Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1991)

Heft: 1

Artikel: La Madone de Port Lligat : un tableau religieux de Salvador Dali?

Autor: Marguerat, Odile

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870595

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA MADONE DE PORT LLIGAT: UN TABLEAU RELIGIEUX DE SALVADOR DALI?

Cet article étudie la deuxième version de *La Madone de Port Lligat*, peinte par Dali en 1950. Premièrement, l'œuvre est située dans le contexte du cycle des œuvres dites religieuses de Dali, ce qui nécessite un bref survol de la théorie mystique dalinienne. Secondement, l'iconographie du tableau est analysée par rapport à celle développée dans l'œuvre du peintre tout au long de sa carrière, ainsi qu'en relation avec l'iconographie traditionnelle religieuse. L'étude vise à définir le statut des œuvres à sujets religieux de Dali.

Le tableau de Salvador Dali intitulé *La Madone de Port Lligat* existe en deux versions. La première date de 1949 (fig. 2) et fut présentée au Pape Pie XII le 23 novembre 1949 lors d'une entrevue accordée à Dali.

La deuxième version (fig. 1), sur laquelle est centré cet article, porte le même titre et date de 1950. Elle comporte de nombreuses variantes et inaugure la série des œuvres de grand format. Ces deux tableaux ouvrent la période dite «mystique» ou «religieuse» de l'œuvre de Dali généralement située entre 1949 et 1960. Durant les années quarante, si on suit le développement de Dali dans son *Journal*, on remarque un intérêt de plus en plus vif pour la Renaissance et la tradition. Cet intérêt nous est révélé dans *Cinquante secrets magiques* publié en 1948, véritable traité de peinture à la mode des grands théoriciens de la Renaissance pour qui Dali ne tarit pas d'éloges. Parallèlement, se développe ce que Dali nomme sa «mystique nucléaire[1]».

Il est difficile de se faire une idée précise de la sincérité et même de la nature du sentiment religieux de Dali. Il avoue que

1. Salvador DALI, *Journal d'un génie*, Paris, La Table Ronde, 1964, p. 36.

sa conversion à la «religion catholique apostolique et romaine» et sa visite au Pape en 1949 avaient de nombreuses raisons, dont la principale était d'obtenir la permission de se marier religieusement avec Gala[2]. Ses préoccupations religieuses traversent des périodes de profanation et d'exaltation et nombreuses sont les contradictions que nous pouvons déceler dans ses propos souvent provocateurs et destinés à frapper l'opinion publique.

En 1950, au moment où Dali peignait la seconde version de *La Madone de Port Lligat*, le journaliste del Arco rapporte, dans *Dali à nu*, que le peintre répondit par la négative à la question «Avez-vous la foi?[3]». Dans ses *Entretiens* avec Alain Bosquet publiés en 1966[4], le peintre explique que son sentiment de foi n'est pas catholique. Il s'agit d'une croyance en la science et surtout en le développement d'une technique d'hibernation lui permettant d'accéder à la vie éternelle. Les théories de l'anti-gravitation et de l'hibernation sont pour Dali les deux seules possibilités de survie et de résurrection[5]. Plutôt que mystique, il se dit mythique depuis qu'en juin 1950 le docteur Pierre Rouméguère lui a exposé sa thèse sur «le mythe dioscurique de Dali[6]». Ainsi Dali a une foi absolue en ce mythe selon lequel il se réincarnerait en Pollux frère et complémentaire de Castor. Il se considère lui-même comme le «Divin Dali[7]» et se met sur le même plan que le Christ:

> En fait je ne suis pas aussi chrétien qu'on puisse l'imaginer. J'ai toujours considéré le Christ comme un grand propagandiste; mais pour ce qui est de l'invention religieuse, zéro! Il adorait la publicité tout comme Dali. Il me bat sans doute sur ce plan, puisqu'il a réussi à se faire crucifier uniquement pour qu'on se souvienne de lui[8].

En contradiction avec ces propos, Dali affirme dans *Journal d'un génie*[9] qu'il a retrouvé la foi depuis 1949. Il dit avoir été très tôt attiré vers la religion, cependant le groupe surréaliste

---

2. *Ibid*, p. 172.
3. Luis ROMERO, *Tout Dali en un visage*, Paris, Editions du Chêne, 1975, p. 311, n. 16.
4. Alain BOSQUET, *Entretiens avec S. Dali*, Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 49-50.
5. *Ibid*, p. 93.
6. *Ibid*, p. 46-47; p. 87.
7. *Ibid*, p. 11; p. 45; p. 46.
8. *Ibid*, p. 134-135.
9. Dali, *op. cit.* note 1, p. 22-23.

n'admettait pas qu'il s'exprime à ce sujet autrement que sur un mode blasphématoire[10]. Pour Dali, surréalisme et mysticisme ne sont pas contradictoires[11]. Il considère comme le propre du surréalisme la cœxistence d'éléments blasphématoires, érotiques, scatologiques et religieux[12]. Dali raconte qu'en 1945, il se sentit investi d'une mission: celle de sauver l'art de l'abstraction en peignant «bien» et avec comme base le «mysticisme nucléaire». Il se considère comme le sauveur de l'art moderne, se comparant par là au Christ sauveur de l'humanité[13].

C'est dans son *Manifeste mystique* que Dali parle sans doute le plus sérieusement de son mysticisme. Le progrès scientifique est à la base d'une nouvelle ère religieuse : «[Le] mysticisme dalinien s'appuie basiquement sur le progrès des sciences particulières de notre époque, spécialement sur la spiritualité métaphysique de la substancialité de la physique des quanta[14]». Parallèlement à cet intérêt pour la science et les techniques, Dali met en place toute une esthétique allant à l'encontre de l'art abstrait, de l'art «matérialiste». Le moyen de parvenir à l'extase mystique qui permette de peindre les sujets religieux «d'après nature» est, selon Dali, le style pictural de la Renaissance considérée comme le summum de la perfection. Cette attitude vis-à-vis de la peinture de la Renaissance se déclare à partir de la deuxième moitié des années quarante. Dali propose à la fois une réactualisation de la peinture de la Renaissance «représentative d'une nouvelle cosmogonie religieuse[15]» et un mysticisme s'inspirant de la théorie de la relativité et de la physique nucléaire.

