

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR  
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE DE MOHAMED KHEIDER BISKRA  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES  
FILIERE DE FRANÇAIS



MEMOIRE ELABORE EN VUE DE L'OBTENTION  
DU DIPLOME DE MASTER

**Option** : Langue, littérature et culture d'expression française

*La Métamorphose de Narcisse de*

*Salvador Dali* : entre toile et texte

Poétique

Dirigé par :

Melle. OUAMMANE Nadjette

Présenté et soutenu par :

GHALEM Zakia

Année universitaire

2014/2015

# Remerciements

*J'exprime mes plus sincères remerciements et ma profonde*

*gratitude à mon directeur de recherche*

*Melle OUMMAYE Nadjette, pour avoir accepté de*

*diriger ce travail et*

*pour avoir bien voulu me consacrer son temps, ses orientations et ses*

*conseils.*

*Je tiens à adresser également mes remerciements et ma*

*reconnaissance à tous les enseignants qui m'ont soutenu et qui ont toujours*

*crû en moi.*

*Mes remerciements vont aussi à tous les membres du jury qui ont accepté*

*de siéger à ce jury et lire ce modeste travail pour le juger et l'évaluer.*

*Je remercie tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin dans*

*l'accomplissement de ce travail.*

*Sans avoir oublier de remercier ma famille qui a joué un rôle majeur*

*pour que ce travail voie la lumière.*

# Dédicace

*Je dédie ce mémoire à mes parents pour leur amour,  
affection et encouragements, qu'ils trouvent dans  
cet ouvrage le témoignage de ma profonde et  
éternelle gratitude.*

*A mon cher époux, pour sa tendresse,  
sa bonté, et surtout pour son éternel bienveillance,  
qui me donnent l'énergie de mieux faire.*

*A mes beaux parents, pour leur gentillesse.*

*A mes sœurs : Hassina, Sabah, Shania, Rima,*

*A mes frères : Hocine, Djamel, Abdel-Allah et Younes,  
ainsi qu'à mes Beaux frères et belles sœurs et leurs enfants.*

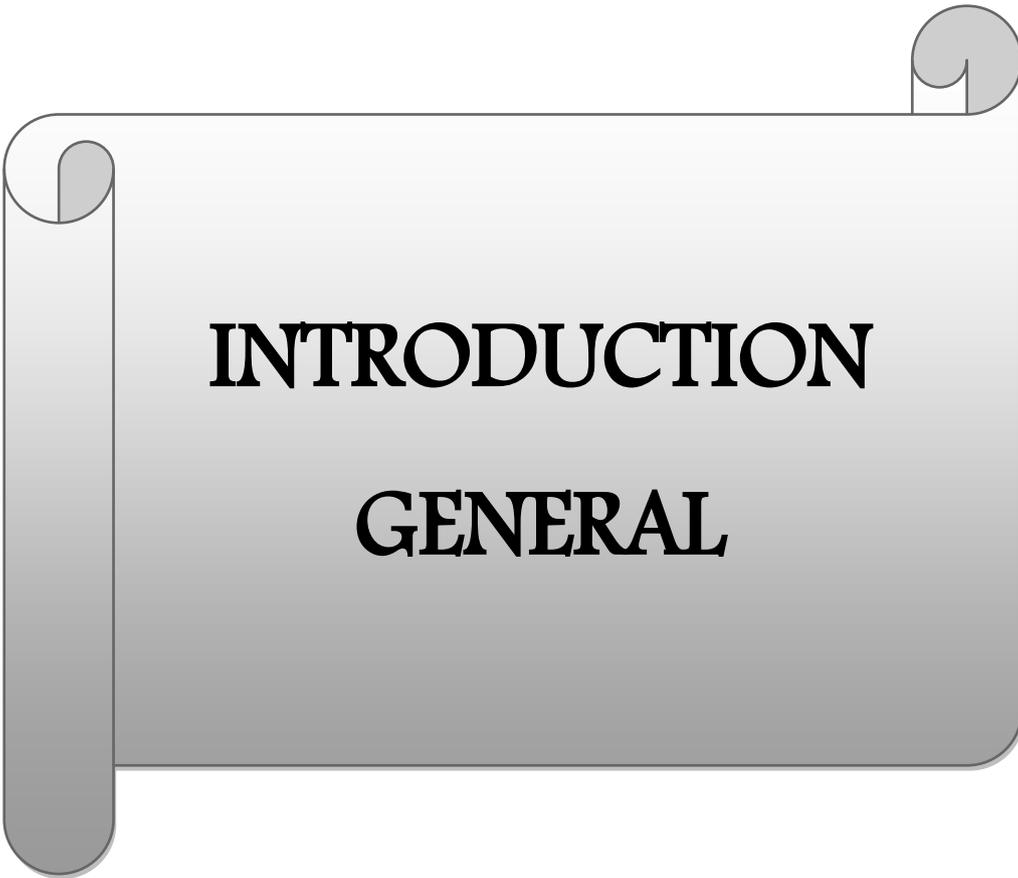
*A mon âme sœur, Zahra pour son soutien moral.*

*A mon frère Younes pour ses précieuses aides.*

*Enfin, je dédie ce mémoire*

*A mes adorables enfants Sofiene, Redouane, et Abir,*

*Mes rayons de soleil et ma joie de vivre.*



**INTRODUCTION**

**GENERAL**

La mythologie gréco-romaine est considérée comme la source essentielle pour toute création artistique et littéraire. Le mythe permet à l'imaginaire humain de répondre à la question des origines. Mircea Eliade, un des théoriciens du mythe, propose une définition qui semble la moins imparfaite et cependant la plus large :

*Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » [...]. Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution.<sup>1</sup>*

Le mythe est estimé comme un objet de la réflexion humaine dont l'être humain se réfugie pour inventer, expliquer et même cacher des idées, des phénomènes et des expériences vécues. Donc, la fonction du mythe réside dans le fait d'enrichir et d'inspirer les arts et la littérature qui ont eux-mêmes la responsabilité de renouveler, moduler et conserver le patrimoine mythologique. Plusieurs écrivains et artistes qui traitent des thèmes et des personnages mythiques dans leurs productions, ont contribué à la vivacité de ces mythes et les mettre au goût du jour. Michel Tournier révèle que la fonction de la littérature et des autres arts se confond avec les mythes :

*Dès lors la fonction sociale – on pourrait même dire biologique – des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou du moins à modifier ce “bruissement mythologique”, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme.<sup>2</sup>*

Le mythe de Narcisse, comme la plupart des mythes anciens, a inspiré plusieurs auteurs et artistes. C'est le thème qui a été à l'origine d'une grande iconographie aussi bien en peinture qu'en littérature, citant comme exemple de texte; la version la plus connue d'Ovide, celle d'André Gide ou encore de Paule Valéry. En ce qui concerne la

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, Aspect du mythe, Paris, Gallimard, 1966, pp. 16-17.

<sup>2</sup> TOURNIER Michel, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard. 1979. P.187.

peinture, nous avons le tableau du Giovanni Antonio Boltraffio, la toile de Tintoret, celle de Caravage ou bien encore celle de Nicolas Poussin. Mais la plus récente réécriture et représentation artistique de ce mythe – et qui représente le sujet de notre recherche – est celle de l'artiste catalan Salvador Dali. Ce dernier qui atteint sa célébrité comme peintre, sculpteur, plus qu'un écrivain.

En plein période surréaliste (1936-1937), Salvador Dali réalise ses deux chefs d'œuvres, un poème en prose ainsi qu'un tableau l'accompagnant, portant le même titre et le même thème: « La métamorphose de Narcisse », où il évoque une scène du mythe de Narcisse dont le détail est rapporté par Ovide dans ses Métamorphoses. Dali publie son poème en déclarant qu'il faut le lire en contemplant la toile. Basant sur cette association du texte et de la peinture, nous allons présenter notre travail de recherche sous l'intitulé « *La métamorphose de Narcisse de Salvador Dali*: entre la toile et le texte poétique ».

L'analogie du verbal et du visuel dans « *la métamorphose de Narcisse* » de *Salvador Dali*, nécessite une réflexion sur la relation entre la littérature ou plus précisément la poésie et la peinture. L'origine de cette relation renvoi à l'Antiquité.

L'œuvre plastique et littéraire du surréaliste Salvador Dali, nous interpelle par une réécriture atypique du mythe de Narcisse : le panachage entre la représentation visuelle et la représentation langagière du mythe de Narcisse. Il est connu que la Peinture et la littérature, sont deux arts qui entretiennent des rapports étroits, et qui représentent un sujet important pour les discussions des philosophes, des critiques, des auteures et même les peintres eux même.

La raison pour laquelle nous avons choisi de s'intéresser à ce thème de recherche est la suivante :

Etant comme le berceau de tous les sciences, la littérature à une relation d'interdisciplinarité avec la peinture qui est le berceau des modes d'expression adaptés par l'homme. Nous avons procédé l'analyse de l'œuvre poétique et plastique de Salvador Dali, afin de mettre en lumière la coexistence entre la littérature et l'art plastique.

Peinture et écriture, deux pratiques artistiques qui sont mise en relation au cours des siècles, l'association de ces deux modes d'expression pour aborder et présenter la scène de Narcisse lors de sa métamorphose, nous a amené à nous poser la question suivante :

L'usage des deux modes d'expression dans la « Métamorphose de Narcisse » de Salvador Dali ; a-t-elle des objectifs personnels ? Pour approcher et éclairer cette problématique, nous proposons quelques questions que nous allons étudier et auxquelles nous avons tenté d'apporter quelques éléments de réponse selon le corpus choisi : Quelle est la relation entre la littérature et la peinture ? Que peut signifier le mariage entre le visuel et le lisible chez Dali ? Cette proximité entre l'écriture et l'image met-elle en scène une transfiguration des idées surréalistes ?

A partir de ces questions, nous avons pu formuler les hypothèses suivantes :

-L'adaptation de deux modes d'expressions dans la réécriture du mythe de Narcisse de Salvador Dali, est un facteur pour renforcer la valeur de la charge sémantique de ces deux œuvres.

-L'usage de l'image associée au texte dans « *La Métamorphose de Narcisse* » de Salvador Dali, est une manière d'exprimer par détour des conflits personnels.

Pour atteindre ces objectifs, une certaine méthodologie s'impose. La méthode analytique descriptive est la plus adéquate dans la mesure où elle nous permet de cerner l'objet d'étude de notre recherche. Nous faisons appel à l'analyse pour consolider la démarche qui se base sur la description, l'explication, la fragmentation et l'analyse, qui, toutes les quatre seront accompagnées d'une interprétation que nous considérons indispensable. Par la suite, nous aurons recours à l'apport de l'approche sémiotique et notamment la chromatique pour l'analyse et l'interprétation des couleurs de la toile. L'exploitation de la paranoïa-critique nous a paru nécessaire pour accomplir l'analyse de fait qu'il s'agit du premier poème et tableau issu de l'application de cette méthode, ainsi que la psychanalyse freudienne s'impose au long de ce travail.

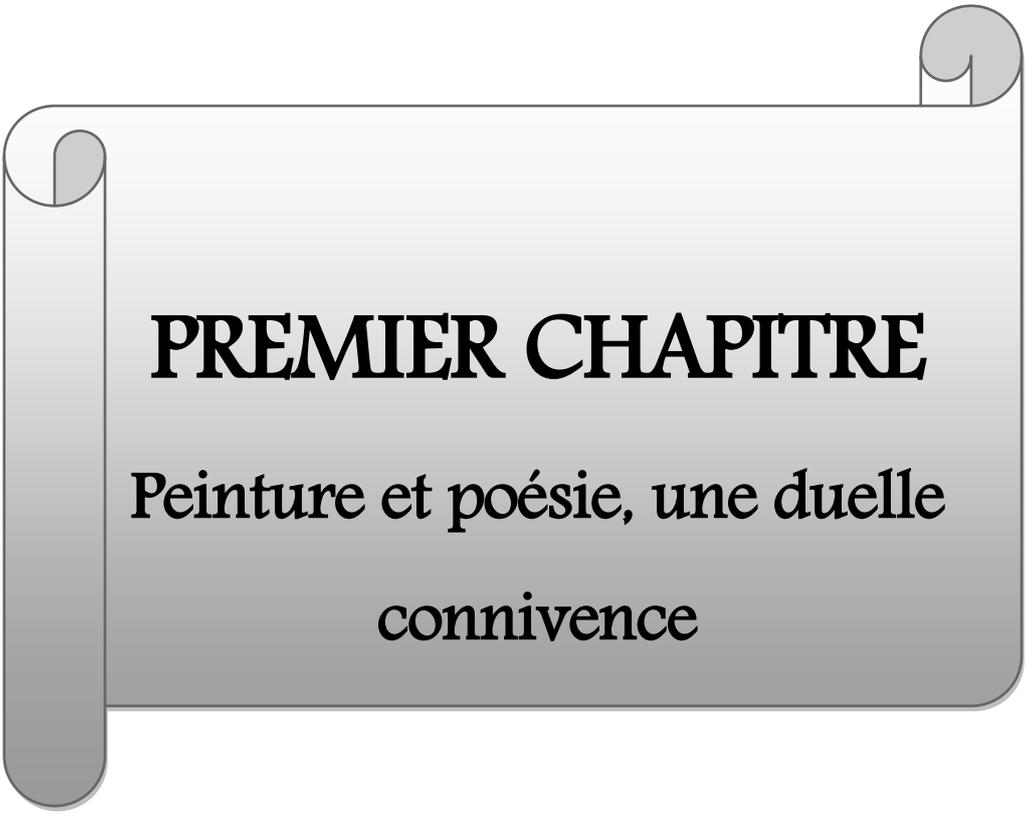
Pour la présente recherche, le véritable centre d'intérêt est l'adaptation de deux modes d'expression dans l'œuvre de Dali, le fait qui a exigé la structure suivante :

Notre travail de recherche est organisé en deux grands chapitres distincts au niveau de la forme et complémentaires au niveau du contenu :

Dans le premier chapitre qui s'intitule **peinture et poésie, une duelle connivence**, nous présenterons quelques informations sur la peinture (l'image) et la poésie (texte poétique), ensuite nous exposerons un aperçu chronologique historique concernant la relation

entre les deux arts, et puis nous parlerons sur la vision surréaliste autour le dialogue entre la peinture et la poésie notamment chez Salvador Dali.

Le deuxième chapitre de la recherche se veut une analyse détaillée de notre corpus sous l'intitulé de : **vers une correspondance paranoïaque** entre la toile et le poème de la Métamorphose de Narcisse de Salvador Dali, en faisant appel au dialogue entre la littérature et la peinture, nous aurons l'apport d'une fragmentation au niveau des deux œuvres et nous extrairons les indices présents dans les deux œuvres en présentant des interprétations de la toile et du poème afin de détecter l'objectif de cette analogie et divulguer sa signification.



# **PREMIER CHAPITRE**

**Peinture et poésie, une duelle  
connivence**

La peinture et la littérature, notamment la poésie, sont deux arts les plus éclatants qui marquent les civilisations et l'humanité, car l'objet de l'art ne pouvait s'écarter de la trilogie "Nature - Homme - Dieu". Littérature et peinture collaboraient sur les mêmes thématiques inspirées en majorité de la mythologie antique. Les deux arts représentent ainsi que des modes d'expression, la vie, la nature et la réalité. Les couleurs et les paroles, cette variation devient l'objet du discours critique qui occupe actuellement une place importante et interdisciplinaire à la fois. Les rapports qu'entretiennent l'œuvre picturale et l'œuvre langagière sont incarnés dans le contexte historique, dans la thématique et dans les formes. Basant sur des parallèles, des rapprochements, des confortements, des pouvoirs de la peinture et de la littérature seront distincts et compréhensibles.

## 1-La poésie et la peinture

### 1-1-Qu'est-ce que la peinture ?

A *Lascaux*<sup>1</sup>, à l'*Altamira*<sup>2</sup>, figurent des traces en charbon et en ocre, des silhouettes d'animaux sur les parois, des empreints de mains ; des taches ; des flèches ; des grilles et des signes qui n'ont aucun sens, mais pour l'homme primitif ils peuvent y avoir beaucoup de significations. Dans les grottes, dans les constructions des premières regroupements préhistoriques, des représentations picturales sur la pierre ; le bois ; l'ivoire qui ont précédé la véritable écriture. C'est là où la peinture a eu naissance.

La peinture est une forme d'art, ce dernier qui signifie une activité humaine spécifique faisant appelle à certaines facultés sensorielles, esthétiques et

---

<sup>1</sup> La **grotte de Lascaux** (en France) est l'une des plus importantes grottes ornées du *Paléolithique* par le nombre et la qualité esthétique de ses œuvres. Elle est parfois surnommée « *la chapelle Sixtine de l'art pariétal* » ou « *chapelle Sixtine du Périgordien* » selon une expression attribuée à *Henri Breuil* qui la nomme également « *Versailles de la Préhistoire* » ou « *Altamira française* ». Les peintures et les gravures qu'elle renferme n'ont pas pu faire l'objet de datations directes précises : leur âge est estimé entre environ 18 000 et 17 000 ans à partir de datations et d'études réalisées sur les objets découverts dans la grotte.

<sup>2</sup> La **grotte d'Altamira** est une grotte ornée située en *Espagne* à *Santillana del Mar*, près de *Santander* (*Cantabrie*). Elle renferme l'un des ensembles picturaux les plus importants de la *Préhistoire*. Il date de la fin du *Paléolithique supérieur*, du *Magdalénien*. Son style artistique relève de ce que l'on appelle l'*art préhistorique* franco-cantabrique, caractérisé notamment par le réalisme des représentations et par ses thèmes animaliers.

intellectuelles. Il représente aussi l'ensemble des œuvres d'un pays ; d'une époque ou d'un mouvement : l'art italien, l'art romain ; l'art surréaliste...

La peinture vient du verbe peindre, du latin « *pingue* », « *pictus* » : broder, d'où « *pictor* » : peintre et « *pictura* » : peinture, « *pigmentum* » : couleur. La peinture est un art, et une technique de l'expression, figuratif ou non, par les couleurs et les formes.

La définition de l'encyclopédie lapin donne que :

*La peinture représente un art bien particulier qui consiste à un assemblage de couleurs selon un ordre plus ou moins bien défini. Souvent à l'œuvre pour fêter un repas (natures mortes) ou à l'occasion d'une sortie de ski, le peintre utilise souvent le dicton "qui dîne ski". Il est à savoir que la peinture est une forme d'expression très populaire, même si l'auteur le plus reconnu à ce jour reste M. Bâtiment. Ses œuvres sont reprises tous les jours à travers le monde (cf. Peintures de Bâtiment). Enfin, la peinture est essentiellement masculine. C'est pourquoi les hommes ont réussi à imposer la venue régulière de modèles nus, alors qu'ils pourraient très bien utiliser des sculptures pour les besoins.*<sup>3</sup>

Selon le dictionnaire Le Littré, la peinture se définit aussi comme :

*Imitation faite avec lignes et couleurs, sur une superficie plane, de tout ce qui se voit sous le soleil ; sa fin est la délectation, Poussin, Lett. 7 mars 1665. La peinture est un des arts libéraux ; elle a trois parties : l'invention, le coloris, et le dessin<sup>4</sup> ».*

Qui dit peinture dit représentation, dit image, au sens de reflet d'un modèle réel donné, le résultat d'une activité primordiale, d'un style d'une manière de voir. En premier lieu, la représentation est une simple image, le redoublement d'une apparence: voir ensuite reproduire, donc le sensible est présenté une deuxième fois.

---

<sup>3</sup> <http://encyclo.lapin.org>.

<sup>4</sup> LITTRÉ P-E., (1872-1877) Le Littré, Dictionnaire De La Langue Française, Versailles :Encyclopaedia Britannic.

La représentation devient alors le résultat d'un double déformation, d'un double aveuglement: l'image comme forme sensible d'un objet, et la représentation est la peinture de cet objet. Nous pouvons dire que la représentation serait alors l'apparence d'une apparence. Étymologiquement, image du Latin « *imago* », « *imaginis* », signifie « *qui prend la place de* ». Les anciens lui accordèrent certains équivalents tel que : « *simulacre* » ou bien « *effigie* ». Cependant, la plus ancienne définition de l'image fut donnée par Platon : « *J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps opaces, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre*<sup>5</sup> ».

Percher contemplativement devant une image constituerait le point de départ pour une bonne définition et aussi pour un discours systémique comme objet de l'image :

*... nous ne sommes pas devant l'image comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. L'ensemble de coordonnées positives -auteur, date, technique, iconographie...- n'y suffit évidemment pas. Une image, chaque image, provisoirement sédimentés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire- historique, anthropologique, psychologique- partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un moment énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure.*<sup>6</sup>

Faute de limites bien précisées, l'image se manifeste comme moment dynamique. En termes de *Georges Didi Huberman*, l'image n'est pas un concept perpétuel devant lequel on peut varier les discours, chaque image présente à son observateur, un mouvement continu – selon son contexte historique- lié à sa nature et à sa spécificité.

---

<sup>5</sup> PLATON, note de lecture.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Editions de Minuit, 2002, p.39.

