

REMERCIEMENTS

Un certain nombre d'institutions ont contribué à la réalisation du colloque international dont cet ouvrage est le fruit : le Collège des Humanités (EPFL), la Faculté des Lettres de l'UNIL (IRIS 4: Nature, sciences et société, les sections de français moderne et d'histoire de l'art), ainsi que le Fonds Marcel Brion. Diverses personnes nous ont ensuite apporté une aide précieuse dans la phase rédactionnelle. Céline Zufferey s'est chargée d'éditer nombre d'articles. Virginie Jatton, Elisa del Mazza, Marco di Biase, Anne-Laure Gex se sont offerts pour relire des parties du volume. Susan Jacquet a traduit les articles écrits en anglais. Sylvie Costa Paillet et Jordi Costa se sont plongés avec curiosité dans le texte d'un écrivain et peintre qui leur est proche, un texte inédit en français dont la reproduction nous a été accordée par la Fondation Gala-Salvador Dalí à travers madame Montse Aguer, directrice du Centre d'études daliniennes que nous remercions pour sa disponibilité, sa collaboration et son appui.

Enfin, et surtout, ce volume n'aurait pu être publié sans le généreux soutien financier de la Fondation du 450^e anniversaire de l'Université de Lausanne (UNIL), de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH), du Fonds des publications de la Faculté des Lettres de l'UNIL et de la Société académique vaudoise (SAV) : que ces institutions trouvent ici l'expression de notre gratitude.



**Société
Académique
Vaudoise**



Entreprise de l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

Salvador Dalí à la croisée des savoirs

Textes réunis par
Astrid RUFFA, Philippe KAENEL, Danielle CHAPERON

Préface de Henri BÉHAR

ÉDITIONS DESJONQUÈRES

29. S. Dalí, « L'âne pourri », in *Oui*, p. 156.
30. S. Dalí, « Documentaire-Paris-1929-I », in *Oui*, p. 124.
31. V. Gaos (éd.), *Antología del grupo poético de 1927*, p. 22.
32. S. Dalí, « L'amour », in *La femme visible*, p. 69.
33. S. Dalí, « Position morale du surréalisme », in *Oui*, p. 147-52.
34. S. Dalí, « Revue des tendances antiartistiques », in *Oui*, p. 102.
35. S. Dalí, « L'amour », in *La femme visible*, p. 68.
36. S. Dalí, « Psychologie non euclidienne d'une photographie », in *Oui*, p. 249-54.
37. S. Dalí, « Documentaire-Paris-1929-I », in *Oui*, p. 126.
38. S. Dalí, « Psychologie non euclidienne d'une photographie », in *Oui*, p. 250.
39. S. Dalí, « La chèvre sanitaire », in *La femme visible*, p. 29-30.
40. S. Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, p. 28.

SALVADOR DALÍ ET LE MODÈLE CINÉMATOGRAPHIQUE : DE LA SAINTE OBJECTIVITÉ À LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

L'histoire des rapports que Salvador Dalí a noués avec le cinéma a déjà fait l'objet d'une ample littérature principalement axée sur l'étude des deux films conçus avec Luis Buñuel — *Un chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930) — retenus dans le canon bretonien, autant que dans l'historiographie du mouvement, comme des œuvres prototypiques d'un cinéma surréaliste¹. Si ces films représentent dans la trajectoire créative de Dalí un point culminant où se concrétisent des ambitions nourries à l'égard d'une forme d'expression admirée comme source de poésie infinie, ils occultent parfois le véritable rôle joué par le cinéma dans le système de pensée dalinien. En effet, malgré ses déclarations concernant la prétendue infériorité du cinéma², il maintiendra avec ce médium, après son annexion officielle au mouvement surréaliste, des liens ambigus qui ne permettent pas d'affirmer qu'il abandonne totalement ce que l'on peut appeler à la fois une passion de jeunesse, une bannière programmatique et un référent théorique central dans la formulation de ses idéaux esthétiques. Je me propose donc de montrer que son approche du cinéma ne se résume pas au simple constat d'une rencontre avortée, mais qu'il est possible de repérer dans ses écrits des éléments qui attestent de la prégnance d'un modèle cinématographique fonctionnant à plusieurs niveaux et selon des modalités diverses.

