

Maryvonne PERROT<sup>\*</sup>

## Bachelard et Dali. Métamorphose et démiurgie de l'image

**Résumé:** Si Bachelard s'est intéressé à la poésie surréaliste, il semble avoir méconnu l'originalité de cette école en ce qui concerne la peinture. Seul un texte sur les «montres molles» de Dali mérite d'attirer l'attention du commentateur. Notre auteur reconnaît en Dali un peintre qui a compris l'importance de «l'héraclitéisme pictural», le fait qu'une «image stable et achevée coupe les ailes à l'imagination».

Dès lors, un approfondissement de la nature et du rôle de cet héraclitéisme pictural va permettre de mieux appréhender les points de convergence, mais aussi les divergences de la démiurgie de l'image chez Bachelard et Dali.

**Keywords:** Surrealism, pictorial Heraclitianism, pictorial images, imaginary

Si Bachelard, contemporain des surréalistes, s'est intéressé aux poètes du groupe, il semble moins attentif à l'œuvre picturale de cette Ecole, même si, sans doute par l'intermédiaire de Jean Brun, il connut Hans Bellmer qui lui consacra un portrait d'une exceptionnelle qualité.

Il semble même préférer, par exemple, une œuvre graphique comme celle de Flocon, qui fit aussi de lui un portrait, et dont, selon Bachelard, «le burin nous ramène vers la sûre matière»<sup>1</sup>.

Un texte consacré à Dali dans *L'eau et les rêves* attire cependant l'attention et va peut-être nous permettre de préciser le jeu complexe des relations que l'on peut entrevoir entre la conception bachelardienne de l'image et celle de Dali. «L'œil lui-même, la vision pure, se fatigue des solides, affirme le philosophe. Il veut rêver la déformation. Si la vue accepte vraiment la liberté du rêve, tout s'écoule dans une intuition vivante. Les *Montres molles* de Salvador Dali s'étirent, s'égouttent au coin d'une table. Elles vivent dans un espace temps gluant. Comme des clepsydres généralisées, elles font couler l'objet soumis directement aux tentations de la monstruosité» et il ajoute: «Qu'on médite *La conquête de l'irrationnel*, et l'on comprendra que cet héraclitéisme pictural est sous la dépendance d'une rêverie d'une étonnante sincérité»<sup>2</sup>.

---

<sup>\*</sup> Professeur Émérite, Doyen honoraire de la Faculté de Lettres et philosophie et Vice-Présidente honoraire de l'Université de Bourgogne, où elle a aussi dirigé, de 1996 à 2006, le Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960, p. 77.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 144.



Salvador Dalí: *Les Montres molles*

Ainsi, ce que Bachelard décèle immédiatement dans le surréalisme de Dalí et ce qu'il souligne, c'est, bien sûr, la fécondité du rêve, de la rêverie. De ce point de vue l'image surréaliste est pour lui exemplaire. La liberté du rêve est bien celle de déformer les images de la perception et l'on retrouve le leitmotiv bachelardien: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images»<sup>3</sup>. Bachelard va même plus loin en affirmant: «Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination»<sup>4</sup>, ou encore: «une image stable et achevée coupe les ailes à l'imagination»<sup>5</sup>.

C'est sans doute aussi la sensibilité à la dynamique des images, au pouvoir métamorphosant de l'imagination, qui pousse Bachelard à voir dans le tableau des *Montres molles* le signe d'un héraclitéisme pictural. Et l'auteur inscrit cet héraclitéisme dans une double problématique. Celle d'un espace-temps tout d'abord: la *Montre-camembert* nous parle en effet selon lui d'un temps concret, d'une durée qui s'ancre dans la matérialité de l'espace, dans la matérialité de la substance. L'objet coule parce que l'espace devient l'épiphane de son devenir. Et Bachelard retient du texte de Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, que «la montre molle est chaire, elle est fromage»<sup>6</sup>. Il renvoie

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Corti, Paris, 1950, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 10.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 144.