Il est donc nécessaire, pour une étude iconographique de *La Madone de Port Lligat*, de noter l'importance de la science, de la Renaissance et de la tradition, ainsi que la présence d'éléments ambigus où érotisme et religion se mêlent. L'étude du tableau doit se faire d'une part en relation avec la tradition de la peinture religieuse, pour tâcher de départager les éléments traditionnels

10. *Ibid*, p. 23-24.
11. *Ibid*, p. 33.
12. *Ibid*, p. 30-31.
13. Salvador DALI, *Manifeste mystique*, Paris, R.J. Godet, 1951; republié dans *Salvador Dali, Rétrospective 1920-1980*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1980, vol. 2, p. 372-74.
14. *Ibid*, p. 372.
15. Salvador DALI, «Credo», *Liturgical Arts*, mai 1952, p. 75.

des éléments nouveaux que Dali apporte au type de la Madone à l'Enfant, ou des éléments sans rapport avec ce thème religieux. D'autre part, ce tableau sera mis non seulement en relation avec la peinture dite «religieuse» de Dali, mais aussi avec les œuvres appartenant à la période «surréaliste», afin de déterminer s'il est possible de tracer une continuité iconographique avec ses œuvres passées.

Nous nous trouvons en face des questions suivantes: doit-on considérer *La Madone de Port Lligat* comme un tableau à thème proprement religieux, ou y a-t-il détournement de la symbolique religieuse? Comment interpréter les symboles daliniens qui ne correspondent pas à la tradition religieuse par rapport au thème apparent du tableau, c'est-à-dire une Madone à l'Enfant?

Dans la deuxième version de *La Madone de Port Lligat*, la Madone est assise sur un trône. C'est donc une Vierge en majesté, mais elle présente la particularité de l'ouverture dans le corps dans laquelle se trouve le Christ. Heinz Demisch[16] établit un parallèle entre *La Madone de Port Lligat* et une icône orientale du XIIe s., La *Znamenie du Signe* (fig. 3). L'icône montre la Vierge en position d'orante, qui porte sur sa poitrine un médaillon dans lequel est représenté un buste du Christ ouvrant les bras en signe d'accueil. H. Demisch fait également un parallèle avec un tableau de Marc Chagall intitulé *Maternité*, datant de 1913. Dans ce tableau, la femme semble flotter au-dessus d'un champ et montre du doigt l'enfant qu'elle porte dans son ventre. L'enfant est debout et nu à l'intérieur de l'ouverture du ventre. Le rapprochement avec ces deux exemples est intéressant mais il reste d'importantes différences. De plus il n'est pas certain que Dali ait eu connaissance de ces deux œuvres.

Mais revenons au type de la Madone Platytera que l'icône citée ci-dessus illustre. Marie-Louise Thérel[17] précise que ce type de Vierge porte l'enfant dans un *clipeus*. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une ouverture dans le corps. Il est néanmoins très probable que le motif de l'ouverture découle du motif du *clipeus*, d'autant plus que le message de fond est vraisemblablement le même: il s'agit d'une image de la maternité

16. Heinz DEMISCH, *Vision und Mythos in der modernen Kunst*, Stuttgart, 1959, p. 129-30.

17. Marie-Louise THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Eglise*, Paris, Editions du CNRS, 1984, p. 107-08.

divine[18]. L'image appartient donc au thème de l'Incarnation et exalte l'Immaculée Conception. André Grabar[19] explique que les artistes représentaient par ce moyen l'instant où la vie prénatale de l'Enfant Jésus commença à l'intérieur de la matrice de la Vierge au moment de l'Annonciation. Le motif du *clipeus* était une convention qui permettait de voir comme par transparence le futur enfant. Cette iconographie chrétienne prend son origine dans l'art impérial. André Grabar rappelle l'usage chez les romains de présenter aux ovations du peuple, lors de l'avènement d'un nouvel empereur, un portrait de celui-ci peint sur un bouclier.

M.-L. Thérel[20] donne entre autres l'exemple de la miniature de l'Evangéliaire d'Etshmiadzin du VIe s. (fig. 4). Cette enluminure montre la Vierge assise sur un trône à l'intérieur d'une église, entourée d'un ange et des rois mages lui présentant leurs offrandes. Elle-même leur montre l'Enfant Jésus inscrit dans un clipeus qu'elle tient sur ses genoux. Les positions de la Vierge et de l'Enfant sont déjà plus ressemblantes à celles que nous avons dans *La Madone de Port Lligat*. Dans cette scène d'Epiphanie, La Vierge présente à l'adoration des fidèles l'image de son fils, symbole du salut de l'humanité et incarnation du verbe de Dieu. Adolf Weis, dans son livre intitulé *Die Madonna Platytera*[21], donne plusieurs exemples, dont deux m'ont parus intéressants car ils se rapprochent du motif de la «fenêtre» que nous avons dans notre tableau. Tout d'abord la fresque de la voûte d'une église peinte par Gottfried Bernhard Göz en 1749-1750. La Vierge qui s'élève dans le ciel laisse voir comme par transparence l'Enfant Jésus assis à l'intérieur de son ventre. Il n'y a pas ici de *clipeus*, mais bien une ouverture dans le corps; de plus l'Enfant Jésus est nu. Il n'y a pas, à ma connaissance, d'image de Vierge présentant une ouverture semblable à celle que nous avons dans *La Madone de Port Lligat*, qui ressemble à une fenêtre et laisse apercevoir le paysage à l'arrière plan. Il n'y a pas non plus de précédent dans le motif de la double «fenêtre» — celle de la Vierge et celle du Christ. Il faut encore citer l'exemple d'une monstrance de 1651 qui présente réellement un buste de Vierge en orante avec une

18. Marie-Louise THÉREL, *Les symboles de l'«ecclesia»*, Rome, Edizione di Storia E Lettre Ratura, 1973, p. 134-35; ill. 37.

19. André GRABAR, *Christian Iconography*, New York, Princeton Univ. Press, 1968, p. 128-29.

20. Thérel, *op. cit.* note 17, p. 107-08.

21. Adolf WEIS, *Die Madona Platytera*, Königstein im Taunus, K.R. Langewische Nachfolger Köster, 1985.

«fenêtre» circulaire de la forme d'un soleil. A l'intérieur de cette ouverture devait se trouver l'hostie symbole du corps du Christ. L'hostie remplace le pain dans l'Eucharistie catholique. Dans notre tableau la Vierge contient à la fois le Christ et le pain. Elle est l'autel du Christ et la monstrance du pain eucharistique. Nous verrons plus loin si les autres symboles du tableau vont dans le sens d'une exaltation de la maternité divine de la Vierge et du sacrement de l'Eucharistie.

