



Angel Planells, *Els fantasmes familiars*, c. 1932,
huile sur bois, 45,7 × 50,2 cm, collection privée, New York.

JOSÉ VOVELLE

Planells et Massanet

sans compter Dalí et quelques autres

La contribution des artistes espagnols à la naissance et au développement du surréalisme et de la peinture a été mise en évidence par Breton lui-même, puis étudiée très tôt, qu'il s'agisse de Picasso, Miró, Dalí ou Dominguez. En revanche, l'existence du surréalisme en Espagne même a été longtemps, sinon tout à fait niée, du moins grandement occultée. En effet, il faudra attendre les dernières années du franquisme pour voir sortir les premières études sur la question et c'est surtout depuis 1985 que livres et expositions se sont multipliés.

L'ouvrage que Lucia García de Carpi a publié en 1986 sur la peinture surréaliste espagnole¹ est certainement la pierre de touche de cette redécouverte et c'est grâce à ce travail qu'un panorama exhaustif du surréalisme espagnol a pu être présenté récemment, d'abord à Madrid² puis à Vérone³. Un aperçu en avait déjà été donné auparavant à Francfort, mais dans un cadre chronologique et esthétique plus vaste⁴. Ces importants échanges artistiques entre Espagne, Allemagne et Italie n'ont, jusqu'à présent, pas eu d'équivalents en France et fort peu de peintres surréalistes espagnols y sont connus. Le bilan bien sûr n'est pas totalement négatif, et en dehors des grands noms déjà cités, on a pu remarquer au fil des récentes années quatre-vingt-dix l'apparition, dans les grandes expositions parisiennes, de quelques artistes moins connus, plus ou moins proches du centre du mouvement, comme Esteban Francès, Remedios Varo⁵ ou même Maruja Mallo⁶ voire Alfonso Ponce de León⁷.

1. *La Pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986. Voir aussi «Imitación y creatividad en el surrealismo español», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984.

2. *El Surrealismo en España*, Museo nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid, 18 octobre 1994 - 9 janvier 1995. L'exposition est allée aussi à Düsseldorf et Vienne, Vérone et Saint-Jacques de Compostelle sous forme réduite, novembre 1995 - janvier 1996.

3. *Dalí, Miró, Picasso e il surrealismo spagnolo*, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Palazzo Forti, Vérone, 28 juillet - 22 octobre 1995.

4. *Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne 1900-1936*, Schirn Kunsthalle Francfort, 6 septembre - 10 novembre 1991.

5. *André Breton. La beauté convulsive*, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidon, Paris, 1991. *Années trente 1929-1939 «Le Temps menaçant»*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997.

6. *Féminin masculin. Le sexe de l'art*, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidon, Paris, 1995.

7. *Années trente, op.cit.*

Cette occultation du surréalisme en Espagne, presque jusqu'à la dernière décennie, est d'autant plus frappante, et à l'évidence liée à la conjoncture politique, que la diffusion en a été très rapide. Certes l'on constate des réticences venant de certains écrivains et critiques, et la multiplicité des traductions du mot surréalisme sous la plume des contradicteurs en est un indice. Mais les premières informations très documentées sur l'apparition du mouvement français datent de 1925⁸ tout comme la conférence d'Aragon à la résidence des étudiants à Madrid. C'est en tout cas à partir de 1926 qu'on peut suivre chez le jeune Dalí⁹ le développement galopant du virus surréaliste. Quant au terme de dalinisme, désignant ce que l'auteur de l'article considère comme une influence néfaste, il apparaît dans *La nova revista* en avril 1929¹⁰.

Les deux artistes qui vont retenir en priorité notre attention, Angel Planells et Joan Massanet, sont non seulement catalans comme Dalí, mais plus encore de cette région de Figueras, Rosas et L'Escalà, dénommée l'Empordà en catalan et Ampurdà en castillan. On ne peut guère les évoquer sans faire référence à leur célèbre et proche compatriote, mais il faut noter que leur évident « dalinisme » s'incarne de façon fort différente.

Angel Planells est né à Cadaquès en 1901 (il est mort à Barcelone en 1989) et il présente le cas particulier d'être le seul peintre « dalinien » à avoir été lié d'amitié avec le « prince de l'intelligence catalane¹¹ » et ce depuis le tout début des années vingt, avant même sans doute le départ de Dalí pour l'Académie de San Fernando de Madrid en 1922. Après des études de graveur typographe à Barcelone et bien qu'ayant repris la boulangerie paternelle (il a évoqué plus tard « la distance sociale » qui le séparait du fils du notaire de Figueras), Planells faisait à cette époque des dessins fantastiques, inspirés par sa lecture d'Edgar Poe, dessins qui furent à l'origine de la rencontre des deux jeunes gens. Cette amitié s'est poursuivie jusqu'en 1947 et nous savons que Dalí, d'abord de Madrid puis de Paris, a envoyé à Planells publications littéraires, revues, catalogues d'exposition et lui fera lire Freud (traduit en espagnol dès 1922) et *Les Chants de Maldoror*¹². On est sûr également, grâce à une lettre de Dalí vers 1930¹³, qu'il suivait de très près les travaux de ce dernier et pouvait voir ses toiles à Figueras et en discuter avant que celles-ci ne soient exposées dans la capitale française¹⁴. Planells a fait aussi la connaissance des

8. Fernando Vela, *Revista de Occidente*, décembre 1924. Guillermo de Torre, *Plural*, avril 1925.

9. *Dalí joven (1918-1930)*, Museo nacional Centro de arte Reina Sofia, 18 octobre 1994 - 16 janvier 1995.

