

## ***Minotaure* : d'une couverture dalinienne ou le kaléidoscope avant-gardiste**

Le thème du Minotaure est un sujet récurrent chez les Surréalistes qui semblent se reconnaître en lui et en la thématique de l'enfermement qui lui est associée. Ce motif leur a inspiré nombre de dessins, gravures et toiles. Cette attirance pour l'être anthropomorphique est telle que les membres du mouvement en ont fait le titre d'une nouvelle revue éponyme pour laquelle la plupart des artistes du groupe ont dessiné la couverture d'un numéro. La revue *Minotaure* est ainsi parue de 1933 à 1939, d'abord sous la double direction de Tériade et d'Albert Skira, puis sous la seule direction de ce dernier, et a participé à une certaine officialisation du mouvement surréaliste au même titre que le *Manifeste* de Breton quelques années auparavant.

Si l'ensemble est éclectique, l'une des couvertures se dégage pourtant des onze autres numéros, de par la transformation qu'elle fait subir au mythe : celle du n° 8, réalisée par le peintre espagnol Salvador Dalí. En effet, cette couverture, qui n'en est pas vraiment une puisqu'il s'agit à la base d'une « huile et collage sur carton » produite par l'artiste en 1936, présente bien un être anthropomorphique mais, loin d'être issu de l'alliance d'un corps d'homme et d'une tête de taureau, le monstre est ici un hybride au corps de femme et à la tête participant à la fois du taureau et de ce qui semble être un loup. Ainsi, le « Minotaure, » bien que différent des autres œuvres daliniennes en ce qu'il est né d'un sujet imposé, comprend certains *topoi* du mythe grec parfois transformés par le regard du maître, tout en reprenant de nombreux thèmes daliniens et en préfigurant les sujets qui dominent ses œuvres postérieures ; il participe également d'un emboîtement des techniques puisque cette couverture est, comme précisé précédemment, une huile et collage sur carton née elle-même d'une esquisse préparatoire, ayant ensuite engendré – entre autres – la réalisation d'un objet en métal fabriqué à partir de la technique de la fonte à la cire perdue, permettant ainsi

au final à ce Minotaure d'entrer dans la modernité et de « s'exprimer » en trois dimensions.

Cet article se donnera donc pour objectifs de mettre en avant les différents degrés de mises en abyme artistiques et d'usurpations du médium dans le cas du Minotaure dalinien, ainsi que de questionner les divers artefacts produits à partir de l'œuvre originelle, afin de mieux cerner les enjeux de cette création composite pour l'artiste et son époque.

\*

Le surréalisme, en étendant le réseau des recherches picturales dans le milieu extra-plastique, libéra la peinture du joug étroit et exclusif du thème scolaire [...] Ainsi le papier collé, le collage trompe l'œil, l'objet symbolique, la tache d'encre et l'écriture automatique, la construction abstraite ou la manière photographique promettant la ressemblance absolue des objets, toutes les techniques, toutes les inventions, tous les moyens d'expression autorisés ou non forment un langage étendu par lequel le surréalisme veut établir un parallélisme étroit entre peinture et poésie<sup>1</sup>.

Par opposition au collage cubiste des années 1910 où l'enjeu était fondamentalement plastique, le collage surréaliste introduit par Max Ernst en 1919 participe en effet d'un procédé poétique en ce qu'il recherche le merveilleux ou encore l'insolite.<sup>2</sup> Ce langage poétique sous-jacent, par l'intermédiaire du collage trompe l'œil qu'il utilise pour la couverture de ce huitième opus de *Minotaure* dans lequel Tériade donne la définition du surréalisme pictural citée ci-dessus, Salvador Dalí semble y adhérer. Effectivement, ce phénomène s'avère en particulier véridique dans le cas spéci-

1. TÉRIADE, « La peinture surréaliste » dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 5.

2. Voir Louis ARAGON, « La Peinture au défi » dans *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, p 37-77.

fique de cette huile et collage sur carton dalinienne qui s'attache à représenter l'être anthropomorphique mythique – contrairement aux couvertures antérieures de Gaston-Louis Roux, André Derain, Marcel Duchamp ou Joan Miró – et paraît en cela s'inscrire dans la lignée des sources antiques telles que les récits ou poèmes de Catulle (*Carmen*, 64), d'Apollodore (*Bibliothèque*, III (9-11) 1, 4), de Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, IV 77), de Plutarque (*Vie de Thésée*, 16 et 19), de Virgile (*Enéide*, V 588-591, VI 20-28) ou encore d'Ovide (*Métamorphoses*, VIII 152-182). Cependant, bien que S. Dalí s'inspire à l'évidence de la figure originelle et de sa poétique, et que la multiplicité des éléments qui composent son collage reflète la volonté multidisciplinaire qui anime la « revue à tête de bête, » ce minotaure est loin des divers hybrides badins de bon nombre d'autres couvertures, et particulièrement de la bête humanisée, douce et musclée de Pablo Picasso (*Minotaure*, n° 1).