Il est évidemment difficile d'affirmer que Dali connaissait tel ou tel exemple. Cependant sa grande connaissance de la symbolique et de l'art chrétiens laisse supposer que de telles œuvres ne lui étaient pas inconnues et qu'il a probablement repris un motif ancien en le réactualisant à sa manière. De plus, le motif de la «fenêtre» n'est pas sans précédent dans l'œuvre de Dali et surgit dans de nombreuses œuvres à thème non religieux. Considérons rapidement deux exemples qui nous permettent d'éclairer le sens de ces ouvertures. Dans *Réminiscence archéologique de l'«Angélus» de Millet*, de 1934, on remarque une pétrification des figures. Le corps de l'homme, qui semble être entre le règne humain et le règne minéral, prend la forme d'une tour dans laquelle sont percées quatre fenêtres. Ces fenêtres accentuent le côté architectural de la figure. Dans notre tableau, bien que les personnages de la Vierge et de l'Enfant ne soient pas statufiés, les «fenêtres» percées dans leurs corps leur donnent un côté architectural et semblent les désigner comme autel ou châsse: la Vierge est l'autel du Christ et le Christ est l'autel du pain de vie. De ce point de vue, ces ouvertures peuvent être considérées comme la continuation de ces fameuses figures antropomorphes que Dali a souvent peintes.

Dans *Ma femme nue, regardant son propre corps devenir marches, trois vertèbres d'une colonne, ciel et architecture*, de 1945, non seulement il y a le motif de l'ouverture, mais encore le sujet de l'œuvre est Gala. Celle-ci est assise au premier plan, nue et vue de dos. Elle contemple son «double» minéralisé devenu architecture ajourée à travers laquelle on peut voir le ciel. A propos de cette peinture Dali a déclaré:

> J'ai vu, à cinq ans, un insecte qui avait été mangé par les fourmis et dont il ne restait que la cuirasse. A travers les trous de son anatomie, on pouvait apercevoir le ciel. Chaque fois que je désire approcher la pureté, je regarde le ciel à travers la chair[22].

22. Robert DESCHARNES, *Dali de Gala*, Lausanne, Edita et Denoël, 1962, p. 297.

S'il s'agit d'une notion de pureté religieuse, cette phrase pourrait alors bien convenir à *La Madone*. Le motif de la fenêtre serait donc un moyen personnel d'«approcher la pureté». Je reviendrai plus tard sur le problème de Gala en tant que Vierge, celle à travers laquelle on contemple la pureté.

Il nous reste encore à voir si ce motif de la Vierge Platytera se retrouve dans d'autres œuvres «religieuses» de Dali. Dans *Assumpta corpuscularia lapislazulina* de 1952 (fig. 5), la Vierge-Gala s'élève dans les cieux et son corps presque transparent laisse voir le ciel et semble délimiter un espace architectural percé de fenêtres. Il forme une chapelle à l'intérieur de laquelle se trouve une table d'autel, des chandeliers et une croix. Le corps du Christ crucifié, vu de haut, est au centre du corps-chapelle de la Vierge. Ce tableau assemble de manière différente un certain nombre d'éléments présents dans *La Madone de Port Lligat*. Il se pourrait bien que Dali ait voulu exprimer l'idée d'une Vierge-Eglise ou Vierge-Autel, comparaison que les exégètes ont souvent faite.

Finalement, la fenêtre de la Vierge dans *La Madone* ouvre sur la terre et le ciel, la Vierge étant elle-même la médiatrice entre Dieu et les hommes, entre le ciel et la terre. De même la fenêtre du Christ, à l'intérieur de celle de la Vierge et contenant le pain eucharistique, désigne que c'est grâce à l'Immaculée Conception de la Vierge que le Christ est né. Il y a donc glorification du rôle de la Vierge et de sa Maternité.

On voit bien que plusieurs interprétations sont possibles, néanmoins, d'après la personnalité énigmatique et changeante de Dali, il serait tout aussi faux d'affirmer que seule une interprétation religieuse se justifie que de s'en tenir uniquement à ses œuvres de la période surréaliste et à sa propre symbolique. D'une part, il est clair que Dali puise dans le vaste creuset de la symbolique religieuse, dont il avait une très bonne connaissance, et d'autre part, les mêmes symboles figurent parfois comme symboles religieux et comme symboles typiquement daliniens.

L'effet d'apesanteur ou le flottement des objets est également un problème intéressant. Si on aborde ce sujet du point de vue de la tradition, il est clair que bien que traité d'une autre manière, le thème de la Vierge assise sur un trône flottant dans les airs n'est pas une innovation de la part de Dali. Dans le *Retable de Pierre Bladelin* de Rogier van der Weyden, la Vierge en Gloire apparaît aux yeux des fidèles assise dans les airs sur son trône, l'Enfant Jésus sur les genoux. Il en va de même dans *La Vierge en gloire*

du Maître de Flémalle. Cependant, dans ces deux cas — pour ne citer qu'eux — le trône est entouré d'une auréole dorée ou repose sur des nuages. Dans de nombreuses œuvres religieuses traditionnelles, la Vierge «flotte» dans les airs, mais elle est soit entourée d'une auréole, soit soutenue par des anges ou encore par des nuages. Dali avait certainement déjà vu ces œuvres, car il avait de très bonnes connaissances en histoire de l'art. L'innovation de Dali consiste dans le fait qu'il supprime totalement anges, nuages ou mandorle. Sa Vierge, ainsi que les Vierges-coquillages de part et d'autre du trône, les objets et le trône «flottent» librement.

Il y a très peu d'exemples d'objets «flottants» dans la peinture religieuse. Les symboles, dans les retables flamands, sont souvent disposés ainsi que des objets usuels et fondus dans le décor environnant d'une chapelle, de tout autre intérieur ou d'un jardin. Dans d'autres œuvres, les symboles sont simplement disposés autour des personnages bibliques, et les *Arma Christi* sont portées par des anges. On trouve néanmoins des exemples, peu nombreux à ma connaissance, où les symboles flottent réellement. On peut observer cela dans le *Polyptique de Beaune* de Rogier van der Weyden et *Le Jugement Dernier* de Hans Memling. Dans les deux cas, le lys et l'épée «flottent» sans support de part et d'autre du Christ, alors que les autres symboles sont soutenus par des anges.