L'image fait bouger l'esprit qui la regarde. Donc, rien n'est statique, rien n'est fixe dans l'image : «*Se placer devant une représentation picturale, donc devant une image, est, peut être, une des plus anciennes "hypostases" de l'esprit et du corps humain*». <sup>7</sup>

Devant l'image, la conscience et l'esprit humain ont toujours à la recherche d'une détermination fixe et spatiale. Etre devant une image c'est construire un espace de pensée de l'histoire et sur l'histoire, qui n'appartient pas directement à l'image, mais qui, par ricochet, s'ajoute à l'espace de l'image. Donc, en contemplant une image ou une toile, il y a des vecteurs de mouvement, un échange, l'homme qui regarde l'image et l'image qui regarde l'homme, ce dernier interroge l'histoire humaine, de même qu'il interroge la futilité de l'image :

*Devant une image [...] le passé ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.* <sup>8</sup>

La peinture avec tous ce qu'elle engendre de forme, de couleur, de thème ou orientation du regard, dispose une signification qui implique le spectateur dans une situation de communication afin d'interpréter et de cerner le sens qu'elle véhicule. La représentation picturale représente fidèlement une société, une culture ou une civilisation. Sa polysémie suscite plusieurs interprétations, plusieurs lectures et multiples commentaires selon les conditions de sa réalisation.

---

<sup>7</sup>ZARNOVEANU, Diana Elena, « L'image entre réflexion et représentation Aby Warburg et Benjamin », Littérature comparée, université de Montréal.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le temps*, Paris : Editions de Minuit, 2000 p.10.

## 1-2-Qu'est-ce que la poésie ?

La poésie provient de la civilisation hellénique. Sa définition principale se figure dans les œuvres des philosophes grecs tels que la « *poétique* » d'Aristote et « *L'art poétique* » d'Horace.

La poésie vient « *Du grec "poien" qui signifie fabriquer et produire, le mot "poésie" a désigné l'art du langage "fabriqué", c'est-à-dire différent, et de ce fait, rythmé. En ce sens la poésie s'oppose à la prose*<sup>9</sup> ».

Selon le dictionnaire fondamental du français littéraire, la poésie se définit comme

*Genre littéraire se caractérisant par un travail spécifique portant sur la matérialité même du langage (rythme, sonorité, etc.) et qui vise à l'expression ou à la suggestion plus qu'à la simple énonciation d'un sens... On ne saurait se contenter d'une définition purement formelle qui présenterait la "poésie" comme de la littérature en vers.*<sup>10</sup>

La poésie est une pratique esthétique qui séduit l'esprit. Depuis fort longtemps, cette pratique reconnaît une forme fixe qui détermine la structure des poèmes à travers les vers réguliers, des rimes, des strophes, des mesures du rythme. Mais, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, la poésie se trouve dans une nouvelle forme plus libre, plus souple où tous les genres se mêlent.

Une autre définition se présente avec le dictionnaire de la langue française Le Littré exprimant que la poésie est : « *Art de faire des ouvrages en vers. Il n'y a proprement que le peuple de Dieu où la poésie soit venue par enthousiasme*<sup>11</sup> ». Le même dictionnaire cite que Voltaire à son tour, dans son œuvre Dictionnaire philosophique Poètes, déclare que : « *On demande comment, la poésie étant si peu nécessaire au monde, elle occupe un si haut rang parmi les beaux-arts ; on peut faire la même question sur*

---

<sup>9</sup>ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alan, *Le dictionnaire du littéraire*, 2002, puf, p.445.

<sup>10</sup> Philippe Forest, Gérard Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, 2005, Edition de la Seine, p.325.

<sup>11</sup>LITTRÉ P-E., (1872-1877) *Le Littré, Dictionnaire De La Langue Française*, Versailles :Encyclopaedia Britannic.

*la musique ; la poésie est la musique de l'âme, et surtout des âmes grandes et sensibles<sup>12</sup> ».*

*Voltaire* considère donc, la poésie comme étant un art très noble ; qui occupe une place importante dans la vie à travers sa répercussion qui éveille une certaine sensibilité chez l'âme humaine. Ce qui donne une haute valeur à cet art dite poésie.

La poésie est considérée qu'en tant que genre littéraire parce qu'elle renvoie à la notion de création, elle est comparable de l'art. Elle est connue comme l'art du langage qui vise à exprimer par le rythme, l'harmonie ou l'image. Elle qualifie un texte, mais aussi une peinture de poétique car il s'agit de quelque chose d'à la fois beau et intraduisible. Quelque chose qui se dérobe à la raison et vient toucher nos émotion et notre imaginaire afin de nous émouvoir. D'où la difficulté d'entamer une définition précise et définitif de la poésie. Cette tentative de définition peut toutefois consister à dire ce qu'elle est ou ce qu'elle n'est pas.

Ainsi, nous pouvons estimer que cet « *Art de faire vivre le langage pour lui-même* <sup>13</sup> » ne dote pas d'une définition assez claire. C'est une tâche difficile, puisque le terme est sujet de variation selon les époques, les pratiques des poètes et la conception des théoriciens.

Selon *Paul Claudel*, la poésie échappe à toute définition. Elle ne se trouve pas au bout d'une création linguistique, mais de l'inspiration : « *Par le moyen de ce champ sans musique, et de cette parole sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde. Tu n'expliques rien, O poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables*<sup>14</sup> ».

---

<sup>12</sup> VOLTAIRE, cité dans : LITRE P-E., (1872-1877) *Le Littré, Dictionnaire De La Langue Française*, Versailles .Encyclopaedia Britannic

<sup>13</sup> VERGELY, Bertrand, *Les grandes interrogations esthétiques*, Milan, Toulouse, 1999, p.61.

<sup>14</sup> OSTER, Pierre et all., *Le Robert : Dictionnaire de citations françaises, T.2*, Collection les Usuel, Paris, p.1020.

## 2- Poésie et peinture : une alliance attestée.

La peinture comme la littérature un une pratiques créative faisant partie de la catégorie des arts, elles sont puisées généralement aux mêmes sources d'inspirations. Les deux arts présentent une construction d'une œuvre basée sur l'imaginaire, dont l'objectif est persuader et plaire. Par conséquent, les recherches sur les rapports qu'entretiennent la peinture et la littérature ne sont jamais arrêtés, elles remontent à l'époque antique et dure jusqu'à nos jours.

### 2-1- Les grecs entre admirateurs et concurrents : *Platon, Aristote et Horace*

La peinture comme la poésie sont deux pratiques créatives faisant partie de la catégorie de l'art, elles présentent une construction d'une œuvre de fiction (l'imaginaire) qui a pour objectif le faite de persuader et plaire, donc dans ce cas là, il s'agit de la « *mimésis* » l'imitation, qui est un concept employé par *Aristote* au quatrième chapitre de la *Poétique*, après qu'il était employer aussi par son maître *Platon* dans plusieurs plans. Comme l'assure Paul Ricœur : « *chez Platon, [le concept de mimésis] reçoit une extension sans borne ; il s'applique à tous les arts, aux discours, aux institutions, aux choses naturelles qui sont des imitations des modèles idéaux, et ainsi aux principes mêmes des choses* ». <sup>15</sup> *Platon* voit que la *mimésis* est s'appliquer à tout les arts : la peinture, la poésie, la sculpture, l'artisanat... Mais ces arts ne représentent qu'une simple imitation de la réalité, ils n'arrivent jamais au degré de transmettre la réalité idéale : « *la peinture et la mimétique réalisent dans l'œuvre qui est leur une existence qui est loin de la réalité* <sup>16</sup> ».

Pour *Platon* –qui va définir l'art comme *mimésis, imitation*– la *mimésis* des artistes et des poètes est évidemment « *illusionniste* » car l'art humain n'est qu'une copie du réel, c'est « *des apparences et non des réalités dit Platon dans la République, qui sont la matière des poèmes* <sup>17</sup> », allant plus loin, « *la peinture et la mimétique réalisent dans l'œuvre qui est la leur une*

---

<sup>15</sup> RICŒUR, Paul. La métaphore vive. Paris, Seuil, 1975. p. 54.

<sup>16</sup> PLATON, La République x, 603 a

<sup>17</sup> PLATON, La République, X, 598a.

*existence qui est loin de la réalité »<sup>18</sup>. Selon Platon, à travers la création, l'objet d'art ne représente pas un ajout au monde, il voit que l'art occupe une place inférieure que son modèle imité. Il considère l'art une imitation de ce qui est sensible et non même pas l'être (ou le modèle imité). Le poète ou bien l'artiste ne peut capturer que l'apparence et non pas l'idée fondatrice ; c'est-à-dire que la vision de l'artiste est centrée sur le sensible et laisse en écart de l'essence du modèle imité. Donc l'art n'est qu'un simple miroir qui reflète l'extérieur et l'apparence des choses.*

Il est connu que Platon qui considère les poètes ainsi que les peintres comme « *des monteurs* <sup>19</sup>», les voit condamnés à n'imiter qu'une Nature aussi imparfaite que sensible, leur création artistique, pour Platon, demeure coupée de la vérité, donc coupée, de la Beauté :

*Or donc, poserons-nous en principe que tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent, mais que, pour la vérité, ils n'y atteignent pas : semblables en cela au peintre dont nous parlions tout à l'heure, qui dessinera une apparence de cordonnier, sans rien entendre à la cordonnerie, pour des gens qui, n'y entendant pas plus que lui, jugent des choses d'après la couleur et le dessin ?<sup>20</sup>*

Platon, parlant d'un artisan qui est capable de créer des choses existantes, prend l'exemple des tables et des lits et écrit dans sa *République* : « *Le fabricant de chacun de ces deux meubles porte ses regards sur la forme, pour faire l'un les lits, l'autre les tables dont nous nous servons* »

Cependant, Les arts sont dévalorisés pour Platon, il voit que la mimésis est un éloignement de l'être et de la réalité, ce n'est qu'une *ressemblance* de cette réalité ; il faut rappeler que le mot *art* tel que nous l'utilisons aujourd'hui (au sens des « beaux-arts ») n'existe pas chez Platon : peinture, poésie et musique ne forment qu'une partie de la *tekhné*.

---

<sup>18</sup> Ibid. X, 603a s.

<sup>19</sup> Note de lecture.

<sup>20</sup> PLATON, La République,

*L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable.*<sup>21</sup>

Par ailleurs, *Aristote*, à la différence de son maître Platon, traduit le concept de la *mimésis* par la *représentation*. La vision aristotélicienne de la *mimésis* poétique est obsédée l'idée de l'image picturale qui tire la problématique de la *mimésis* vers une toute différente direction. *Aristote* se sert à la comparaison avec la peinture à des reprises continus, et qui atteste cette présence sous-jacente mais active de la référence picturale, n'est pas en effet sans soulever quelques difficultés. La *mimésis* poétique, telle qu'elle est définie par *Aristote*, est, comme on sait, une *mimésis d'action*; elle concerne « *ceux qui représentent des personnages en action (prattontas)*<sup>22</sup> ». Représenter l'action signifie représenter *l'histoire (muth)*.

Il est nécessaire d'évoquer que la relation entre la peinture et la littérature est historiquement et théoriquement basée sur un *parallélisme*, qui demeure celui de la doctrine « *Ut pictura poesis*<sup>23</sup> », il s'agit du début d'une strophe dans « *L'Épître aux Pisons* » d'Horace qui est connu sous le titre de l'« *Ars poética* »- Art poétique-.

*[...]telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore.*<sup>24</sup>

A l'avis d'Horace, il existe une question de perspective pour la poésie ainsi que pour la peinture, et elle ne redoute pas une épreuve minutieuse. Donc, on peut

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> ARISTOTE, Poétique, 2,144a 1.

<sup>23</sup> HORACE, «Art poétique», dans *Épîtres*, traduction de F. Villeneuve, Paris, les belles Lettres, v. 361, p. 221.

<sup>24</sup> Horace, «*Art poétique*», dans *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 221

juger un poème comme un tableau selon les mêmes règles. Dès lors la formule horatienne joue un rôle très important à travers l'histoire.

*Horace* comme *Aristote*, chassent la peinture au même niveau que la poésie. Avec sa célèbre formule qui désigne : « *il en va de la poésie comme de la peinture* », l'auteur antique souligne l'égalité des deux arts ; en basant sur un parallélisme fondé sur le principe mimétique qui conduit à rapprocher la peinture et la littérature, permettant un amalgame des arts. *Horace* affirme qu'il est nécessaire que « *les fictions créées pour plaire demeurent près de la vérité* »<sup>25</sup>. Un poème peut, comme une peinture, éveiller un sentiment de plaisir, grâce à un savoir faire et un dont particulier pour transmettre la vérité.

Pour *Horace*, la peinture peut se donner comme un model dont le poète peut s'inspirer et être pensé, donc c'est la poésie qui devrait prendre modèle sur la peinture et non l'inverse, et cela fait engendrer *la peinture littéraire*. La peinture, étant activité de l'esprit et créations des mondes, puise ses sujets dans les textes vénérables et sacrés, et cela conduit les critiques d'art à analyser un tableau comme on lit un récit. Ce qui pousse les écrivains à adhérer un mouvement à travers leurs productions sur l'artiste qui appartient à ce mouvement.

La vision horatienne est renforcée par une autre formule attribuée à *Simonidès*<sup>26</sup> par *Plutarque* <sup>27</sup> dans son *Moralia* : « *La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette, car les actions que le peintre fait voir en train de se produire, les paroles les relatent et les décrivent une fois produites* »<sup>28</sup>. Nous pouvons tirer de cette formule, le principe académique selon lequel la peinture est équivalente à la poésie. Dès lors, la peinture a été mise en situation de similitude ou d'équivalence avec la littérature, mais aussi de compétition hiérarchique, puisque en général, la peinture « *ne vaut considération que parce*

---

<sup>25</sup> HORACE, *Épîtres*, traduction de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 219.

<sup>26</sup> *Simonide* né à Céos en 556 av. J.-C., mort à Agrigente en 467 av. J.-C., était un poète lyrique grec.

<sup>27</sup> *Plutarque*, né à Chéronée en Béotie vers 46 ap. J.-C. et mort vers 125, est un biographe et penseur majeur de la Rome antique, Grec d'origine, influencé par le courant philosophique du néoplatonisme.

<sup>28</sup> PLUTARQUE, *Œuvres morales. La gloire des Athéniens*, 346 F, texte établi et traduit par F.Frazier et C.Froidfond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p.171.

*qu'elle est similaire à la poésie*<sup>29</sup> ». Ce qui nous pousse à penser que la valeur de la peinture renvoie à la poésie.

En revanche, le parallélisme horatien, qui demeure jusqu'à dix-huitième siècle, est limité car, pendant cette époque, on juge les artistes (peintres et poètes) selon la théorie horatienne. Les écrivains et les peintres deviennent esclaves du principe de ce parallélisme, ainsi que leurs réflexions se limitent. Ce qui sert de caution aux artistes de la Renaissance et du Classicisme qui revendiquent le statut d'un *art libéral* contrairement au Moyen Age qui considère la peinture comme un *art mécanique*.

## 2-2- Convergences/divergences. : Entre les critiques et les sémiologues

Pendant la renaissance, et dans l'académisme français du 17<sup>ème</sup> siècle et 18<sup>ème</sup> siècle, le principe de l'«*Ut pictura poesis*» est devenu rigide : un poète est jugé d'après les tableaux qu'on peut les trouver sans ses œuvres, et un tableau, qui doit imiter la nature et décrit les actions humaines avec idéalité (plus les sujets dignes plus le poète et le peintre sont dignes), ne peut être accepté que s'il obéi à un texte.

*Lessing*, qui prend le contre-pied de ce principe et affirme une véritable frontière entre les arts, discerne que le parallélisme horatien ne peut effacer la différence entre la littérature et la peinture. Cette différence ouvre la voie à la comparaison entre ces arts. *Lessing* dans son fameux *Laocoon* va jusqu'à nier la fonction expressive de la peinture, cette dernière, pour *Lessing*, qui est marquée par l'incapacité à raconter et à décrire des actions dans plusieurs instants :

*La peinture, en raison des caractères ou des moyens d'imitation qui lui sont propres et qu'elle ne peut combiner que dans l'espace, doit complètement renoncer au temps; les actions progressives, en tant que telles, ne peuvent donc donner matière à peinture, et celle-ci doit se contenter d'actions simultanées.*<sup>30</sup>

*Lessing* dans sa théorie exprime la différence entre la peinture et la littérature, chaque signe (verbal ou iconique) doit garder et maintenir la relation infus avec ce

---

<sup>29</sup> RENNELAER, W. Lee, « *Ut pictura poesis. La théorie humanistique de peindre* », cité dans *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197.

<sup>30</sup> LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, édition française de 1990, 1766.p.109.

qu'il est censé de présenter. La poésie basée sur l'utilisation des mots qui sont successifs dans la linéarité de la langue, elle exprime donc le *narratif*, par contre, les signes de la peinture, les formes et les couleurs, sont juxtaposées, ils sont étendus sur une surface ou bien sur un espace, elle exprime le *descriptif*: elle vise donc la beauté des corps et l'expression et non la beauté des actions (la moral) qui est spécifique à la poésie.

Mais, si Lessing défait l'idée de l'incapacité de la peinture à raconter, on ne peut néanmoins ignorer les analyses et les lectures narratives faites sur les tableaux de peinture pendant le Moyen Age et la Renaissance ou bien à l'époque du classicisme :

*Au Moyen Age, par exemple, la lecture narrative de la peinture est une pratique courante. Le choix des sujets apparait également déterminant. En peignant des scènes connus de l'histoire, de la mythologie ou de la religion, le peintre s'assure de l'« effet-narration » de son tableau. Un spectateur de l'époque étant supposé posséder la même culture que le peintre, il doit pouvoir à partir d'un instant figé sur la toile rétablir l'histoire complète.*<sup>31</sup>

Donc, nous pouvons voir clairement que la peinture, avec l'intemporalité de son espace peint, peut raconter et peut être narrativisée. Ce qui met la théorie de Lessing en question.

L'incapacité de la peinture à raconter réside dans qu'elle ne représente qu'un instant isolé de l'action, Diderot part de ce constat pour nuancer comme suit :

*J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant ; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui l'a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie ; mais je vois approche le victimaire avec le large*

---

<sup>31</sup> REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, De Boeck Supérieur, Editions Université, Bruxelles, 2009.p.89.

*bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait  
frémir*<sup>32</sup>

Il est noté que pour *Diderot*, l'expression parfaite du tableau s'atteint uniquement lorsque le peintre représente non pas l'instant même de l'accomplissement de l'action, mais l'instant qui est sur le point d'être achevé, l'instant, autrement dit, qui englobe en lui-même ce qui lui précède, et ce qui lui suit.

*Diderot* dans ses écrits sur la peinture et la littérature, s'oppose à *Lessing* qui insiste que la poésie doit représenter la temporalité des séquences verbales en formulant des actions; la peinture doit reconstituer l'instant pictural dans toute la spatialité des objets immuables. Le critique d'art et littéraire relate que la peinture tente d'atteindre une temporalité au sein de forme spatiale, la poésie met en œuvre une spatialité au sein même du déroulement temporel qu'elle expose :

*Ils ont dans la tête ut pictura poesis erit ; et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'ut poesis, pictura non erit. (...) Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligences d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. (...) Il n'en est pas ainsi d'un art où (...) il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poète dit.*<sup>33</sup>

Ce passage provocateur de *Diderot* prend le contre-pied des théories esthétiques du temps, puisque les similitudes entre peinture et littérature sont traditionnellement à la base de l'explication des *Beaux-arts* au XVIIIe siècle, selon *Diderot* la peinture est en fait essentielle à l'écriture et à l'esthétique.

Dans le préambule du Salon de 1765, *Diderot* annonce :

---

<sup>32</sup> DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie; pour servir de suite aux Salons*, éd. par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, cité dans : *Salons IV: Héros et martyrs*, Paris, Hermann, coll. «Savoir: Lettres», 1995, p.399

<sup>33</sup> DIDEROT, Salon III. *Ruines et paysages*. Salon de 1767, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1984, nouveau tirage 2003, tome III, p. 150. Cette édition en quatre volumes nous servira d'édition de référence.

*Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la gravure et l'architecture.<sup>34</sup>*

Cette citation est révélatrice car elle semble diminuer les mots-clés liés qui entrent en jeu lors de l'appréciation des œuvres d'art par le critique qui voit que la peinture est en fait essentielle à l'écriture et à l'esthétique . Il fait appelle à la littérature pour décrire le tableau, mais le plus important est l'effet et la séduction du tableau qui, avec l'imagination et le goût esthétique, le pousse à écrire et à exprimer ses sentiment et sa vision.

*Diderot* aborde la peinture par le biais de la littérature ; il s'agit d'une utilisation particulière d'une langue qui sert des termes techniques spécifiques au domaine de l'art : beau, forme, esprit, goût, imagination, style, création, vision...etc. Cette langue existe déjà, mais *Diderot* l'enrichit avec une vision littéraire et stylistique ; le langage de *la critique de l'art*, qui est devenu un genre littéraire élevé. Autrement dit, *Diderot* veut évoquer l'image par des moyens narratifs et stylistiques, de fait que le lecteur va mieux comprendre l'atmosphère de l'œuvre par l'histoire qu'elle représente ainsi que par les couleurs, les formes et les matières.