également à Salvador Dalí<sup>7</sup> en écrivant que si de «si profondes déformations ont besoin d'inscrire la déformation dans la substance», c'est qu'elles correspondent à une «force onirique profonde», qu'elles participent à «l'imagination de riches viscosités qui donnent parfois à un clin d'œil le bénéfice d'une divine lenteur»<sup>8</sup>.

La force onirique profonde que Bachelard retrouve chez Dalí renvoie bien, chez l'un comme chez l'autre, à la prédominance de l'oralité. Connaître la matière dans son intimité, c'est l'appréhender comme «comestible».

L'importance du comestible n'est plus à démontrer chez celui qui écrit: «La mâchoire est notre meilleur instrument de connaissance philosophique»<sup>9</sup> et l'on pourrait citer comme tableaux emblématiques de Dalí: *L'autoportrait au bacon frit* ainsi que *L'énigme du désir* où un fromage de type gruyère joue un rôle moteur comme image dominante dans le jeu symbolique dalinien. On pourrait aussi arguer de la présence du pain, du homard, des œufs sous diverses formes dans sa création picturale.

Chez Bachelard également on ne peut que remarquer l'obsession de la pâte qui le pousse même à affirmer: «tout est pâte, je suis pas pâte à moi-même»<sup>10</sup>, et qui témoigne de cette oralité. Mais signalons surtout la conclusion du chapitre de *La Poétique de la rêverie* consacré aux rêveries vers l'enfance dans laquelle Bachelard écrit: «Dans les jours de bonheur, le monde est comestible. Et quand les grandes odeurs qui préparaient les festins me reviennent en mémoire, il me semble, en baudelairien que je ne fus que “je mange des souvenirs”. L'envie me prend soudain de collectionner chez les poètes tous les pains chauds. Comme ils m'aideraient à donner aux souvenirs les grandes odeurs de la fête recommencée, d'une vie qu'on reprendrait en jurant reconnaissance pour les premiers bonheurs»<sup>11</sup>. Pensons également à la célèbre page sur le brûlot et les souvenirs d'enfance culinaires auprès du foyer, tels qu'ils nous sont relatés dans *La psychanalyse du feu*.

Ainsi la mémoire-imagination chez Bachelard double les images du comestible d'une aura odorante, puisque les odeurs sont pour lui les rares «sublimations de l'essence de la mémoire»<sup>12</sup>.

Mais l'héraclitéisme de Dalí va aussi, selon Bachelard, s'inscrire dans le contexte de la mise en cause surréaliste du principe d'identité. Il convient en effet, pour l'Ecole, d'échapper au principe d'identité. Car l'identité condamne à l'unicité de la forme, sclérose du dynamisme essentiel au vivant. Au delà de la pauvreté de l'actuel, il faut restituer la richesse du potentiel,

<sup>7</sup> *Op. cit.* p. 25.

<sup>8</sup> *Op. cit.* p. 145.

<sup>9</sup> Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, 1952, p. 22.

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948, p. 180.

<sup>11</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960, p. 123.