Chez Dalí, certains concepts, formules ou postulats théoriques permettent en effet de mettre à jour un réseau de relations, parfois implicites, qui renvoient au cinéma comme machine destinée à enregistrer de manière objective des réalités invisibles, outil qui contribue ainsi à une meilleure connaissance de l'environnement quotidien recelant un potentiel poétique insoupçonné. C'est dans le cadre de sa théorie de la Sainte Objectivité, développée dans les années 1920, que la fonction heuristique de la machine cinéma et la dimension indicelle de l'image cinématographique sont mises en exergue à titre d'exemplarité d'une esthétique antiartistique. Le passage à la phase à proprement parler surréaliste — marquée par la formulation de la méthode paranoïaque-critique — conservera l'essentiel de cette concep-

tion objective de la réalité, tout en réaménageant la fonction du cinéma au sein d'une nouvelle esthétique fondée sur la dialectisation des liens entre réalité et surréalité.

Avançons l'hypothèse suivante : si Dalí ne cesse de définir son travail de peintre paranoïaque-critique en termes d'enregistrement d'images obtenues par le biais d'une sur-stimulation de la fonction visuelle, si lui-même offre son œil comme pellicule et surface d'inscription des traces en provenance du monde extérieur, s'il invite l'apprenti créateur à se plonger dans un état psychique particulier qui confine à la folie et à l'hallucination, si son organe visuel (voire son esprit) devient un instrument de projection de ses désirs à l'extérieur de soi, enfin s'il conçoit le monde comme la projection d'une image agrandie de sa paranoïa, comment alors ne pas envisager la méthode paranoïaque-critique comme une machinerie offrant une parenté frappante avec le cinéma conçu sous trois angles différents, à savoir l'appareil de prise de vue, le projecteur et, plus globalement, le dispositif cinématographique. En effet, alors que dans les années 1920 le paradigme cinématographique est surtout sollicité pour modéliser l'expérience de captation à laquelle se prête le peintre face à la réalité, durant les décennies successives s'ajoutera à cette fonction première d'enregistrement une série de fonctions projective, créatrice et métapsychologique qui apparaîtront tantôt de manière isolée, tantôt cumulées dans les textes de Dalí.

Ainsi, contrairement à l'avis répandu concernant la désertion du champ cinématographique suite à ses amours contrariés avec la réalisation, le cinéma ferait en quelque sorte retour dans l'épistémologie dalinienne sous les traits de sa « machine » paranoïaque-critique, comme le refoulé qui se déguise dans le symptôme abritant, sous quelques couches de dénis et de simulations, la véritable nature du désir. Cette métaphore psychanalytique n'est pas qu'un jeu de mots facile, puisque je tenterai également de démontrer comment la méthode paranoïaque-critique convoque la rencontre entre le cinéma comme appareil de vision et l'inconscient comme appareil psychique. Dans cette perspective, la « machine » paranoïaque-critique mise en place au tournant des années 1930, aurait opéré une sorte de synthèse entre ces deux machines à rêves – pour employer une expression courante – qui auraient colonisé la pensée de Dalí dans des atours jusqu'ici peu étudiés.

1. LE CINÉMA ET L'ESTHÉTIQUE DE LA SAINTE OBJECTIVITÉ

Durant les années 1920, la photographie et le cinéma vont constituer les pierres de touche de cette « poésie de l'antiart »

obéissant aux lois d'un empirisme scientifique dérivé du machinisme et destinée à balayer la tradition artistique héritée du romantisme et du réalisme que Dalí qualifie de « putrefacta ». En juillet 1927, il publie dans *L'Amic de les arts* un premier article, « Sant Sebastià »³, dans lequel apparaissent – si l'on exclut sa correspondance avec Federico García Lorca – les premières références admiratives au cinéma, et ceci sous la forme de deux modèles qui demeureront inchangés sa vie durant. Il y a, d'une part, le cinéma comique et burlesque américain – auquel Dalí associe les vertus de « l'utile standardisé » car produit en masse et pour les masses, conformément aux règles de fonctionnement d'une société technologique et industrielle en pleine expansion –, et, d'autre part, le genre du cinéma documentaire, et, plus particulièrement, des actualités de la Fox que l'auteur situe « dans l'orbite antiartistique et astronomique »⁴ perçue au travers du « verre multiplicateur de Saint Sébastien », élément placé dans la partie supérieure de l'héliomètre ayant pour mission d'enregistrer la réalité du monde moderne.