Architecture éclatée et objets flottants sont présents dans d'autres tableaux de Dali des années quarante, comme par exemple: *Equilibre intra-atomique d'une plume de cygne*, de 1947, et *La séparation de l'atome* de la même année. L'effet d'apesanteur est aussi présent dans *Léda Atomica* de 1948. Ces tableaux comportent tous le terme «atomique» et témoignent du vif intérêt que Dali portait à la physique nucléaire et à la bombe atomique. Dans *La séparation de l'atome*, un motif surtout retient l'attention: l'atome, figuré par une grenade sphérique et partagée en deux, «flotte» à l'intérieur d'un cadre architectural divisé en quatre parties, elles-mêmes «flottantes». Or dans notre tableau, nous avons un motif presque semblable situé au centre de la table de l'autel, entre les deux niches. La grenade divisée en deux a été remplacée par une sphère en pierre, tandis que la grenade apparaît ailleurs dans le tableau. De plus, la position de ce motif sur la ligne médiane verticale du tableau, sur laquelle sont alignés la plupart des symboles, semble indiquer qu'il s'agit d'un motif important.

Il semblerait qu'il y ait dans tous ces tableaux un lien entre la grenade, l'atome, les objets en apesanteur et l'architecture éclatée. A propos de la grenade dans *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade, une seconde avant l'éveil*, de 1944, Dali dit que «toute la biologie créative surgit de la grenade éclatée[23]». Il y aurait donc un lien entre la grenade-atome et la Création. De plus, une *Etude pour Christ de Saint Jean de la Croix*, de 1950-51, nous fournit une autre explication. Dali écrit sur le feuillet:

> 1 En 1950 ge hu un 'un reve cosmique'dans le quel ge vis en couleurs cette himage que dans mon rêve représente le 'NUCLEUS DE L'ATOME'. Ce nucleus pris par la suite un sens métafisique, ge le considère 'l'unité meme de l'Univers' le CRIST! S.D. [(sic!) transcription littérale][24]

La particule atomique et l'énergie produite par elle seraient alors pour Dali un symbole de la perfection du Christ et de l'unité de l'Univers.

A propos de la physique atomique en relation avec la religion, Dali explique en parlant de *Résurrection de la chair*, de 1940-45, que «les découvertes récentes dans le domaine de la désintégration intra-atomique de la matière jettent une nouvelle lumière scientifique sur l'un des mythes religieux les plus importants, celui de la Résurrection: l'Intégration psycho-morphologique[25]». On pourrait donc interpréter l'allusion à l'atome comme symbole de Résurrection. Pour Dali, religion et science sont liées et la physique de l'atome explique pour lui bien des mystères religieux tels que la Résurrection, la Création et l'Assomption. Ces objets flottants et l'éclatement des figures ou de l'architecture sont donc la transposition dans le domaine pictural et symbolique des théories scientifiques qui impressionnaient Dali.

Il y a dans *La Madone de Port Lligat* une série de symboles qui sont traditionnellement liés à la Vierge Marie et au Christ. Cependant, bon nombre de ces symboles apparaissent également dans les œuvres non religieuses de Dali. Le symbole principal du tableau est le pain, qui se trouve au centre des axes de symétrie horizontal et vertical. Il est doublement encadré par les deux

---

23. Robert DESCHARNES, *Dali, l'œuvre et l'homme*, Lausanne, Trois Continents, 1984, p. 288.
24. *Ibid*, p. 333.
25. *Ibid*, p. 284.

«fenêtres» du Christ et de la Vierge comme par un tabernacle. Le pain symbolise le corps du Christ, c'est le pain eucharistique. Ce symbole est renforcé en-dessous par l'épi de blé qui «flotte» sur la ligne médiane verticale. L'épi de blé est souvent présent dans les représentations de la Vierge et est lié au pain. Pierre Rouméguère[26] dit que «les études préliminaires à cette œuvre nous montrent la Naissance du Christ sous l'aspect d'un grain qui germe en disloquant la tête de la Madone». Une *Etude pour tête de Vierge*, datée de 1951, montre une tête dont l'éclatement semble être provoqué par la croissance d'un épi de blé. Il n'est pas indiqué qu'il s'agit d'une étude pour *La Madone de Port Lligat*. Néanmoins, le rapprochement est intéressant car il pourrait expliquer l'ouverture dans le corps de la Vierge comme la rupture causée par la Naissance du Christ. L'épi de blé et le pain sont également des symboles de fécondité et nous verrons que ce ne sont pas les seuls du tableau.

Le pain et la corbeille de pain sont des symboles très importants dans l'œuvre et la vie de Dali et apparaissent non seulement dans les œuvres de la période religieuse, mais aussi auparavant, comme par exemple : *Pain français moyen avec deux œufs sur le plat sans plat, à cheval, essayant de sodomiser une mie de pain portugais,* de 1932, où la signification érotique est clairement établie par le titre; *Pain antropomorphe* et *Catalan Bread*, de 1932 où le pain a une forme phallique; *Corbeille de pain*, de 1926, et *Corbeille de pain*, de 1945, où le pain semble effectivement avoir une connotation plutôt religieuse. Le pain, dans la symbolique dalinienne, n'a pas au départ une signification traditionnelle et religieuse. Il a une signification très complexe, autant esthétique que psychologique, érotique et sacrée[27]. Le pain est plus directement associé à la symbolique chrétienne dans les œuvres de la période «religieuse» comme: *Nature morte évangélique*, de 1952, *Croix nucléaire*, de 1952, et *La Cène,* de 1955. Cependant il persiste toujours une ambiguïté du moment même où le symbole du pain nous est déjà connu avec une autre signification dans l'œuvre de Dali.

Autre symbole que nous pouvons associer au pain et à l'épi: le poisson. Il est avant tout un symbole de vie, de fertilité et

26. Dali, *op. cit.* note 1, p. 301.
27. Salvador DALI, *La vie secrète de S. Dali*, Paris, La Table Ronde, 1952, p. 239-40.

d'abondance. Dans le Nouveau Testament, la multiplication des pains est accompagnée de la multiplication des poissons. Ils ont souvent été représentés avec les pains en tant que symboles eucharistiques, comme c'est le cas dans les catacombes romaines[28]. Le poisson est aussi un symbole de résurrection et d'immortalité selon Luc 24:42. Cependant il est également un symbole phallique[29] et figure en tant que tel dans d'autres œuvres de Dali, notamment dans *Rêve causé par le vol d'une pomme-grenade...*, de 1944.

Passons maintenant à l'olive. Dans les traditions juives et chrétiennnes, l'olivier est un symbole de paix[30]: c'est un rameau d'olivier que la colombe apporte à Noé à la fin du Déluge. De plus, selon une vieille légende, la Croix était d'olivier et de cèdre. L'olive est un motif rare dans les œuvres de Dali. Dans *Cinquante secrets magiques*, Dali consacre les secrets numéro 13 et 14 à louer sa femme Gala. Il la compare entre autres à une olive. L'olive représente pour Dali à la fois le «symbole de l'huile» et «la perfection de l'ovale féminin[31]». Selon Dali, «celui qui a compris la forme d'une olive aura pénétré le plus subtil, le plus hypersensible secret de la peinture![32]». L'olive est donc un symbole de perfection, un emblème de la peinture, et elle est incarnée par Gala. A nouveau la symbolique chrétienne est complétée par la symbolique dalinienne.