Avec S. Dalí, il s'agit en effet de réactiver l'actualité du mythe minoen et surtout de transmettre l'image de la modernité inhérente à la revue par l'intermédiaire d'une représentation inquiétante voire angoissante du monstre mythologique, pour répondre à l'idée selon laquelle, dans les années 1930, « le mythe est précisément moderne de par sa brutalité et sa cruauté animale<sup>1</sup> ». Pour ce faire, l'artiste espagnol juxtapose, remanie et condense certains éléments hétérogènes, certaines images et certaines idées préalablement employés dans des œuvres antérieures aux supports divers (exemples : gouaches sur papier ou huiles sur toile ou bois), essentiellement donc des éléments de prédilection à réalité artistique instrumentale tels que les cavités (déjà présentes dans *Combinaisons* en 1931), la clé (*Combinaisons* et *La mémoire de la femme-enfant*, 1932), la cuiller du *Symbole agnostique* (1932), le homard (1933), la jambe déformée (*Femme à la tête de rose*, 1935) ou les tiroirs (1936). Ces objets profanes, c'est-à-dire à l'origine dépourvus de tout caractère artistique, sont ainsi réactualisés selon une méthode de décomposition/recomposition, qui, pour le néo-phyte, peut sembler ne résulter qu'en un collage

multi-médial discordant et déconcertant mais qui, pour l'initié, est interprétable comme un nouvel « être-objet. »

L'être-objet ainsi engendré, puisqu'il s'agit bien ici d'accouchement objectal, est singulier. Cette accréation artistique, issue d'une interprétation paranoïa-critique de l'icône antique, établit en effet comme point de convergence la figure mythique originelle revisitée en la centrant par rapport au reste de la couverture et au fond noir cruciforme qui en forme le décor, mais également en en faisant une figure éponyme puisqu'elle est enchâssée ou, plutôt même, enchaînée au titre capitalisé de la revue par le O et le U noirs incrustés dans ses mollets. Il y a là mises en abîme multiples des supports visuels, réfléchies par une perversion spatiale, par un jeu d'illusions d'optique engendrant la confusion des plans, avec le titre de la revue en arrière-plan du collage et uni à une représentation picturale de Minotaure établie au premier plan de la couverture. L'ensemble est ainsi animé d'un mouvement centripète et la focalisation sur le monstre qui en résulte se voit, d'autre part, renforcée par le choix artistique de la palette de couleurs, l'ensemble étant dominé par un noir agrémenté de blanc et de bleu, la seule couleur chaude du cercle chromatique – le rouge – se trouvant concentrée au niveau du titre capitalisé et de certains membres du Minotaure.

\*

Qu'en est-il donc de l'être hybride sur lequel l'artiste invite à porter le regard ? Dès le premier abord, l'interprétation dalinienne de la figure antique semble être passée par le filtre de son propre surréalisme. De l'être mythologique ne paraît en effet demeurer que l'anthropomorphisme primitif. L'animal représenté n'est ainsi plus qu'un hybride renouvelé, un monstre créé par l'artiste selon une combinatoire se rapportant à l'activité inconsciente dont Sigmund Freud a théorisé les principes. En effet, S. Dalí pervertit tout d'abord l'image du Minotaure en représentant celui-ci non plus sous la forme d'un être mi-homme mi-taureau, caractérisé par sa bestialité, c'est-à-dire sa force et sa cruauté incontrôlable, mais sous celle d'un être féminisé, du monstre les cornes seules restant. Cependant, cette combinatoire favorisant l'association taureau-femme est

1. André SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 145.

loin de n'être qu'un renvoi au mythe grec d'Europe et de Zeus ou qu'un emprunt possible à l'huile sur toile qu'est *L'Éléphant Célèbes* de Max Ernst réalisé en 1921. Chez S. Dalí, le Minotaure paraît avoir été dégrossi ; il est plus affiné et raffiné, presque séduisant. Avec son corps de femme et sa tête duale de taureau-loup, tout dans son allure le rend plus attirant que le monstre originel et l'institue en monstre original.

Le Minotaure de S. Dalí est d'ailleurs dominé par la courbe ; même le tiroir au niveau de sa poitrine est incurvé, rejetant la brutalité de l'angle droit. Le corps entier du monstre est incliné et positionné à la manière de celui d'un mannequin pour défilé de haute couture, ou, plus prosaïquement, d'une femme de mauvaises mœurs, tout comme il l'était dans *Femme à la tête de rose* seulement un an auparavant. Ce Minotaure paraît s'offrir, se mettre au service du futur Thésée. Son corps est lui-même déjà percé de cavités arrondies usurpées aux *Combinaisons* de 1931 et contenant chacune un produit propre à la sustentation. Ainsi, on retrouve parmi la combinatoire choisie des divers éléments de prédilection daliniens, un homard prêt à consommer dans le ventre de la femme, une bouteille dans sa jambe droite, un verre et une cuiller dans la gauche, ainsi que deux tiroirs, l'un au niveau de la cheville gauche et l'autre en plein milieu de la poitrine, leur clé étant peut-être celle présente dans la jambe gauche. Les éléments mythiques semblent donc absorbés par la richesse de l'iconographie du peintre.