Les sémiologues ont également leur point de vu, *Barthes*<sup>35</sup>, avec La théorie moderne de la description propose de passer de l'art à la littérature comme l'on passe d'un code littéraire à un autre : « *Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des "arts", pour mieux affirmer celle des "textes"?*<sup>36</sup> », insiste sur l'autonomie de cette dernière. La description réaliste ne représente pas une imitation du réel mais une imitation d'un tableau du réel. Donc décrire c'est déjà faire jouer deux codes, celui du pictural et celui du littéraire. Dans cette perspective, l'*ekphrasis* se voit comme une sorte de redoublement, de comble de la description, une manifestation redondante de *la picturalité* latente qui sommeille dans le réel. Il s'ensuit que la

---

<sup>34</sup> DIDEROT, Salon de 1765, *Œuvres, Esthétique – Théâtre*, édition. Laurent Versini, 5 vols. (Paris : Robert Laffont, 1996) 4 : 293-94. (Nous soulignons.).

<sup>35</sup> BARTHES, Roland, note de lecture.

<sup>36</sup> BARTHES, Roland, S/Z, Par Didier Jacob, Quand les écrivains dessinent Publié 08-01-2008 à 16h36. Mis à jour le 22-05-2008 à 11h23. consulté le 26-12-2014/12 :34.

description de tableau ne vaut plus seulement par rapport au tableau décrit mais pour sa qualité propre.

Cependant l'assimilation de la littérature et des arts non verbaux selon *Barthes* représente un obstacle. En effet, le matériau langagier n'est pas l'étroit équivalent de la couleur en peinture ou de la note de musique. Le mot est perpétuellement déjà signifiant. Comme l'écrit *Barthes* la littérature est un « *langage second*<sup>37</sup> » qui se greffe sur un matériau verbal à fonction référentielle et expressive, qu'elle parasite. La littérature réfère d'abord au langage plus qu'au monde. De plus, le signe d'ailleurs linguistique est un signe conventionnel. Il ne saurait imiter le réel. *Barthes* écrit:

*Dans la peinture (figurative), il y a analogie entre les éléments du signe (signifiant et signifié) et disparité entre la substance de l'objet et celle de sa copie ; dans la littérature au contraire, il y a coïncidence des deux substances (c'est toujours du langage), mais dissemblance entre le réel et sa version littéraire [...]. On est ainsi ramené au statut fatalement irréaliste de la littérature, qui ne peut "évoquer" le réel qu'à travers un relais, le langage, ce relais étant lui-même avec le réel dans un rapport institutionnel, et non pas naturel.*<sup>38</sup>

Bien vrai, la diversité des matériaux artistiques rend problématique la recherche d'un principe commun de mise en forme. Mais *Barthes*, dans cette citation, oppose la peinture et la littérature de manière définitive et consacre l'originalité de la seconde sur les autres médiums artistiques. Or il apparaît que cette frontière ne soit pas si nette. Oui, il existe une analogie entre le signifiant peint et le signifié pris pour modèle mais ceci seulement dans la mesure où ce qui est pris pour le niveau élémentaire du signe pictural est de l'ordre de l'objet. Une pomme peinte est analogue à une pomme réelle. Si nous observons les traits dans la peinture d'un paysage, il est très clair que les plus petits éléments décomposables pour peindre un arbre ne ressemblent pas plus à cet arbre que le signifiant verbal par rapport à ce qu'il désigne. Il y a une *grammaire élémentaire* de traits variables en nombre fini

---

<sup>37</sup> BARTHES, Roland, cité par DELMOTTE-HALTERDANS, Alice *Essais critiques*, p.262-264. *Pensée de l'image et théorie de la représentation chez Maurice Blanchot*. à partir de *L'Espace Littéraire*, mercredi 7 mai 2014, (Date de rédaction antérieure : 10 octobre 2012).05-03-2015/17 .49.

<sup>38</sup> Ibid.

qui, réunis entre eux, figurent un paysage. Le rapport d'analogie au réel n'est acceptable qu'à un certain degré de lecture du tableau.

### 2-3- Les poètes en face des écrivains

La complexité de la relation entre les arts et la littérature a provoqué une division critique entre écrivains et peintres, surtout au niveau de la vision du monde de chacun entre eux. Entre convergeant et divergeant, les peintres et les poètes expriment leurs idées et leurs points de vue par rapport à cette connexion artistico-littérature.

Les artistes de la Renaissance inversent l'idée de la doctrine horatienne : « *la poésie est comme la peinture* » devient « *la peinture est comme la poésie* ». Donc, l'*Ut pictura poesis* consiste généralement, dans plusieurs de discours sur l'art, à définir la peinture et à juger sa valeur en fonction des critères de l'art poétique. Il vise aussi à évaluer *l'efficacité esthétique d'une œuvre et sa puissance de suggestion*<sup>39</sup>. C'est un outil critique. Si la peinture est une poésie muette, écrit *de Vinci*, alors on devrait appeler *peinture aveugle* la poésie. Pour *de Vinci*, la cécité est un défaut plus grave que le mutisme.

Dans ses *Carnets*, *de Vinci* explique que : « *la peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir*<sup>40</sup> ». Selon le peintre, la différence entre la peinture et la poésie réside dans le fait que le premier est visuel et le second basé sur la sensation. Il lance, dans ces mêmes *Carnets*, de très violentes attaques contre les poètes, dont ils consistent- les attaques- à montrer que ces poètes n'ont pas de savoir propre, cependant que leur maîtrise du langage leur permet de s'approprier le discours relatif aux toutes les autres disciplines :

*Mais s'il [le poète] emprunte l'aide des autres disciplines, il peut se présenter à la foire comme les marchands porteurs de divers produits inventés par d'autres. Il agit ainsi quand il emprunte la science d'autrui, par exemple de l'orateur ou du philosophe, astronome, cosmographe, etc..., qui sont*

---

<sup>39</sup> Note de lecture.

<sup>40</sup> DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture* cité par SCHNELLER Dora, *Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*, 25-01-2015/14 :45

*toutes sciences entièrement distinctes de la poésie. Il est donc comme un courtier qui rassemble plusieurs personnes pour conclure un marché. Si tu veux définir la fonction propre du poète, tu trouveras qu'il n'est autre chose qu'un ramasseur de biens volés à diverses disciplines, dont il fait un composé menteur, ou si tu veux l'exprimer plus civilement, un composé fictif.*<sup>41</sup>

Les propos de Vinci nous poussent à remonter à la condamnation antique platonicienne de la poésie, *le poète loin de deux degrés de la réalité*<sup>42</sup>. Il oppose la poésie à la « vraie science » qui est la peinture. La peinture est *une activité mentale* car elle fondée sur l'arithmétique et la géométrie.

Dans les fragments du *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci va, comme Lessing, jusqu'à un certain point mettre en cause la capacité même de la littérature à représenter le réel. De Vinci le *défendeur de la langue vulgaire et l'inventeur de la prose scientifique et considéré comme mythe dans le domaine artistique*<sup>43</sup>, défie les lettres, il est pour l'idée de l'inspiration des textes antiques car ils représentent un modèle de base pour toute création artistique et littéraire : « *l'imitation des choses antiques est plus louable que celle des modernes*<sup>44</sup> ».

Léonard de Vinci avait marqué une opposition entre peinture et littérature à sa manière en distinguant l'œil physique du peintre de « *œil ténébreux* »<sup>45</sup> du poète, le premier appréhendant instantanément le monde extérieur. Tandis le second forge des images « *des choses de l'esprit*<sup>46</sup> » en faisant appel à son imagination. Ainsi, si la peinture brille dans l'art de représenter le corps humain et la réalité objective, la poésie est, davantage attachée au produit des concepts et des passions. Le peintre conservait toutefois un propre avantage vis-à-vis du poète puisque, dans

---

<sup>41</sup> DE VINCI, Léonard, SERIS Emilie «COMPARAISON ET DIFFÉRENCE ENTRE PEINTURE ET POÉSIE». LÉONARD DE VINCI ET ANGE POLITIEN, 17-12-2014/17 :26.p.4.

<sup>42</sup> Note de lecture.

<sup>43</sup> Note de lecture.

<sup>44</sup> DE VINCI, Léonard, SERIS Emilie «COMPARAISON ET DIFFÉRENCE ENTRE PEINTURE ET POÉSIE». LÉONARD DE VINCI ET ANGE POLITIEN, 17-12-2014/17 :26.p.6.

<sup>45</sup> DE VINCI, Léonard, cité par BERTRAND Kim, «ÉCRIRE L'EMPÊCHEMENT: CRITIQUE D'ART ET CRÉATION LITTÉRAIRE CHEZ SAMUEL BECKETT, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC, À TROIS-RIVIÈRES, MAI 2003.p.9.

<sup>46</sup> Ibid.

l'esprit de plusieurs théoriciens, l'instantanéité du rapport à la réalité garante de la vérité de la représentation.

Il est indiscutable que l'immédiateté figurale d'un tableau de peinture peut être saisie facilement par quiconque, par contre, la compréhension d'un texte est plus difficile, plus compliqué, car le texte demeure déchiffrable sauf pour quelqu'un qui maîtrise la langue dont il est élaboré, et qui détient des connaissances concernant son contexte historique, social, culturel, idéologique...etc.

Parmi les poètes, *Baudelaire* a un goût particulier pour l'art plastique, son intérêt pour la peinture, qui est issu de son père dont il était un adorateur d'art, s'affirme par une pratique de cet art, il a écrit sur, peint et dessiné lors de la réalisation de ses poèmes. En plus plusieurs poèmes de ses *Fleurs du Mal* se sont inspirés des œuvres plastiques. Ainsi que *Baudelaire* fut l'un des initiateurs de la rencontre entre peintre et poète, lui donnant une de ses premières impulsions pour la création.

Baudelaire augmente l'idée d'une « critique poétique » qui configure le texte en image, il affirme que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourrait être un sonnet ou une élégie<sup>47</sup> », il élève la critique d'art au niveau de la création, alors qu'il ne vise pas à l'étonnement littéraire, mais il veut *penser la peinture*, pour lui l'art et la littérature sont autonomes par rapport au modèle représenté : « tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles ». <sup>48</sup>Baudelaire pense que : « la ligne n'est pas dans la nature, d'abord faite de masses et de couleurs. Le poète souhaitait des « prairies rouges » et « des arbres bleus » dans une pensée pleine d'avenir sur l'autonomie de la poésie et de l'art ». <sup>49</sup>

La vision que le poète porte sur les tableaux de peinture, nourrisse sa réflexion et sa création poétique :

---

<sup>47</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par SCHNELLER Dora, *Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*, École supérieure Eszterházy Károly, Eger. 14-01-2015/10 :40.

<sup>48</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par RAJKUMAR Joanna, *DESIR DE LANGAGE ET « AVENTURES DE LIGNES » I Littérature et peinture chez Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux*, Monitrice, Université de Paris VII, 12-12-2014/14 :23.

<sup>49</sup> Ibid.

*Sans doute la critique d'art fut une forme d'affrontement entre langue et expérience et comme un premier travail sur les données brutes de la perception visuelle. Sans doute posait-elle le difficile problème de prendre dans le tissu d'une écriture la texture de la sensation.*<sup>50</sup>

C'est à travers cette texture de sensation que la poésie et la peinture ont le même but et la volonté intérieure du voir et de dire.

Autour de la critique d'art de *Baudelaire*, *Claire Brunel* souligne des enjeux que Baudelaire lui a assignés et elle écrit :

*Si Baudelaire fut l'une des origines du petit poème en prose dans les lettres françaises, il fut donc aussi l'une des origines de ce type de parole, - et de ce qu'on pourrait nommer les mésaventures modernes de l'« Ut pictura poesis » entendue comme travail à effectuer chez les poètes tout particulièrement, sur le visible en peinture. Ce qu'il enseigne à tout le moins et qui constitue cette tradition, c'est que le discours sur les arts engage - d'emblée - une poétique : une théorie du poème comme rythme, figure et image. Si les poètes travaillent la représentation de la peinture, ce n'est donc pas qu'ils aient naturellement ou facilement accès. C'est que leur opération la plus propre (l'invention du poème) convoque, elle aussi, dans sa fabrique la plus quotidienne, l'épreuve d'une traduction et d'une mise en forme. En critique comme en poésie, ils ont à saisir dans la langue, à articuler une expérience qui n'est pas toujours déjà discursive.*<sup>51</sup>

Les propos de Claire Brunel nous guident au cœur de *l'aventure moderne* de l'*Ut pictura poesis* pendant le XXe siècle, dont la tradition des écrits d'écrivains sur la peinture voient la lumière après Baudelaire : Mallarmé, Zola, Proust, Apollinaire, Valéry, Claudel, Breton, Aragon, Ponge, Malraux, Genet... Vrai que cette tradition existe, mais cela ne peut affirmer que tous ces auteurs revendiquent perpétuellement

---

<sup>50</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par ONDO Marina, *La peinture dans la poésie du XXe siècle* : Tome 1, Connaissances et Savoirs, 25 juil. 2014, p.16.

<sup>51</sup> BAUDELAIRE, Charles, *critique d'art, présentation de Claire Brunel*, cité par SCHNELLER Dora, *Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*, École supérieure Eszterházy Károly, Eger, 14-01-2015/ 10 :40.

l'héritage baudelairienne, chacun de ces auteurs semble se situer dans la postérité des énoncés de Baudelaire, ils pensent comme lui, se sont les écrivains qui ont chance de parler sur la peinture qui véhicule une pensée de son créateur. En somme, chaque peintre détient une pensée, ou bien des choses se pensent en lui même, il revient aux auteurs de dévoiler et d'expliciter cette ou ces pensées et de les donner peut-être une continuité.

Il est nécessaire de citer qu'aux yeux de *Baudelaire* le beau présent dans les tableaux s'oppose radicalement au vrai<sup>52</sup> et en 1946 le poète lance une nouvelle pensée sur la peinture qui dit : « *la peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme*<sup>53</sup> ». Les nouveaux propos de Baudelaire expriment que l'impotence et la valeur de la peinture réside seulement dans la diversité des formes et la richesse des couleurs, ce qui nous permet de dire que la peinture occupe une place plus inférieure que la littérature.

Le dialogue entre poésie et peinture s'établit, surtout entre Manet et *Baudelaire*. *Charles Baudelaire* le grand amateur d'art, appréciait notamment les toiles de son ami le peintre *Édouard Manet*, dont le tableau « *Lola de Valence* » lui avait enthousiasmé et inspiré ce quatrain :

*Entre tant de beauté que partout on peut voir,  
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;  
Mais on voit scintiller en Lola de Valence  
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.*

Nous pouvons voir clairement que les écrivains ont souvent choisi les rénovations et les progrès de la peinture comme modèle. En effet, de nombreux écrivains se sont intéressés à la peinture. Ils ont également puisé leur inspiration dans la peinture et lui ont emprunté certaines techniques pour les appliquer à l'écriture. Ils ont écrit des articles de critique d'art pour rendre compte des expositions et donner leur jugement sur les nouveaux artistes probablement parce que la peinture était en avance par rapport à la littérature ou au théâtre.

---

<sup>52</sup> BAUDELAIRE, Charles, note de lecture.

<sup>53</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par Abe Yoshio. Baudelaire et la peinture réaliste. Dans : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1966, N°18, p.207. 14-12-2014/ 17 :09

### 3- Le dialogue *poético- artistique* au prisme surréaliste.

Le surréalisme est un mouvement littéraire, artistique et culturel qui succède la rupture du dadaïsme après la Première Guerre mondiale. Le surréalisme s'est défini, dans *le manifeste du surréalisme* par *Andrés Breton* en 1924, par une *théorie de l'automatisme* appliquée à l'écriture :

*SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*<sup>54</sup>.

Mais la peinture, le dessin, la sculpture, la photographie, le cinéma, la musique se sont dès l'origine, associés à l'exploration surréaliste. Il repose (le surréalisme) sur le refus de toutes constructions logiques de l'esprit et tout contrôle de la raison, ainsi que sur les rêves, l'absurde, le désir, l'irrationnel des valeurs, la révolte, le hasard et la folie. Les caractéristiques qui marquent les œuvres surréalistes sont essentiellement la surprise et la juxtaposition accidentelle, mais de nombreux artistes et écrivains surréalistes expliquent leur production comme étant une expression philosophique avant tout. *André Breton* ne pouvait être plus clair en affirmant que « *le surréalisme était avant tout un mouvement révolutionnaire*.<sup>55</sup> *Louis Aragon* à son tour explique, en définissant le surréalisme, que : « *Il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre qui est la Surréalité* »<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> PRETA-DE BEAUFORT, Aude, *Le surréalisme*, ellipses, Paris, 1997, p.88.

<sup>55</sup> BRETON, André, note de lecture.

<sup>56</sup> ARAGON Louis, cité par BEHAR Henri, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, p.196.

### 3-1-La peinture et la poésie en mode surréaliste.

La fructueuse rencontre entre la poésie et la peinture connaît son âge d'or pendant la première moitié du XXe siècle, et surtout avec le surréalisme, où « *la peinture intègre la poésie dans un silence où le langage se dérobe et défait le visible*<sup>57</sup> ». Les textes poétiques enrichissent le domaine de l'art et les peintures inspirent les poètes surréalistes. Dans cette période, les peintres apprécient la compagnie du poètes, comme le souligne Ponge : « *Picasso m'a souvent dit : j'ai toujours aimé être avec des poètes aussi bien avec Apollinaire, avant qu'avec Eluard ou avec vous*<sup>58</sup> ». Ce coudolement avec les peintres permet aux poètes de rédiger des critiques et des analyses significatives sur l'art. Mais ce qui est remarquable dans cette période, que la critique d'art de ces poètes s'intéresse aux procédés picturaux plus que la signification des œuvres plastiques.

L'époque surréaliste est un univers où tous les arts se côtoient, de faire de réflexions sur la peinture car une toile est considérée par les poètes comme un objet de langage comme le poème, elle s'explique par un langage. Ce langage qui est parlant fait référence à un univers de parole dont l'objet représente un univers parlant d'expérience et de désir cachés.

Les ateliers des peintres font un espace de la collaboration entre les artistes et les poètes, ils jouent un rôle très important. Le travail d'atelier exige un exercice de regard, une activité mémorielle, une intention extrême, ainsi qu'une contemplation intense, Baudelaire a déjà affirmé que : « *La bonne manière de savoir si le tableau est mélodieux est de regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet, ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs* ». <sup>59</sup>

Les écrivains et les peintres fréquentent les mêmes ateliers, les mêmes cafés, les mêmes milieux, ces endroits donc restent un espace qui éclore des créations poétiques. Paul Éluard considéré parmi les figures surréalistes les plus brillantes, il a

---

<sup>57</sup> ONDO, Marina, *La peinture dans la poésie du XXe siècle* : Tome 1, Connaissances et Savoirs, 25 juil. 2014, p.161.

<sup>58</sup> PONGE, Francis, cité par ONDO Marina, *La peinture dans la poésie du XXe siècle* : Tome 1, Connaissances et Savoirs, 25 juil. 2014, p.15.

<sup>59</sup> BAUDELAIRE, Charles, cité par ONDO Marina, *La peinture dans la poésie du XXe siècle* : Tome 1, Connaissances et Savoirs, 25 juil. 2014, p.155.

largement marqué cette époque par ses poèmes ainsi qu'il a élaboré une démarche de peinture « surréaliste » qui se résume telle :

*La peinture fait table rase du « réalisme » et du « formalisme », efface, enlève, dissipe tout ce qui se plierait à l'opinion qu'on se fait du réel, refuse de copier, d'imiter, de reproduire des images préexistantes selon des lois formelles préexistants (perspective, harmonie.etc).<sup>60</sup>*

Il affirme aussi que : « le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré<sup>61</sup> ». En de qui concerne le créateur qui doit être, soit peintre ou poète, livré à l'autonomie, le poète ajoute que : « le créateur est à l'écoute de sa propre nuit, enregistre ce qui monte de l'inconscient et du rêve<sup>62</sup> ». Les poèmes d'Éluard telle « Pablo Picasso », « Max Ernst », « Gorge Braque » signalent cette obéissance et évoquent cette catharsis à l'égard des canons et des modèles.

Breton favorisant le tableau en tant que représentation, affirme que : « dès « le surréalisme et la peinture », le tableau est l'équivalent du produit verbal dans la mesure où tableaux et textes surréalistes correspondent au modèle intérieur<sup>63</sup> ».

En plus de l'apparition des ateliers qui regroupent les poètes, les sculpteurs et les peintres, un autre phénomène marque la période surréaliste, les poètes-peintres, la majorité des artistes surréalistes sont à la fois peintres, poètes, et même sculpteurs : Francis Picabia, Salvador Dali, Max Ernst, Yves Elléouët, Hans Arp, Pablo Picasso.

### 3-2-Dali, le peintre poète ou le poète peintre

Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali i Doménech<sup>64</sup>, le producteur et l'auteur du corpus de cette recherche, est jugé comme l'un des principaux représentants du surréalisme et comme l'un des plus célèbres peintres du XXe siècle. Jusqu'à nos jours, Dali occupe une place marquante grâce à son rôle important au niveau de la création, notamment avec sa méthode *paranoïaque- critique*. Malgré qu'il a été

---

<sup>60</sup> ELUARD, Paul, cité par GATEAU, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste : 1910-1939*. Librairie Droz, Paris, 1982.p.152.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.p.155.