10. XXX, « Dalinisme », *La nova revista*, Barcelona, vol. VII, n° 28, Avril 1929, p. 310.

11. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, 1938, p. 9.

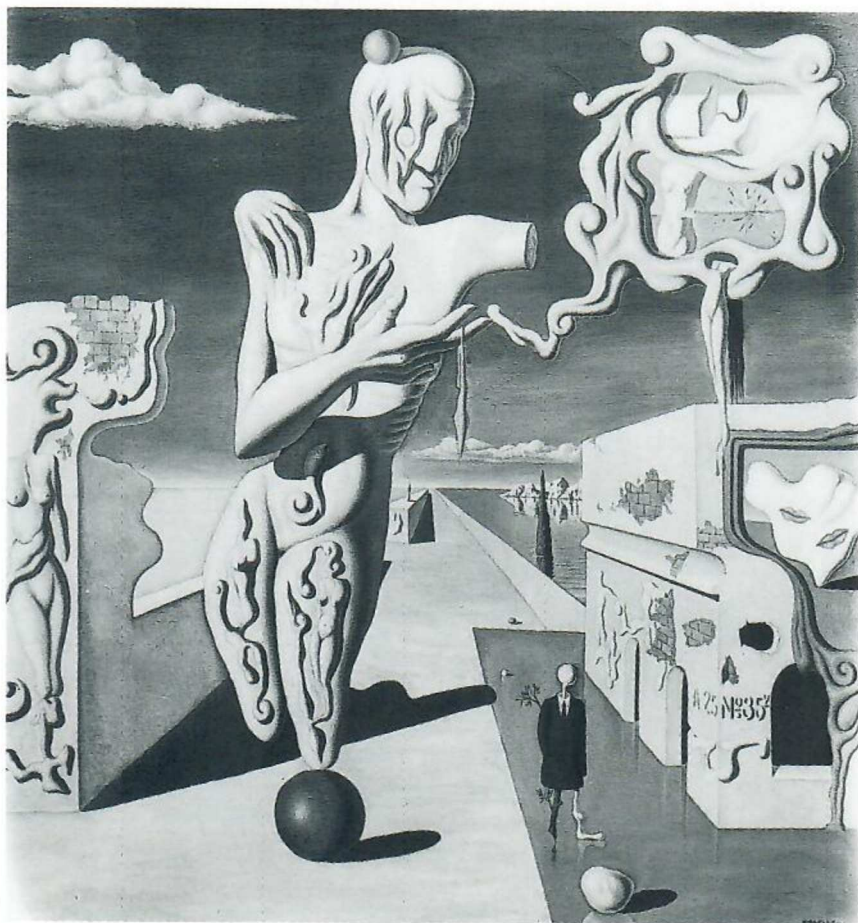
12. Lettre de Juan Carlos Planells, fils de l'artiste, à l'auteur, juillet 1989.

13. Citée par Josep Bota Gibert, *Angel Planells*, Museu de l'Empordà, Figueras (Figueras), 23 août - 23 octobre 1980, n.p.

14. De cette amitié, on trouve le rappel tardif sous la plume de Planells, en 1974: « Je le crois un grand artiste. Par opposition aux éloges démesurés de quelques-uns de ses nouveaux adeptes et aux dénigrements de certains autres, souvent étrangers à l'authentique appréciation artistique qui tient



Angel Planells, *Diumenge ou L'Hora difícil*, 1930,
reproduit dans *Documents 34, Intervention surréaliste*, juin 1934, p. 45.



Angel Planells, *Midday Sorrow* ou *Migdia Penós* ou *Mediodía triste*, 1932,
 huile sur toile, 101 × 95 cm,
 reproduit dans *Surrealism*, ed. by Herbert Read, Faber and Faber Ltd,
 London, 1936, n° 83. The Art Institute of Chicago.

surréalistes venus rendre visite à Dalí à Cadaquès à l'été 1929, mais c'est la sympathie immédiate (d'où l'impact de l'œuvre) qu'il va ressentir pour Magritte qui a retenu l'attention des commentateurs, suivant en cela les propres déclarations du peintre¹⁵. C'est certainement ce réseau amical qui va entraîner l'émergence de Planells au niveau international puisque certaines de ses œuvres sont reproduites dans *Les Cahiers de Belgique*¹⁶ ou *Documents 34, Intervention surréaliste*¹⁷ et que trois tableaux sont présentés à l'Exposition internationale du Surréalisme à Londres en 1936¹⁸.

Planells a déployé une activité poétique en rapport avec le surréalisme et à côté de textes automatiques, on signale un manifeste pour défendre le surréalisme contre les critiques¹⁹, un article portant sur «La violence et l'absurde sources de poésie», des «Poèmes à la mystérieuse» publiés dans la petite revue *Recull* (Recueil)²⁰ de Blanès, autre cité balnéaire catalane où il a habité. Il réalise sa première exposition chez Dalmau à Barcelone en octobre 1928 – l'intermédiaire est, là encore, Dalí qui avait lui-même exposé chez ce promoteur de l'avant-garde européenne dès 1925 – et Sebastià Gasch en rend compte sans parler de surréalisme, mais en évoquant rêves et cauchemars, visions hallucinées²¹. En tout cas, les dessins de 1928 qui sont reproduits

compte des conditions de base: c'est un dessinateur formidable et un peintre d'une qualité peu courante. Il a navigué à travers toutes les tendances, mais il a pourtant été toujours fidèle à son attitude d'artiste insubordonné, qui a su conserver, à chaque étape de son œuvre, la caractéristique, impossible à confondre, de sa puissante génialité.