Cet appareil optique possède précisément des qualités cinématographiques puisque son « verre », emblème de transparence et de lucidité, permet de multiplier les détails perçus « comme dans un gros plan cinématographique, tout en atteignant son maximum de catégorie plastique »⁵. A cette époque, l'association entre l'objectif de la caméra cinématographique et un instrument facilitant une vision rapprochée, à la manière d'un zoom, ponctue de manière récurrente les textes théoriques et critiques sur le cinéma, comme ceux de Jean Epstein, de Béla Balasz ou de László Moholy-Nagy. En Espagne, ce topos revient sous la plume de Fernando Vela dans un article intitulé « Depuis le sombre rivage »⁶ sous la forme d'une loupe grossissante, énonçant ainsi une esthétique du cinéma qui marie les acquis de la théorie cinématographique européenne avec les doctrines sur la déshumanisation de l'art de Ortega y Gasset. Le recours à la métaphore optique permet à Dalí de concevoir avec précision le but qu'il se fixe en tant que peintre antiartistique : il s'agit de porter sur la réalité un regard objectif et direct, à l'instar de ces appareils crédités d'une capacité à restituer le réel dans toute sa densité et toute sa plénitude, et cela via des images pures débarrassées de toutes interférences ou contaminations de type symboliste ou narratif. La référence au film documentaire s'imbrique alors parfaitement dans l'épistémologie dalinienne étayée sur la primauté de « l'annotation anti-intellectuelle, libre du contrôle de l'intelligence, d'une figure humaine, du spectacle d'un objet ou d'un organisme quelconque »⁷.

Cette phrase, extraite de l'article inaugurant la série « Documental — Paris — 1929 » pour la revue *La Publicitat*, indique bien cette ambition d'offrir au lecteur un « documentaire rigoureusement objectif » qui rendrait compte de la vie telle qu'elle se déroule à Paris sans faire intervenir « la plus petite intention esthétique, émotionnelle, sentimentale, etc., caractéristiques essentielles du phénomène artistique »⁸. Comparant cette démarche documentariste à celle de l'écriture automatique pratiquée par ses acolytes surréalistes, Dalí remarque que « le documentaire annote antilittérairement les choses dites du monde objectif. Parallèlement, le texte surréaliste transcrit avec la même rigueur et aussi antilittérairement, le fonctionnement RÉEL libéré de la pensée »⁹. Le but consiste donc à coucher sur le papier la multitude de spectacles qui s'offre à la vue de l'observateur attentif qui collecte des images du monde réel dans ses moindres détails, aussi dépourvus que possible de pittoresque, et ceci par le biais d'une écriture alerte et concise qui évite les pièges du langage imagé. Employant le verbe « enregistrer » pour désigner les modalités du processus de captation, Dalí se transforme en véritable appareil de prise de vue, comme dans le cas de son documentaire sur le Jardin du Luxembourg :

À onze heures du matin, j'enregistre dans le Jardin du Luxembourg les choses interceptées durant cinq minutes sur une surface de vingt centimètres carrés marquée avec une canne sur le sable mouillé. Par ordre de succession, j'annote : le talon d'une chaussure masculine, la pointe d'une chaussure féminine, une canne, un fragment de chaussure féminine — quatre secondes d'intervalles, une main de garçon ou de fille, trois mains de garçons ou de filles, l'ombre d'une fumée, une mouche volant au raz du sol à deux centimètres d'altitude [...].¹⁰

Plus proche du cinéaste qui fixe le pied de sa caméra pour délimiter son champ de vision via le cadrage que du peintre qui planterait son chevalet devant un paysage, Dalí se mue en une sorte de dispositif mi-organique, mi-mécanique, voué à l'impression d'une suite de scènes qui littéralement défilent devant son œil devenu objectif ultra-sensible. Plus loin, après avoir dressé une typologie des documentaires possibles (littéraire, pictural, photographique, etc.), il reconnaît la supériorité du cinéma qui seul jouit de la possibilité de donner à voir le spectacle scientifique de la vie d'un poil d'oreille ou d'un courant d'air filmé au ralenti. Car, le film, comparativement à l'image fixe, constitue le médium idéal pour donner de la réalité un document vivant qui frappe le spectateur par une force de présence supplémentaire¹¹. Rappelons-nous à ce stade la déclaration d'intention de Dalí à propos d'*Un chien andalou* pensé comme une « simple notation », une « constatation de faits »¹² réels, cette démarche entomologiste sous-tendant plusieurs séquences du film, comme celle

montrant en gros plan les fourmis sortant de la main de Pierre Batchef (ill. 49), ou celle du papillon dont la morphologie sert de support à



