette idée ne semble pas trop recherchée, puisque l'écart entre la métaphore ('l'architecture') et l'objet visé ('le corps de Gala') est exactement le même que celui qui sépare le délire paranoïaque (la structure architectonique) de son support (le corps nu de Gala). Si cette déduction est correcte, nous pouvons également renverser la thèse et maintenir que le délire paranoïaque, tel qu'il se manifeste sur les toiles de Dali et dans ses écrits autobiographiques, repose sur un mécanisme métaphorique. La paranoïa est une métaphore, la métaphore est une paranoïa. S'y ajoute, dans le cas de Dali, que les métaphores (et les paranoïas) dont il se sert de préférence visent le renversement et la destruction du support sur lequel elles se projettent. La métaphore 'La paix éclata comme une bombe' (150) a ceci de paradoxal et d'inquiétant qu'elle représente une situation en apparence heureuse (la paix) sous les traits de son contraire. En général, les délires et les métaphores daliniens agissent dans ce sens : ils font éclater une réalité en apparence tranquille en révélant le caractère explosif. Inutile d'ajouter que ce sens subversif rejoint l'un des principes majeurs du surréalisme.

### **Autobiographie – autoanalyse ?**

Le président Schreber publiait en 1903 son autobiographie *Bemerkungen eines Nervenkranken*. Aimée écrivait à la fin des années vingt, mais ne réussissait pas à publier, son roman autobiographique *Le Détracteur*. Sigmund Freud se servait de l'autobiographie de Schreber pour faire l'analyse qui l'amenait à la conclusion que le président Schreber était un cas modèle de paranoïa. Jacques Lacan se servait du roman autobiographique d'Aimée pour préciser et approfondir les conclusions de Freud concernant la psychose paranoïaque. Salvador Dali publia en 1942 son autobiographie *La vie secrète de Salvador Dali*, où il revendique le statut de paranoïaque et interprète sa vie à partir de ce syndrome. *La vie secrète* est un tour de force

où Dali combine les rôles d'autobiographe et d'analyste (ou plutôt d'autoanalyste) pour interroger les délires qu'il est en train d'écrire. Est-ce possible ?

Soulignons d'abord que Dali avait sans nul doute la prétention de combiner les deux rôles. Il avait présenté son article sur la méthode paranoïa-critique à Freud personnellement et il était très déçu lorsque celui-ci n'y prêtait aucune attention<sup>17</sup>. Par contre, il fut ravi de recevoir au début des années trente la visite de Jacques Lacan avec qui il avait un long entretien sur la paranoïa<sup>18</sup> et il était non moins ravi de voir que la thèse défendue par Jacques Lacan quelques années plus tard traitait de la paranoïa et reflétait en termes académiques les mêmes vues qu'il avait exprimées lui-même dans un langage moins académique dans *L'Ane pourri*. Dali pouvait penser, non sans raison, que c'était lui qui avait inspiré à Lacan ses idées principales sur la paranoïa.

Dali revendique donc le rôle d'analyste dans *La vie secrète*. Il fait suivre le conte de nourrice « Le mannequin de cire au nez de sucre » par une (auto)analyse psychanalytique de six pages. Il donne à cette analyse, très sérieuse, très technique, le titre de 'Interprétation du conte'.

Est-ce qu'il réussit son tour de force? Pas dans le sens où l'entendraient les analystes professionnels tels que Freud ou Lacan. Dali est incapable de lancer sur sa vie le coup d'œil froid et distant que ceux-ci jettent sur les histoires de leurs patients. Dali prétend donner une analyse impitoyable de sa vie secrète, mais en réalité il évite tous les éléments qui ont donné à cette vie son caractère paranoïaque.