La rose unique et blanche est un symbole de pureté et de chasteté. Elle évoque la Rose Mystique des litanies chrétiennes, symbole de la Vierge. Pour Freud[33], que Dali a beaucoup lu, la rose est le symbole des organes sexuels féminins et c'est avec cette signification que la rose rouge et sanglante figure dans *Les roses sanglantes*, de 1930, et *La vieillesse de Guillaume Tell*, de 1931, où la rose est située sur le sexe féminin. Le motif de la rose est présent dans d'autres tableaux, toujours, semble-t-il, avec une

---

28. Gabriele MUSIDLACK-SCHLOTT, *Salvador Dali und die Bildtradition, Studien zur religiösen Malerei Dalis*, Tübingen, Fakultät für Kunstwissenschaften der Eberhard Karls Universität , 1982, p. 234.

29. Adrian de VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam; London, North Holland Publ. Company, 1974, voir sous «poisson».

30. Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 331.

31. Salvador DALI, *Cinquante secrets magiques*, Lausanne, Trois Continents, 1985, p. 73.

32. *Idem.*

33. Sigmund FREUD, *Le rêve et son interprétation*, Paris, PUF, 1976.

connotation sexuelle: *La mémoire de la femme-enfant*, de 1932, et *Naissance des désirs liquides*, de la même année. On voit bien que la rose fait également partie des symboles apparaissant dans les œuvres à contenu érotique de Dali, avant de resurgir dans les œuvres religieuses comme *La Vierge de la Guadeloupe*, de 1959.

Venons-en à l'important symbole de la coquille et de l'œuf. Dali y consacre le secret numéro 44 de *Cinquante secrets magiques* et reproduit dans son livre le retable de Piero della Francesca d'où il a tiré ce double symbole, *La Vierge et l'Enfant entre les Saints* et *Frédéric de Montefeltro en donateur*. Dali explique longuement la signification que cet œuf a pour lui:

> Cet œuf, comme vous l'avez déjà compris, qui gravite sous la voûte du ciel comme un monde, est gravement suspendu au-dessus de la Vierge Marie, de la Reine. C'est au-dessus de cette tête qu'est suspendu le plus de gravité, puisque c'est autour d'elle que tout gravite, que le monde gravite. La conséquence et le symbole visible d'une telle force de gravité sur sa tête est la couronne qui est maternelle puisque le poids de la sphère solide du monde pèse, non seulement sur la tête royale mais aussi sur toutes les autres têtes royales à venir[34].

Dans la symbolique dalinienne, l'œuf est lié à la pomme d'Eve, épée de Damoclès suspendue au-dessus de l'humanité. Cette pomme, nous dit Dali, est la même qui tomba sur la tête de Newton, et c'est aussi celle qui fut placée sur la tête du fils de Guillaume Tell. C'est aussi l'œuf de Colomb représentant le nouveau monde. Dali relie ainsi entre eux tous les mythes et découvertes qui l'ont fascinés et qui apparaissent dans son œuvre. Au-delà de la symbolique religieuse de l'œuf, il est important de tenir compte de toutes ces associations d'idées. L'œuf est pour Dali un «attribut d'unité» et représente un principe «d'universalité[35]».

En tant que symbole de la Création, un œuf d'autruche était parfois suspendu dans les absides des églises en Abyssinie et dans d'autres régions orientales. L'œuf représente le mystère de l'Incarnation et est aussi un symbole de Résurrection. Il est également considéré comme œuf cosmologique. L'œuf du retable de la Brera a aussi été intreprété comme une évocation de la perfection formelle selon Lionel Venturi, ou d'un espace harmonieux et

34. Chevalier, *op. cit.* note 30, p. 142-44.
35. *Ibid,* p. 145.

parfaitement symétrique, idéal des peintres de la Renaissance. L'interprétation de Dali rejoint donc en partie les interprétations traditionnelles de ce motif. L'œuf peut également représenter l'œuf de Léda dont sont nés Castor et Pollux. Or on connaît la fascination de Dali pour ce mythe qu'il a voulu représenter dans *Léda atomica*, de 1949, où l'on voit flotter une coquille d'œuf vide au bas du tableau.

L'œuf est présent dans de nombreux tableaux à sujets non religieux comme: *Femmes à la tête de roses*, de 1935, *Métamorphose de Narcisse*, de 1936-37, *Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau*, de 1943, *L'œuf brisé*, de 1943, ou *Décor mural pour Héléna Rubinstein* (panneau 3), de 1942.

La coquille est liée à l'eau. Elle est symbole de fertilité et donc redouble la symbolique de l'œuf. Cependant la coquille est aussi souvent liée à la naissance de Vénus, ou encore est un symbole du sexe féminin. Dali lui-même a représenté cette coquille dans un autre tableau à sujet non religieux: *Chair de poule rhinocérontique*, de 1956, dans lequel coquille et corne de rhinocéros — aussi présente dans notre tableau — sont liées à la femme, probablement à Vénus et donc à l'amour et à la fécondité. L'œuf associé à la coquille peut aussi être un substitut pour la perle, motif repris de manière stylisée dans les chapiteaux et sur le corsage de la Vierge. La perle est considérée comme le symbole essentiel de la féminité créatrice[36]. Les chrétiens ont encore enrichi ce symbolisme avec saint Ephrem, qui utilise ce mythe ancien pour illustrer l'Immaculée Conception du Christ. Le Christ est assimilé à la perle qui naît de la coquille, c'est-à-dire de Marie. Ce parallèle est évident dans le tableau de Dali où effectivement le Christ est comme à l'intérieur de la Madone-Gala. Le coquillage ou la coquille apparaissent à de nombreuses reprises dans notre tableau, jusque dans les Vierges-coquillages, où la Vierge se transforme progressivement en coquillage. Si l'on considère la moule et le globe, motif architectural de l'autel, comme une reprise de la coquille et de l'œuf, on pourrait, au vu des significations religieuses des symboles se trouvant sur l'axe vertical, voir dans la chaîne de symboles moule-globe-rose-épi de blé une répétition des symboles apparaissant dans cet orde depuis le haut: coquille-œuf-Marie-Christ- pain. Soit:

36. De Vries, *op. cit.* note 29, p. 588-89.

moule	globe	rose	épi de blé
coquille	œuf	Marie	Christ-pain

Venons-en à l'oursin. L'oursin est considéré comme un emblème solaire, un symbole de la force vitale. En tant que présent funéraire il symbolise la résurrection et l'immortalité. Si l'oursin est rare dans la symbolique chrétienne, il semble avoir une grande importance dans la symbolique dalinienne. En effet, Dali y consacre quelques pages dans ses *Cinquante secrets magiques*. Il s'agit du secret numéro 11 où Dali parle de «la transcendance esthétique du squelette de l'oursin et de la lanterne d'Aristote en particulier[37]».