Parmi ces fétiches iconographiques se détache à la fois par sa présence incongrue et par l'agressivité de la couleur qui lui est ici associée, un homard. Ce homard n'est pas sans rappeler la « robe-homard » créée avec la couturière Elsa Schiaparelli dans les années 1930, ainsi qu'un autre objet contemporain au collage, le *Téléphone-homard* :

Cet *objet irrationnel surréaliste à fonctionnement symbolique* est constitué de ce que Deleuze et Guattari appelleraient aujourd'hui des *objets* partiels cherchant à s'accoupler pour former des *machines désirantes*. Pour Dalí, le téléphone est avant tout annonciateur de nouvelles et c'est en cela que le combiné-homard est objet d'un double désir, désir comestible et soif de communication et de savoir.

*Machines désirantes*, ces téléphones deviennent des *téléphones aphrodisiaques*<sup>1</sup>.

Le homard, simultanément donc nourriture et appât, fait écho au deuxième objet : la bouteille, objet également lié au buccal et à l'ingestion, pouvant potentiellement contenir la liqueur aphrodisiaque désirée. Pourtant, contrairement au premier qui est prêt à être consommé, la couleur noire de ce dernier, son goulot étranglé et le bouchon qui en obstrue l'entrée, semblent vouloir empêcher toute découverte de son contenu et simultanément presque susciter une curiosité malsaine. Le verre à pied et la cuiller, enfin, également contenus dans une cavité, relient le manger au boire, dans une sorte d'union-pénétration symbolisée par la présence de la cuiller dans le verre et non à ses côtés. La transparence du verre, cette fois-ci, invite à regarder, à jouer les voyeurs. Tout n'est dans ce corps que tentation, invitation à porter le regard dans un ailleurs suggestif, à essayer, à goûter. Les tiroirs empruntés, eux, à la psychanalyse freudienne, synthétisent cette idée en étant ouverts mais sombres, en invitant à se pencher vers l'intérieur, à découvrir la clé du secret dont le morceau de tissu, partiellement sorti du grand tiroir, sans être totalement visible, suggère l'existence. L'œuvre dalinienne entend se livrer sur le mode indicel.

De la même manière, l'une des jambes de la femme-monstre offre presque, elle aussi, une ouverture, comme celle d'un vêtement à peine retenu par quelques boutons-pressions. Là encore, S. Dalí paraît inviter à la pénétration du corps, à la découverte de l'intériorité cachée, à l'interprétation d'un contenu en apparence aussi hermétique que ne l'est la bouteille qu'il contient. Ces éléments ne sont pas sans faire écho à la théorie dalinienne de la beauté comestible<sup>2</sup>, théorie selon

1. Gilles NÉRET *et al.*, *Salvador Dalí*, Paris, Taschen, 1992, p. 152.

Les téléphones sont évoqués dans *Le Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (Paris : Galerie Beaux-Arts, 1938) par la phrase : « Les appareils téléphoniques seront remplacés par des homards, dont l'état avancé sera rendu visible par des plaques phosphorescentes, véritables attrape-mouches truffières. »

2. Théorie explicitée par Dalí dans le double numéro 3-4 de *Minotaure*, dans un texte intitulé « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style, » où il relance

laquelle : « la beauté sera comestible ou elle ne sera pas<sup>1</sup>. » Un tel rapprochement intertextuel permet alors d'envisager le nouvel « être-objet » de l'artiste catalan comme un meuble de cuisine, comme un garde-manger contenant le boire, le manger et les instruments préparatoires nécessaires. Tous les éléments essentiels à la nutrition paraissent à portée de main et prêts à l'emploi (y compris le corps-même de la femme en ce qui concerne l'aspect « nourriture sexuelle »). De plus, Dalí ayant également représenté un *homard qui mime la virginité* dans le « Bestiaire » des *Mythologies plurielles* en précisant alors : « Comme les homards, les jeunes filles ont l'intérieur exquis. Comme les homards, leur carapace (de pudeur) est architecturale. Comme les homards, elles rougissent quand on veut les rendre comestibles<sup>2</sup>, » un parallèle semble vouloir être établi entre l'obsession comestible et un autre fantasme dalinien récurrent aussi bien dans ses œuvres scripturales que picturales : l'obsession sexuelle.