Je crois que les phrases les plus justes qui ont été dites sur Salvador Dalí, sont celles que, dans les années de ses premières expositions à Barcelone (1925-1926), a écrit Josep Maria Folch i Torres: «On peut le critiquer tant qu'on veut pour tant il conservera toujours la force de son tempérament contre lequel se briseront les éloges des uns et les invectives des autres, comme les vagues contre les rochers.» (Angel Planells «Mon opinion sur Salvador Dalí», *Revista de Gerona*, année XX, n° 68, 3^{ème} trimestre 1974, p. 90, dans la rubrique «Dalí visto por los artistas». Ce texte, où ne transparaît aucune amertume mais qui reste assez impersonnel, a été écrit de nombreuses années après sa rupture avec Dalí en 1947 ou 1948. Planells, revenant au surréalisme, avait conçu un livre de poèmes et de dessins que Dalí devait préfacer et sans doute présenter à un éditeur. Dalí refuse en définitive son concours, sous la pression d'un conseiller littéraire (cf. *Angel Planells*, Musée de l'Empordà, 1980) ou de Gala (cf. *Surrealisme a Catalunya*, 1988).

* Planells pense sans doute à Joaquim et non Josep Folch y Torres et aux deux articles qu'il a écrits à propos de Dalí dans *Gaset de les arts*, en novembre 1926 et février 1927.

15. «René Magritte» dans *Sol ixent* (Soleil levant), Cadaquès, Any VIII, n° 158, 1-2-1930.

16. Sebastià Gasch, «L'Art vivant en Espagne», *Cahiers de Belgique*, 4^{ème} année, n° 4-5, avril - mai 1931, p. 200.

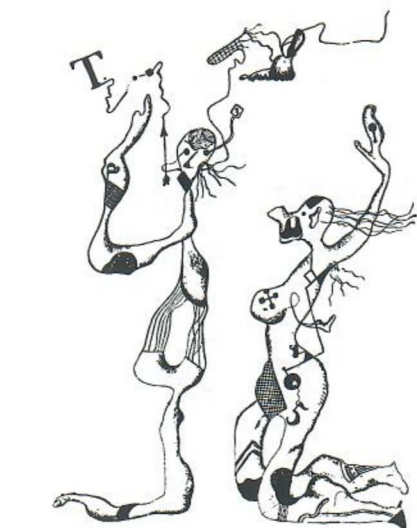
17. *Documents 34, Intervention surréaliste*, Bruxelles, juin 1934, reproduction de *Diumenge*, p. 45.

18. Titres en anglais: *Familiar Phantoms*, *Nostalgic Science*, *Midday Sorrow*, ce dernier tableau étant très visible sur des photos documentaires de l'exposition.

19. Manifeste «Critics infallibles» contre Joan Sacs, Rafael Benet et Feliu Elias (également peintre) pour défendre le surréalisme de Miró et Dalí. Cf. *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1988, p. 185.

20. «La violencia i l'absurd fons de poesia», *Recull*, 15 novembre 1930, *ibid.* et Garcia de Carpi, «Poemes a la misteriosa», *Recull*, n° spécial Festa major, 1932, *ibid.*

21. *L'Amic de les arts*, Sitges, n° 30, 31 décembre 1928.



Angel Planells-

Angel Planells, dessin, 1929,
reproduit dans *Variétés*, n° 6,
octobre 1929, p. 422.



Angel Planells

Angel Planells, dessin, 1929,
reproduit dans *Les Cahiers de Belgique*,
n° 4-5, avril-mai 1931, p. 200.

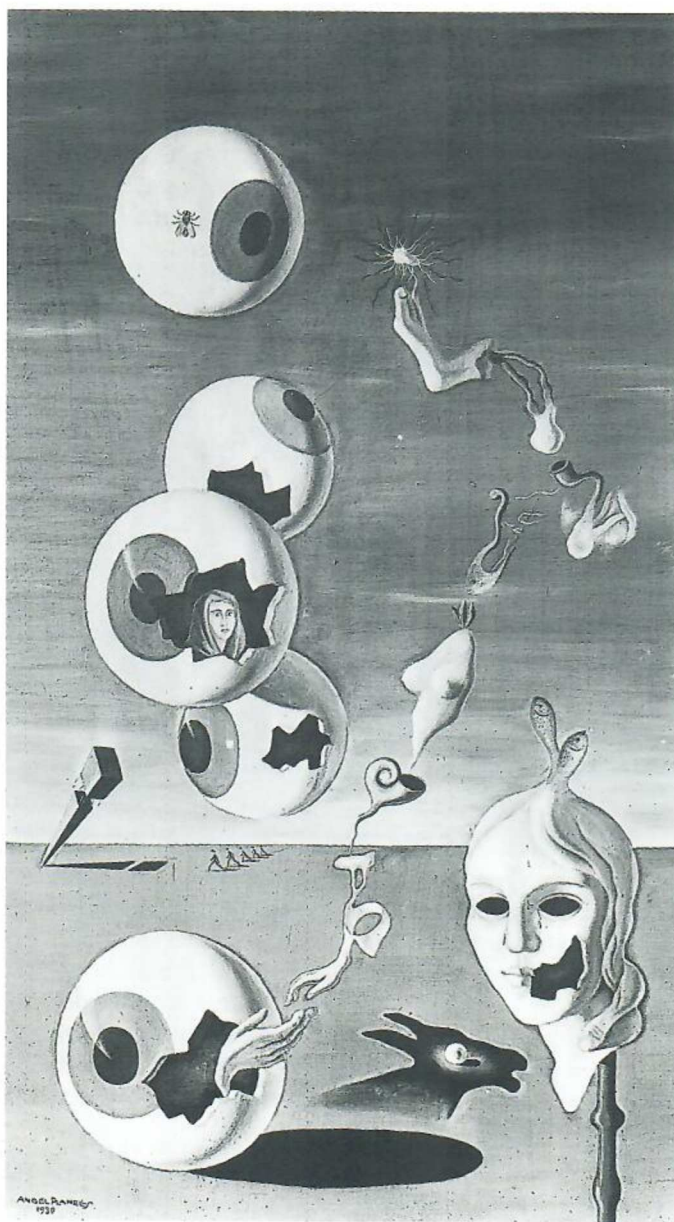
dans *Helix*²², *Les Cahiers de Belgique* ou le numéro spécial sur le surréalisme du bulletin des étudiants en médecine de Barcelone²³, sont presque plus proches de Miró que de Dalí même s'ils n'excluent pas, bien au contraire, la connaissance des toiles que ce dernier a peintes en admirant Miró. C'est dès la fin de 1929 et surtout en 1930 que dessins et peintures retrouvent une ligne d'horizon et des ombres qui les rapprochent d'une représentation illusionniste, en même temps qu'apparaissent des motifs et des procédés en dialogue avec ceux de Dalí. Il y a une évidente circulation d'images, mais il faut être également attentif au fait que les deux peintres puisent *au même moment* à des sources communes: paysages, connaissance de la psychanalyse, ou excentricité du tempérament ampourdanaïsi si l'on suit la thèse de Lluís Racionero²⁴. Les motifs isolés comme le doigt coupé volant dans le ciel²⁵ ou le rocher dressé et alvéolé attirent très vite l'attention des