C'est en regardant à travers cette lanterne, nous dit Dali, que le peintre saura si son œuvre est parfaite. Les illustrations qui accompagnent le secret numéro 11 nous montrent le peintre vérifiant la structure d'un dessin de la Vierge et de l'Enfant à l'aide de cette lanterne. Le coquillage et l'oursin font partie, selon Dali, des objets indispensables au peintre et symbolisent la perfection formelle (voir secret nº 49). On peut noter au passage l'importance des animaux marins dans notre tableau. L'oursin surgit dans des tableaux non religieux peints après 1950: *Figure rhinocérontique de l'Illisos de Phidias* de 1954, et *La découverte de l'Amérique par Christophe Colomb* de 1958-59, où l'oursin représente le nouveau monde selon les dires de Dali[38].

Il nous reste à examiner le motif du rhinocéros, animal fétiche de Dali. L'animal est rarement représenté en entier dans son œuvre, mais par contre la corne de rhinocéros y est très fréquente à partir des années cinquante. L'obsession de Dali pour cet animal vient du fait que de tous les animaux à cornes qui existent, seul le rhinocéros possède une corne dont la forme est une spirale logarithmique parfaite[39]. De plus, comme toujours, Dali y attache un côté mystique[40]. Cette obsession se cristallise autour de *La Dentellière* de Vermeer, d'où une série de tableaux sur ce sujet, dont le plus connu est *Etude paranoïaque-critique de la Dentellière de Vermeer*, de 1955. Dali donna également une conférence à la Sorbonne le 17 décembre 1955 où il fit part à l'assistance de ses découvertes sur la présence du motif de la corne de rhinocéros dans *La Dentellière* ainsi que de sa signification.

37. Chevalier, *op. cit.* note 30, p. 70-71.
38. Weis, *op. cit.* note 21, p. 70.
39. Dali, *op. cit.* note 1, p. 147.
40. Bosquet, *op. cit.* note 4, p. 91.

La corne de rhinocéros est l'expression de la perfection formelle et spirituelle: c'est «le symbole de la monarchie absolue de la chasteté[41]». A partir de cet instant Dali se mit à analyser toute son œuvre du point de vue des cornes de rhinocéros, les découvrant dans la composition d'autres objets obsessionnels comme le pain, ou même le visage de Gala[42]. La corne de rhinocéros est présente dans de nombreuses œuvres à thèmes différents comme: *Figure rhinocérontique de l'Illios de Phidias*, de 1954, ou *Jeune Vierge autosodomisée*, de 1954 à propos duquel Dali dit:

> La corne de rhinocéros, l'ancien unicéros, est en fait celle de la licorne légendaire, symbole de chasteté. Cette jeune vierge peut s'y appuyer et jouer moralement avec elle comme au temps de l'amour courtois[43].

Cette remarque prouve que Dali connaissait fort bien les significations traditionnelles de la corne de rhinocéros. Pour comprendre le symbolisme du rhinocéros, il faut se pencher sur le symbolisme de la licorne qui fonctionne souvent comme son substitut. Selon la légende du Physiologus, ouvrage grec du Ve s., la licorne ne pouvait être capturée par les chasseurs que grâce à la présence d'une Vierge qui l'apprivoisait par son odeur de chasteté. La licorne symbolise aussi, avec sa corne unique au milieu du front l'épée de Dieu et la révélation divine. Elle représente, dans l'iconographie chrétienne, la Vierge fécondée par l'Esprit Saint. Finalement la corne est également un symbole phallique. Il y a donc une ambiguïté, comme pour de nombreux symboles religieux et Dali conserve cette ambiguïté.

Enfin il nous reste à considérer le fait que la figure de la Vierge ait les traits de Gala. Ce fait à lui seul met en question l'étiquette de peinture religieuse, d'autant plus que Gala apparaît nue dans certains tableaux. On sait que les peintres du moyen âge et de la Renaissance utilisaient parfois des modèles. Cependant, le visage de la Vierge fait partie d'une typologie qui varie selon les pays mais qui reste plus ou moins constante à l'intérieur d'un même pays. Si on avait pu reconnaître telle ou telle femme sous les traits de la Vierge cela aurait en tous les cas soulevé un scandale. Il n'y a malheureusement pas de document pouvant nous renseigner sur la réaction du Pape ou du clergé espagnol face aux

41. Dali, *op. cit.* note 1, p. 147-48.
42. *Ibid.*, p. 58; 148.
43. Weis, *op. cit.* note 21, p. 186.

tableaux où Gala apparaît en Madone. Gala est représentée en Vierge dans de nombreux tableaux, comme *Assumpta corpuscularia lapislazulina*, de 1952, *Corpus hypercubitus*, de 1954, *La Vierge de la Guadeloupe*, de 1959, *La découverte de l'Amérique par Christophe Colomb*, de 1958- 59, *Le concile œcuménique*, de 1960.

Dans tous ses écrits, Dali voue à sa femme un culte particulier, l'entourant de mystère et de mysticisme. Il la compare souvent à une déesse, et elle est fréquemment représentée dans ses tableaux sous la forme d'une déesse mythique (Léda, Vénus), d'une sainte (sainte Hélène), ou de la Madone. Gala est sa Muse et elle est intimement liée à son sentiment mystique et à son retour à la tradition de la Renaissance. Il l'appelle «l'Immaculée Intuition[44]». Dali consacre en plus les secrets numéro 13 et 14 des *Cinquante secrets magiques* à louer Gala, qui incarne la femme parfaite et idéale du peintre. Il la compare à une olive et à une grenade, qui sont des objets présents dans notre tableau. Dali a trouvé en Gala un modèle de tous les instants, et on la voit dans une multitude de peintures, de dessins et de photos. De plus elle est présente dans les tableaux à thèmes érotiques de la période surréaliste et incarne la Femme entourée de tous ses mystères.