\*

Chaque objet présenté dans le collage considéré, en particulier dans la figure centrale de ce montage, peut être analysé à la lumière du médium psychanalytique en ce qu'il comporte de fortes connotations sexuelles sous-jacentes, conformes, semble-t-il, aux attentes surréalistes selon lesquelles la femme se doit d'apparaître comme l'objet passif du désir du mâle.<sup>3</sup> Répondant à des considérations aussi bien personnelles que liées au marché de l'art – une couverture de magazine devant somme toute avoir pour but initial d'attirer tout acheteur potentiel – la figure de l'entre-deux qu'est la femme-Minotaure de Dalí répond effectivement à ce fantasme d'engloutissement par dévoration ; elle se présente tel un être attendant que l'on dispose de lui, dans cette position aguicheuse qui est la sienne, ses longues jambes roses mises en avant par un léger déhanchement, possi-

blement comme une représentation concrète de l'idée de « grande prostituée » ou de mégère employée par André Masson pour qualifier la raison empêchant l'inconscient stratifié de s'exprimer. De plus, en tant qu'être-meuble, elle est le contenant d'objets eux-mêmes sexualisés tels que la bouteille, le verre et la cuiller.

L'objet-verre picturalisé, métaphore de l'organe féminin de par sa profondeur, sa fragilité et son statut de contenant, devient dès lors objet obsessionnel et se décline à l'infini dans la création d'un autre objet surréaliste matérialisé et dévoilé au public lors de l'*Exposition surréaliste d'objets* à la Galerie Charles Ratton en cette même année 1936 : le *Veston aphrodisiaque*, un smoking recouvert de quatre-vingt huit verres à liqueur contenant un prétendu philtre, du Pippermint frappé, liqueur supposée dotée de vagues vertus aphrodisiaques. Ainsi, les objets daliniens s'auto-fécondent : alors qu'entre le verre, la cuiller et le « meuble de rangement, » il y a déjà interpénétration, entre le verre unique du collage et la myriade de verres du nouveau média artistique qu'est le veston, une reproduction semble s'être opérée.

Par mimétisme symbolique, le homard, avec sa longue queue arrondie et ses deux longues pinces rappelle, quant à lui, le sexe masculin se logeant jusque dans le ventre de la femme et participe également, en tant que tel, à l'idée de satisfaction. Dans le collage précurseur : *Homard qui mime la virginité*<sup>4</sup>, l'animal figuré n'avait effectivement pas tant l'air d'évoquer la virginité que de montrer la défloration ou en tout cas l'acte sexuel, ce homard enserrant, prenant possession du corps entier de la femme. Dans ce collage ultérieur, pourtant, le symbole est encore perverti puisque le homard est inversé et, bien qu'il ait pris possession du ventre de la femme-monstre, il semble difficile d'y voir le résultat d'un complément, ce ventre n'étant pas présenté en état de grossesse mais de creux contenant le homard, homard que S. Dalí rapprochera deux ans plus tard de l'« attrape-mouches<sup>5</sup>. » Cette

l'intérêt pour l'esthétisme « 1900. » Vol. I, (originellement n° 1-4, 1933), New York, Arno Press, 1968, p. 69.

1. *Ibid.*, p. 76.

2. *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980*, Vol. I, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 242.

3. Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 136.

4. Voir la *rétrospective 1920-1980*, *op. cit.*, p. 242.

5. Image à connotation négative pour un Dalí adepte de *L'Éloge de la mouche* de Lucien de Samosate et considérant cette catégorie de diptères, communément connue sous le nom vernaculaire de « mouches, » comme les « fées de la Méditerranée. » Voir Salvador DALÍ, *Journal d'un Génie*, Paris, Éd. de La Table ronde, 1964, p. 237.

séduction, cet aspect comestible, ce petit short moulant permettant le rapprochement entre nourriture basique et nourriture sexuelle, ne sont donc que les éléments d'un piège sensuel tendu pour la proie, la « mouche », le Thésée qu'est l'homme.

La représentation dalinienne de la femme-Minotaure est ainsi loin de toute imagerie antique d'une figure féminine candide rougissant par pudeur sous l'attaque du mâle. Seule la partie inférieure du corps est ici colorée et uniquement de rose, de la couleur de la chair qui se veut appétissante. Le haut du corps, lui, est d'un gris-blanc-bleu métallique, de la couleur composite assez indescrivable d'un organisme spectral à l'état morbide ou en procès soit de putréfaction, soit de momification<sup>1</sup>. L'inquiétante étrangeté créée par ce corps semi-offert, semi-consumé par le désir, exhume la véritable dangerosité du monstre, laissée latente dans nombre de versions originelles. Ce Minotaure féminisé est le véritable monstre, plus redoutable encore que celui de la légende car plus pervers, envoûtant et sadique, et pleinement conscient de ses actes. Canidé hybride, ce Minotaure n'a donc plus grand chose du bovidé antique fonçant tête baissée, mais procède plutôt du carnassier réfléchi, diabolique, en quête d'une proie et bien décidé à l'acquiescer et à la conquérir.