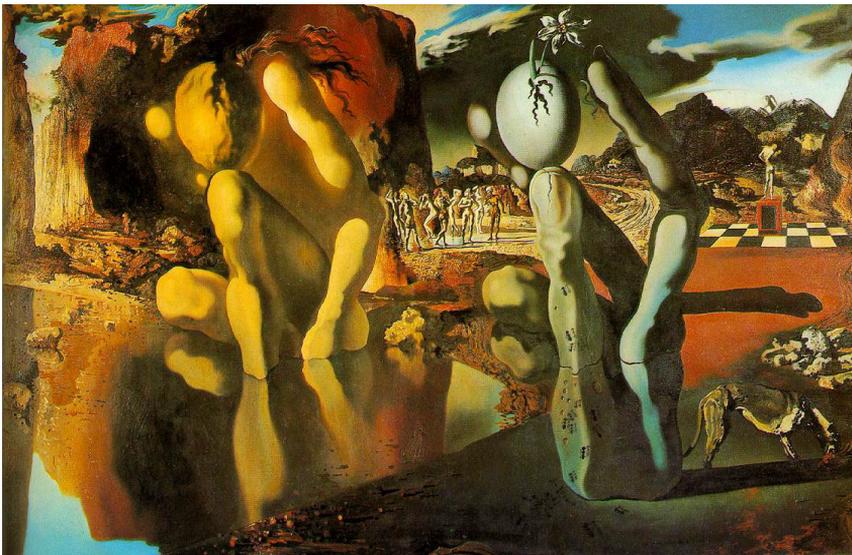
<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 122.

indissociable du devenir autre. C'est bien là pour Breton le secret de toute surréalité. Car la réalité absolue, la surréalité libère, dans et par la métamorphose, le merveilleux qui se cache au coeur de chaque objet.

La réalité d'un objet n'est donc pas définie une fois pour toutes, elle n'est qu'un aspect provisoire et dépassable sur le chemin de la conquête de sa surréalité. Prétendre qu'un objet est défini par son apparence actuelle, c'est le condamner à la stérilité d'une formule unique, supprimer en lui l'immense réservoir des métamorphoses qui le constituent.

L'explosion du principe d'identité, la déréalisation de l'objet visent ainsi à faire de ce dernier le champ d'une métamorphose sans cesse renouvelée. Et cette sollicitation à la métamorphose atteint d'autant mieux son but que répond, à l'intérieur même de l'objet, une tendance à la transformation: l'objet se révélant, en dernière analyse, un appel à une gestation de formes, une réalité en devenir.

C'est bien ce que Bachelard a vu dans les *Montres molles* de Dali et ce qu'il aurait pu voir aussi dans *La métamorphose de Narcisse*. Rappelons la formule bachelardienne dont nous sommes partis: «L'œil lui-même, la vision pure, se fatigue des solides. Il veut rêver la déformation»<sup>13</sup>.



Salvador Dali: *La Métamorphose de Narcisse*

Bachelard nous parle alors d'une «imagination mésomorphe»<sup>14</sup>. Imagination qu'il définit ainsi: «c'est-à-dire une imagination intermédiaire entre l'imagination formelle et l'imagination matérielle». Et il précise: «Les objets

<sup>13</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 144.

<sup>14</sup> *Ibid.*

du rêve mésomorphe ne prennent que difficilement leur forme, et puis ils la perdent, ils s'affaissent comme une pâte»<sup>15</sup>.

L'érosion du principe d'identité chez Bachelard comme chez Dali renvoie alors à la fascination de la monstruosité et la même importance accordée à Lautréamont par les surréalistes et par notre philosophe est très significative.

On peut se demander pourquoi à partir de telles analogies et d'une telle unité de pensée sur l'importance du rêve et de la déformation par l'imaginaire, Bachelard ne s'est pas intéressé plus longuement et plus précisément à l'œuvre de Dali dans son ensemble et au devenir de cette dernière. Pourquoi cette analyse singulière portant sur les *Montres molles* alors que, comme nous voudrions le souligner, l'imaginaire de Dali et les images picturales qui lui correspondent sont finalement, par certains côtés, très bachelardiens? Pourquoi semble-t-il s'être arrêté en chemin? Si Bachelard fait allusion au texte de Dali: *La conquête de l'irrationnel*, il n'en tire que l'idée d'une création artistique «sous la dépendance d'une rêverie d'une étonnante sincérité», aucune allusion n'est faite à la célèbre méthode paranoïaque-critique. Et pourtant la pensée de Dali sur ce point pourrait jouer comme un effet-miroir de certaines analyses bachelardiennes sur la démiurgie de l'image.