La Madone de Port Lligat peut être interprétée comme un hommage de Dali à sa Muse et à la femme qu'il aimait. Gala est divinisée et représentée en Madone, qui selon Dali, est la déesse tutélaire de Port Lligat et de leur maison qui s'y trouve. Entourée d'attributs comme l'olive, la grenade, l'oursin, le coquillage et la corne de rhinocéros, tous emblèmes entre autres d'une certaine perfection formelle et liés à l'art de la peinture, elle serait la Muse de la peinture.

Cependant on ne peut se satisfaire totalement de cette interprétation, car que faire alors des symboles religieux et de l'Enfant Jésus? La signification religieuse des symboles liés à Marie (coquille et coquillage, œuf, rose, corne, type de la Vierge Platytera) gravite autour du même thème, qui est la glorification de la fécondité de la Reine des Cieux et la célébration de l'Immaculée Conception. Les symboles qui se rattachent au Christ (pain, épi de blé, perle, poisson, œuf) sont en relation avec le sacrement de l'Eucharistie et la naissance du Christ. Néanmoins, il est difficilement acceptable de considérer cette

44. Dali, *op. cit.* note 1, p. 22.

œuvre uniquement en tant qu'œuvre religieuse. En effet, de nombreux symboles sont ambigus. Il y a indéniablement une utilisation de la symbolique et de la thématique religieuse mais les citations de Dali prouvent, comme nous l'avons vu, que ces symboles avaient pour lui une signification complexe où le spirituel, le scientifique, le mystique et l'érotique se mêlent. De plus, la plupart des symboles ont figuré antérieurement dans les tableaux de Dali à thèmes érotiques ou autres. Freud et d'autres psychanalystes ont analysé l'art chrétien à la lumière de l'érotisme. Cependant la question de savoir si l'on peut accepter, du point de vue théologique, une peinture religieuse avec des éléments érotiques reste ouverte. On est toutefois en droit de se demander s'il n'y a pas provocation de la part de Dali et détournement par rapport au symbolisme religieux. Dans tous les cas, la coexistence de la religion et de l'érotisme est, si on considère l'idéologie surréaliste de Dali, parfaitement acceptable.

En conclusion, *La Madone de Port Lligat* ne peut être considérée comme une œuvre purement religieuse. Il semble en effet intéressant de garder en vue les deux interprétations sans trancher entre elles car ce serait réduire la complexité de l'œuvre. Il faudrait donc en définitive nuancer l'appellation de peinture religieuse en ce qui concerne un certain groupe d'œuvres de Dali aux titres et thèmes parfois bien ambigus.

Odile MARGUERAT

Fig. 1. Salvador Dali, *La Madone de Port-Lligat*, deuxième version, 1950, huile sur toile, in Ramón GOMES DE LA SERNA, *Dali*, Verona, Mondadori, 1978, p. 120.

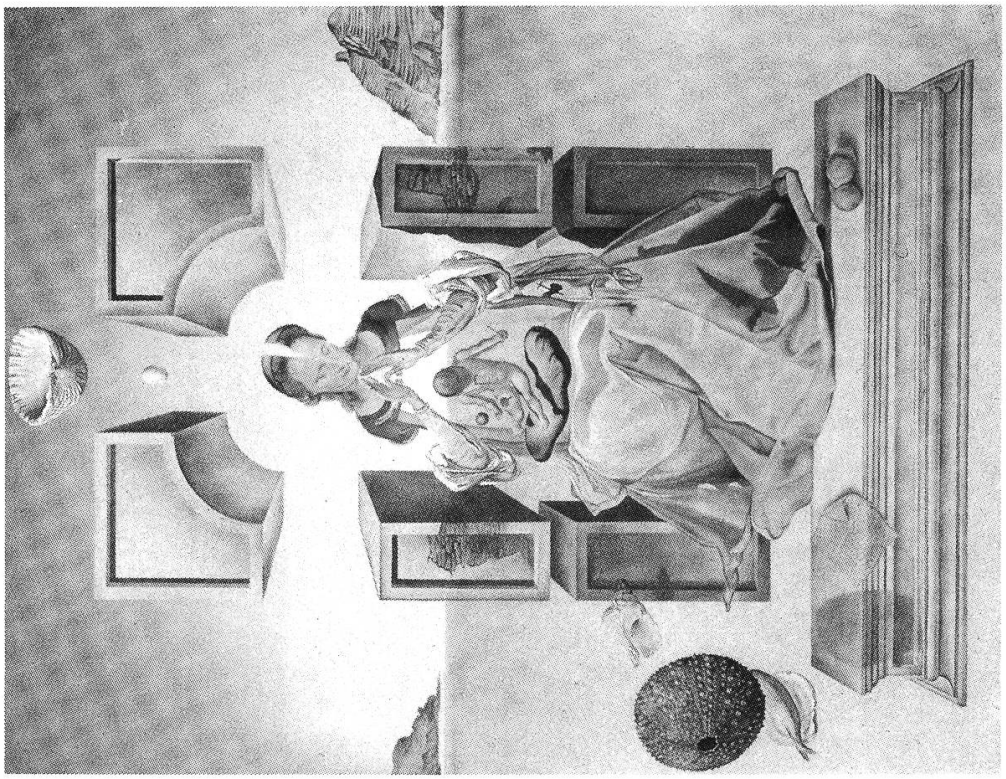

Fig. 2. Salvador Dali, *La Madone de Port-Lligat*, première version, 1949, huile sur toile, in Karin v. MAUR, *Salvador Dali 1904-1989*, Stuttgart, Gerd Hattje, 1989, planche 245.