22. *Helix*, Vilafranca del Penedès, n° 1, février 1929.

23. *Butlletí de l'agrupament escolar de l'academia i laboratori de ciencias mèdiques de catalunya*, Any II, juillet - août 1930.

24. Lluís Racionero, «El Surrealismo del Ampurdà», *El Surrealismo*, Antonio Bonet Correa coordinador, Madrid, Catedra, 1983, p. 183-188.

25. cf. *L'Espice*. 1930. Reprod. in Angel Planells, Galeria Rene Metras, Barcelone, janvier - février 1975. On pense aux œuvres et au texte de Dalí «La Libération des doigts» (trad. française, Salvador Dalí, *Oui* 1, Denoël / Gonthier 1971) publié dans *L'Amic de les arts*, 31 mars 1929.



Angel Planells, *La Música diaria*, 1930,
Arxiv fotogràfic de Museus, Barcelona.



Oscar Dominguez, *La Mer*, 1937
(Photographie Galerie des Grands Augustins, Paris).

critiques qui parlent de Planells comme d'un «disciple» de Dalí et s'étonnent de cette affinité troublante pour des peintres non de la réalité, mais du subconscient²⁶. Il est certain que la peinture de Dalí a représenté un prodigieux stimulant pour Planells et qu'il a réagi vivement, surtout dans les premières années trente, aux suggestions iconographiques et théoriques de son ami. La liste des recoupements entre les deux œuvres peut être longue, des œufs sur le plat à Vermeer de Delft, des motifs décoratifs propres à l'art nouveau aux membres mutilés, ou de l'hypertrophie au ramollissement des corps et des objets. Dans les applications de la méthode paranoïaque-critique mise au point par Dalí, il convient de noter chez Planells deux formules. D'une part celle de la double image – réversible – et en particulier les visages qui dérivent de celui de *L'Homme invisible*²⁷ de 1929, et d'autre part celle fondée sur une succession d'objets hétéroclites (enchaînements délirants avec des yeux de verre brisés d'où s'échappent des mains - col de chemise - embryon d'organe - poitrine féminine - poisson - pipe - pied, etc.) ou sur la métamorphose qui transforme la chevelure d'un visage de statue brisé en poissons ou en doigts (*La Musica diaria – La Musique de tous les jours* –, 1930). Planells goûte certainement l'agressivité et l'angoisse du contenu sexuel symbolique dalinien et c'est en toute connaissance de cause qu'il l'utilise – en toute connaissance de cause qu'il table sur le kitsch de la prolifération et qu'il accentue, presque jusqu'à la caricature, le mauvais goût prôné dans *Babaouo* en 1932. Le burlesque, sinon le grotesque à la frontière du tragique, du comique et du fantastique, règnent en maîtres dans les toiles des années trente aux couleurs si fraîches. Pour relativiser l'impact de la méthode paranoïaque-critique sur Planells rappelons que, s'il est parmi les premiers – le plus proche – à être séduit par cette recette pour «fabriquer des images», il est loin d'être le seul. Laisant de côté des exemples trop éloignés dont nous avons parlé par ailleurs²⁸, nous nous bornerons à celui de Dominguez car, même s'il n'y a pas eu «d'influence directe par fréquentation réciproque²⁹» l'intérêt que le peintre canarien a porté à Dalí est avéré. Nous en avons pour preuves une inscription au revers d'une toile de 1935: «Grâce à la vitesse de la pensée paranoïaque et d'après la théorie de Dalí qui me semble juste, j'ai pu obtenir le dédoublement des images³⁰» ainsi que l'entretien avec le peintre catalan, publié dans *Gaceta de arte* à Ténériffe où Dominguez signale déjà cette «vitesse de la pensée paranoïaque» et note «les détails microscopiques [...] la double image paranoïaque

26. Garcia de Carpi, *op.cit.*, p. 85-87.

27. Cf. Planells, *L'Enemig del vent*, 1932, reprod. catal. Metras 1975, *op.cit.* *L'Homme invisible* a été reproduit dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, juillet 1930, et René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, 1931.