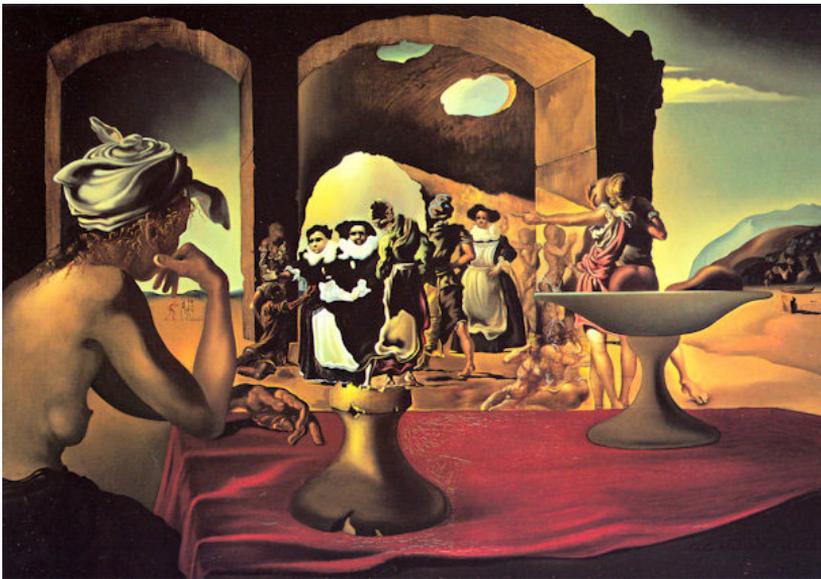
Voir l'invisible sous le visible, ou plutôt voir des formes visibles sous d'autres formes visibles, vivre un «délire d'interprétation» que Dali assimile au délire paranoïaque, vient du plus profond de l'enfance, et Dali dans *La femme visible* nous le rappelle: «Chaque samedi, je recevais une publication pour la jeunesse à laquelle m'avais abonné mon père. La dernière page contenait toujours une devinette en images représentant par exemple une forêt et un chasseur. Dans le fouillis du sous-bois, l'artiste avait malicieusement caché un lapin. Il s'agissait de le trouver [...] Mon père m'apportait la devinette et quel n'était pas son étonnement de me voir trouver non pas un mais, deux, trois ou quatre lapins» et Dali ajoute: «l'aspect réellement phénoménal de cela était que dans la même image je pouvais voir un moustique, un éléphant, une baignoire, ou n'importe quoi d'autre, tout aussi bien qu'un lapin», et de conclure: «j'avais l'esprit paranoïaque».

Cette faculté de voir ce que les autres ne voient pas, ou voient avec difficultés, et seulement quand Salvador a entouré les objets d'un trait de crayon, cette appréhension des images doubles, et même des images multiples, demeure la grande originalité créatrice de Dali, et ce, même par rapport à d'autres surréalistes qui, certes, utilisent aussi des images en métamorphoses, comme Magritte par exemple.

<sup>15</sup> *Ibid.*

Initié par Lacan aux activités délirantes des malades atteints de paranoïa, Dali va transposer un simple symptôme en une véritable dynamique de création. Il métamorphose le subi, la passivité, en activité créatrice. L'activité paranoïaque-critique, affirme Dali, découvre par cette méthode «des significations nouvelles et objectives de l'irrationnel, elle fait passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité». L'analogie avec la paranoïa porte, en effet, sur le délire d'association interprétative comportant une structure systématique. Dali va s'appuyer sur un phénomène paranoïaque bien connu, celui des images à figuration double, appelées aussi «images doubles», images mobiles, puisqu'il s'agit d'une image qui se substitue sans cesse à une autre image, de manière réversible et obsessionnelle. Le délire fait voir une image sur laquelle se superpose une seconde image hallucinatoire, l'image n'a alors plus rien de statique. Elle va au contraire renvoyer à une chaîne dynamique ininterrompue. Or, pour Dali, il ne s'agit pas là d'une déformation de la réalité, mais, au contraire, de la saisie de la réalité même, de la surréalité dans le jeu du double. «Rien n'est sans son double» pourrait être le principe fondamental de cette nouvelle métaphysique du visible et de l'invisible.