<sup>63</sup> BRETON, André, cité par ADAMOWICZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau : Les écrits surréalistes sur l'art*, L'AGE D'HOMME, Paris, 2004, p.41.

<sup>64</sup> Né à Figueras le 11 mai 1904 et mort dans la même ville le 23 janvier 1989.

largement critiqué, il séduit et attire , même après sa mort, les foules d'intellectuels de son désir de plaire dans son musée.

*Le dictionnaire Abrégé du surréalisme* publié en janvier 1938 à Paris, définit le peintre espagnole *Dali* comme peintre, poète, théoricien surréaliste, grâce à son rôle et ses idées surréalistes opérants.

Né le 11 mai 1904 à Figueras, petite ville de la province catalane de Gérone située dans le nord de l'Espagne, *Dali* entre à l'Ecole des Beaux-Arts de San Fernando, à Madrid. Avant cela, il avait déjà débuté sa carrière d'artiste en présentant publiquement ses premiers tableaux dans une exposition des artistes locaux au Théâtre Municipal de Figueras

Il rencontra sa muse *Gala*, une femme russe mariée au poète *Paul Eluard*. C'est elle qui va lui inspirer de plusieurs toiles, elle est apparait presque dans toutes les œuvres de l'artiste. *Dali*, ce grand orgueilleux ne se limite pas à la création plastique, il était ainsi qu'un peintre, sculpteur, réalisateur, et écrivain, il a publié de nombreux textes exposant ses pensées sur la peinture et sa vie. Dalí, dans son désir boulimique de création, a publié, entre 1927 et 1983, cent soixante textes, il a écrit *La vie secrète de Salvador Dali* dont il expose son parcours et explique qu'il acquit la certitude de son talent dès son plus jeune âge, il peint son premier tableau à l'âge de sept ans. Il a publié aussi un ouvrage de près de 500 pages *Les moustaches radar*, où il exprime les détaille de son génie. Au cours de la même période, il a rédigé un roman, *Visage cachés*, qui met en scène deux personnages de la classe aristocrate française, le duc *de Grandsailles* et *Solange de Cléda*. Dali l'écrivain ajoute au récit des rêves surréaliste et à l'écriture automatique, l'objet irrationnel dont son méthode *Parañaque- critique*.

Notre peintre s'intéresse à d'autres modes d'art, La publicité, la photographie, la mode, le décor et le cinéma qui est marqué par la réalisation, avec son ami Louis Buñuel, du scénario *d'Un chien andalou* qui se présente comme un film surréaliste.

Le surréalisme permet à Dali de s'ouvrir aux champs de la création, aux Editions Surréalistes, parait « *L'amour et la mémoire* » regroupant deux grands poèmes l'un se compose de 300 vers : « *L'image de ma sœur* ».

Ses penchons envers l'écriture sont attestés par ses mots parus dans un article « *Réalité et surréalité* » en écrivant : « *Aujourd'hui la poésie est aux mains des*

*poètes*<sup>65</sup> ». Dali s'efforce de transmettre tous les éléments inconscients de sa vie propre en mots et en peinture en intégrant le mouvement surréaliste. Donc la peinture et le poème devient l'espace adéquat de cette double transcription, cette dernière permettant à Salvador Dali a dit : " *la différence entre les surréalistes et moi, c'est que moi je suis surréaliste.*"<sup>66</sup>

Le génie de Dali est apparu depuis son enfance : « *À l'âge de six ans, je voulais devenir cuisinière. À sept ans, je voulais devenir Napoléon. Depuis mon ambition n'a cessé de grandir.* »<sup>67</sup>

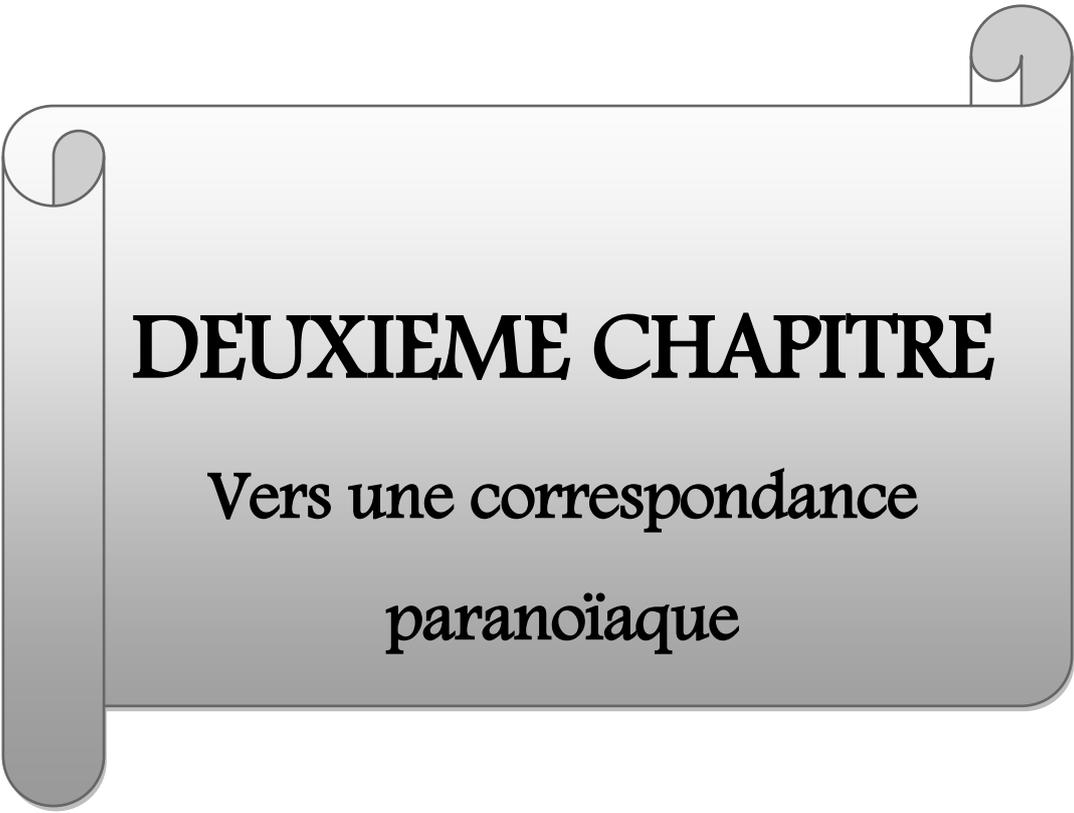
Au long de ce premier chapitre, nous avons entamé l'interrelation entre la littérature et la peinture qui ont, depuis longtemps, deux parties liées. La relation qui unissait les deux modes d'expression exerce une complexité véhiculant l'interaction entre les deux arts. L'importance de ce dialogue demeure un objet des recherches et des critiques qui occupe une place importante et interdisciplinaire à la fois. Ces rapports sont incarnés dans le contexte historique et thématique ainsi que dans les formes.

---

<sup>65</sup> DALI, Salvador, cité par, MELUSINE 7, *L'âge D'or L'âge D'homme*, édition L'Age d'Homme, Paris, 1985, p.208.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> DALI, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dali: suis-je un génie?* L'AGE D'HOMME, Paris, 2006.p.48.



# DEUXIEME CHAPITRE

Vers une correspondance  
paranoïaque

Le XIXème siècle demeure la période de l'apparition de nouvelles formes de l'*esthétisme*, des artistes débutent des actions nouvelles ou expérimentales dans les différents arts. Ces artistes se joignent avec un mouvement rompant avec la tradition : le surréalisme. Laissant la liberté à l'imagination, au rêve et à l'inconscient. L'œuvre picturale et verbale abordant la représentation du mythe de Narcisse : *La métamorphose de Narcisse de Salvador Dalí* en est un parfait exemple.

### 1-La lecture de la toile

Afin de mieux comprendre la composition du tableau de Dali et lui attribuer une lecture plastique globale nous allons présenter une analyse pré-ikonographique, ikonographique et enfin iconologique. Mais il est nécessaire d'évoquer la notion de la « métamorphose ».

Le thème de la *métamorphose* est un thème qui est traité par pas mal d'auteurs et des artistes. Citant comme exemples quelques textes majeurs : « les métamorphoses » d'Ovide, « L'âne d'or » d'Apulée, « Alice au pays des merveilles » et « De l'autre côté du miroir » de Lewis Carroll, « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont, « La Métamorphose » de Kafka.

Le mot *métamorphose* évoque des phénomènes surprenants que l'on observe dans la nature. Il évoque le changement et la modification d'un être en un autre, C'est la transformation complète du caractère, de l'état de quelqu'un ou bien de quelque chose au point qu'il n'est plus reconnaissable : « *on définirait volontiers la métamorphose comme un phénomène insolite parce qu'apparemment contre nature. Contre une certaine idée de la nature*<sup>68</sup> ».

Pour l'analyse pré-ikonographique, l'œuvre de Dali est peinte entre 1936 et 1937 en Espagne, en pleine période surréaliste, et conservée au Galerie Tate Moderne à Londres en Angleterre, la toile a été accompagnée par un poème portant. Cette peinture est réalisée en utilisant des outils et un support traditionnels : Huile sur toile tendue sur châssis dont les dimensions sont : 50.8cm par 78.3cm. Les techniques picturales utilisées sont très classiques par rapport aux techniques plastiques nouvelles du surréalisme, la toile est construite en figuration traditionnelle (non abstraction) mais avec une signification

---

<sup>68</sup> BRUNEL, Pierre, *LE LYTHE DE LA METAMORPHOSE*, ARMOND COLIN, Armand Colin, Paris, 1974.p.48.

irrationnelle. Dali peint cette œuvre durant la guerre civile en Espagne. Il se range aux côtés de *Francisco Franco*, ce qui a contribué à son exclus, par le poète français André Breton, du mouvement surréaliste dont les tendances sont plutôt communistes.

En ce qui concerne l'analyse iconographique, le tableau est réalisé par une technique très soignée –Dali est connue par sa grande dextérité technique– avec de petits traits de pinceaux travaillés minutieusement, et qui créent peu à peu les formes et les volumes dont les contours imprécis et flous. Nous pouvons observer que Dali confère à sa peinture à l'huile des touches plus transparentes peu colorées avec des effets de glacis pour bien démontrer et composer les différentes parties et les distincts détails. Nous pouvons voir une différenciation de luminosité entre les parties mates et les parties brillantes surtout dans le côté gauche de la toile, où nous remarquons de petits touches de pinceaux brillants déposant une certaine texture sur la surface plate et paisible du lac. Nous pouvons souligner la richesse des couleurs saturées ainsi l'équilibre typique de la composition.

Le tableau représente Narcisse pendant le moment de sa transformation et de sa métamorphose. Dès la première œillade du tableau, notre vision est dérangée par la juxtaposition, de cette masse en forme d'une silhouette d'un homme sculptée semblable à la sculpture de *Rodin*<sup>69</sup> à gauche du tableau, et cette main géante tenant un œuf à droite. Nous pouvons remarquer que le tableau est divisé en deux parties. Dans ces deux parties, nous apercevons certaine similitude de détails, et une symétrie dans l'image entre le côté droite et le côté gauche soit au niveau des couleurs ou bien au niveau des formes, ce qui nous laisse découvrir qu'il y a une transformation d'une partie à l'autre.

Nous pouvons distinguer trois plans dans la toile de Dali. Au niveau du premier plan, nous observons une géante main figée dont l'ongle du pouce est fissuré (qui nous fait penser au personnage du gauche), elle tient un œuf d'où éclose une fleur de narcississe, à côté de cette main nous soulignons la présence d'un chien. Dans le deuxième plan nous distinguons à gauche un personnage au bord d'un lac représente Narcisse, il est courbé et accroupi dans l'eau, la tête posée sur le genou dont le visage est caché en regardant son nombril. Nous pouvons penser que cette tête ressemble à une noisette ou bien à un oignon. L'arrière plan englobe des montagnes, un groupe de personnes nues dans le

---

<sup>69</sup> La sculpture du Rodin qui s'intitule « *Le penseur* ».

début d'un passage vers une maison lointaine, ainsi une statue sur un piédestal posé dans une plate forme qui ressemble à celle du jeu d'échecs.

Habituellement, les reflets se trouvent sur la surface de l'eau, mais dans ce tableau le reflet de Narcisse, qui est parfaitement représenté, est figuré sur terre par une sculpture dont la composition est ressemblante à la composition de Narcisse : l'œuf représente la tête de narciss, le bras gauche est dans la même position que l'index de la main, le genou gauche remplacé par le pouce et le genou droite par l'annulaire et l'auriculaire.

Pour le point de vue des spectateurs, il est relativement en haut au niveau de l'œuf et de la tête de Narcisse qui occupent tous les deux les points naturels de force d'un tableau. Les lignes de force, qui sont utilisées comme des limites, se trouvent au niveau de la surface de l'eau pour la ligne inférieure, et au niveau des « deux têtes » pour la ligne supérieure. Ces lignes découpent la toile en trois tiers, dans le premier tiers c'est le ciel, le deuxième représente l'eau et le reflet, et entre les deux espaces il y a la terre. Verticalement l'œuvre est divisée en deux plans, à droite la main avec le nouveau Narcisse qui est la fleur, à gauche l'ancien Narcisse entrain de mourir dans l'eau.

L'œuvre de Dali a été réalisé en plein période surréaliste, Dalí, avec cette huile, a uni la tradition classique de la mythologie grecque (Texte d'Ovide : les Métamorphoses) aux dernières découvertes scientifiques, la psychanalyse, en réexploitant un mythe bien connu et bien chargé de sens, celui de Narcisse, pour cet artiste qui passa, sans cesse, sa vie à construire sa propre image.

Dali a eut l'occasion de rencontrer Sigmund Freud à Londres en 1938 et lui montrer son œuvre, grâce à ses relations d'amitié avec *Stefan Zweig* et *Edward James*. Freud a été interpellé par ce tableau accompagné d'un commentaire sous forme de poème, et qui représente le premier tableau et poème obtenus entièrement d'après l'application intégrale de la méthode *paranoïa-critique*. Fort admiré de Dali, Freud s'inspira de lui pour ses propres études sur les rêves et l'inconscient au niveau de l'image. Freud dit de Dali après avoir observé son tableau sur la métamorphose de Narcisse :

*Jusqu'ici, j'inclinai à penser que les surréalistes – qui m'ont paraît-il choisi pour saint patron – étaient complètement fous. Mais ce jeune espagnol, avec ses yeux fanatiques et sa maîtrise technique indiscutable, m'a inspiré une opinion*

*distincte. En fait, il serait tout à fait intéressant d'explorer analytiquement la croissance d'une telle œuvre...<sup>70</sup>*

Freud qui n'a jamais ni intéressé ni compris les but du mouvement surréaliste, vois que Dali est différent avec sa vision paranoïaque qu'il la considère très intéressent et très importante pour la science notamment la psychanalyse. Pendant cette rencontre, et déjà était très malade, Freud ne fait que deux remarques concernant Dali et son œuvre : « *Dans les peintures classiques, je cherche le subconscient, dans les surréalistes, les conscients* ». <sup>71</sup> Et juste après le départ des invités, Freud pencha vers Zweig et dit : « *Je n'ai encor jamais vu un spécimen d'Espagne plus parfait. Quel fanatique* » <sup>72</sup>. Maddox ajoute en relatant cette rencontre que : « *Dali prétend plus tard que le jugement de Freud au sujet de surréalisme avait été la condamnation à mort de cette doctrine* <sup>73</sup> ».

## **2-1 –Fragmentation et interprétation du tableau.**

Le fait que Freud lui même est interpellé par l'œuvre binaire de Dali, nous pousse à s'intéresser à son interprétation et sa compréhension. Cette œuvre dont Dali met l'accent sur : « *le drame humain, de l'amour et la mort et de la transformation, connue en psychanalyse sous le nom de "narcissisme"* <sup>74</sup> », est décrite par l'artiste lui même en disant que :

*Si on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine « fixité abstraite », la figure de Narcisse, celle-ci disparaît progressivement jusqu'à devenir absolument invisible. La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image du Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de*

---

<sup>70</sup>FREUD, Sigmund, cité par MADDO, Conroy, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Benedikt Taschen, Cologne 1988, p.70.

<sup>71</sup> MADDOX, Conroy, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Benedikt Taschen, Cologne 1988, p.77.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> MAURELL, Rosa M<sup>a</sup>, *Histoire d'un tableau – Métamorphose de Narcisse*, Centre d'Estudis Dalinians Hora Nova, 2008.p.12.

*ses doigts un œuf, duquel naît le nouveau Narcisse (la fleur).*<sup>75</sup>

Tout d'abord, il est nécessaire de signaler que Dali dans ce tableau est inspiré de la légende ovidienne du Mythe de Narcisse. Dans la mythologie grecque, Narcisse est un jeune homme d'une beauté qui éveille le désir chez les deux sexes. Narcisse demeurera éternel et aurait une longue vie *s'il ne se connaissait pas*. Mais il a fini par tomber amoureux. Cet amour, dont l'objet est sa propre image, était impossible.

Pour bien comprendre la visée sémiotique de la toile daliennne, et cerner sa signification et son interprétation, nous allons la fragmenter en parties et étudier chacune à part. On contemplant cette œuvre, ce qui nous attire c'est la multitude de détails, et la symétrie dans l'image entre le côté droite et le côté gauche : une image double, permettant la présence des deux interprétations jumelles de la même forme. Ces deux formes nous captivent en donnant un équilibre fascinant à cette toile.



*Figure n° 1*

Débutant par la main à droite (*Figure n° 1*), cette géante sculpture en pierre, figée verticalement sur le sol avec des couleurs ternes et froides, représente la mort qui s'incarne par la mort du frère de Dali : âgé de trois ans, le frère aîné de Dali mort neuf mois avant la naissance de ce dernier, Dali sent, durant toute sa vie, qu'il venu combler le vide de son frère, il était à la fois vivant et mort; il porte le même prénom que lui :

---

<sup>75</sup> DALI, Salvador, cité par [www.etudier.com/sujets/etre-humain-figure-immobile](http://www.etudier.com/sujets/etre-humain-figure-immobile).

Salvador, il vêtait ses habits et joue avec ses jouets ; même il est traité par ses parents comme une *réincarnation* et non pas comme un fils à part entière, c'est ce qui provoque chez Dali une véritable névrose :

*Mes parents me baptisèrent Salvador, comme mon frère. Ainsi que ce nom l'indique, j'étais destiné à sauver rien de moins que la peinture du néant de l'art moderne, et cela à une époque catastrophique, dans cet univers mécanique et médiocre où nous avons la détresse et l'honneur de vivre... Désespérés, mon père et ma mère ne trouvèrent de consolation qu'à mon arrivé au monde. Je ressemble mon frère deux gouttes d'eau se ressemblent : même faciès de génie, même expression inquiétante de précocité... Mon frère n'avait été qu'un premier essai de moi-même, conçu dans un trop impossible absolu.<sup>76</sup>*

Dali écrit aussi autour de ses sentiments envers se frère mort en affirmant qu'il n'est qu'un double :

*Un crime subconscient, aggravé du fait que dans la chambre de mes parents se trouvait en majesté la photographie de Salvador, mon frère mort, à côté de la reproduction d'un christ crucifié peint par Vélasquez... s'autant que je me mis à ressembler à mon frère comme une image dans la glace, je me crus mort avant de mon savoir en vie...<sup>77</sup>*

La main traduit l'efficacité, l'activité et la création, elle demeure éternelle car elle est solide, elle n'est ni inconstante ni inconsciente, ni fragile ni souple, par rapport au personnage de Narcisse à gauche qui apparaît faible et fatigué. Toutes ces caractéristiques marquent la personne de Dali, qui est marqué par des troubles malades et des conflits intérieurs surtout en apercevant, à l'âge de cinq ans, son nom sur la tombe de son frère. Il trouve une plaisir et une jouissance quand il souffre : étant enfant, il se jette du haut des escaliers, une fois il a poussé un petit enfant de quatre ans d'un pont ensuite il a averti ses parents qu'il est tombé tout seul du haut du pont, plus adulte, il a

---

<sup>76</sup> DALI, Salvador, *Le journal d'un génie*, Collection Motifs, Monaco, 2004 pp.15-17

<sup>77</sup> Ibid. p18.

essayé même de suicider. Il est connu comme un fou moins qu'il déclare : « *la différence entre un fou et moi, c'est que je ne suis pas un fou* »<sup>78</sup>

Nous pouvons comme même extraire que cette main peut représenter aussi Salvador le vivant, qui manque de vie – une vie volé par son frère mort– il est entouré de vide, de souffrance et désespoir jusqu'à l'arrivé de Gala, la femme qui a lui tirée du monde de la désaffection, de gaspillage et de la faiblesse.

Le thème de la mort, qui est parmi les sujets dominants dans l'œuvre, est indiqué par la présence des fourmis. Ces insectes grimpants le tronc de l'immense main, sont très présents dans l'univers de l'artiste. Elles symbolisent l'idée de décomposition, de décadence et de pourriture. La première rencontre de Dali avec cet insecte remonte à son enfance, en regardant, avec fascination et en même temps avec répulsion, les restes décomposés de petits animaux dévorés par elles. Depuis, les fourmis sont figurées dans les œuvres de Dali, comme symbole de décadence, d'éphémère et de la mort.