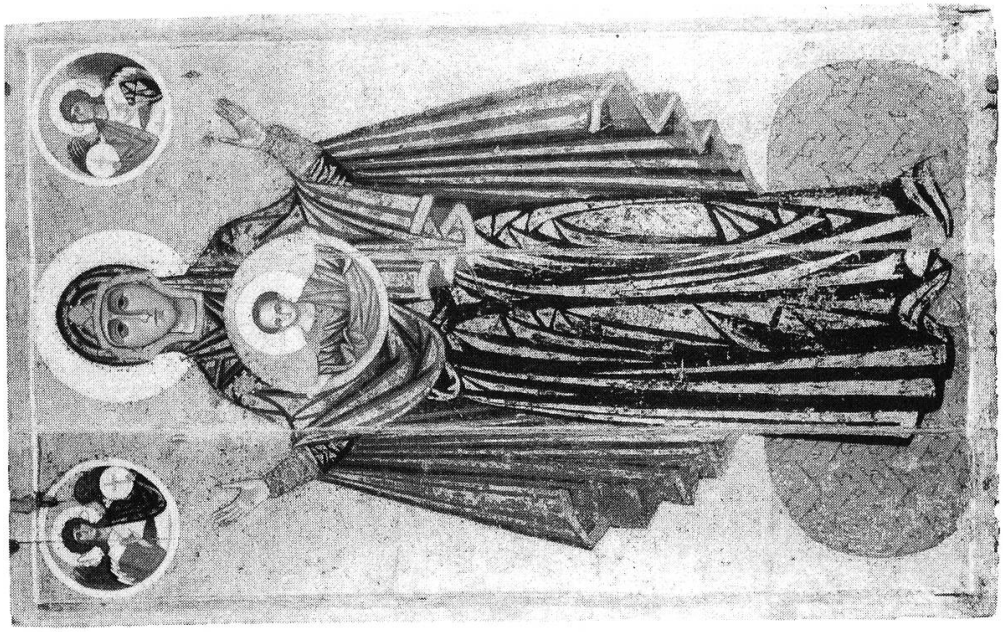

Fig. 3. Icône de la Madonna Platypera connue comme la *Znamenie du Signe*, XIIe-XIIIe, in Adolf WEIS, *Die Madonna Platypera*, Königstein, Langewiesche, 1985, planche 37.

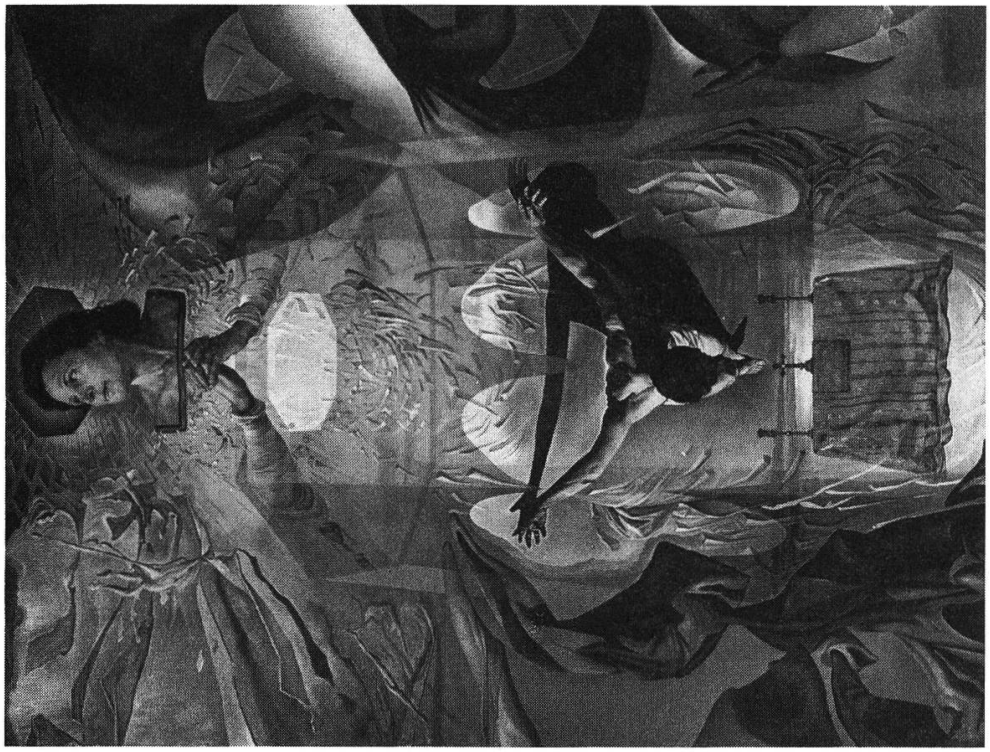

Fig. 5. Salvador Dali, *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina* (détail), huile sur toile, 1952, in Robert DESCHAMPS, *Dali de Gala*, Lausanne, Edita, 1962, p. 183.

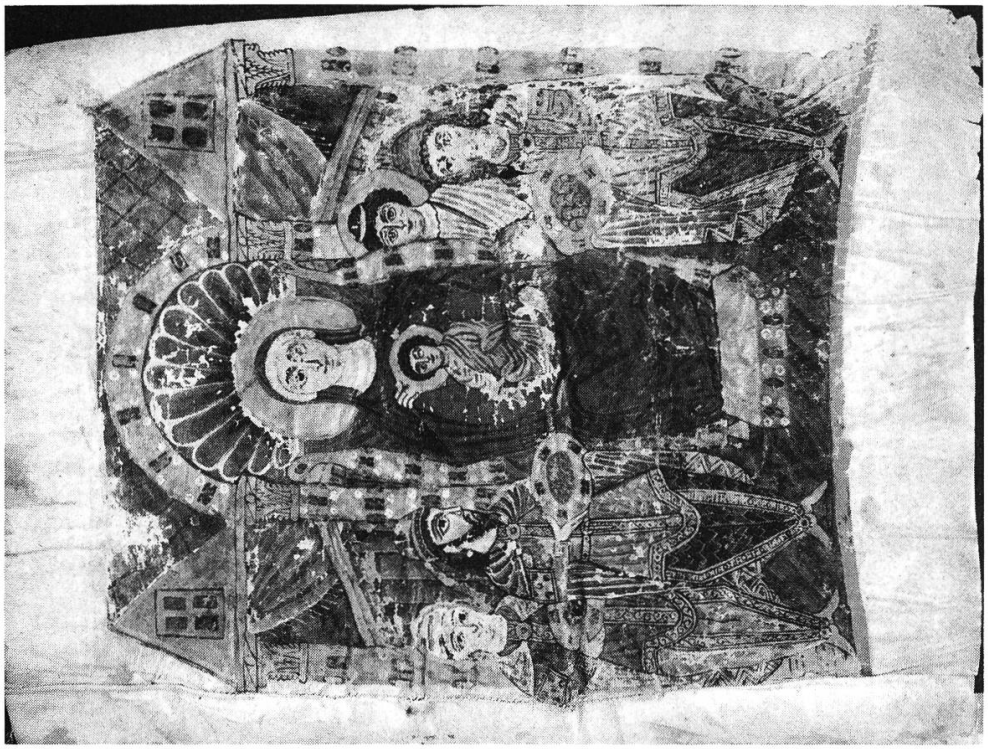

Fig. 4. *Evangéliaire d'Etschmiadzin*, fol. 229 r, «Epiphanie», VIe, miniature, in Adolf WEIS, *Die Madonna Platypera*, Königstein, Langewiesche, 1985, planche 10.