49. L. Buñuel, S. Dalí, *Un chien andalou*, 1929

une image double typiquement dalinienne. Ainsi, seule la technique cinématographique (mais aussi photographique) semble pouvoir répondre à cette quête éperdue d'objectivité scientifique, et ceci en vertu de cette vocation à faire voir l'invisible, que cela soit sous les traits d'une visibilité dont le quotidien a progressivement émoussé la magie, ou des réalités inaccessibles à l'œil nu.

Tous les autres textes de Dalí consacrés au cinéma entre 1927 et 1929 déclinent invariablement cette obsession d'une ontologie poétique de la réalité reposant sur une confiance religieuse — l'objectivité étant qualifiée de « sainte » — dans cette machine capable de restituer, sans le manipuler, le matériau brut se présentant face à l'objectif : l'image cinématographique, avant même de représenter la réalité, y participe au point d'en souligner toute l'épaisseur et la consistance, d'en libérer le sens caché, d'en exhiber l'essence.

2. LA MACHINE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

Si, dans les années 1920, le cinéma imprègne fortement la réflexion que mène Dalí sur l'image, force est de constater que, durant la décennie suivante, le paradigme photographique prend peu à peu l'ascendant. Une exception, toutefois, à cette règle. En 1935, dans une conférence donnée au MOMA, il propose en effet une équivalence entre la figure du peintre en proie au phénomène paranoïaque-critique et celle d'un « automate qui enregistre, sans juger et le plus exactement possible, la dictée de [son] subconscient, [ses] rêves, les images

et visions hypnagogiques, et toutes les manifestations, concrètes et irrationnelles du monde obscur et sensationnel découvert par Freud [...] »¹³. Cette rencontre implicite, placée sous les auspices de la psychanalyse, entre le cinéma et le peintre comme « appareil enregistreur », nous met sur la voie d'une conceptualisation de la méthode paranoïaque-critique comme machinerie capable de produire, pareillement au cinéma, des images inédites, et donc de suppléer aux limites de l'œil humain incapable de discerner la dimension poétique et inexplicable cachée au cœur même de la réalité. C'est comme si Dalí avait transféré les qualités de la machine-cinéma mises en évidence dans ses écrits de la période catalane, à sa méthode paranoïaque-critique dont le fonctionnement semble reprendre certains principes fondamentaux.

En effet, au-delà de l'éclipse provisoire du modèle cinématographique au profit de la photographie, dès les années 1940, les références au cinéma ne cesseront de se multiplier, et ce tout particulièrement en liaison avec sa méthode paranoïa-critique qui sera alors conçue de manière à instaurer le cinéma — considéré comme technique à la fois d'enregistrement et de projection d'images — en analogon du processus créatif et perceptif. Tout d'abord, la méthode paranoïaque-critique et le cinéma en tant qu'appareil de prise de vue apparaissent comme des instruments d'investigation de la dialectique de l'imagination, c'est-à-dire comme des engins rationnels d'exploration du monde visible saturé d'images irrationnelles. Par là même, ils deviennent des moyens de connaissance destinés à interroger les fondements et les mécanismes empiriques qui régissent l'expérience de la perception, notamment visuelle. Fidèle à ses convictions objectivistes, Dalí situe donc ces deux phénomènes sur le plan d'une logique à la fois herméneutique et scientifique, confirmée, dans le cas de la paranoïa, par son articulation très forte à la question de la recherche d'une vérité absolue¹⁴, et, dans le cas du cinéma, par la force assertive et constative contenue dans l'image indicielle elle-même.