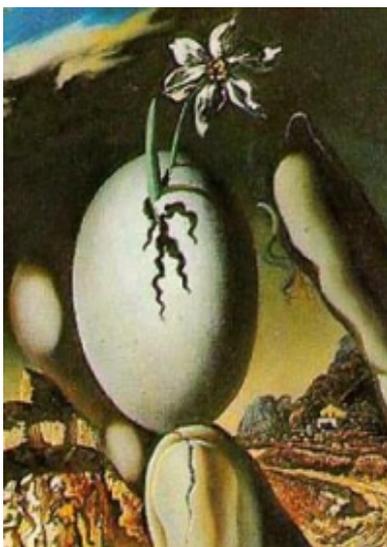


Figure n° 2.

La main présentée dans le tableau tient au bout de ses doigts un œuf fissuré duquel éclot une fleur (*Figure n° 2*). L'œuf symbolise généralement la vie, la naissance et le renouvellement, qui sont marqués la vie de Dali par la présence de sa femme Gala qui a donné un nouveau sens pour son existence. Nous pouvons observer que cet élément – l'œuf– est présent avec émergence dans presque tous les œuvre de Dali. Elle est

---

<sup>78</sup> Ibid.

considérée comme un symbole de la résurrection, de la pureté et de la perfection. L'œuf évoque une symbolique chère et spécifique à Dalí, celle de la vie antérieure, intra-utérine et de la renaissance. L'œuf est brisé pour donner une nouvelle vie, celle de la fleur dite narcississe. Cette dernière symbolisant la renaissance et les nouveaux débuts. La fleur de narcississe est pratiquement synonyme de fin de l'hiver et l'arrivée du printemps, ainsi que dans le monde entier, elle est associée à un emblème de future prospérité, ça renvoie directement à la vie de Dalí qui est devenu le peintre surréaliste le plus célèbre dans le monde, avec ses tableaux, sculptures, bijoux, textes, et surtout avec ses idées irrationnelles, en plus qu'il est devenu parmi les hommes les plus riches. Mais il faut noter que cette plante – le narcississe – est un signe de la mort – à l'occident notamment –: on plante le narcississe sur les tombes pour symboliser l'engourdissement de la mort. Le narcississe n'a pas que l'aspect négatif, il est utilisé, pendant l'antiquité, pour extraire son huile est l'exploiter comme pommade contre les douleurs. Donc, nous pouvons dire que la fleur dans le tableau a double représentations, d'une part, l'artiste avec sa nouvelle vie pleine de succès et de réussite, d'autre part le frère décédé ou comme le nommé Dalí "*Le double obsédant*".

L'ongle du pouce de la main est fissuré aussi cela indique la fragilité et la faiblesse ce qui reflète, comme nous l'avons cité précédemment, la vie de l'artiste avant la rencontre de sa muse. La fissure et le craquement au niveau de l'œuf et de l'index sont des éléments qui soulignent cette impression morbide présente dans cette toile et relative à la vie de Dalí.

Un petit serpent figuré entre l'œuf et l'index de la main marquant la transformation du cycle vie-mort-renaissance. C'est l'énergie de la totalité, l'habileté de tout expérimenter, afin d'arriver à la sagesse. Il peut également représenter la partie diabolique de Narcisse disparu. Le serpent est connu comme l'animal qui se régénère, il mue en changeant de peau : il fait peau neuve. Le serpent évoque aussi la sagesse et le respect de la vie. Il devrait apporter la guérison à tous ceux qui ont été blessés par la vie ou par la violence des hommes tel que l'artiste catalan, qui est fort blessé de ses parents et de la vie, qui l'ont traité comme une incarnation de son frère mort, lui causant des troubles qui peinent sa vie d'une souffrance et une déchéance mortelle. De-ce-fait, nous pouvons associer le serpent aux deux faces de la vie de Dalí : la vie antérieure pleine de chute et de

souffrance ; et la nouvelle vie bouleverser par Gala ; une vie éclatante de succès et de réussite.

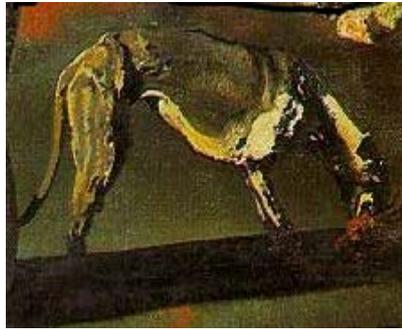


Figure n° 3.

A côté de la main géante un chien présent en dévorant une charogne (*Figure n° 3*), cela nous renvoie à la version d'Ovide, dont Narcisse était accompagné d'un chien de chasse dans sa légende. Remarquant que la présence du chien n'est le seul élément qui évoque la ressemblance au mythe d'Ovide, il y a l'homme (Narcisse) penché dans le lac et l'épisode tragique de la transformation en fleur de narcississe aussi.

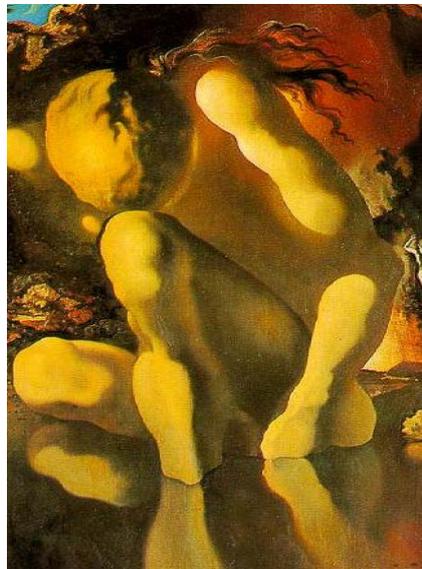


Figure n°4.

Dans le côté droite du tableau (*Figure n°4*), apparaîtra un personnage penché dans l'eau, nous pouvons préciser, malgré les couleurs vifs et lumineuses dont il est peint, qu'il est faible, fragile et désespéré. Il se donne de la valeur, Il est figé sauf les cheveux que

nous pouvons sentir en mouvement, il est entraîné de mourir peut être. Nous pouvons associer cette silhouette semblant regarder sa propre image dans l'eau, à Salvador Dali le vivant, bien sûr, cela est exprimé par ses couleurs, les couleurs naturelles d'un vrai corps humain. Ce personnage regardant son nombril est non pas son reflet dans l'eau : cela évoque le côté orgueilleux et narcissique de ce personnage (Dali notamment connue par son orgueil).

Cependant, une autre interprétation est possible, concernant la position de la silhouette de l'homme penché sur lui-même, en effet nous pourrions également examiner que le jeune homme ne regarde pas son reflet comme le note le texte d'Ovide (Narcisse d'Ovide est allongé sur la rive), mais son sexe ! Narcisse n'est pas courbé sur l'eau, ses jambes sont repliées, ses cuisses s'insèrent entre les yeux du personnage et son reflet. Sa tête inclinée ne montre que le dessus de son crâne, ce qui pourrait nous montrer que son regard fixe entre ses cuisses. Ainsi que son avant-bras gauche, au contraire du droit qui est apparent, nous est caché par sa cuisse. Nous pouvons extraire, qu'en plus d'observer son sexe, Narcisse le touche également. Cela nous renvoie à la notion de masturbation qui ne fait que maintenir la focalisation que celui-ci semble éprouver pour son corps. Le fait qu'il tourne le dos au groupe hétérosexuel pourrait également désigner qu'il se suffit à lui-même.

La tête de cette sculpture, semblable du héros grec, se présente comme un oignon, cela nous fait penser au célèbre proverbe catalan qui dit : « *il a la tête d'oignon* » et qui entame l'idée de complexe. Cette idée confirmée par Freud en déclarant que c'est la première fois l'artiste catalan traite le narcissisme en forme d'un tableau et un poème surréalistes traitant un sujet irrationnel. Selon Freud aussi l'histoire de Narcisse est traitée par la psychanalyse afin d'illustrer un trouble comportemental. Il est notable de citer l'importance des idées de Dali pour la psychanalyse, notamment la richesse psychologique des images doubles et leurs fonctions psychologiques chez le peintre. Au point qu'il a pu influencer un des plus grands maîtres d'une certaine psychanalyse, Jacques LACAN.

En regardant les deux figures : l'ancien Narcisse et le nouveau, nous avons l'impression d'examiner les deux côtés de l'esprit humain, le conscient et l'inconscient. Le conscient présenté par la figure à gauche ; Narcisse, et la main indique l'inconscient. Le conscient

dort pendant que l'inconscient crée, comme il est indiqué par le remplacement du corps « endormis » par une main.



Figure n°5.

Entre les deux formes analogiques en-arrière plan, se trouve un groupe de personnes des deux sexes (*Figure n° 5*), nus entrain de danser en séduction. Cela nous rappelle d'un univers dionysiaque : les fêtes peuvent se renvoyer au groupe cherchant à séduire celui qui n'est passionné que de lui-même ; c'est le cas de Narcisse ovidien qui rejette toute sorte de séduction des nymphes est qui n'est amoureux que de lui-même. Le groupe installé au début de la route menant à la maison blanche dans les montagnes, peut être le groupe surréaliste qui visite habituellement Dalí dans sa maison de Cadaquès. Parmi ce groupe, nous pouvons discerner une personne différente des autres, avec sa couleur ocre, nous fait penser au personnage courbé dans le lac qui porte les mêmes couleurs : Narcisse.

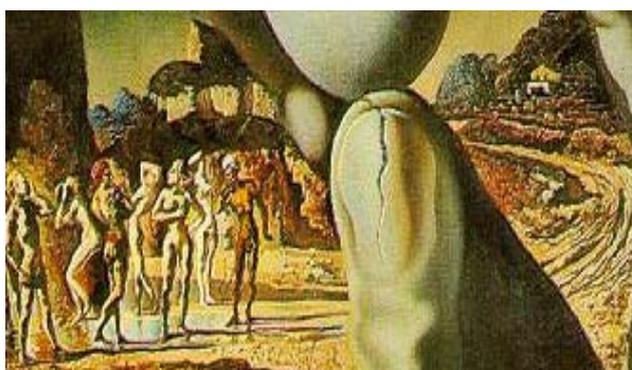


Figure n° 6.

Ces personnes sont en plein route menant à une maison (*Figure n° 6*), peut être c'est la cabane que Dalí l'a achetée à *Port Lligat*. On rejoignait *Port Lligat* à partir de Cadaquès par un chemin de terre raviné d'où l'on dominait la crique où se situait, toute blanche, la

maison du peintre aux pieds des montagnes du cap de Creus. Là où il est habitué à réceptionner ses invités. Cette maison où l'artiste reçoit le groupe surréaliste composé de : Luis Buñuel, René Magritte et sa femme, Paul Éluard et son épouse Gala qui devenu ensuite l'amante de Dali, puis sa femme, son salvateur, son modèle, son égérie et son mentor.

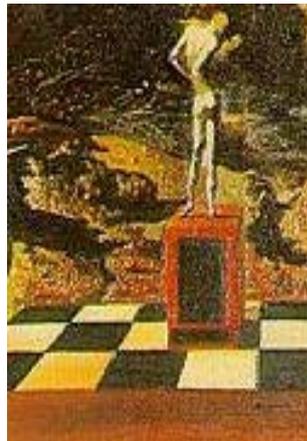


Figure n° 7.

En parallèle, Plus loin, derrière le chien (*Figure n° 7*), se trouve un échiquier avec un statut au centre. Les carrés blancs et noirs du damier peuvent nouvellement rappeler la vie et la mort. Le personnage sur un piédestal au centre pourrait être Narcisse se scrutant avec orgueil, se trouve à moitié sur une case blanche et à moitié sur une case noir. Ceci représenterait le fait qu'il ne meurt pas mais se métamorphose Ce personnage orgueilleux renvoi sûrement à notre artiste qui n'arrête gère d'avoir l'orgueil et la vanité en disant : « *Chaque matin au réveil, j'expérimente un plaisir : celui d'être Salvador Dali et je me demande, émerveillé, ce que va encor faire de prodigieux aujourd'hui ce Salvador Dali* »<sup>79</sup>. Dali ajoute aussi : « *Je serai un génie, le monde m'admira. Je serai peut-être méprisé, incompris, mais je serai un génie, un grand génie parce que j'en suis certain* »<sup>80</sup>. L'échiquier – ce qui est émergeant connu- renvoie à l'ordre, à la mesure, la vie de notre Dali n'a connue l'ordre et la mesure qu'avec son immense amour *Gala* ou bien *Elena Dimitrovnia Diakonova*. L'échiquier est associée au combat, donc à la guerre, peut être Dali veut indiquer la guerre civile de l'Espagne. Mais il peut indiquer aussi le conflit entre l'artiste

<sup>79</sup> DALI Salvador, le journal d'un génie adolescent, 2004, Collection Motifs, 2004, Monaco. p. 76.

<sup>80</sup> Ibid. P.79.

et le groupe surréaliste : Dali est également fut exclu du mouvement surréaliste et déclare avec orgueil : « *le surréalisme c'est moi*<sup>81</sup> » en même. Cependant nous pouvons associer le groupe surréaliste au groupe hétérosexuel au coté gauche de la toile et en parallèle, la sculpture peut présenter Dali qui demeure le seul vainqueur dans ce bataille. Il se présente sur un piédestal, comme un roi orgueilleux. Marquant que cette statue occupe un espace qui est en parallèle avec la statue de la main, toutes les deux sont teintées avec une couleur qui ressemble celle des os.

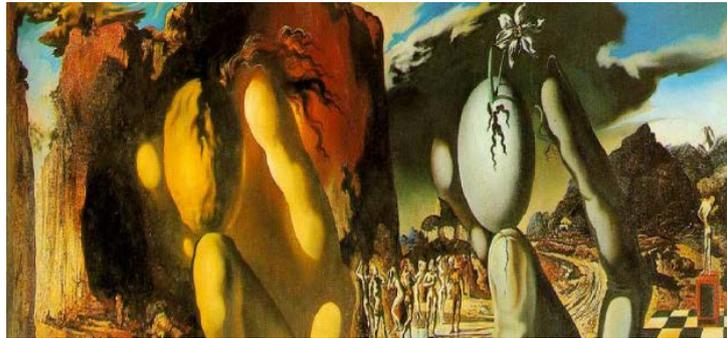


Figure n° 8.

L'arrière plan contient un paysage (*Figure n° 8*), des rochers et d'une falaise dont la texture est, avec une attentive observation de ce paysage, ressemblante à celle du Cup Creuse à Cadaquès en Catalogne, la ville natale de Dali, ce que nous avons observé dans les tableaux de Dali, que ces roches et ces montagnes sont présent presque dans toute la peinture daliennne. Dans ces montagnes, une forme d'un animal se voie ressemblant une sauterelle, il est connu que Salvador Dali a une certaine phobie envers les insectes, comme les sauterelles ou les fourmis : « *L'histoire ne me concerne pas. Elle me fait aussi peur que les sauterelles*<sup>82</sup> »; cette créature peut renvoyer à Echo, l'animal auquel il donne un rôle magistral, comme les mouches, considérées comme des fées dans sa culture catalane

---

<sup>81</sup> Note de lecture.

<sup>82</sup> Note de lecture.

## 1-2-.Une lecture de la palette dalinienne.

La palette dalinienne est caractérisée par l'application du contraste entre les couleurs froides, représentant la mort, la faiblesse et la souffrance, et les couleurs chaudes reflétant la vie, le succès et l'intellectuel. Ce contraste sert à couper la toile verticalement en deux parties distinctes mais aussi complémentaires ; le côté droit marqué par l'utilisation des couleurs froides notamment le gris et le bleu. Le côté gauche avec des couleurs chaudes : le jaune, l'écarlate, le doré (ocre) et l'orange. Une autre remarque que nous pouvons attribuer à la colorie de Dali est l'utilisation des couleurs complémentaires: la gamme des bleues face à la gamme des oranges, cette complémentarité que nous pouvons les associer à la complémentarité des deux parties symbolisant l'ancien Narcisse et le nouveau.

La source de la lumière vient du gauche, avec cette couleur ocre nous pouvons déduire que cette scène de transformation se passe pendant le soir, lors du coucher de soleil, donc, c'est la fin du jour avec sa lumière et sa chaleur comme celle qui teinte Narcisse lors de sa fin, en laissant l'espace pour l'arrivée d'une nuit froide et sombre tel que la main figée à droite du tableau, la notion du double et la notion de métamorphose sont toutes les deux présentes par excellence : double formes, deux couleurs complémentaires, gamme froide et gamme chaude.

Au niveau de cette toile, nous distinguerons l'apparence des thèmes de la vie, la mort et la renaissance. La vie dessinée par les couleurs lumineuses ainsi qu'elle est traduite par la présence des quatre éléments naturels qui la forment : la terre (les rochers et la berge où Narcisse est agenouillé), l'eau (la source), le feu (marqué par les couleurs rougeoyantes des rochers derrière Narcisse) et l'air (représenté par le ciel bleu et les nuages que nous sentons en mouvement). Ce sont les éléments nécessaires à la germination des plantes (la fleur narcissus).

Dali exploite, dans son tableau, les trois couleurs primaires pour arriver à cette texture colorable, dont la couleur dominante est l'ocre et sa dégradation, en plus la couleur orange, bleue et grise. Derrière le corps de Narcisse, se découvre une falaise teintée de l'écarlate dans le rouge. L'écarlate est la couleur des racines, de la forme du

corps, de l'incarnation : « *je nais dans la limite d'un corps. Je devrai composer toute ma vie avec lui, l'entretenir et le protéger. C'est lui qui me permet de apprendre les leçons de cette existence. Seul la mort pourra me donner la possibilité de prendre un autre corps avec d'autres limites*<sup>83</sup> ». Les propos de cette citation sur la signification de la couleur écarlate ne correspond-elle pas à la vie de Dali qui sent qu'il est incarné dans le corps de son frère mort et seule la mort lui permet d'échapper des limites de ce corps « imposé », c'est pour cette raison, qu'il s'affirme face à la Mort, exister par tous les moyens, fut-ce par les excentricités, affirmer son Désir la citation exprime aussi le thème du tableau : Narcisse échappant de son corps pour se transformer et prendre un autre corps : la fleur du narcisse.

L'ocre est une couleur foisonnée dans les œuvres de Dali, faisant partie des couleurs d'éveil, l'ocre est la couleur de la création, elle exprime le besoin de comprendre pour se construire, et c'est le cas de Salvador qui a passé sa vie de s'interroger sur lui et demeure en quête de se construire en utilisant tous les moyens et les outils pour sa création marquante. L'ocre indique aussi la dépendance, et Dali n'arrivera jamais à dépasser sa dépendance de son frère défunt.

La symbolique de la couleur orange est associée au monde de l'instinct ainsi qu'il se rapproche chromatiquement de la couleur des flammes Il est classé parmi les couleurs dites couleurs de l'arc-en-ciel, c'est une couleur chaude, secondaire, obtenu du mélange du rouge et du jaune, c'est « *la couleur du jeu, du plaisir, de la créativité, du mouvement, de la joie de vivre et de la sexualité*<sup>84</sup> ». Active et optimiste l'orange éveille la sensation, avive les émotions et provoque chez nous un sentiment de bien-être et de bonne humeur. C'est une couleur anti-fatigue, elle exprime le besoin d'émotion pour expérimenter du plaisir. Notre *Dali* qui a été besoin de tous cela, et avec l'arrivée de sa muse « *Galarina* » qui a veillé à tout et a tout fait. C'est grâce à elle que le peintre a découvert l'énergie pour se développer en tant que peintre génial visionnaire. Elle a su installer cette dépendance mutuelle et prendre un rôle phare dans la vie et la vue de l'artiste.

---

<sup>83</sup> BOURDIN, Dominique, *LE LANGAGE SECRET DES COULEURS*, Editions Grancher, Paris, 2006.p.212.

<sup>84</sup> Ibid. p.219.

Des touches en doré sont paraît dans la partie droite de la toile. Le doré est un jaune brillant donc comme le jaune, est porteur de puissance, mais plutôt la puissance par l'argent. Couleur du faste et du luxe. On le lie également à la générosité. Le doré fait partie des couleurs relationnelles (couleurs de l'arc-en-ciel), il exprime le besoin de comprendre pour se construire notamment comme Dali qui passa sa vie pour se comprendre et pour se construire.

Nous avons cité précédemment, que les deux figures dans le tableau peuvent être associées aux deux côtés du cerveau : le conscient et l'inconscient. Ceci est exprimé par la symbolique de la couleur du ciel de la toile, un ciel avec des nuages gris en mouvement ce qui indique qu'il s'agit du printemps, la saison du narcissisme. Le bleu définit tel : « *Le bleu est la couleur de la synthèse entre les deux cerveaux. C'est la couleur de l'intégration des informations dans la conscience. Par elle, toutes mes expériences permettent l'ouverture de la conscience et donc la croissance de l'être*<sup>85</sup> ». Mais le ciel n'est pas toujours bleu, des fois il est gris, rougeoyant ou bien blanchâtre. Dali, dans cette œuvre, nous expose un ciel bleu tel que la mer. Donc nous pouvons dire que la couleur est la couleur de la mer, des sentiments océaniques que procure la mer, c'est le sentiment du repos de plénitude et du calme recherchés par l'artiste, tout cela s'oppose à l'idée de pensée puisqu'il s'agit de relâchement total et de vide dont vit le célèbre Dali avant la rencontre de sa femme *Gala*.