28. José Vovelle, «Une Europe surréaliste: dalinisme et daliniens», *Mélusine*, n° 14, 1994, p. 111-119.

29. Lettre de Marcel Jean, 29 décembre 1989.

30. Cité par Eduardo Westerdahl, *Oscar Dominguez*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968, p. 55. Repris dans Fernando Castro, *Oscar Dominguez y el surrealismo*, Madrid, Catedra, 1978, p. 120.

et les scènes de cannibalisme. Le tout traité avec une perfection absolue³¹. Même si c'est d'une manière plus cryptique que Planells, Domínguez n'échappe pas à la fascination dalinienne et certains rapprochements de motifs comme l'eau et le piano, les répétitions et échos de formes, la mollesse ou certaines hypertrophies doivent être analysées sous l'angle de l'«inter-picturalité» en examinant justement comment tout cela est réinterprété, revisité, réinséré dans des compositions personnelles. *Désir d'été* (1934) est une référence claire bien que condensée (il en reste le personnage plongeant la main dans l'eau et la cruche qui verse) à la *Naissance des désirs liquides* (1932) de Dalí, mais c'est un détail autobiographique (Domínguez a écrit au verso de la photo «ce tableau tient son origine dans les fréquentes congestions dont je souffre lors de la grande chaleur») qui explicite l'appropriation et différencie les deux œuvres. D'autres tableaux, comme par exemple *Cueva de Guanches* (1935) pourtant fortement lié à un passé spécifique de Domínguez puisqu'il s'agit de la caverne où vivaient les aborigènes des Canaries, n'en offrent pas moins des contrepoints à certaines des figures obsessionnelles de Dalí, celles de la tête d'âne, du *Grand Masturbateur* ou de *Guillaume Tell*.

Pour Marcel Jean, Domínguez «était dès le début influencé par Dalí [...] comme presque tous les surréalistes d'ailleurs: par cette espèce d'anthropomorphisme en trompe-l'œil qui est devenu le poncif surréaliste³²» et il n'est donc pas très étonnant que nous retrouvions la marque du dalinisme chez un autre ampourdanaïs, Joan Massanet.

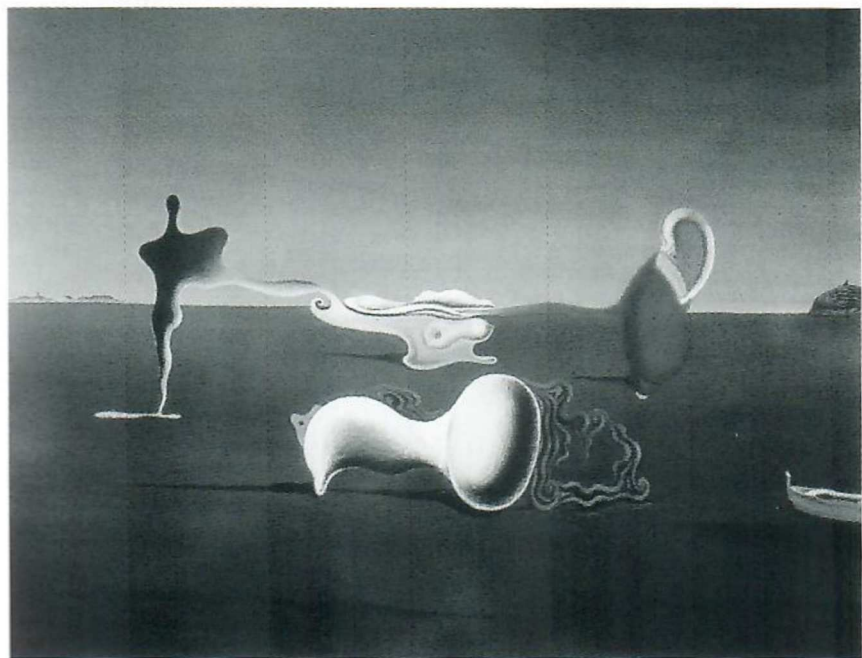
Celui-ci vient d'un tout autre milieu social que Planells puisque son père était médecin et qu'il a obtenu son doctorat en pharmacie. Né à L'Armentera (1899-1969), il a cependant passé toute sa vie à L'Escala, petit port situé à l'autre extrémité du golfe de Rosas et de la plage où Dalí situe l'apparition de sa cousine Carolineta³³. Pharmacien (il a repris l'officine de ses oncle et tante), maire de sa ville (1959-1966), Massanet est un peintre autodidacte. Esprit curieux et cultivé, éclectique, il s'est intéressé à la peinture ancienne espagnole et italienne, à Picasso, De Chirico, Miró et bien sûr Dalí. Abonné à des revues comme *Cahiers d'art* et *Minotaure*, il a également occupé ses loisirs à visiter expositions et musées³⁴. Le paysage de L'Escala (la mer et les rochers qui, comme ceux du Cap Creus, peuvent se métamorphoser selon les jeux de l'imagination) semble, selon les commentateurs, avoir induit certaines formules et scénographies proches de celles de Dalí et de Planells. La première œuvre qui se rapproche tant soit peu du surréalisme date de 1926, mais c'est en 1928-1929 qu'une toile intitulée *Visió surreal* ou *Composició surrealista*

31. «Carta de Paris conversación con Salvador Dalí», *Gaceta de arte*, n° 28, juillet 1934.