Mais paranoïa-critique et cinéma s'articulent à un niveau supplémentaire dans certains passages où Dalí rappelle combien l'efficacité de la méthode paranoïaque-critique repose sur la sensibilité visionnaire de celui qui l'applique, la perception de l'irrationalité concrète dépendant de l'aptitude à saisir des images secrètes cachées sous les apparences conventionnelles. En effet, afin de légitimer cette disposition innée de sa nature, il fera régulièrement recours aux réminiscences visuelles et aux souvenirs d'enfance qui permettent d'attester de la précocité de cette sorte de don de voyance. Un certain nombre de souvenirs ont justement partie liée avec ses expériences

en tant que spectateur de cinéma ou de lanterne magique, comme dans cet extrait relatant une séance de projection de films organisée par sa mère dans le foyer familial :

J'entends encore le bruit régulier de la manivelle de l'appareil de cinéma que ma mère tournait à la main pour nous projeter de petits films [...] Ma mère est derrière moi, dans le noir. Avec ma sœur et mes camarades, nous dardons nos yeux sur l'écran qui s'anime. Elle est la fée des images.¹⁵

Si la mère de Dalí semble créditée de l'origine quasi surnaturelle de ces images animées, le regard des jeunes spectateurs est pourtant explicité en termes de projection sur l'écran d'un faisceau qui a le pouvoir de faire vivre la représentation. Les yeux sont ici comparés à l'appareil de projection¹⁶. Ce parallèle est également à l'œuvre dans un autre fragment où Dalí déclare solliciter régulièrement sa mémoire prodigieuse pour faire surgir l'image (mentale) d'êtres chéris, notamment celle de la petite fille dont il était tombé amoureux au cours d'une séance de lanterne optique¹⁷ :

J'ai découvert le moyen de revivre les instants merveilleux de ma rencontre avec Galutchka — je l'appellerai ainsi désormais. Il suffit que je fixe la tache d'humidité du plafond de la classe de M. Trayter. Je peux transformer à volonté les formes réelles, qui deviennent d'abord nuages, puis figures, puis objets. On pourrait dire que je dispose dans l'esprit d'un véritable appareil de projection, qui irradie par mes yeux et suit mon scénario sur l'écran du plafond. Je peux à mon gré revenir en arrière, corriger tel élément, accroître la netteté d'un détail, multiplier jusqu'à l'orgie les corps et les situations.¹⁸

On remarque ici combien sa théorie des visions hypnagogiques a été conditionnée par cette expérience originelle de la projection d'images animées qui servira de point d'ancrage à une pratique artistique fondée sur la possibilité de projeter à l'extérieur de soi des formes et des pulsions intimes et privées, c'est-à-dire de doter celles-ci d'un coefficient de réalité objective irrécusable. Ce texte atteste la pérennité du paragon cinématographique, tout en déployant le procédé comparatif sur un autre plan puisqu'il s'agit de rapprocher le fonctionnement de l'esprit (et pas seulement celui des globes oculaires) avec celui d'un appareil de projection qui couvre de ses rayons la surface d'un plafond transformé, temporairement, en écran de cinéma. De plus, l'appareil psychique cumule la fonction projective avec une fonction créatrice qui permet de modifier, au fur et à mesure de la projection mentale, la nature de la représentation, que ce soit au niveau du signifié comme du signifiant. Ainsi, Dalí, non content de parvenir à garder en mémoire le produit de sa vision pour devenir pur réceptacle d'une série d'images, peut à tout instant en provoquer de

nouvelles qu'il façonne et transforme à sa convenance, comme le cinéaste qui organise la matière filmique en fonction de son désir¹⁹. Ce qui sera plus tard la machine paranoïaque — qui n'est ici qu'esquissée — combinerait cette double fonction d'emménagement-production et de projection d'images qui particularisait, par ailleurs, les premiers appareils baptisés *Cinématographes*, servant autant pour la prise de vue que pour la projection. Depuis cette expérience fondatrice et formatrice, Dalí ne cessera de chercher à imiter les modalités de fonctionnement de ce dispositif qui, par l'opération magique de la lumière, expose aux yeux de tous le fruit de son imagination débordante.

3. LA PARANOÏA-CRITIQUE AU CROISEMENT DE LA PSYCHANALYSE ET DU CINÉMA

Si Dalí aspire à devenir un appareil permettant de produire et de projeter des images, il s'évertue aussi à simuler le délire paranoïaque qui, sur le plan psychanalytique, est entièrement soutenu par un mécanisme projectif par lequel un sujet situe dans le monde extérieur (mais sans en avoir conscience) des pensées, affects, désirs, etc., croyant de ce fait à leur existence objective. De manière générale, dans l'histoire de la théorie psychanalytique, la projection fonctionne, depuis Freud et ses thèses sur le rêve et le souvenir-écran, comme un schème représentatif et descriptif conçu sur le modèle d'un projecteur envoyant sur un écran psychique des images d'origine endogène²⁰. L'obsession de Dalí pour l'univers fantasmatique du rêve et de la folie semble précisément mobiliser des aspects de la psychanalyse qui s'appuient sur la fonction modélisante et épistémologique du cinéma. Cela semble attesté, notamment, dans les formules qu'il emploie pour décrire son rapport à la paranoïa :