Il est nécessaire de noter que la mer est un élément qui traverse la majorité des travaux de Dali, peut être à cause de la région où il a vécu : *Cadaqués* un petit village de pêcheurs, qui représente une grande source d'inspiration. C'est là qu'il déclare sa flamme à Gala. C'est un endroit que Dali considère comme : « *l'un des endroits les plus arides de la terre. Les matins y sont d'une sauvage et âpre gaieté, les soirs souvent d'une mélancolie morbide*<sup>86</sup> ».

Le bleu est une couleur froide qui exprime l'intuition et de l'action, de l'expression, de la communication, de la sensibilité. Toujours prêt à innover. Cette couleur froide

---

<sup>85</sup>Ibid. p.243.

<sup>86</sup> DALI, Salvador, cité par LAMBOLEY Claude, *SUR LES PAS DE SALVADOR DALI EN CATALOGNE*, Académie des sciences et Lettres de Montpellier, conférence n° 4087 ? 2009, p.4. 23-10-2014/ 22 :45.

complémentaire d'orange, est liée au rêve, le rêve auquel l'artiste recourt pour échapper au caractère mortel de l'homme, à travers l'art. Selon *Dali* :

*Le rêve est capable de résumer en un moment un événement compliqué, il peut faire vivre en un seul instant une scène présentant des motifs multiples. Tel le dormeur qui se réveillant d'un rêve qui n'a duré que quelques secondes, a l'impression d'avoir regardé un film long et complexe.*

Le rêve est très important pour Dali, car il est le seul coin où il peut fuir de sa vie réelle et d'exprimer de soi sans complexe et avec tout moyen. La personne dite bleu aime avoir les cheveux longs, une matière pour sans cesse se créer de nouveaux visages comme ce dandy catalan avec les cheveux longs et les moustaches « *radar* ». La couleur bleu est relative aussi avec l'esprit et l'espace créatif pour laisser s'exprimer sa  fibre artistique.

L'eau du lac apparaît sombre et le reflet de Narcisse dans cette eau n'est pas évident, il représente l'inconnu. L'image de narcissé devient l'image d'un rêveur, immergé dans l'inconscient, cherchant à trouver la vérité. En fait, on peut dire que le corps de cet homme est Le Surréaliste *Dali* qui déclare dans son *Le journal d'un génie* que : « Le surréalisme c'est moi ».

La gamme grise est la teinte qui domine dans le côté droit du tableau. Le gris fait partie des couleurs de la transformation et de nos problèmes. Cela justifiait l'utilisation et le choix de cette couleur par l'artiste en colorant la forme organique qui indique le frère trépassé. Il exprime la mort, bien sûr du frère, et des problèmes qui proviennent de cette mort tel que les crises de folie et le problème d'identité que Dali a souffert toute sa vie.

Une autre couleur tertiaire présente au niveau du sol et des montagnes, la gamme des marrons avec sa douceur est la couleur de la terre par excellence, il est relatif avec le monde animal et végétal, le cas de ce qui explique le sentiment d'être bien en sa présence. L'intérêt de ces couleurs réside dans le contraste qu'elles entraînent entre le corps de Narcisse et du décor qui l'entoure. Elles nous permettent également d'attirer notre attention plus particulièrement sur son corps, du fait que celui-ci possède des teintes plus vives que le reste du décor

Les couleurs de la palette daliennne sont très significatives malgré que l'artiste se limite à l'utilisation du contraste harmonique entre couleurs froides et complémentaires. Les teintes sont douces, naturelles et reflètent avec authenticité la signification dissimulée de la toile.

## 2-L'analyse du poème.

La Métamorphose de Narcisse de Dali s'ouvre aux spectateurs comme un livre avec deux images qui se confondent dans leurs ressemblances et leurs différences exposant qu'une transformation a lieu de l'une à l'autre. La notion du double est présentée aussi par le double de cette toile en forme de « *poème paranoïaque* » selon Dali. Image et texte métaphorique, cette œuvre se propose avec une telle manière qu'on ne sait plus lequel reflète l'autre, la toile ou le poème. Portant le même titre que le tableau, et à travers ses cent quarante quatre vers libres, ce texte inclue une recommandation d'observer la toile dans un état de « *fixation distraite* », à la valeur duquel le héros Narcisse disparaîtra progressivement. Confirmée par l'artiste lui-même, dans sa méthode paranoïaque-critique, l'observateur, pour bien comprendre son tableau et en saisir les métaphores, doit lire le poème parallèlement.

### 2-1 -Fragmentation et interprétation du poème.

À la lecture des propos de *Salvador Dali dans sa création artistico-littéraire* abordant le thème de la métamorphose de *Narcisse*, nous découvrons que son *Narcisse* à un *oignon dans la tête* – proverbe catalan – ce qui est associé en catalan, à la notion psychanalytique de complexe : « *Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse*<sup>87</sup> ». L'oignon peut fleurir dans la tête, cet "tête oignon" fleurit comme un bulbe. Donc, la création peut se jaillir d'une tête d'un agité, d'un complexe. C'est à ce moment que la métamorphose de Narcisse de Dali se lit dans sa différence. Dans la légende ovidienne, le bel adolescent désireux et avide d'embrasser son reflet l'étreint et se noie en lui, pour se métamorphoser après sa mort en fleur portant son nom. En analysant le texte poétique de Dali, dès les premiers vers, nous constatons qu'il s'agit d'un commentaire de la peinture qu'il l'accompagne. Partant de la description précise concernant le paysage et le moment de la métamorphose qui est le début de printemps,

---

<sup>87</sup> DALI, Salvador, *La Métamorphose de Narcisse*, 1937.

la saison du narcisse, et la fin de l'hiver, cette description bien détaillée et bien impressionnable se présente durant la première trentaine vers :

*Sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne.  
La balance invisible du printemps.  
Oscille. .  
Dans le ciel neuf d'avril. (Vers 2-5)*

Lors de l'observation attentive et prolongée du tableau, nous pouvons constater que *Narcisse* disparaît pour devenir invisible. C'est à ce moment de l'observation que la métamorphose du mythe s'exprime, c'est-à-dire lorsque «l'image de Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de ses doigts un œuf, une semence, l'oignon duquel naît le nouveau Narcisse – la fleur.»

*Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation  
préliminaire, pèse consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent,  
éclosion carnivore de leurs latents atavismes morphologiques.  
Dans le groupe hétérosexuel,  
dans cette date douce de l'année  
(mais sans excès chérie ni douce),  
il y a l'Hindou  
âpre, huilé, sucré  
comme une datte d'Aout,  
le Catalan au dos sérieux  
et bien planté  
dans une côte-pente,  
une pentecôte de chaire dans le cerveau,  
le Germain blond et carnassier,  
les brumes brunes  
des mathématiques  
dans les fossettes  
de ses genoux nuageux,  
il y a l'Anglaise,  
la Russe,  
la Suédoise,  
l'Américaine  
et la grande Andalouse ténébreuse,  
robuste de glandes et olivâtre d'angoisse. (Vers 41-60)*

L'ensemble hétérosexuel au centre du poème et du tableau, est en net contraste avec le corps du Narcisse incliné sur son reflet. Ce groupe de personnages nus regroupe les deux sexes, femmes et hommes nous remonte au fêtes dionysiaques. L'universalité de ce groupe qui se compose selon Dali d'un Hindou, un Catalan, un Allemand, une Anglaise, une Russe, Une Suédoise, et une Américaine est également dirigée en plaisanterie dans le poème, à travers l'énumération qui nous donne une présentation détaillée des personnages. Ces personnages adoptent "*les fameuses poses de l'expectation préliminaire*", représentant l'attente érotique qui annonce l'acte sexuel. Si l'atteinte de l'amour s'offre comme un bouleversement et un cataclysme, c'est parce qu'elle laisse libre cours à l'expression d'une violence ancienne, elle autorise "*l'éclosion carnivore de latents atavismes morphologique* ».

Dans son poème, Dalí nous dit clairement que son Narcisse du tableau est penché sur son sexe et non pas sur son image dans l'eau, cela pourrait s'apparenter par l'expression « son désir », et cela nous renvoi directement à la notion de masturbation :

*Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse  
se penche  
sur le miroir obscur du lac,  
quand son torse blanc plié en avant  
se fige, glacé  
dans la courbe argentée et hypnotique de son désir. (Vers 63-68).*

L'expression : « son désir » pourrait s'apparenter à ce qui précède.

*Mais, toi, Narcisse,  
formé de timides éclosions parfumées d'adolescence  
transparente,  
tu dors comme une fleur d'eau.  
Voilà que le grand mystère approche,  
que la grande métamorphose va avoir lieu. (Vers 123-128).*

Dans ce passage, qui décrit Narcisse présenté dans la partie gauche de la toile, l'artiste reprend la notion d'adolescence, d'innocence et de timidité en proie de se métamorphoser pour devenir fécond, d'où l'apparition de la fleur. Il reflète donc sa transformation lui-même d'un homme, lors de son adolescence, innocent et victime de l'autorité d'un frère

mort, un homme équilibré, inquiet, indifférent, et qui a des crises névroses, pour devenir un homme célèbre, un créateur génie, car La création donne à Dali la possibilité d'exister comme un différent de son frère, c'est être dans sa singularité .

*Il ne reste de lui  
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,  
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologiques,  
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau  
au bout des doigts de la main insensée  
de la main terrible  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle  
de son reflet. (Vers 132-141).*

Ces vers demeurent une description détaillée de la partie droite du tableau qui contient la main décrite comme mortelle, terrible, insensée et coprophagique, désignant le frère mort comme elle peut désigner Dali lui même lors de sa déperdition et son affaiblissement. L'œuf, qui est le synonyme de la naissance, la vie et la renaissance, est identifiée par *l'ovale hallucinant de blancheur* et par la *chrysalide*. Pourtant, nous pouvons détecter une certaine comparaison à la fleur et au papillon reversées dans le domaine des sciences naturelles: la chrysalide et le bulbe donnent naissance à l'élément biologique qu'ils portent secrètement en eux, de l'une sort le papillon, de l'autre éclot la fleur et de la tête naissent les obsessions et les désirs maintenus à l'état embryonnaire. Après la transformation, l'idée « *d'arrière-pensées biologiques* » ou bien les pensées "*biologiques*" sont des pensées cachées se présentent comme des arrière-pensées. Dette peut nous renforcer dans notre idée et dans nos affirmations précédentes

Les derniers vers du poème se veulent une affirmation de la part de l'artiste que la fleur ou bien le nouveau Narcisse est sa femme Gala :

*Quand cette tête se fondera,  
Quand cette tête se craquèlera,  
Quand cette tête éclatera,  
ce sera la fleur,  
le nouveau Narcisse,*

*Gala-*  
*mon narcissse.* (Vers 142-148).

En effet, nous pouvons inspirer du poème que l'acte sexuel s'associe donc à l'angoisse. Il s'oppose à la représentation agréable qui présente Narcisse frileusement relié sur lui-même dans la toile. Malgré-cela, Narcisse de Dali reste fidèle à sa destinée mythique, disparaît et s'évanouit dans son propre reflet pour renaître en forme de fleur de narcissse. Le poème avoue que cette fleur est Gala, qui a initié Dali à l'amour quant l'obsession de l'action sexuelle s'accompagnait chez lui d'un sentiment d'angoisse très profond. La question qui se pose après cette interprétation s'est qui est ce Gala ?

Gala ou précisément Elena Ivanovna Diakonova était l'épouse de son amie le poète Paul Eluard dont le fruit de ce mariage une fille Cécile, elle commence une relation avec Max Ernst qui. Ensuite, lors d'une visite à la maison de Dali avec son mari et sa fille, et quelques artistes surréalistes, Dali en tombe amoureux. Il écrit dans *la Vie secrète* :

*Elle était destinée à être ma Gradiva (ce nom provient du titre d'un roman de W. Jensen, dont le personnage principal est Sigmund Freud ; Gradiva en est l'héroïne et elle permet la guérison psychologique du protagoniste), celle qui avance, ma victoire, mon épouse.* <sup>88</sup>

Femme russe énigmatique et d'une grande intuition, elle sut reconnaître le génie artistique et créateur là où il se trouvait et elle fréquenta de nombreux salons des intellectuels et artistes de son époque.

## 2-2 -une lecture du poème.

La poésie est un art qui exprime beaucoup, avec l'harmonie de ses mots, le rythme et l'image, les émotions et les impressions, principalement, elle est caractérisée par sa musicalité et sa sonorité. En général, le poème se compose de vers, mais il y a également des poèmes en prose tel celui de notre corpus.

La première chose qui nous attire dans ce poème est les vers qui sont marqués par leurs différentes longueurs, on appelle cela des poèmes *hétérométriques*. Ses vers sont libres, c'est-à-dire qu'ils ne riment pas forcément. Les conventions syntaxiques sont

---

<sup>88</sup> DALI, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dali. suis-je un génie?* L'AGE D'HOMME, Paris, 2006.p.182.

absentes, nous ne retrouvons pas les principes à respecter dans la rédaction d'un poème ; son écriture paraît libre. De plus, il n'y a pas forcément de cohérence entre les termes ni les vers, ce poème fonctionne beaucoup par métaphores et personnifications parfois insolites, qui sont présentes quasiment à chaque vers :

*Loin du groupe hétérosexuel, les ombres de l'après midi avancées s'allongent dans  
le paysages  
et le froid envahit la nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau. (Vers 61-62).*

Par contre il y a quelques assonances « *s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémental* » (Vers12), « consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents » (Vers 41). Nous remarquons ainsi la présentation de quelques allitérations « entre les silences des mousses » (Vers15), « droites tendres et dure » (Vers 35).

Au niveau des figures de style nous constatons qu'il y a des figures de répétition tel que l'anaphore qui se présente dans les derniers vers du poème :

*sa tête de nouveau plus tend.re  
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologique,  
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau » (Vers 135-137).*

*de la main insensée,  
de la main terrible,  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle. (Vers 137-140)*

Le parallélisme au niveau de la structure syntaxique, comme exemple la main tenant le bulbe est décrite par la multiplication de constructions syntaxiques analogues appliquées à des contenus différents :

*de la main insensée,  
de la main terrible,  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle. (Vers 137-140)*

La comparaison est présente dans le texte de Dali, comme exemple citant les vers suivants :

*L'hindou  
âpre, huilé, sucré  
comme une datte d'Août, (Vers 48-45)*

*Le corps de Narcisse se vide et se perd  
dans l'abime de son reflet,  
comme le sablier que l'on ne retourna pas. (Vers 84-86)*

Au long de ce poème, nous pouvons sentir que L'inconscient qui s'exprime de plusieurs manières dans le poème. D'abord, nous ne percevons pas nécessairement de cadre logique.

Il y a un changement de ton : alors que tous les vers sont formulés par un narrateur omniscient, les deux derniers vers proposent l'engagement du poète lui-même. Pour la première fois, Dalí prend la parole, comme s'il était Narcisse. Nous pouvons apparenter Gala à la cause de sa transformation physique. Tout comme Écho, l'amour que porte Gala à Narcisse- Dalí- opère chez le personnage masculin un changement fondamental. Aucune observation n'est faite par rapport à la nature de cette métamorphose : doit-elle être perçue comme une destinée, une fatalité ou une renaissance? Pour ce que nous savons de la vie de Dalí, ayant toujours remarqué que l'apport de sa femme est bénéfique –la qualifiant souvent de muse à son œuvre- il apparaît clair que la métamorphose est une issue positive. Une telle analyse est moins évidente à partir de la peinture *Métamorphose de Narcisse* : il n'y a pas d'illustration, comme telle, de Gala- ou d'Écho. On soutient, par contre, que le groupe de gens nus, peints en arrière-plan de la scène du dédoublement de Narcisse, exécutent une forme de danse, visant à attirer le héros, le séduire. Certaines analyses voient en eux une attitude semblable à celle de la nymphe Écho dans sa version initiale.

Dans le poème, le champ sémantique relatif aux végétaux amène l'idée de la métamorphose physique en narcisse (la fleur) :

*Narcisse,  
comprends-tu ?  
La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit, comble déjà ta  
tête de ce sommeil inguérissable, végétal, atavique et lent  
qui dessèche la cervelle*

*dans la substance parcheminée  
du noyau de ta proche métamorphose.  
La semence de ta tête vient de tomber dans l'eau.  
L'homme retourne au végétal. (Vers 103-112)*

La mort de Narcisse est annoncée, claire et inévitable. Le narrateur le prévient personnellement (utilisation du « tu ») qu'une semence germe dans son cerveau : seule sa mort permettra le passage à la forme végétale. Le thème de la mort, bien que très présent, n'est pas développé du côté de la fatalité ou de la punition comme dans les autres récits : la mort est davantage vue comme un tournant nécessaire à la vie. Pour l'auteur, son texte et son tableau renvoient au cycle organique de la mort, de la décomposition « qui dessèche la cervelle » et de la renaissance (la métamorphose en narcissé).

Au niveau sémantique, la métaphore est utilisée pour décrire la fascination de Narcisse pour sa propre image. Le corps du jeune homme est plié en avant *en se laissant ainsi engloutir par son image* : le "désir", prenant la forme métaphorique d'une "courbe", devient une "pente" concrète et glissante emportant le corps de Narcisse :

*dans la courbe argentée et hypnotique de son désir (vers 68).  
suit la pente du torrent féroce ment minéral  
des pierreries noires aux parfums âcres (vers 85-86).*

La paronomase – au niveau phonique – est présentée dans la description des différentes ethnies qui composent le groupe hétérosexuel s'opère par le rapprochement de termes dont les phonèmes se ressemblent.

*il y a  
l'Hindou  
âpre, huilé, sucré  
comme une datte d'août,  
le Catalan au dos sérieux  
et bien planté  
dans une côte-pente,  
une Pente côte de chair dans le cerveau (vers 48-55)*

Au premier plan de la toile *Métamorphose de Narcisse*, on se sert du dédoublement pour suggérer la transformation physique. À l'arrière-plan du tableau de Dali se tient un

groupe de personnes que le peintre appelle, dans son texte, les « autres » et qui, toujours selon lui, se compose d'un Indou, d'un Catalan, d'un Allemand, d'un Russe, d'un Américain, d'une Suédoise et d'une Anglaise. Ces amants, ou prétendants, s'approchent de Narcisse, mais celui-ci refuse systématiquement leur amitié/amour. Dans cette version surréaliste du mythe ovidien, on cherche à intégrer des problématiques de l'actualité, telles que la multiethnicité en Occident et les nouvelles théories psychanalytiques de Freud. Dali ne s'intéresse pas tant à l'histoire mise en œuvre par les poètes de l'Antiquité; il choisit de traiter de la figure de Narcisse, très complexe du point de vue psychologique. C'est le caractère très auto-suffisant et centré sur lui-même de Narcisse qui l'inspire. Son œuvre sur la *Métamorphose de Narcisse* est, en quelque sorte, une mise en lumière sur la personnalité narcissique et sur le concept du « moi », proposés par Freud.

### 3- Le mythe de Narcisse en vue paranoïaque.

Dali *le Fou-Explorateur*, appelé par les surréalistes *le Christophe Colomb du surréalisme*, se nourrit par la théorie psychanalytique consommée largement par le groupe surréaliste, pour son activité créatrice.

Dans le *Surréalisme au service de la Révolution*, Dali expose un écrit théorique, « L'Ane pourri » (1930), où il explique les fondements de sa « paranoïa-critique », illustrée dans certains nombres de toiles et de textes. La paranoïa est devenue pour lui un objet de prédilection. Freud traite, dans le dernier chapitre de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de la paranoïa :

*Les paranoïaques présentent dans leur attitude ce trait frappant et généralement connu, qu'ils attachent la plus grande importance aux détails les plus insignifiants, échappant généralement aux hommes normaux, qu'ils observent dans la conduite des autres ; ils interprètent ces détails et en tirent des conclusions d'une vaste portée.*<sup>89</sup>

Freud en mettant en évidence la propriété de « vérité » du paranoïaque déclare :

---

<sup>89</sup> FREUD, Sigmund, cité par CHATELAIN Robin, *Psychose et création : l'exemple de Salvador Dali*, [https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-\(n°15\).page-149.htm#](https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-(n°15).page-149.htm#), p.33. consulté le : 22-01-2015/14 .45.