Ainsi, Dali parvient, grâce aux images, à rendre le dynamisme d'une métamorphose à la fois réversible et perpétuelle. Car il réussit le prodige de montrer la métamorphose elle-même, en acte, toujours recommencée, et non un semi résultat qui ne peut être que monstrueux. C'est ce dont témoigne, entre autres, le *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire*.



Salvador Dalí: *Le Marché d'esclaves*

Dans le tableau, le visage qui apparaît ou disparaît, le buste de Voltaire qui est à la fois visible et invisible, est généré par le jeu de trois personnages se détachant sur une trouée de lumière, et ce n'est nullement un être hybride, le monstre d'une métamorphose en gestation. Il ne s'agit plus, à la limite, du passage d'un objet à un autre, dans et par une mutation de la matière mais de l'épiphanie d'une multitude de formes possibles dans et par le même objet.

Car Dali, dans son analyse des images multiples intitulée *La femme visible*, va même plus loin en affirmant: «Je défie les matérialistes d'étudier un problème plus complexe, laquelle de ces images a la probabilité d'existence la plus forte si l'on tient compte de l'intervention du désir».

La méthode picturale instaurée par Dali permet en effet d'accentuer le phénomène paranoïaque du dynamisme de l'image en créant la double image de la double image et ce à l'infini. «La double image peut être prolongée, continuant la progression paranoïaque, soutient Dali, et la présence d'une autre idée dominante suffit alors pour qu'une troisième image apparaisse et ainsi de suite, jusqu'à ce que le nombre d'images ne soit limité que par le degré paranoïaque de l'esprit». *L'énigme sans fin*, titre d'un tableau-manifeste de Dali devient alors le prototype de l'image multiple (Dali lui-même dénombre six niveaux) qui permet de lire dans la réalité des significations recouvertes par d'autres significations, à l'aide d'un enchaînement d'associations irrationnelles.

Ce jeu subtil du visible et de l'invisible, issu de l'activité paranoïaque-critique, va s'approfondir et se compliquer d'un autre jeu dalinien, celui du miroir, pour donner un véritable principe de métamorphose. Deux tableaux *Les cygnes reflétant les éléphants* et *la Métamorphose de Narcisse* rendent parfaitement compte de cette transmutation du principe d'identité en principe de métamorphose. Le miroir de l'eau, ici, n'est plus le reflet de l'identité, il permet au contraire le jeu réversible de l'image double et non pas seulement la superposition d'images, prouvant que l'identité est bien «convulsive». Si rien n'est sans son double, c'est bien que l'identité est un leurre, une illusion dangereuse et artificialisante. L'intérêt de la *Métamorphose de Narcisse*, en particulier, c'est de poser l'image double, la métamorphose comme réversible, face au phénomène du reflet et même du double reflet, reflet du corps de Narcisse dans l'eau et reflet de Narcisse sur terre, maintenant l'œuf dont surgit la fleur, résultat ultime de la métamorphose. Ainsi Dali est passé d'une superposition d'images, d'une sorte de collage sans colle, à un véritable démiurgie de l'image, à une dynamique du visible et de l'invisible liée est à une réversibilité de l'image. Visible et invisible sont alors la clé d'un monde en perpétuel changement.

Or c'est peut-être là que la créativité de l'image chez Dali se sépare de la conception bachelardienne. Si «des nouvelles images délirantes de l'irrationalité concrète... dépassent le domaine des fantasmes et représentations virtuelles

psychanalysables», selon Dalí<sup>16</sup>, elles le doivent essentiellement aux jeux infinis des formes plus qu'à la dynamique de la matière.