La décomposition de la tête, principale partie corporelle ayant subi la réinterprétation dalinienne, facilitée par sa transposition de profil, révèle la pluralité référentielle dont elle fait l'objet et toute la complexité de l'objet selon S. Dalí. L'œil, tout d'abord, est formé d'une succession de cercles blancs qui, en alternance avec des cercles rouges et noirs, tels des phosphènes extériorisés, créent une spirale infernale s'enfonçant dans le crâne du monstre. Cet œil étrange et angoissant semble ainsi faire écho au *Rotorelief* de M. Duchamp présenté en couverture du *Minotaure* n° 5 (1935) ; il est une forme de labyrinthe en lui-même, labyrinthe circulaire ou spirale à la

façon de tourbillons océaniques dévorateurs. Les poils recouvrant la tête du monstre participent également d'une disposition en spirales, surtout à hauteur de la gorge où ils dessinent des lignes circulaires se rétrécissant progressivement jusqu'à atteindre un point focal unique : la tête, puis dans cette tête l'ensemble museau-gueule. Aux antipodes de « l'éternel féminin », ce collage pileire antigéodésique porté à son extrême, ne prend tout son sens qu'à la lecture de l'article de S. Dalí intitulé : « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », publié dans le numéro suivant de la revue mais dont la rédaction était déjà achevée au moment de la publication du huitième numéro. L'artiste y évoque la femme à barbe et le mécanisme de « déception esthétique » automatique et incontrôlable devant le « poil terrible<sup>2</sup>. » Le « poil terrible » et sombre, tout comme l'œil spirale angoissant, ne servent pourtant qu'à rehausser davantage la blancheur de la dentition et la rougeur sanguine de la langue qui forment la gueule monstrueuse. La double rangée de dents acérées dont elle est pourvue, comme tout droit sortie des délires du *Cannibalisme surréaliste*, lecture donnée à Paris par S. Dalí le 24 janvier 1936 sur la comestibilité de la beauté, renforce l'aspect dévorateur et cruel de cette gueule, d'autant qu'elle paraît esquisser un rictus diabolique. Cette bouche n'est ainsi plus celle d'un tauureau mais bien celle d'un redoutable carnassier. Au ruminant fait place le prédateur.

Or, bien que le Minotaure soit connu pour se repaître de chair humaine, aucune œuvre liminaire le mettant en scène, qu'elle soit une variante antique ou un avatar plus moderne, ne semble l'avoir représenté, à notre connaissance, doté d'une telle gueule. Cette ultime perversion mythologique est à l'évidence une invention dalinienne visant à porter à son summum l'impression de cruauté et de vice associée à ce Minotaure, une invention certes plus réaliste, en définitive, que les représentations picturales antérieures où il était possible de douter du caractère carnivore de Minotaures minutieusement calqués sur les descriptions originelles et donc à la dentition de type

1. Ce n°8 de la revue *Minotaure*, pour laquelle il réalise ce collage, est aussi celui dans lequel il illustre le poème d'Edward James « Trois sécheresses » avec, entre autres, en guise d'ouverture, le dessin d'une décomposition anatomico-psychanalytique en trois étapes d'un être à caractéristiques androgyniques proche, à bien des égards, de l'être anthropomorphe de son propre collage. Voir dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 53-57.

2. S. DALÍ, « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 60-61.

plutôt phytophage. Enfin, chez S. Dalí, l'ajout d'une structure molle originale à cette rangée de dents époutées, en la présence d'une langue démesurée, contraste avec la simple langue tirée provocatrice de la couverture d'A. Derain (1933) et ne semble faite que pour mieux montrer un « appétit glouton pour de la chair appétissante et gluante<sup>1</sup>, » un désir irréprouvable de happer tout ce qui s'offre à elle. « Pour passer de sa douce passivité à cette cruelle activité, la femme est devenue animale » remarque Gauthier et, telle la mante religieuse décrite dans l'article « Mimétisme et psychasthénie légendaire » de Roger Caillois dans le n° 7 de *Minotaure*,<sup>2</sup> ou plutôt telle sa perversion humaine en la figure de « l'amante non-religieuse, » elle est là pour « détruire et consommer son mâle », sans même passer ici au préalable par la consommation sexuelle. Dans l'anatomie dalinienne, la bouche c'est en effet « là d'où ça bave, ça parle aussi, ça mord et ça mange<sup>3</sup>. »

Pour S. Dalí, il y a « une voie triomphale de la bouche. » Le monde devient l'occasion de goûts et de répulsions. Toute action peut être évoquée par une métaphore de la « dévoration. » La femme dalinienne ressemble ainsi à cette bête au *vagina dentata*, les dents étant chez elle à la fois présentes de façon démesurée au niveau de la tête et renforcées par les pinces du homard au niveau du sexe, dans une mise en pratique directe de l'image du dictyoptère cannibale. La femme serait donc celle qui semble s'offrir mais, finalement, prend et consume, dans un jeu sadique et malsain, périlleux pour l'homme. Comme le labyrinthe, elle excite la curiosité du mâle, fait appel à sa virilité, pour mieux l'emprisonner et le détruire. Pour reprendre S. Dalí, « le nouvel âge surréaliste du "cannibalisme des objets" justifie également cette conclusion : la beauté sera comestible ou ne sera pas<sup>4</sup>. » On est ici bien loin de la naïve *Symbiose femme-animal* de 1928.