*Tant de choses se pressent dans la conscience du paranoïaque qui, chez l'homme normal et chez le névrosé, n'existent que dans l'inconscient, où leur présence est révélée par la psychanalyse ! Sur ce point, le paranoïaque a donc, dans une certaine mesure raison : il voit quelque chose qui échappe à l'homme normal, sa vision est plus pénétrante que celle de la pensée normale.*<sup>90</sup>

Cette citation, selon Dali qui est très passionné par la psychanalyse de Freud, dévoile toute sa conséquence :

*Tous les médecins sont d'accord pour reconnaître la vitesse et l'inconcevable subtilité fréquentes chez le paranoïaque, lequel, se prévalant de motifs et de faits d'une finesse telle qu'ils échappent aux gens normaux, atteint à des conclusions souvent impossibles à contredire ou à rejeter, et qui, en tout cas, défient presque toujours l'analyse psychologique.*<sup>91</sup>

D'où Dalí développe, dans les années 1930, sa méthode « paranoïaque-critique », ou paranoïa-critique, il s'agit d'un procédé de création inventé par Dali, applicable pour tout art : peinture, poésie, sculpture, cinéma... L'artiste définit cette méthode comme « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ». Donc, nous pouvons estimer que la mise en place de cette méthode, ouvre la voie pour que le délire et l'analyse, l'irrationnel et le rationnel, le conscient et l'inconscient soient liés. Dans un commentaire publié, dans la revue *Esquire* en 1942, Dali lui même explique cette méthode en disant :

*La découverte des "images invisibles" s'inscrivait certainement dans ma destinée. A l'âge de six ans, j'ai étonné mes parents et leurs amis par mon don très médiumnique de "voir les choses différemment". J'ai toujours vu ce que*

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> DALI, Salvador, « *L'Ane pourri* », Le surréalisme au service de la révolution, n° 3, 1930, dans *Oui, La révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*, Paris, Denoël, 2004.p12.

*les autres ne voyaient pas ; et ce que eux voyaient, je ne le voyais pas*<sup>92</sup> ».

Le trait d'union qui relie les deux mots « paranoïa » et « critique » indique qu'ils sont parallèles et interdépendants, et non pas successifs. Ils participent tous deux de l'activité créatrice et de ses produits. Dali commente : « *Ces méthodes, basées sur le rôle exclusivement passif et récepteur du sujet surréaliste, sont en liquidation et cèdent la place à de nouvelles méthodes surréalistes d'exploration systématique de l'irrationnel.* »

La « paranoïa-critique », selon son inventeur, fait « *passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité* » ; elle « *fait valoir objectivement et sur le plan du réel le monde délirant inconnu de nos expériences rationnelles*<sup>93</sup> ».

Les associations d'idées conduit au résultat de créer un aspect de savoir irrationnel qui résulte d'un *délire obsédant*, tout cela permet de créer « *des images qui provisoirement ne sont pas explicables ni réductibles par les systèmes de l'intuition logique ni par les mécanismes rationnels* »<sup>94</sup>. Cette méthode n'a pas pour objectif de cacher la vérité derrière une autre vérité qui se diffère, ce qui reviendrait à engendrer un mensonge. C'est, contrairement, un moyen de rendre visible ce qui était masqué, de dévoiler la nature profonde de la réalité où nous vivons à travers notre inconscient. L'expression de sa paranoïa pour Dali, est une façon de s'en guérir d'une certaine manière. Lui-même ne se décrit pas tel qu'un paranoïaque : « *L'unique différence entre un fou et moi, c'est que moi je ne suis pas fou*<sup>95</sup> », il tient à se différencier des êtres atteints de cette *pathologie* malgré les ressemblances.

Regarder n'est pas suffisant, car Dali fait appel à notre capacité de dissection, c'est une question de perception. La clé pour appréhender les messages des œuvres de Dali se trouve dans notre inconscient ; avec l'apport nécessaire d'éléments biographiques et historiques, il nous devient faisable de décoder en partie ses œuvres. Il nous met en situation pour aborder nos propres fantaisies, à travers un plaisir esthétique, nous sommes alors en mesure de relâcher nos propres pulsions. Dali ne cherche pas pour autant à inventer ces images, ce sont ces images qui lui apparaissent à travers la vision irrationnelle qu'il porte sur le monde. Dali éclaire le fonctionnement de la perception irrationnelle, c'est-à-dire la paranoïa :

---

<sup>92</sup> M<sup>a</sup> MAURELL, Rosa, *Histoire d'un tableau – Métamorphose de Narcisse*, Centre d'Estudis Dalinians

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> DALI, Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935.p.18.

<sup>95</sup> DALI, Salvador, *Journal d'un génie*, 1964, p.21.

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. La réalité du monde extérieur sert d'illustration et de preuve, et se trouve mise au service de la réalité de notre esprit. <sup>96</sup>

Il revendique une spontanéité dans son travail, combinée à un savoir-faire pictural. L'idée est d'aboutir à une maîtrise consciente de ces visions et d'être capable de développer une réflexion à partir de la création esthétique générée par l'obsession.

### 3-1 - L'actualité de Narcisse.

Tout d'abord, il est indiscutable que la version principale de Narcisse est, bien sûr, le mythe de Narcisse, cité dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ces dernières qui demeurent les plus vieilles, illustrent, bien plus que de simples histoires empreintes de lyrisme et d'onirisme. Les allusions, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, avancent, entre ses lignes, des idées et des concepts sur l'Homme. Selon le mythe, Narcisse s'observe dans l'eau ; séduit par son reflet, il se penche, en tombant amoureux et délaisse la nymphe Écho. A la fin, disparu dans le lac, il ne reste de lui qu'une fleur, un narcissé. D'où vient le nom propre du personnage.

Ce mythe a été à la base de plusieurs reproductions soit littéraires, poétiques, plastiques, musicaux, cinématographiques, photographiques et même psychanalytiques. En littérature, plusieurs écrivains sont séduits par cette légende et l'ont exploité dans leurs écrits pour des raisons valables. Avec les années, ce mythe a été repris et interprété, selon l'époque et le contexte. Les auteurs du moyen âge, comme *Guillaume de Lorris* avec son *Roman de la Rose*, ont exploité la honte de Narcisse envers Écho. L'accent a alors été mis sur un jeune homme condamné à mourir parce qu'il a rejeté de l'amour honnête offert par une femme. L'artiste baroque *Le Caravage*, apportant de nouveauté, peint seul le personnage de Narcisse habillé des vêtements du temps du peintre, et en manifestant, avec réalisme, ses expressions faciales, ce qui indique que l'intérêt du Caravage est entièrement porté sur la figure de Narcisse à laquelle fait référence.

---

<sup>96</sup> DALI, Salvador, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la révolution*, N°1, Juillet 1930.p.11.

Pendant la période classique, *Nicholas Poussin*, peignant la même scène décrite par Ovide, en usant de façon analogue l'espace et les lieux. Il a voulu reprendre le cachet sensible et nostalgique présent dans la version originale, lors de la mort d'Écho et de Narcisse. Plus actuellement, Salvador Dali a consacré un duo littéraire et artistique, à l'histoire de Narcisse. En 1937, à la lumière des théories de psychanalyse émises par Sigmund Freud, il a cherché à présenter la personnalité narcissique du jeune homme (référence au *complexe de Narcisse*). Faisant partie du courant surréaliste et influant par ses idées, Dali s'est spécialement préoccupé du thème de la métamorphose physique. En plus, il a écrit une œuvre qui s'intitule aussi la métamorphose de Narcisse, en vers. L'enthousiasme narcissique de Dali, marqué notamment par le choix d'intituler de sa peinture «La Métamorphose de Narcisse», ne se limite pas à ces œuvres citées, lui, qui est surtout connu pour son ego et son narcissisme, mais il a même s'incarné pour présenter Narcisse en photographie. Le mythe, par sa charge/marque profondément intemporelle, axé sur les comportements humains, s'est reconstruit à chaque époque, autant dans sa forme que dans son contenu. On aurait pu parler de la fable *L'Homme sans visage* de Jean de la Fontaine ou encore de la série de dessins faits par Picasso.



Dali en Narcisse.<sup>97</sup>

### 3-2 – Dali et son double : une reconstruction du moi

A partir des années 1930, l'idée de l'image double, s'établi très rapidement, Dali y restera attaché durant toute sa carrière. La vision géniale de Dali perçoit dans une image quelconque, une autre image qu'il utilise comme support pour troubler la réalité et la signification de cette image ; *L'Homme invisible* (1929), *Signes* reflétant des éléphants

---

<sup>97</sup> Photographie de Dali pris par sa femme Gala, cité par Rosa Maria MAURELL, *Dali et le mythe de Narcisse*, i Constans *El Punt*, 25 décembre 2005.

Métamorphose de Narcisse(1937), Ballerine dans une Tête de Mort. (1939). les 3 Sphinx de Bikini. (1947), en est parmi les exemples. Pendant sa vie artistique, Dali s'attachera à jouer avec l'œil du spectateur en peignant des images doubles à l'effet *stéréoscopique*, c'est la *tridimensionnalité*. Ces œuvres sont abordées à la reproduction avec une grande difficulté.

Dalí n'a cessé de se raconter dans ses tableaux, dans ses écrits et à ses commentateurs exagérés ; sa peinture-MN est égoïste : elle traite le thème d'un « *génie* » et de sa crise d'identité. Mais, les deux images de ce génie que Dali montre dans la toile s'harmonisent bien pour exprimer la métamorphose de la réalité quotidienne qu'on doit opérer pour découvrir le monde 'vrai' selon le surréalisme. La MN est parmi ses foisonnantes présentations de lui-même. Le thème de l'image double est clairement présent dans cette œuvre, où Dali va jusqu'à changer de nature et s'identifier dans une autre nature pour s'exprimer et se reflète. L'utilisation de cette vision simulacre par Dali, et d'après les interprétations et les analyses que nous avons exprimé précédemment, n'est pas arbitraire, mais elle est avancée pour des raisons personnelles. En faisant la correspondance et le va et vient entre la toile et le poème, nous pouvons détecter que chaque fragment de la toile est évoqué et commenté par le texte poétique, en mettant la vie de l'auteur, avec les événements qui l'ont bouleversé, en scène. Donc Dali nous raconte une partie de sa vie.

N'oubliant pas que Dali subsiste une vie double comme il affirme : « *Je naquis double. Mon frère, premier essai de moi-même...* ». <sup>98</sup> Il coexiste avec cette vie simulacre avec contrariété et souffrance, ce qui évoque chez lui des troubles maléfiques influant sa vie et ses créations artistiques et littéraires. S'inspirant du mythe de Narcisse, mis en vers par Ovide dans ses *Métamorphoses*, Dali invoque également la tradition classique pour mettre sa mythologie personnelle en abîme. Le narcissisme du peintre est mis ici au cœur du sujet. Le personnage de pierre qui regarde son reflet dans le lac se reflète également dans la forme de gauche, représentant une main qui tient un œuf. Or, la figure de la main, cet organe du peintre, l'élément créateur, qui est le reflet de son narcissisme, se confond avec celle d'un personnage dont le comportement pensif, voire nostalgique. L'artiste évoquerait ces moments où, il se livre aux plaisirs de l'onanisme, sublimant dans leurs représentations les imaginations sexuelles qu'il ne peut assouvir.

---

<sup>98</sup> DALI, Salvador, le journal d'un génie adolescent, 2004, Collection Motifs, 2004, Monaco. p. 76.

La notion du double accompagne Dali dans sa vie et dans sa carrière, dans le conscient et dans l'inconscient, elle est apparente presque dans toutes ses créations littéraires, plastiques, photographique, sculpturales ou architecturales. L'image double se présente comme l'un des procédés centraux de sa célèbre méthode paranoïa-critique :

*Une image double : c'est-à-dire la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité qui pourrait déceler quelque arrangement [...] Ces nouveaux simulacres menaçants agiront habilement et corrosivement avec la clarté des apparences physiques et diurnes.<sup>99</sup>*

Drôlement, et bien que la main soit infestés par les fourmis, l'œuf qu'elle tient au ciel donne naissance à un nouveau narciss, annonçant une renaissance qui a peut-être lieu dans l'œuvre même.

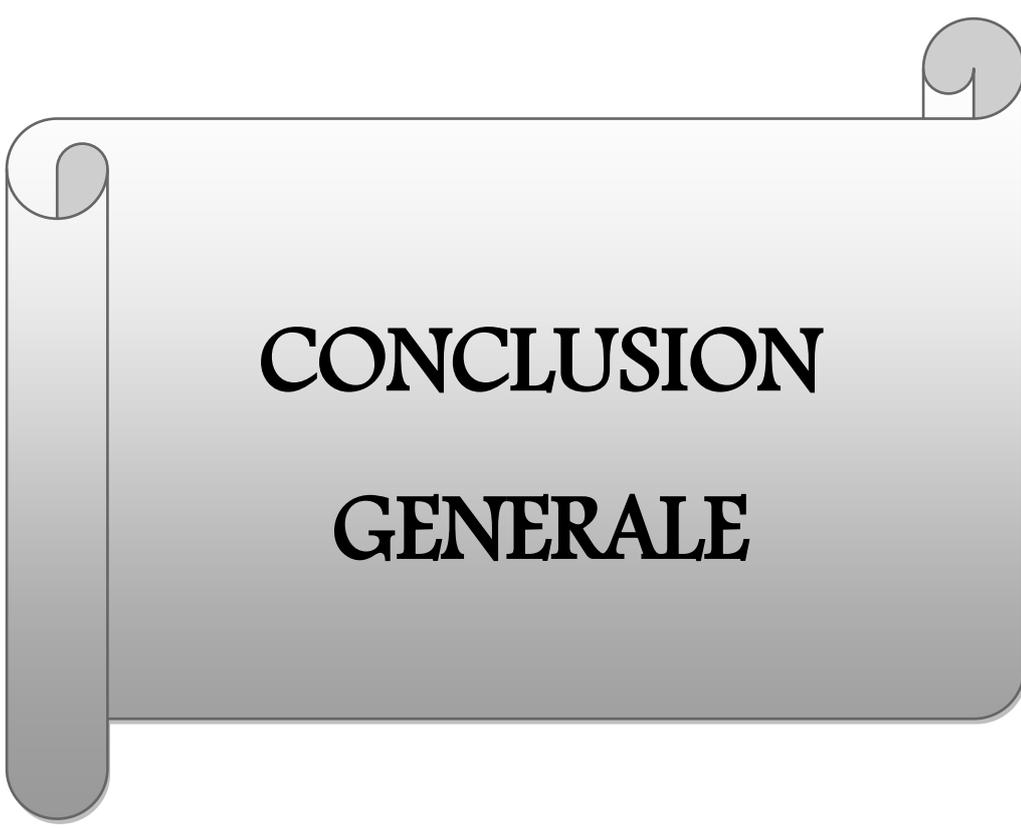
L'ambivalence des images associée à leur dédoublement commente une interrogation du peintre sur sa propre identité, ce dernier revenant souvent sur le sujet de son frère mort avant sa naissance dont il lui avait été non seulement donné son prénom mais aussi traité s'il est lui même . Le thème de la gémellité recoupe ainsi celui du double, confondant un peu plus les pistes interprétatives.

Cependant, les propos qui achèvent le poème : « *le nouveau Narcisse, Gala mon narciss* », peut nous amener de l'idée d'un frère double qui influe la vie de Dali négativement, à l'idée que Gala qui représente le double de Dali, mais avec des effets positifs :

Nous constatons au niveau de ce chapitre, que l'œuvre de Dalí s'inspire pratiquement de la psychanalyse et plus précisément de la théorie de Freud sur la théorie de la libido et du narcissisme. Même si certains faits liés au texte d'Ovide y sont insérés (Écho, l'eau, la fleur, le chien...), cette représentation a pourtant un rapport avec la propre libido de Dalí, il citera notamment son épouse Gala à la fin du poème. Cette œuvre n'est donc pas seulement une reproduction du mythe mais plutôt d'un commentaire fait par Dalí et qu'il a ensuite mise en dépendance avec sa propre vie, et surtout son propre inconscient.

---

<sup>99</sup> DALI Salvador, « L'Âne pourri », juillet 1930, pp.10-11.



**CONCLUSION  
GENERALE**

Au début de cette recherche, inscrite dans un sillage interdisciplinaire, notre objectif était d'apporter quelques éclairages autour de l'association de deux modes d'expression, le verbal et le pictural, chez Dali. Cette association prend forme, en effet, dans sa célèbre œuvre intitulée *la Métamorphose de Narcisse*. Selon le peintre, c'était la première peinture et poème, à être entièrement conçue selon la méthode paranoïaque critique.

De ce fait, la question qui se pose est l'usage des deux modes d'expression dans la « *Métamorphose de Narcisse* » de Salvador Dali ; a-t-il des objectifs personnels ? S'il y en a, alors lesquels ?

Sur ce, nous avons tenté, à travers notre modeste travail, de répondre à une question majeure, à savoir: quelle est la relation entre la littérature et la peinture ? Que peut signifier le mariage entre le visuel et le lisible chez Dali ? Cette proximité entre l'écriture et l'image met-elle en scène une transfiguration des idées surréalistes ?

Dans le premier chapitre de ce travail, nous avons étudié l'interrelation entre la Peinture et la littérature qui demeure formellement deux arts liées aujourd'hui, comme toujours. Nous avons proposé, et c'est évident, quelques éléments de définitions concernant les deux disciplines artistiques. Ensuite, nous avons alloué une alliance attestée afin de discerner les différentes visions autour de cette relation qui rapproche la peinture de la littérature, et qui fait une place considérable depuis l'antiquité, là où les grecs et les latins se sont subdivisés entre admirateurs et concurrents. La conception de la *mimésis* prend place avec Platon, qui la considère comme une *ressemblance* de la nature, donc elle ne reflète pas la réalité. Cependant, son disciple Aristote voit que la peinture et la poésie sont deux arts qui visent la *représentation* de la nature. A l'époque du poète latin *Horace*, les deux arts collaborent déjà dans son « *Ut pictura poesis* » qui propose un *parallélisme* entre les différents arts et qui demeure jusqu'aux dix-huitième siècle.

Nous avons par la suite essayé de cerner le point de vue de la critique. Nous avons débuté avec la renaissance, où *le parallélisme d'Horace* devient rigide car il limite la création artistique et littéraire, ce qui pousse *Lessing* dans son *Laocoon* de prendre un contre-pied et affirme la différence des arts qui permette leur comparaison. Mais *Diderot* déclare rapidement la contradiction de cette vision théorique venant de l'Allemagne. La naissance de la critique d'art des écrivains, par *Diderot*, va consolider les rapports entre littérature et peinture, en annonçant l'importance de chaque art pour l'autre : la mission de la poésie est d'apporter le pittoresque et la tâche de la peinture est d'inspirer la littérature. Cela n'a pas contenté le grand sémiologue

Barthes qui déclare à son tour l'autonomie de chacun de ces deux arts, il oppose irrévocablement la peinture et la littérature et consacre l'originalité de la seconde par rapport les autres formes artistiques.

Conjointement à la convergence et la divergence des critiques, nous avons placé les peintres en face des poètes. Comme peintre nous avons abordé la conception de Léonard de Vinci envers les deux arts, qu'il valorise la peinture par rapport à la poésie qui, d'après lui, ne reflète pas, la réalité, autant que à l'art plastique. Quant à Baudelaire, il offre l'idée d'une critique poétique pour les créations artistiques.

Toutefois, nous ne pouvons totalement négliger, dans cette étude, Le dialogue entre la poésie et la peinture au prisme surréaliste, de fait que notre artiste Salvador Dali s'inscrit dans le mouvement surréaliste. Nous avons proposé un aperçu définitoire du surréalisme, et la manifestation de la peinture et la poésie selon ce courant artistique. Ensuite, nous avons présenté l'artiste surréaliste Salvador Dali en tant que poète qu'un peintre.

Au cours du deuxième chapitre de l'étude, nous avons tenté d'ajuster une correspondance paranoïaque entre le tableau et le texte poétique de Dali : *La Métamorphose de Narcisse*. Tout d'abord nous avons présenté une lecture plastique de la toile, qui s'ensuit par une fragmentation et une interprétation détaillée des éléments qui composent ce tableau. Puis nous avons proposé une lecture de la palette dalienne relative aux couleurs utilisées par l'artiste. Tout cela est accompagné de quelques éléments d'éclairage concernant le concept de la métamorphose, le mythe de Narcisse, la paranoïa- critique ainsi qu'une courte biographie de Gala la femme de Dali.

Par la suite, nous sommes acheminés vers le poème afin de l'analyser. Nous avons étalé une Fragmentation et une interprétation du poème en faisant parallèlement la correspondance avec les éléments exposés dans la toile. Ainsi, nous avons réalisé une lecture sémiotique du poème.

Nous avons estimé qu'il est nécessaire d'aborder le mythe de Narcisse dans son actualité, et voir comment, à partir de la version principale d'Ovide, se manifeste à travers les différentes créations et les distincts domaines. Ce mythe antique moderne à la fois, a connu une véritable fortune au long des siècles. Il assiège une source majeure d'inspiration artistique, littéraire et psychanalytique. Le recours des auteurs et des artistes au mythe narcissique a pour objectif de transmettre des idées et des pensées de visées proprement personnelles. Nous avons précisé cette actualité du

mythe chez Dali, qui ne se limite pas dans cette œuvre, mais il l'a transcendé par la photographie ainsi que par un livre, portant le même titre.

En tout dernier lieu, nous avons jeté la lumière sur Dali et son dédoublement, et comment ce double résulte une reconstruction du soi. Dali produit dans cette œuvre l'image de son frère défunt qui a, malgré sa mort, vit toujours au fond de l'artiste. Ce qui provoque chez Dali des troubles maladifs et des névrotiques. L'artiste considéré son frère comme une partie de lui-même, en le traitant comme organe et le chasse à côté de lui. Mais la notion du double ne se limite pas à cela, elle touche Gala, le jumeau de Dali, les double modes d'expression (poème-peinture), les doubles figures et les double plans présentés dans la toile...etc.