Si Dali admet et illustre abondamment ses tendances régressives et auto-érotiques, il est beaucoup plus réticent sur ses tendances homo-érotiques. Il admet par exemple l'impression profonde que Garcia Lorca a faite sur lui, mais il passe entièrement sous silence la nature érotique de ce rapport. Il en va de même avec les autres protagonistes du drame précédipien. Dans *La vie secrète*, Dali présente sa mère comme une sainte: « Je l'idolâtrais. Son image était unique pour moi. Je connaissais les valeurs morales de sa sainte âme au-dessus de tout ce qu'il y a, de tout ce qu'il y a d'humain ». Mais nous connaissons par le biais de son interprétation de *L'Angélu* le rôle sinistre que les mères jouent dans son imaginaire. Il en va de même du père. Dali avait révélé le caractère extrêmement angoissant du

père par le biais du commentaire de son tableau *Guillaume Tell*. Dans *La vie secrète* on ne retrouve rien de cette angoisse. Au contraire, Dali entoure son père de tout le respect possible. Il se montre heureux lorsqu'il retrouve son père après une rupture de plusieurs années et il cache soigneusement la raison de cette rupture. Dali père la révéla dans une lettre à Garcia Lorca : « Sur un des tableaux de son exposition parisienne, il a commis l'acte infâme d'écrire ces mots insolents : " Je crache sur ma mère" »<sup>19</sup>.

Il en va de même pour la masturbation qui selon Dali dominait sa vie sexuelle, qu'il représentait fréquemment sur ses toiles sous la forme de mains démesurément agrandies (voir entre autres *Jeu Lugubre*) et qu'il mentionne une seule fois dans le titre d'une de ses toiles (*Le grand masturbateur*), mais qui ne figure pas du tout dans *La vie secrète*. Dali fait fréquemment allusion à sa pratique sexuelle préférée, mais par des formules très évasives : « Je grandissais. Ma main aussi. 'Cela' arriva un soir dans les w.-c. de l'Institut et me déçut » (158-9). Dali évite non seulement le terme. Il décrit l'acte comme un phénomène extérieur qui l'entraîne malgré lui et le surprend comme s'il s'agissait d'un orage. Il semble accuser sa main de faire des choses malgré lui. Ces tournures stylistiques trahissent une défense massive à révéler les facteurs qui selon Freud et Lacan sont caractéristiques de la formation de la psychose paranoïaque. *La vie secrète* n'est donc pas réussie en tant qu'autoanalyse. Elle est très réussie en ce sens que Dali montre comment il a transformé le complexe paranoïaque en un procédé artistique et comment ce procédé artistique lui a fourni le moyen de se guérir ou, en termes daliniens, lui a apporté le salut.

Transformer veut dire aussi transcender. Exprimer la paranoïa, c'est un moyen pour la maîtriser, pour l'exorciser, donc pour guérir. Freud et Lacan avaient établi dès le début le lien entre l'expression (autobiographique) et la guérison. *La vie secrète de Salvador Dali* est une confession publique salutaire. Dali confesse sa folie, mais c'est une confession qui a pour but de le libérer de sa folie. Ce paradoxe explique pourquoi Dali peut dire à la fin de son livre qu'il est fou, bien sûr, mais que « la seule différence entre un fou et moi, c'est que je ne suis pas fou » (331).