\*

1. *Ibid.*, p. 60.

2. Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire » dans *Minotaure*, Vol. II, (originellement n° 5-7, 1934-35), New York, Arno Press, 1968, p. 5-10.

3. *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980, op. cit.*, p. 239.

4. Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style » dans *Minotaure, art. cit.*, p. 76.

Reste alors la présence des tiroirs empruntés à la psychanalyse freudienne et retranscrits chez S. Dalí sous forme récurrente de figure à tiroirs. Ces médias psychanalytiques attestés dans nombre de ses œuvres picturales et sculpturales<sup>5</sup>, l'artiste en use et en abuse pour représenter en images « des espèces d'allégories destinées à illustrer une certaine complaisance, à sentir les innombrables odeurs narcissiques émanant de chacun de nos tiroirs<sup>6</sup> », dans la lignée de la pensée freudienne, S. Freud, inspiré par les découvertes de Sir Arthur Evans sur le labyrinthe à Knossos, considérant que « just as an archeologist uncovers buried ruins, the psychoanalyst discovers repressed memories<sup>7</sup>. » Pour S. Dalí, en effet,

the unique difference between the immortal Greece and the contemporaneous epoch is Sigmund Freud, who discovered that the human body, which was purely neo-Platonist at the time of the Greeks, is today full of secret drawers that only psycho-analysis is capable of opening<sup>8</sup>.

Or, dans ce collage, les deux tiroirs semblent vides, à l'exception d'un morceau de tissu dépassant mollement de la façade encore rigide de celui remplaçant la poitrine de la femme-monstre<sup>9</sup>, participant ainsi de la dualité interne-externe ; l'inconscient mythologique, le « Minotaure intérieur » paraît donc avoir été excavé et mis au jour.

5. Voir par exemples le *Cabinet Anthropomorphe* (1936) et *La Vénus de Milo aux tiroirs* (1936). Le rapprochement entre la couverture dalinienne de *Minotaure* et la *Vénus de Milo aux tiroirs* est double puisqu'il se situe à la fois au niveau de la reprise de l'objet-tiroir et dans le rapprochement Vénus-Minotaure dérivé de *L'Enéide* (VI, 24) où il est fait mention de « *Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae* » (« Voilà le Minotaure, monument d'une Vénus monstrueuse »).

6. Antonia FONZI, *Prosper Mérimée: écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 45, note 14 *ad locum*.

7. Michael VANNOY ADAMS, *The Mythological Unconscious*, New York, Karnac Books, 2001, p. 261. Voir en particulier le chapitre 6 intitulé « *The Bull, the Labyrinth, and the Minotaur: From Archeology to « Archetypology » (With an Apology to Ariadne)* », p. 241-310.

8. Robert DESCHARNES, *Salvador Dalí*, New York, Abradale Press, H.N. Abrams, 1993, p. 118.

9. Ce contraste extérieur/intérieur (ou dur versus mou) s'accorde avec la conception psychologique selon laquelle les individus se fabriquent des défenses (dures) tout autour de la psyché vulnérable (souple ou molle).

Allégorie de la psychanalyse freudienne, le personnage de la femme-tiroirs se présente en fait comme une excroissance freudienne de la curiosité naturelle que possèdent les enfants pour les espaces clos. Or, pour l'enfant, et le grand enfant dalinien en particulier, le plus grand secret est le corps de la mère et le corps sexuel féminin en général. Les tiroirs pourraient de ce fait symboliser ici une certaine disponibilité sexuelle semi-consciente, ainsi que le désir de l'homme-enfant d'y avoir accès et de pouvoir l'appréhender. Cette hypothèse semble d'autant plus justifiable que l'observateur attentif peut remarquer la surprenante signature apposée par l'artiste en bas de ce collage : « Gala Salvador Dalí 1936 », peu d'œuvres daliniennes paraissant porter les noms de S. Dalí et de Gala ainsi réunis, comme s'ils formaient les deux prénoms d'une seule et même entité.

De plus, selon André Peyronie, « fondamentalement, le mouvement du savoir est descente vers le Minotaure et non salut par le fil qui conduit au dehors<sup>1</sup>. » Or, lorsque l'on observe le collage, le fil mythologique ou les traits blancs géodésiques<sup>2</sup> pouvant en être le symbole graphique, relie effectivement la figure du Minotaure à son nom, ou descendent vers ce titre à côté duquel se trouve la signature apposée des deux noms mêlés. Dalí effectue donc peut-être cette descente vers le Minotaure, vers le savoir ; mais quel savoir ? À l'évidence, au vu du nombre de symboles qui y font référence, celui de la femme et, à travers elle, peut-être celui d'une bipolarité vie/mort. Chez S. Dalí, ces deux réalités semblent, il est vrai, fortement liées, lui-même relevant que :

The two most energetic motors that make the artistic and superfine brain of Salvador Dalí functions are, first, libido, or the sexual instinct, and, second, the anguish of death<sup>3</sup>.