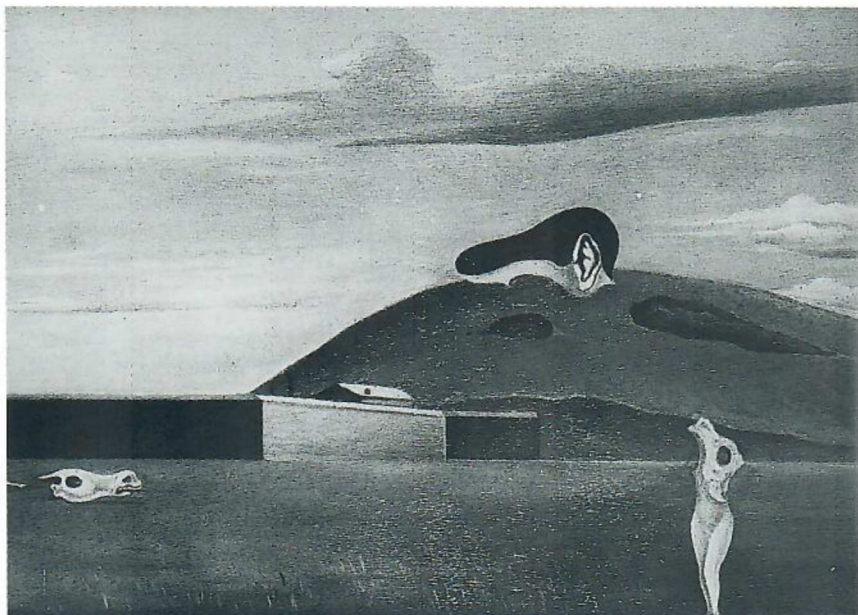
32. Lettre déjà citée note 29.

33. *Apparition de ma cousine Carolineta sur la plage de Rosas (pressentiment fluidique)*, 1933 et une variante même titre en 1934.

34. Garcia de Carpi, *op.cit.* Narcís Pijoan, *El pintor Massanet de L'Escala*, Figueras ART-3 Pujada de Castell, 1979. Joan Massanet, Galeria Rene Metras, 1973. *Massanet Obra 1926-1968*, Museu monogràfic d'Empúries L'Escala, 1978. Entretien de l'auteur avec le fils de l'artiste à L'Escala en avril 1990.



Joan Massanet, *Visió surreal*, 1928-1930,
huile sur bois, 43 × 47 cm, coll. Madame T. Vitaller de Metras, Barcelone.



Joan Massanet, *L'Espectre de la muntanya rodona*, 1930,
huile sur bois, 25 × 31 cm (Photographie galerie Dau al Set, Barcelone).

(*Vision surréelle* ou *Composition surréaliste*) rend compte dans une sorte de collage de l'admiration que Massanet porte aussi bien au Dalí classicisant qu'au Dalí surréaliste admirateur lui-même de Miró. Le premier est cité avec la Vénus assise de dos qu'il a peinte en 1925³⁵, le second avec la guitare, la main coupée, le système veineux et artériel que l'on trouve dans *Appareil et main* (1927), *Cenecitas, Les efforts stériles* (1928) ou encore *Le miel est plus doux que le sang* (1927)³⁶. D'autres motifs empruntés à l'univers dalinien comme la tête coupée posée sur le sol, la tête d'âne (cf. aussi *Un chien andalou*), la forme rocheuse dressée et trouée vont faire partie du répertoire iconographique de Massanet. En définitive, entre 1929 et 1936, une quinzaine de tableaux permettent de mettre en évidence la circulation entre les deux œuvres. Sensible déjà au niveau des seuls titres qui font appel aux spectres et aux simulacres chers à Dalí, elle est encore plus flagrante lorsque l'iconographie s'ajoute au titre. Un bel exemple nous est fourni par *Aparició de Vermeer al golf de Rosas* (*Apparition de Vermeer dans le golfe de Rosas*, 1935-1936) qui fait à la fois écho à *Apparition de ma cousine Carolineta sur la plage de Rosas* (1933 et 1934) déjà évoqué, et reprend le personnage de Vermeer de dos que Dalí met en scène à partir de 1934. C'est encore une fois la formule du collage-citation qui domine, même si le centre de l'œuvre propose une image de combat taumachique et de lutte des sexes plus complexe et plus personnelle, bien qu'elle rejoigne une iconographie surréaliste érotique et violente propre à Dalí mais aussi Picasso ou Masson. Ce tableau de Massanet est très chargé, mais ce n'est pas toujours le cas: bien que Massanet utilise nombre de motifs ou de procédés (hypertrophie, viscosité des corps et des objets) daliniens, il ne pratique pas la surenchère comme Planells. On a plutôt affaire à une transposition austère, intériorisée et sans exhibitionnisme, de préoccupations sexuelles angoissantes identiques à celles de l'œuvre de référence. C'est par exemple le cas de *Espectre de la muntanya* (*Le Spectre de la montagne*, 1930) qui nous propose une version simple et triste, dans la forme et la couleur, du visage du *Grand Masturbateur*. Personne n'a nié la circulation des images entre Dalí et Massanet, mais certains avancent que des thèmes ont été découverts par Massanet avant Dalí et d'autres voient en lui le plus imaginatif des daliniens, avec un monde plus original et plus suggestif que celui de Planells.