En synthétisant les données interprétatives existantes, nous proposons, à présent, de formuler une nouvelle signification de cette œuvre- et bien sur, une signification qui reste objectif selon notre lecture- Dali est également l'auteur de ce texte qui expose ses idées inconscientes et délirantes, en tissant des liens allégorique avec la peinture accompagnée, et donne parallèlement des éléments biographiques très intéressants pour comprendre la conception de son tableau.

Après l'analyse de la dichotomie toile/poème, nous avons constaté que, Tout au long de cette étude, l'œuvre verbale et plastique *La Métamorphose de Narcisse* de Dali est un excellent exemple qui confirme le dialogue entre les modes d'expression susmentionnés.

Dans cette représentation, graphique et verbale, nous pouvons extraire que l'artiste s'est approprié le mythe de Narcisse pour s'exprimer et se raconter, Narcisse replié en position de fœtus, qui est entrain de mourir pour renaître, c'est Dali qui vit comme incarnation de son frère mort : donc il a été paradoxalement à la fois vivant et mort. La main renvoi à ce frère comme elle peut présenter la main créative et artistique de Dali. Cette main donne naissance à la fleur de narcissus qui, selon les propos du poème, la femme et la muse de l'artiste. Mais la position de Narcisse nous dévoile qu'il n'est pas courbé sur l'eau regardant son reflet, elle nous montre que son regard fixe entre ses cuisses. Ainsi la position de son avant-bras gauche. Nous pouvons extraire, qu'en plus d'observer son sexe, Narcisse le touche également. Cela nous renvoi à la notion de masturbation qui ne fait que maintenir la focalisation que celui-ci semble éprouver pour son corps. Le fait qu'il tourne le dos au groupe hétérosexuel pourrait également désigner qu'il se suffit à lui-même. Cette création reflète la partie du narcissisme chez Dali, ce dandy qui se voit comme un génie qui

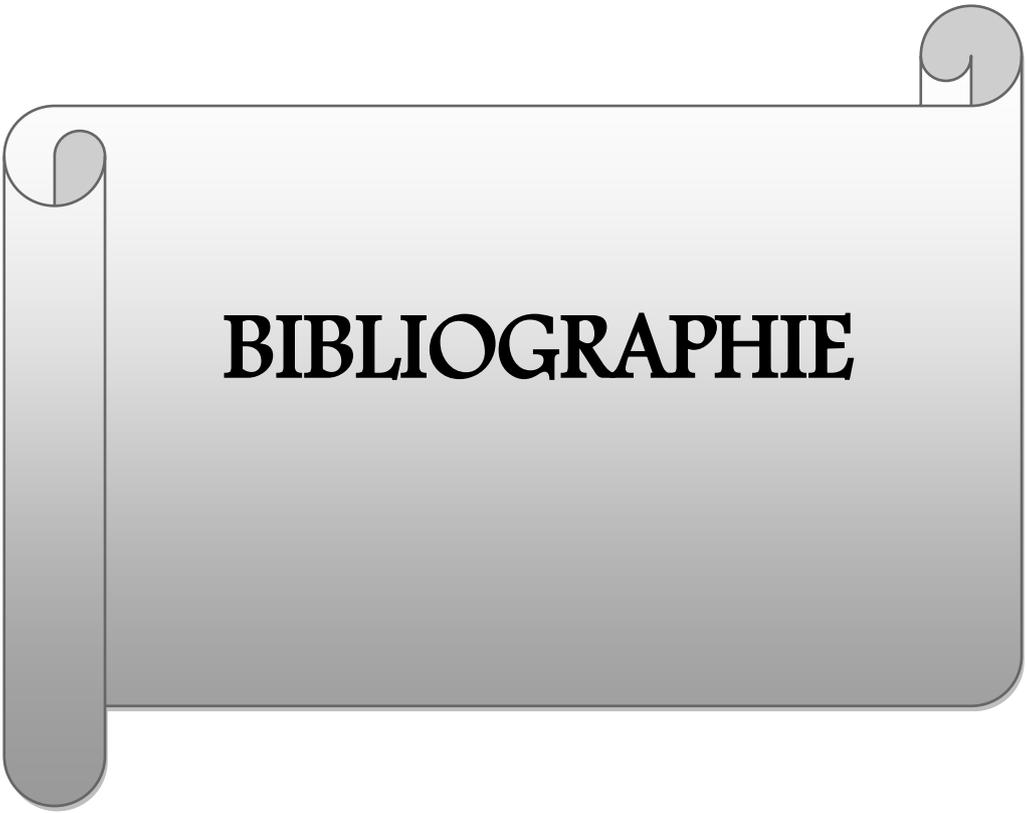
n'a jamais existé, il ne cesse de se raconter dans ses tableaux, dans ses écrits et à ses commentateurs exagérés. L'œuvre traite aussi la vie d'un héros et de sa crise d'identité.

En outre, le nouveau Narcisse renaît grâce à Gala, l'ex-femme du poète Paul Eluard, et la femme qui a tiré Dali de la désaffection, du gaspillage et de la faiblesse. Dali, fait donc appelle au mythe pour exprimer sa satisfaction du *couple mythique*, qu'il forme avec Gala, les vrais-faux jumeaux : « *Gala et moi sommes les enfants de Jupiter* ». Dali a même créé pour sa femme Gala un langage de l'amour : Daligramme.

Mai Narcisse de Dali est un masturbateur, qui s'écarte du groupe, et qui n'exprime aucun besoin de l'autre. Il se contente de soi même. La métamorphose de Narcisse serait donc une image de l'adaptation de Narcisse à la fixation de sa libido. C'est ainsi que l'autoérotisme est une activité sexuelle de *la phase narcissique de la fixation de la libido*. La fin du poème de Dali pourrait exprimer cela : « *Quand cette tête se fendra. Quand cette tête se craquellera, ce sera la fleur, le nouveau Narcisse, Gala – mon Narcisse* ». Cette dernière formule ne peut que conclure nos pensées, « Gala – Mon Narcisse », Gala était la femme de Salvador Dalí, elle est également « *son Narcisse* », ce qui veut bien dire que Dalí a subi la même transformation que Narcisse, l'autoérotisme disparu, sa libido est fixée.

En conclusion nous pouvons avancer que l'œuvre de Dalí s'inspire presque entièrement de la psychanalyse et plus précisément de la théorie de Freud sur la théorie de la libido et du narcissisme. Vrai est que certains faits sont fidèles à la version d'Ovide à l'image du chien de la chasse, le lac, la métamorphose en fleur, la fleur de narcissus...etc. Malgré cela, cette représentation a un lien avec la propre libido de Dalí, il a mentionné notamment son épouse Gala à la fin du poème. Donc, l'œuvre de Dali n'est pas seulement une représentation du mythe mais plutôt d'une interprétation que l'artiste en a accompli afin de mettre en relation avec son propre inconscient. Ainsi que cette œuvre double fait référence à quelques épisodes de la vie de l'artiste catalan : les rochers de Cup Creuse à Cadaquès, son frère mort, son narcissisme, son masturbation et surtout l'intégration de sa femme Gala, malgré qu'elle est plus âgée que lui de dix ans mais

L'étude reste ouverte car le thème est très vaste et très riche ce qui prétend beaucoup de recherches et d'interprétations et qui fait appelle à d'autres pistes de recherches purement psychanalytiques tel que le complexe d'Oedipe chez l'artiste selon le corpus, les rêves et les rêveries, le rôle de cette œuvre dans la psychanalyse lacanienne. Comme nous pouvons interpeller l'interdisciplinarité entre la littérature, la peinture, la musique et même la philosophie dans cette étude.



# **BIBLIOGRAPHIE**

## Références bibliographiques

### Ouvrages

- ADAMOWICZ, Elsa, Ceci n'est pas un tableau : Les écrits surréalistes sur l'art, L'AGE D'HOMME, Paris, 2004.
- ARISTOTE, La *Poétique*.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUE Denis, VIALA Alan, Le dictionnaire du littéraire, 2002.
- BEHAR, Henri, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*.
- BACHLARD, Gaston, La Poétique de l'espace, Paris, quadrige/puf, 1984.
- BERTRAND, Vergely, *Les grandes interrogations esthétiques*, Milan, Toulouse, 1999.
- BERTRAND, Kim, «ÉCRIRE L'EMPÊCHEMENT: Critique d'art et création littéraire chez Samuel Beckett», Université du Québec, à Trois-Rivières, mai2003.
- BOURDIN, Dominique, *Le langage secret des couleurs, Paris, Grancher, 2006*.
- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de La Métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- DALI, Salvador, La vie secrète de Dali, Broché,2002.
- DALI, Salvador, « L'Âne pourri », Le Surréalisme au service de la révolution, N°1, Juillet 1930.
- DALI, Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935.
- DALI, Salvador, le journal d'un génie adolescent, 2004, Collection Motifs, Monaco, 2004.
- DALI, Salvador, *Journal d'un génie*, Collection Motifs, Monaco, 1964.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le temps*, Paris : Editions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby "Warburg*, Paris : Editions de Minuit, 2002.
- DIDEROT, Salon de 1765, Œuvres, Esthétique – Théâtre, éd. Laurent Versini, 5 vols. (Paris : Robert Laffont, 1996.
- DIDEROT, Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1984, nouveau tirage 2003, tome III.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à La Méthodologie, Mythe et société*, Paris, Albin Michel, 1996.
- GATEAU, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste : 1910-1939*. Librairie Droz, Paris, 1982.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Laocoon, édition française de 1990,1766.

- MADDOX, Conroy, Salvador Dalí, 1904-1989, Benedikt Taschen, Cologne 1988
- MELUSINE 7, L'âge D'or L'âge D'homme, édition L'Age d'Homme, Paris, 1985.
- MIRCIA, Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966.
- ONDO, Marina, La peinture dans la poésie du XXe siècle : Tome 1, Connaissances et Savoirs, 25 juil. 2014, p.16.
- PLATON, La République.
- PRETA-de BEAUFRT, Aude, *Le surréalisme, Paris, ellipses, 1997.*
- RENSSLAER, W.Lee, « *Ut pictura poesis: La théorie humanistique de peindre* », *Art Bulletin*, XXII, 1940.
- REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, De Boeck Supérieur, Editions Université, Bruxelles, 2009.
- RICCEUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- TOURNIER, Michel, *Le vent Paraquet*, Paris. Gallimard. 1979.
- ZARNOVEANU, Diana Elena, « *L'image entre réflexion et représentation Aby Warburg et Benjamin* », *Littérature comparée*, université de Montréal.

### Dictionnaires

- ARON, Paul, SAINT-JACQUE, Denis, VIALA, Alan, Le dictionnaire du littéraire, 2002.
- FOREST, Philippe, CONIO, Gérard, *Dictionnaire : fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, 2004.
- LITRE, P-E., (1872-1877) *Le Littré, Dictionnaire De La Langue Française.*
- OSTER, Pierre et all., *Le Robert : Dictionnaire de citations françaises, T.2*, Collection les Usuel, Paris 1989.

### Articles

- ABE, Yoshio. Baudelaire et la peinture réaliste. Cité dans: Cahiers de l'Association internationale des études françaises.
- BARTHES, Roland, S/Z, Par Didier Jacob, Quand les écrivains dessinent. 2008
- BARTHES, Roland, cité dans : Essais critiques, p.262-264. Pensée de l'image et théorie de la représentation. 2011.
- CHATALAIN, Robin, *Psychose et création : l'exemple de Salvador Dalí*, Dans La clinique lacanienne 2009/1 (n° 15).

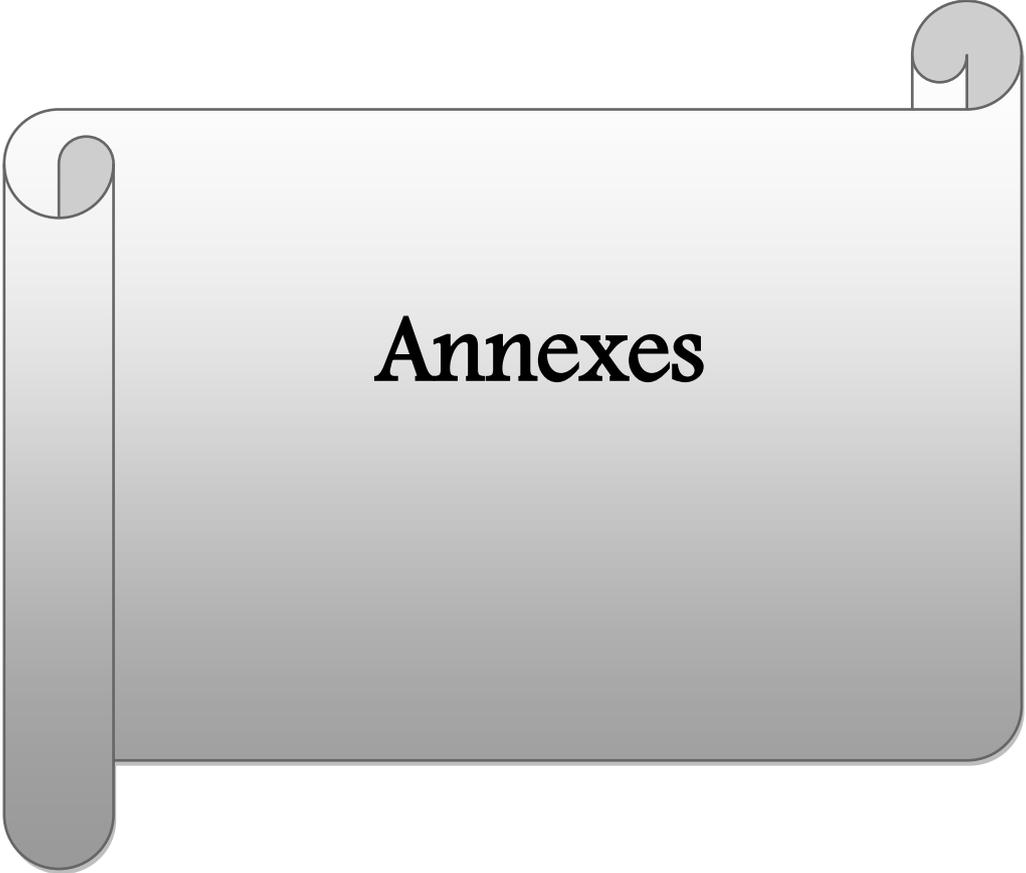
- DELMOTTE-HALTER, Alice, Chez Maurice Blanchot : à partir de *L'Espace Littéraire*, mercredi 7 mai 2014, (Date de rédaction antérieure : 10 octobre 2012).
- DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture* cité par SCHNELLER Dora, *Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*.
- DE VINCI, Léonard, SERIS Emilie «COMPARAISON ET DIFFÉRENCE ENTRE PEINTURE ET POÉSIE».LÉONARD DE VINCI ET ANGE POLITIEN.Littérature et arts intermédialité, Paris.
- par LAMBOLEY, Claude, *SUR LES PAS DE SALVADOR DALI EN CATALOGNE*, Académie des sciences et Lettres de Montpellier, conférence n° 4087, 2009.
- M. MAURELL, Rosa, *Centre d'études daliniennes*, Hora Nova, 2008.
- RAJKUMAR, Joanna, *DESIR DE LANGAGE ET « AVENTURES DE LIGNES» Littérature et peinture chez Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux*, Monitrice, Université de Paris VII.2008
- .- SCHNELLER, Dora, *Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*, *École supérieur Eszterházy Károly, Eger.2010*.
- ZARNOVEANU, Diana Elena, « *L'image entre réflexion et représentation Abay Warburg et Benjamin* », *Littérature comparée*, université de Montréal.2012.

### **Webographie**

- <http://www.canalacademie.com>.
- <http://www.ciao.fr>
- <http://www.cairn.info> .
- <http://encyclo.lapin.org>.
- <http://www.Etudier.com>.
- <https://www.mediation.centrepmpidou.fr/education/ressources/ENS-dali>.
- <https://www.salvador-dali.org>.

### **Autres**

- GLASERN, Denise, *rencontre Salvador Dali : je suis fou de Dali*, l'émission Discorama, Dailymotion, 12/05/2007, source : INA.fr.
- Salvador Dali. *Entretien-portrait de l'artiste surréaliste*, réalisé dans sa maison de Port. Edition spéciale des actualités télévisées, source : INA.fr.
- Interview avec les artistes : BARKETTE Fayçal, BEN TAYA Abd-E-Razzaq.



# **Annexes**

## La Métamorphose de Narcisse de Salvador Dali

*Le poète doit, avant que ce soit, prouver ce qu'il dit.*

*PREMIER PÊCHEUR DE PORT LLIGAT. – Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace?*

*SECOND PÊCHEUR. – Si tu veux que je te le dise (baissant la voix): il a un oignon dans la tête.*

*“Oignon dans la tête”, en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de “complexe”.*

*Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse!*

*Sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne*

*la balance invisible du printemps*

*oscille*

*dans le ciel neuf d'Avril.*

*Sur la plus haute montagne,*

*le dieu de la neige,*

*sa tête éblouissante penchée sur l'espace vertigineux*

*des reflets,*

*se met à fondre de désir*

*dans les cataractes verticales du dégel*

*s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels*

*des minéraux*

*ou*

*entre les silences des mousses,*

*vers le miroir lointain du lac*

*dans lequel,*

*les voiles de l'hiver disparus,*

*il vient de découvrir*

*l'éclair fulgurant*

*de son image exacte.*

*On dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau*

*tout entier*

*se vide,*

*descend et s'écroule*

*parmi la solitude et le silence inguérissable des oxydes*

*de fer  
pendant que son poids mort  
soulève tout entier,  
grouillant et apothéosique,  
le plateau de la plaine  
où percent déjà vers le ciel  
les jets d'eau artésiens de l'herbe  
et que montent,  
droites,  
tendres  
et dures,  
les innombrables lances florales  
des armées assourdissantes de la germination  
des narcisses.  
Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse  
consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents  
atavismes morphologiques.  
Dans le groupe hétérosexuel,  
dans cette date<sup>1</sup> douce de l'année  
(mais sans excès chérie ni douce),  
il y a  
l'Hindou  
âpre, huilé, sucré  
comme une datte d'Août,  
le Catalan au dos sérieux  
et bien planté  
dans une côte-pente,  
une Pentecôte de chair dans le cerveau,  
le Germain blond et carnassier,  
les brumes brunes  
des mathématiques  
dans les fossettes  
de ses genoux nuageux,  
il y a l'Anglaise,  
la Russe,  
la Suédoise,  
l'Américaine  
et la grande Andalouse ténébreuse,*

*robuste de glandes et olivâtre d'angoisse.*  
*Loin du groupe hétérosexuel, les ombres de l'après midi avancée s'allongent dans le paysage*  
*et le froid envahit la nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau.*  
*Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse*  
*se penche*  
*sur le miroir obscur du lac,*  
*quand son torse blanc plié en avant*  
*se fige, glacé,*  
*dans la courbe argentée et hypnotique de son désir,*  
*quand le temps passe*  
*sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair,*  
*Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique*  
*au plus profond duquel*  
*chante*  
*la sirène froide et dyonisiaque de sa propre image.*  
*Le corps de Narcisse se vide et se perd*  
*dans l'abîme de son reflet,*  
*comme le sablier que l'on ne retournera pas.*  
*Narcisse, tu perds ton corps,*  
*emporté et confondu par le reflet millénaire de*  
*ta disparition,*  
*ton corps frappé de mort*  
*descend vers le précipice des topazes aux épaves jaunes*  
*de l'amour,*  
*ton corps blanc, englouti,*  
*suit la pente du torrent féroce minéral*  
*des pierreries noires aux parfums âcres,*  
*ton corps...*  
*jusqu'aux embouchures mates de la nuit*  
*au bord desquelles*  
*étincelle déjà*  
*toute l'argenterie rouge*  
*des aubes aux veines brisées dans "les débarcadères*  
*du sang"<sup>2</sup>.*  
*Narcisse,*  
*comprends-tu?*  
*La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit,*  
*comble déjà ta tête de ce sommeil inguérissable,*

*végétal, atavique et lent  
qui dessèche la cervelle  
dans la substance parcheminée  
du noyau de ta proche métamorphose.  
La semence de ta tête vient de tomber dans l'eau.  
L'homme retourne au végétal  
par le sommeil lourd de la fatigue  
et les dieux  
par l'hypnose transparente de leurs passions.  
Narcisse, tu es si immobile  
que l'on croirait que tu dors.  
S'il s'agissait d'Hercule rugueux et brun,  
on dirait: il dort comme un tronc  
dans la posture  
d'un chêne herculéen.  
Mais toi, Narcisse,  
formé de timides éclosions parfumées d'adolescence  
transparente,  
tu dors comme une fleur d'eau.  
Voilà que le grand mystère approche,  
que la grande métamorphose va avoir lieu.  
Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet  
avec la lenteur digestive des plantes carnivores,  
devient invisible.  
Il ne reste de lui  
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,  
sa tête de nouveau plus tendre,  
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologique,  
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,  
au bout des doigts  
de la main insensée,  
de la main terrible,  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle  
de son propre reflet.  
Quand cette tête se fendra,  
Quand cette tête se craquèlera,  
Quand cette tête éclatera,*

*ce sera la fleur,  
le nouveau Narcisse,  
Gala –  
mon narcisse.*

<sup>1</sup> *Date considérée comme matière*

<sup>2</sup> *Federico García Lorca*