Il déclare d'autre part : « Pas une seule minute de ma vie ne se passe sans que le spectre sublime

[...] de la mort ne m'accompagne dans la moindre de mes plus subtiles et capricieuses fantaisies<sup>4</sup>. » Ce Minotaure est-il ce « spectre sublime de la mort » au corps envoûtant et à la gueule dévorante ? L'idée paraît crédible et semble pouvoir fournir une justification plausible à l'usage de tous ces objets à l'allure menaçante ou porteurs de significations multiples et trompeuses, et entre autres à la présence de l'objet-croix en noir à l'arrière-plan, croix qui ne laisse entrevoir que quatre petits foyers de lumière d'un ciel crépusculaire fortement chargé d'où des formes blanches polymorphiques participant à la fois du nuage, du spectre et de la colonne ou du chapiteau mou, se détachent. Ces quatre vignettes, ces quatre touches de couleurs dans ce décor dominé par la palette noire sont en fait un ajout de dernière minute non négligeable pour la symbolique picturale de cette œuvre, si l'on en croit l'artiste lui-même, car elles ont été spécifiquement insérées par ses soins à la deuxième version de la couverture, la première ayant été égarée par mégarde :

I'm not thinking of redoing the cover because that would be too upsetting (it's impossible to redo something that was well done the first time, impossible to find new labyrinths, passion, etc.), but your telegrams have persuaded me... Anyway, I think I've found a new idea as a substitute, a very rare photo of clouds, very rare from a morphological point of view (clouds have always been the sky's labyrinths, for it's through looking at them that one loses oneself in the sky)<sup>5</sup>...

Proches du champignon atomique anachronique ou de la colonne onirique en cours de liquéfaction, à la façon du « super mou<sup>6</sup> » propre au camembert dégoulinant inspirateur des montres molles de *Persistance de la mémoire* (1931), mais surtout tributs aux éléments architecturaux modern<sup>7</sup> style comme les « colonnes molles » du Parc Guëll de Gaudí où le peintre aimait flâner<sup>7</sup>, ces nuages allotropiques tels les murs d'une voûte céleste

1. André PEYRONIE, « L'Imaginaire du labyrinthe au XX<sup>e</sup> siècle », Licence, Module : Littérature générale et comparée, U.F.R. des Lettres et Sciences Humaines de Nantes, mai 1998.

2. Voir l'Appendice explicatif au « Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite » de Salvador Dalí. *Minotaure*, no. 8, 49.

3. Robert DECHARNES, *op. cit.*, p. 132.

4. Alain BOSQUET, *Entretiens avec Salvador Dalí* (Paris, Éd. Pierre Belfond, 1966, p. 45.

5. Meredith ETHERINGTON-SMITH, *The Persistence of Memory. A Biography of Dalí*. Letter from Dalí to Edward James, 20 Mai 1936, New York, Random House, 1992, p. 202.

6. S. DALÍ, *La Vie Secrète de Salvador Dalí*, Paris, Éd. de La Table ronde, 1952, p. 246.

labyrinthiforme, de par leur caractère organique, ajoutent à la perversion de l'espace par des jeux d'illusions d'optique accentuant à l'extrême la confusion des plans.

\*

Confusion des plans, métamorphose de la matière, juxtaposition et emboîtement d'objets fétiches, en résumé approche multi-médiale consistant en l'amalgame réinterprétatif de supports picturaux, sculpturaux, textiles tout autant que photographiques, conforme à sa nature-même, la superstructure complexe du collage dalinien choisi pour servir de couverture au huitième opus de la revue *Minotaure* illustre la richesse du processus créateur de l'artiste et de sa mythologie personnelle.

Si l'approche multi-médiale n'est bien sûr pas propre à ce collage comme peut en témoigner l'usage réitératif et surtout réactualisé des tiroirs de l'inconscient en tant qu'emprunts manifestes à la psychanalyse freudienne dans des supports aussi bien picturaux que sculpturaux antérieurs comme postérieurs, elle y est cependant unique de par sa richesse et sa complexité, conférant *a posteriori* à cette composition artistique le rôle de matrice de nombreuses œuvres ultérieures de tout premier plan. Parmi celles-ci – et en cela rien de novateur puisque S. Dalí a fait de même avec nombre d'autres objets fétiches dont les montres molles ou la Vénus aux tiroirs, à la suite de ses peintures – on compte des transpositions directes du collage en sa matérialisation sous forme de sculptures telles que les bronzes *Thésée terrassant le Minotaure* (1981) ou *Le Minotaure* avec son homard doré à l'or fin et maintenu par un aimant pour sa première version et tous les objets traités de même pour sa version élaborée (1981), créés à partir de la technique à la cire perdue et moulés à la fonderie d'Airaindor Valsuani à Paris<sup>1</sup>.

7. Dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style, » Dalí observant l'aspect organique ondulatoire des bâtiments gaudiens que sont la Casa Milà (communément nommée la *Pedrerà*) et la Casa Batlló ou *Casa de los Huesos* (Maison des os), relève spécifiquement leur caractère « sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l'eau, » *Minotaure*, n° 3-4, p. 72-73.