Tout obsédé par l'oralité que soit l'artiste, le merveilleux surréaliste joue davantage chez lui sur les formes que sur les matières. C'est la forme qui demeure l'appel de l'altérité pour le regard, c'est sur elle que repose la magie démiurgique du regard, sa force d'innovation: «Regarder, c'est inventer. [...] Mais les gens ne voient que les images stéréotypées des choses, de pures ombres vides de toute expression, de purs fantômes des choses et ils trouvent vulgaire et normal tout ce qu'ils ont l'habitude de voir quotidiennement, aussi merveilleux et miraculeux que ce soit»<sup>17</sup>.

Dans sa volonté de distinguer image matérielle et image formelle, dans sa volonté de revaloriser la matière, de mettre en cause une esthétique qui occultait la cause matérielle, Bachelard se condamnait peut-être aussi à minimiser le rôle de la forme. «Méditée dans sa perspective de profondeur, affirme-t-il, une matière est précisément le principe qui peut se désintéresser des formes. Elle n'est pas le simple déficit d'une activité formelle. Elle reste elle-même en dépit de toute transformation, de tout morcellement»<sup>18</sup>.

L'imaginaire bachelardien et l'imaginaire dalinien ont ceci de commun qu'ils s'ancrent dans un onirisme de la métamorphose et dans une dynamique de l'espace-temps, seuls capables de faire de l'image, comme miracle ontologique, le *metaxu* de la métaphysique concrète.

Mais pour revaloriser la matière face à une esthétique qui privilégie presque exclusivement la forme, pour montrer la fécondité créatrice de l'imagination matérielle contre des relents d'aristotélisme qui génèrent toujours des préjugés philosophiques, Bachelard a peut-être finalement méconnu la dynamique formelle des images picturales, la nature même de leur démiurgie, telle qu'elle peut apparaître dans le surréalisme de Dalí.

Même si *L'eau et les rêves* tente une conciliation des contraires sur ce point, il faut bien reconnaître le primat accordé à la matière dans sa spécificité. Dalí bien au contraire semble privilégier la forme ou en tout cas prendre la notion de métamorphose dans toute l'acception et la richesse de la *morphé* et non comme un simple changement matériel. L'hyperréalisme métaphysique de la dernière période de son oeuvre joue ainsi sur les volumes géométriques pour donner l'illusion de la troisième dimension, puis de la quatrième, voire de la *énième* dimension. Il joue aussi sur les hologrammes et donc à la limite sur une image dont la matérialité est suscitée et même générée par la seule forme.

C'est pourquoi Dalí en vient à refuser une abstraction qui pour lui est une négation de l'art, à sauvegarder le «figuratif» au sens d'une concrétion

<sup>16</sup> Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, 1935, p. 15.

<sup>17</sup> Salvador Dalí, *L'ami des arts*, Octobre, 1927.

<sup>18</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942, p. 3.

formelle, donc finalement, en termes bachelardiens en privilégiant l'imagination formelle dans le processus créatif et dans la dynamique de l'image. Mais il refuse également un impressionnisme pour lui décadent, peut être dans la mesure où il manifeste le primat de la matière sur la forme, et il n'aurait sans doute pas souscrit à la recommandation de *L'air et les songes*: «Livrons-nous corps et âme à l'imagination matérielle. Il faut que nous soyons masse imaginaire pour nous sentir auteur autonome de notre devenir. Rien de mieux pour cela que de prendre conscience de cette puissance intime qui nous permet de changer de masse imaginaire et de devenir en imagination la matière qui convient au devenir de notre durée présente»<sup>19</sup>.

### Références

- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960  
Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris, 1942  
Bachelard Gaston, *L'air et les songes*, Corti, Paris, 1950  
Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948  
Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960  
Dali Salvador, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1952  
Dali Salvador, *La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, 1935

---

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris, 1950, p. 294.