*Le véritable réel est en nous et nous le projetons lors de l'exploitation systématique de notre paranoïa qui est une réponse et un acte à la pression — ou à la dépression — du vide cosmique [...] Je crois que l'univers qui nous entoure n'est qu'une projection de notre paranoïa, une image agrandie du monde que nous portons en nous, je pense que l'objet que notre regard isole du réel ou que nous inventons est une pure expression de notre délire cristallisé.*²¹

Alors que le référent psychanalytique est ici le fruit d'une opération consciente de la part de Dalí, ce dernier active également de manière indirecte le champ lexicographique du cinéma à travers sa conception d'une cosmogonie organisée à partir d'une somme d'images dupliquées, agrandies puis projetées, et dont la source se trouve dans l'esprit visionnaire de l'individu paranoïaque.

Cette correspondance assez évidente entre l'appareil psychique et l'appareil cinématographique m'amène à un point de croisement supplémentaire entre psychanalyse, cinéma et paranoïa-critique qui se joue autour de la notion d'appareil et des modalités perceptives qu'il est susceptible de déclencher. Chez Dalí, ce concept se présente sous la forme de motifs picturaux dans les années 1927-1928 (*Appareil et main*, *Le miel est plus doux que le sang*, *Cenicitas*), mais aussi de manière implicite à travers des métaphores ou des formules qui, comme on l'a vu, renvoient au fonctionnement d'un appareil logé dans les yeux et/ou dans la tête de l'artiste paranoïaque-critique. Dans le champ de la psychanalyse, la notion d'appareil psychique apparaît par exemple dans le chapitre VII de la *Traumdeutung*²² où Freud forge une métapsychologie du rêve, notamment en expliquant, au moyen de métaphores optiques, comment fonctionne l'appareil psychique. Sa thèse consiste à penser que le rêve n'est rien d'autre qu'une forme de régression permettant au sujet de satisfaire des désirs inconscients via des images de nature hallucinatoire possédant un effet de réalité extraordinaire. Plus tard, toutes les formes de psychoses comme la schizophrénie ou la paranoïa seront considérées par Freud comme des formes pathologiques du rêve dans lesquelles le principe de réalité a été fortement endommagé. Dans tous ces cas de figure, le sujet entretient, à des degrés divers, une relation primaire avec cette réalité extérieure, relation qui est fondée sur une expérience d'omnipotence et d'illusion et qui précisément conduit le sujet à créer lui-même l'objet désiré par le biais d'une hallucination.

Si l'on se concentre sur les modalités perceptives induites par ces trois appareillages que sont la paranoïa de Freud, la paranoïa-critique de Dalí et le dispositif cinématographique, on note qu'ils occasionnent, dans une plus ou moins grande mesure, des expériences visionnaires, et plus précisément des épisodes hallucinatoires ou quasi-hallucinatoires qui plongent le sujet percevant dans un état de conscience particulier dans lequel son seuil de vigilance est abaissé et l'émergence de phénomènes d'illusion de réalité, d'interprétations erronées de cette réalité et de visions hypnagogiques, est particulièrement favorisée. En comparant la nature de ces différents phénomènes hallucinatoires, on peut remarquer que la méthode paranoïaque-critique, basée sur des hallucinations volontaires, semble faire la synthèse entre les troubles de la perception générés par les psychoses avérées et la psychose hallucinatoire artificielle du spectateur de cinéma. En effet, comme le paranoïaque, Dalí cultive, pour reprendre les mots de Lacan à propos de la nature de la perception paranoïaque, un « état oniroïde » qui n'est autre qu'« un état

psychique intermédiaire au rêve et à l'état de vigile »²³. Cet état particulier de la conscience s'accommode, il me semble, parfaitement au projet de Dalí qui, dans sa constante expansion imaginative vers de nouveaux territoires visuels, aime à brouiller les frontières séparant le réel de l'imaginaire.