1. Où le personnage mythique ne possède pas moins de trois bras pour terrasser un Minotaure hyper masculinisé.

Ce phénomène de décomposition/recomposition ne se limite cependant pas à ces transpositions anastatiques attendues mais « la note [frappée] fait résonner d'autres notes endormies » pour reprendre une expression de Jean Wahl caractérisant « l'objet<sup>2</sup> ». Ainsi voient le jour des réalisations transcendées telles que le *Combat avec le Minotaure* (œuvre composite au crayon, encre de Chine, aquarelle et gouache de 1942 ayant inspiré le bronze *Thésée terrassant le Minotaure*), le bois gravé *Le Minotaure* pour illustrer une version de la *Divine Comédie* datée de 1960 (exposition des dessins préparatoires en 1954 à Rome), la gravure *Thésée et le Minotaure* sur laquelle est peint un grand 6 ou 8 rouge dégoulinant enfermant les deux protagonistes (également datée de 1960), ou encore – le Minotaure du collage originel dalinien ayant déjà les pieds sur les planches – la première représentation au *Metropolitan Opera House*, par les Ballets Russes de Monte-Carlo, de « Labyrinthe, » avec livret, décors et costumes de S. Dalí, chorégraphie de Léonide Massine et musique de Franz Schubert, le 8 octobre 1941<sup>3</sup>. Au-delà de la simple reprise itérative d'éléments du collage, les adaptations daliniennes du mythe, dans les œuvres des années 1930 à 70, recourent donc un large spectre de formes et de genres tout en conservant exceptionnellement leur focalisation sur les thèmes et les termes mêmes de l'œuvre originelle.

Le titre « Minotaure, » par le biais de l'emprunt mythologique, ainsi que par la répétition anaphorique dont il fait l'objet dans nombre des avatars du collage dalinien à partir de 1936, rend ainsi plus prégnant son message et confère au projet sa cohérence globale. Or, sachant que S. Dalí déclare

2. Jean WAHL, « Art et perception : l'objet » dans *Minotaure*, Vol. II, (originellement n° 5-7, 1934-35), New York, Arno Press, 1968, p. 20.

3. Dans les années 1945, Dalí illustre également *Le Labyrinthe* de Maurice Sandoz pour Doubleday & Doran (New York) ; en 1963, il réalise une série de douze pointes sèches et eaux-fortes consacrées à la mythologie et intitulée *Suite Mythologique Nouvelle*, dont « L'Enlèvement d'Europe » ; et en 1974, il publie, en collaboration avec Henri-François Rey, *Dalí dans son labyrinthe*. Il participe enfin occasionnellement à *Labyrinthe* d'Albert Skira (1944-46), successeur précaire et éphémère d'après-guerre de la revue *Minotaure*, ayant pour objectif avoué de montrer que la guerre n'a pas réussi à venir à bout de la culture.

à propos de son retour d'Espagne en 1934 et des événements qui vont s'ensuivre :

I sensed the approach of the great armed cannibalism of our history, that our coming Civil War [...] When I arrived in Paris I painted a large picture which I entitled *Premonition of Civil War*. In this picture I showed a vast human body breaking out into monstrous excrescences of arms and legs tearing at one another in a delirium of autostrangulation<sup>1</sup>.

Il semble possible de se demander si l'on ne pourrait pas voir, même, un enjeu plus vaste derrière l'élaboration de cet objet composite qu'un simple désir de collaboration à la revue avant-gardiste en vogue, et aller jusqu'à lire dans ce collage du Minotaure, contemporain de la toile *Construction molle avec haricots bouillis - Prémonition de la guerre civile*,<sup>2</sup> et présentant une figure complexe, à la fois ouverte et fermée, inscrivant en elle la déchirure, opposant l'humain à l'animal – c'est-à-dire la culture à la nature/bestialité – le tout sur fond de croix noire, une autre œuvre prémonitoire ou prophétique de la Guerre Civile espagnole et même, peut-être, de la Seconde Guerre mondiale.

Mélanie GIRAUD

1. S. DALÍ, *The Secret Life of Salvador Dalí*, New York, Dial Press, 1942, p. 357.

2. « Comme le montre Ian Gibson, (p. 414), la toile date du début de 1936 et non de 1934. L'on retrouve cependant des dessins préparatoires de ce tableau dès 1934 (n. 633-6). Le titre que donne Dalí dans cette page est en réalité le sous-titre de ce qu'il intitula d'abord : *Construction molle avec haricots bouillis* (n. 632). Cette toile fut reproduite dans le neuvième numéro de la revue Minotaure en 1936. ». S. DALÍ, *La vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie*, Lausanne Éd. L'âge d'homme, 2006, p. 659, note 18 *ad locum*. Tout comme le collage en couverture du n°8 de la revue *Minotaure*, cette toile présente l'alliance du corps humain déformé et du cannibalisme.