## Notes

- <sup>1</sup> 'Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (*Dementia paranoides*)', in Sigmund Freud, *Zwang, Paranoia und Perversion*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1973 (1911), pp.133-205. Freud fait des remarques complémentaires sur la paranoïa dans un article de 1922: 'Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität', in Freud, *op.cit.*, 1973 (1922), pp. 217-229.
- <sup>2</sup> J. Lacan, *De la psychose dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (1932).
- <sup>3</sup> Freud, '..der paranoische Charakter liegt [in der]... Abwehr einer homosexuellen Wunschphantasie..', *op.cit.* pp. 183-184.
- <sup>4</sup> 'Eine .. zwischen Autoerotismus und Objektwahl vermittelnde Phase', Freud, *op.cit.* p. 284.
- <sup>5</sup> Freud, 'Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität', *op.cit.*
- <sup>6</sup> 'Grössenwahn, den wir als eine Sexualüberschätzung des eigenen Ichs auffassen', Freud 1911, p.302.
- <sup>7</sup> 'Was wir für die Krankheitsproduktion, die Wahnbildung halten, ist in Wirklichkeit der Heilungsversuch, die Rekonstruktion', Freud, *op.cit.* p. 193.
- <sup>8</sup> 'Er hatte ... ein kunstvolles Wahngebäude entwickelt, andererseits hatte sich seine Persönlichkeit rekonstruiert und sich den Aufgaben des Lebens bis auf einzelne Störungen gewachsen gezeigt', Freud, *op.cit.*, p. 143.
- <sup>9</sup> S. Dali, 'Posició moral del surrealismo', in: *Hèlix*, mars 1930; 'L' Ane pourri', in: *La Femme visible*, Paris, Editions surréalistes, 1930, cité in *Salvador Dali Rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, Paris 1979, pp. 276-277.
- <sup>10</sup> S. Dali, 'Explication paranoïa-critique de l'Angélu de Millet' in: Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris 1964 (1934), pp.378-381.
- <sup>11</sup> S. Dali, *L'énigme de Salvador Dali, Rétrospective Pompidou*, *op.cit.*, p.162.
- <sup>12</sup> S. Dali, *La conquête de l'irrationnel*, Paris, Editions surréalistes, 1935.
- <sup>13</sup> S. Dali, *op.cit.*, p.16.
- <sup>14</sup> S. Dali, *op.cit.*, pp. 12-13.
- <sup>15</sup> S. Dali, *op.cit.*, p. 17.
- <sup>16</sup> *La vie secrète de Salvador Dali*, pp. 60-61.
- <sup>17</sup> Pour le compte rendu de cette visite de Dali à Freud à Vienne, voir *La vie secrète*, pp. 41-43.
- <sup>18</sup> Dali fait un compte-rendu très amusant de cette visite dans *La vie secrète*, pp. 34-36.
- <sup>19</sup> Lettre de Dali père à Lorca, citée dans Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, Faber and Faber, Londres 1997, p. 239. Cet incident se rapproche d'un incident identique dans la vie de Marcel Proust. Ressemblance d'autant plus frappante que Proust combine,

comme Dali, le mépris (il parle de cet 'acte infâme') avec une adoration illimitée qu'il manifeste, comme Dali, dans son roman autobiographique.

## Ouvrages cités

- Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Editions de la table ronde, Paris 1952 (1942).
- Salvador Dali, << L'Ane pourri >>, Editions surréalistes 1930, in : Dali, *Rétrospective 1920-1980*, Paris 1980 .
- Salvador Dali, << Explication paranoïa-critique de l'Angélus de Millet >> in: Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris 1964 (1934), 378-381.
- Salvador Dali, *La conquête de l'irrationnel*, Editions surréalistes, Paris 1935.
- Salvador Dali, *Rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou 1980.
- Haim Finkelstein, *Salvador Dali's Art and Writing 1927-1942. The Metamorphoses of Narcissus*, Cambridge University Press, 1996.
- Haim Finkelstein, *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge University Press, 1998.
- Sigmund Freud, << Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) >>, in Sigmund Freud, *Zwang, Paranoia und Perversion*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1973 (1911).
- Sigmund Freud, << Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität >>, in Freud, *op.cit.* 1973 (1922), 217-229.
- Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, Faber and Faber, Londres 1997.
- Jacques Lacan, *De la psychose dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (1932).
- Marijke Verhaar, *Salvador Dali et le mécénat du Zodiaque*, thèse Université d'Utrecht, Igitur 2008.

## Notice bio/bibliographique

**Maarten van Buuren** est professeur de littérature moderne à l'Université d'Utrecht. Ses publications comprennent des études sur la littérature française et néerlandaise ainsi que sur l'histoire des mentalités. Il a publié également des essais et des traductions (entre autres de Paul Valéry, Emil Cioran et La Rochefoucauld). Quelques publications récentes: *The Age of Bourgeois Culture* (Londres 2004), *Marcel Proust et l'imaginaire* (Amsterdam, 2007), et *De innerlijke ervaring* (Groningen, 2007).