Ce diagnostic coïncide également avec le profil du spectateur tel que proposé par les théories psychophysiologiques²⁴ et métapsychologiques²⁵ du spectateur de cinéma, qui démontrent qu'en raison de l'état de sous-motricité corporelle et d'hypertrophie visuelle, le sujet percevant devient particulièrement vulnérable à l'impression de réalité. Fondée sur une proximité psychique du spectateur avec l'image projetée, cette impression de réalité est dotée d'un pouvoir quasi hypnotique qui affaiblit son taux d'attention habituel et le fait adhérer plus aisément — pour paraphraser Christian Metz — à un monde imaginairement présent, mais physiquement absent. La perception mise en jeu par le cinéma devient alors une quasi-hallucination, et cela en vertu du travail du dispositif qui parvient à transformer une perception en une représentation douée d'un effet de réel incomparable.

La paranoïa, avec ses états hypnoïdes dans le champ limitrophe de la rêverie, et la paranoïa-critique étayée sur un état oniroïde oscillant entre extase et sagacité, engagent toutes deux un régime perceptif altéré par des troubles psychiques systématiques qui trouvent, dans le spectateur de cinéma, une sorte de pendant « sain » et socialement accepté. En termes psychanalytiques, on peut donc dire que la paranoïa, la paranoïa-critique et le cinéma se présentent comme des « machines » visant la satisfaction hallucinatoire d'un désir qui habite l'être humain depuis sa naissance, le désir de voir étant à la source de toute perception, et l'hallucination de l'objet fantasmé étant un expédient régulièrement utilisé pour s'ajuster ou contourner une réalité décevante. Je rappelle, cependant, que, dans les trois cas, aucun de ces sujets percevant ne perd totalement le contact avec la réalité qui garde une efficacité minimale pour empêcher qu'ils ne basculent du côté de la folie ou de l'illusion pures. En effet, malgré l'illusion de réalité et la modification de leur état de conscience, leurs facultés intellectuelles restent intactes : alors que les machines paranoïaques provoquent un délire d'une grande logique, la machine-cinéma n'aliène jamais complètement le spectateur dont le plaisir dépend du fameux désaveu intellectuel du « je sais bien » (que c'est un simulacre de réalité), « mais quand même » (j'ai envie d'y croire)²⁶.

Enfin, le paranoïaque, le spectateur et le sujet de la paranoïa-critique nourrissent, à travers le fantasme d'omnivoyance et de toute puissance perceptive, un rapport similaire à la réalité et aux images

produites par leurs machines respectives. Le paranoïaque est, en effet, victime d'un délire de grandeur, d'idées obsessionnelles et surtout d'un égocentrisme exacerbé qui le pousse à se placer au centre du monde, le conduisant à entretenir de fausses croyances concernant des attaques extérieures. Si le sujet paranoïaque-critique n'atteint pas de telles extrémités, on note chez lui une certaine propension au ressassement d'idées obsédantes qui régissent l'ensemble du délire. De plus, par son ambition même à vouloir soumettre le réel à son délire d'interprétation, à faire une lecture de la réalité en fonction de son histoire personnelle et de ses désirs propres, Dalí n'a rien à envier au véritable paranoïaque. Le spectateur de cinéma, pour sa part, expérimente, grâce au film, une sorte de fantasme de saisie omnivoyante du monde provoqué par l'illusion d'une perception (directe et actuelle) de la présence de l'objet. Bien qu'il ne soit jamais complètement dupe du simulacre, il ne peut s'empêcher de se ressentir comme étant le foyer et le lieu d'origine du perçu : le spectateur devient au cinéma un sujet tout percevant qui a l'impression à la fois de dominer le monde et de lui donner vie lors de la projection, entretenant l'illusion que c'est pour lui et par lui que la réalité se donne à voir comme représentation²⁷. Encore une fois, Dalí semble opérer une synthèse entre le pôle « pathologique » du paranoïaque et celui de la pathologie factice du spectateur de cinéma, parvenant à faire la part des choses entre folie et raison. Ainsi, à l'instar de la machine paranoïaque-critique élaborée par Dalí, le dispositif cinématographique permet au spectateur de combler un manque de maîtrise, autrement dit de réaliser le fantasme de toute puissance cognitive et perceptive par la maîtrise d'un espace-temps particulier.