Les deux hommes en tout cas vont être réunis à Barcelone en mai 1936 lors de l'exposition organisée par le groupe logicofobiste à laquelle devaient, jusqu'au dernier moment, participer Miró, Dalí et Dominguez³⁷. Massanet exposera pour la première fois chez Dalmau cette même année. Moins proche de Dalí, dont il est cependant assuré qu'il suit la production depuis ses premières expositions, et autodidacte, il n'a pas émergé au niveau international

35. *Vénus et amours*, 1925, exposé sans doute en novembre 1925 chez Dalmau et reproduit dans *Gasetta de les Arts*, n° 60, 1^{er} novembre 1926.

36. Présenté au Saló de Tardor, Salon d'automne de Barcelone, en 1927 et reproduit dans *Ciutat*, n° 15, octobre 1927.

37. García de Carpi, *op.cit.*, *Surrealismo in Catalunya, op.cit.*; Emmanuel Guigon, «ADLAN 1932-1936 et le surréalisme en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome XXVI (3), 1990, p. 53-80.

du surréalisme. Mais sa présence (même avec un seul tableau *Rastre fatidic del simulacre solid – Visage fatidique du simulacre solide* – 1930) aux côtés de Planells, mais aussi Francès, Remedios Varo, Marinello etc. qui se définissent comme le groupe surréaliste inscrit à l'ADLAN³⁸, le fait entrer de plein droit dans l'histoire du surréalisme en Espagne. Cette exposition marque l'émergence d'une conscience surréaliste (assimilée à une phobie de la logique) de groupe, après, en particulier, le séjour de Domínguez et Marcel Jean dans la métropole catalane l'été précédent. Elle ne pouvait être que sans lendemain puisque le pays basculait dans la guerre civile deux mois plus tard. Planells et Massanet ont très peu peint durant la période troublée et ont abandonné, après la victoire de Franco, la veine surréaliste dalinienne pour se cantonner prudemment dans des sujets et des formules picturales plus traditionnels.

Il convient cependant de faire la distinction entre le microcosme des Ampourdais, produit de leur terre tout comme Dalí, dont la réponse est précoce, mais dont l'investissement s'interrompt brutalement en raison des circonstances, et les Espagnols de la diaspora.

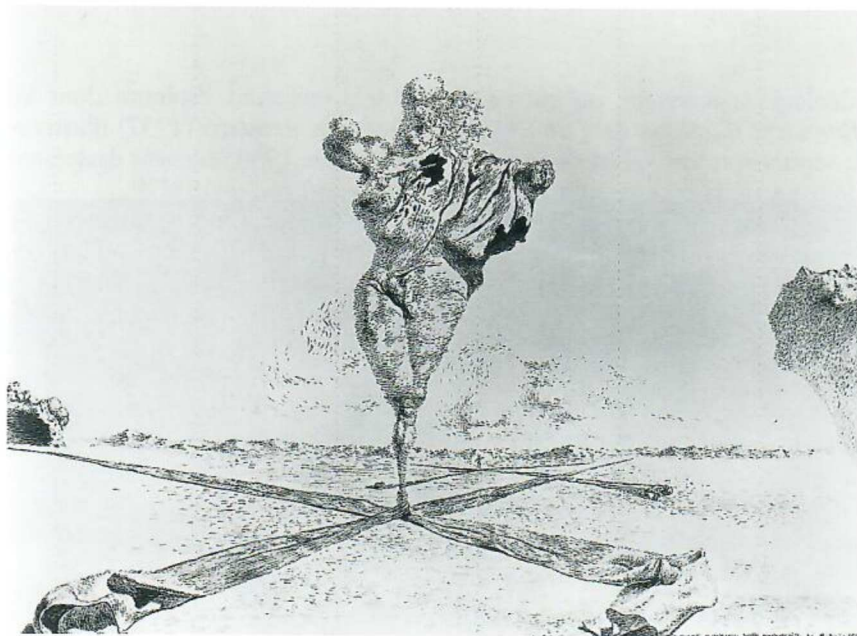
L'exemple de Federico Castellón³⁹ (Almería 1914 - New York 1971) dont la famille a émigré aux États-Unis dès 1921, mais qui séjourne en Europe de 1934 à 1937 grâce à des bourses du gouvernement républicain espagnol et expose à Paris à la Cité universitaire en 1935 avec Gris, Miró, Picasso et Dalí, nous apporte la preuve d'un impact plus tardif – il est sensible aux suggestions daliniennes à partir de 1933-1934 –, mais qui se poursuit jusqu'aux premières années quarante. Sa présence à l'exposition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* au Musée d'art moderne de New York en 1936, même s'il est classé parmi les « Indépendants des mouvements dada et surréaliste », s'explique aisément et l'on peut noter dans sa peinture certains recoupements avec l'iconographie et le métier académique de Dalí. Certains dessins de 1937, très précis, sont proches par leur inspiration et leur facture des illustrations de Dalí pour *Les Chants de Maldoror*. Un titre, *La naissance des mémoires aphrodisiaques d'une lesbienne mariée deux fois quand elle est confrontée à son premier mari assis à une table au soleil couchant*, inscrit sur un des dessins est aussi très parlant, dans son insistance à préciser le contenu socio-sexuel de l'image et dans sa complication même.

Qu'ils soient catalans ou non, proches de Breton ou inconnus du cercle parisien, les Espagnols étaient sans doute les moins susceptibles d'échapper, au moins passagèrement, à la fascination exercée par Dalí⁴⁰. En dehors de Planells, Massanet, Domínguez, Castellón, on peut reconnaître de légères traces de dalinisme chez Esteban Francès et Remedios Varo dès leur séjour à Barcelone avant l'exil, chez José Caballero (1916), un Madrilène à l'investissement

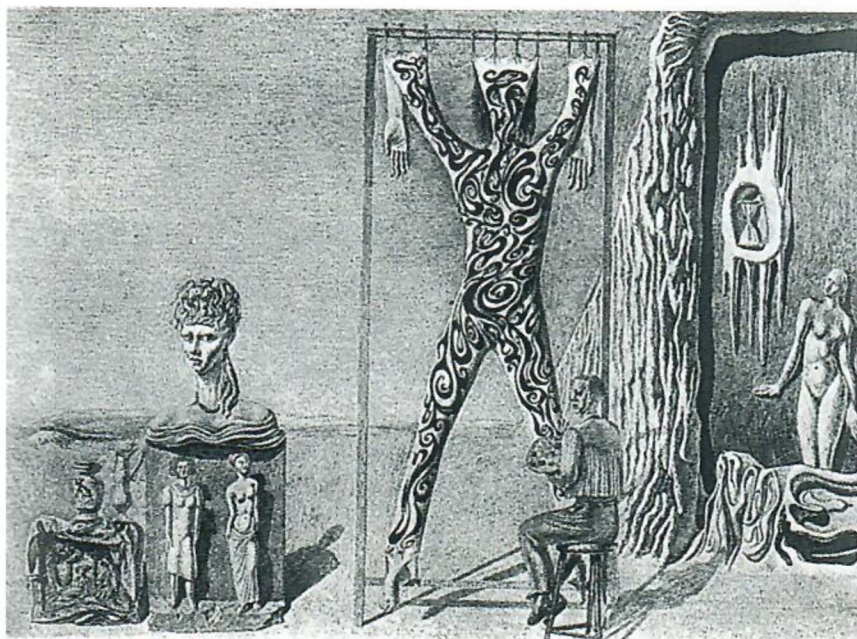
38. *Ibid.*

39. Voir García de Carpi *op.cit.* et catalogues des expositions 1995, mais aussi *Surrealism and American Art 1931-1947*, Rutgers University Art Gallery, mars-avril 1977 et *Federico Castellón*, Galerie 1900-2000, février 1990.

40. Cf. Sellan Mörner répondant à l'enquête « Le Surréalisme a-t-il terminé de jouer son rôle? » lancée par la revue suédoise *Prisma*, n°1, 1948.



Federico Castellón, *Street Planning with Monuments of Monsters*, 1937
(Photographie Galerie 1900-2000 - Marcel Lannoy).

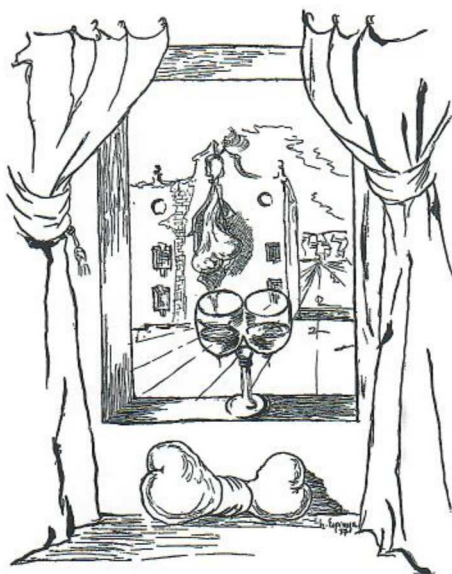


Federico Castellón, *The Artist*, s.d.,
crayon, reproduit dans *Fantastic Art, Dada & Surrealism*,
Museum of Modern Art, New York, 1936.

idéologique incertain, ou encore chez le très méconnu Espinoza dont les *Rencontres successives dans un rêve d'un même objet simulacre* (1937) illustrant le septième cahier GLM consacré au rêve en mars 1938, dérivent également de la paranoïa-critique tout comme ses *Fissures défigurées* (1937)⁴¹.

Ainsi la contamination par le dalinisme, plus ou moins accentuée, plus ou moins prolongée, est un des aspects de l'internationalisation et de la diffusion du surréalisme en peinture dans les années trente. Même si certains ont pu en souligner plus ou moins tôt le caractère néfaste, le modèle dalinien a coïncidé un temps avec l'horizon d'attente de nombreux peintres désireux de donner la plus grande «figurabilité» à leurs fantasmes. Cet engouement ne dépasse pas la plupart du temps 1940, même si le nostalgique Planells semble renouer en 1947 avec son inspiration antérieure, et nous avons déjà suggéré le synchronisme de cette perte de pouvoir de persuasion avec le changement de climat intérieur de Dalí lui-même, tout comme sa presque concordance avec l'exclusion annoncée publiquement par Breton dans le dernier numéro de *Minotaure* en mai 1939.

José Vovelle



Espinoza, *Rencontres successives dans un rêve d'un même objet simulacre*, 1937, reproduit dans *Les Cahiers GLM*, septième cahier, mars 1938, p. 117.

41. Tableau reproduit dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Espinoza présente à l'exposition de la galerie Beaux-Arts trois tableaux, un objet et une sculpture. Le prénom, Augustin, par lequel il est identifié dans le catalogue, le fait parfois confondre avec le poète canarien Agustín Espinosa. Par ailleurs l'initiale du prénom sur le dessin reproduit dans *Les Cahiers GLM* semble être un h.



Joan Massanet, *Paisatge*, 1930, huile sur toile, 51 × 61 cm.
(Photographie galerie Dau al Set, Barcelone).