Ainsi, cette série de « coïncidences » entre ces différentes machineries mérite d'être placée dans un contexte culturel et scientifique plus large dans lequel le cinéma a joué un rôle épistémologique non négligeable, servant de modèle à toute une série de disciplines relatives aux sciences humaines. L'influence du cinéma, mesurable, entre autres, par l'étude de la circulation de certains concepts dans des champs interrogeant l'image, la vision, la perception, est particulièrement importante au xx^e siècle. Dans cette perspective, la fascination de Dalí pour le cinéma n'est pas simplement mise au service de son inspiration, mais travaille en profondeur une réflexion esthétique qu'il poursuivra tout au long de son existence.

NOTES

1. Notamment, D. Ades, « Dalí and the Cinema », in *Dalí and Surrealism*; J. Bigwood, « Cinquante ans de cinéma dalinien », in D. Abadie (éd.), *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980*; J. Bigwood, « Salvador Dalí, Reluctant Filmmaker », *American Film Magazine of the Film and Television Arts*.
2. Ce revirement à l'égard du cinéma est clairement exprimé dans le petit texte théorique qui précède son scénario, *Babaouo* (1932), intitulé *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*, dans lequel il énonce, pour la première fois, l'idée que « contrairement à l'opinion courante, le cinéma est infiniment plus pauvre et plus limité, pour l'expression du fonctionnement réel de la pensée, que l'écriture, la peinture, la sculpture et l'architecture ». S. Dalí, *Babaouo*, précédé d'un *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*, in *Anthologie du cinéma invisible : 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*.
3. S. Dalí, « Sant Sebastià », in *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, repris in *Oui*.
4. *Ibid.*, p. 21 ; p. 18.
5. *Ibid.*, p. 19 ; p. 17.
6. F. Vela, « Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine) », in *Documents of the Spanish Vanguard*.
7. S. Dalí, « Documental - París - 1929 - I », *La Publicitat*, 26 avril 1929, repris in *L'alliberament dels dits*, p. 195 et in *Oui*, p. 126.
8. *Ibid.*, p. 193 ; p. 124.
9. *Id.*
10. S. Dalí, « Documental - París - 1929 - VI », *La Publicitat*, 26 juin 1929, repris in *L'alliberament dels dits*, p. 213 et in *Oui*, p. 141.
11. Dalí apprécie tout particulièrement le cinéma microscopique (ou la microphotographie), ainsi que les films réalisés grâce à des appareils de prise de vues ultra-rapides ou très lentes qui permettent de montrer le vol d'un insecte ou la croissance d'une plante. Ce sont donc les applications scientifiques du cinéma qui mobilisent avant tout la réflexion de Dalí, autant que son adhésion en tant que spectateur.
12. S. Dalí, « Un chien andalou », in D. Abadie (éd.), *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, p. 68.
13. Conférence donnée par Dalí au Museum of Modern Art de New York le 11 janvier 1935, in *La vie publique de Salvador Dalí*, p. 44.
14. A. Quinet, « La raison paranoïaque », in 2001, *Lacan dans le siècle. Forums du champ lacanien : colloque de Cerisy-La-Salle*.
15. S. Dalí, *Comment on devient Dalí : les aveux inavouables de Salvador Dalí*, p. 35-6 (je souligne).
16. Ce pouvoir créateur de l'œil rappelle la théorie nativiste de l'espace selon laquelle l'œil humain est un organe actif capable de projeter dans le monde ses perceptions, la rétine jouissant de la faculté innée de transporter ses impressions au-dehors.
17. S. Dalí, *Comment on devient Dalí*, p. 41.
18. *Ibid.*, p. 42 (je souligne).
19. On trouve une occurrence supplémentaire de cette propension pour le mimétisme machinique via une métaphorisation des yeux ou de l'esprit comme, à la fois, appareils de prise de vue et appareils de projection dans *La vie secrète de Salvador Dalí*. En effet, à propos des rêves éveillés mettant en scène son fantasme féminin, il écrit : « Le traîneau de Galutchka devenait la vue panoramique, hérissée de coupoles, d'une ville russe, puis changeait en un visage barbu et somnolent – celui de M.

- Trayter – lequel se changeait à son tour en une féroce bataille de loups affamés au milieu d'une clairière. Tout cela comme si ma tête avait été un véritable appareil de projection cinématographique grâce auquel tout ce qui se passait en moi était visible à l'extérieur par mes propres yeux. » S. Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, 1979, p. 63.
20. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, « Délimitation du concept freudien de projection », *Bulletin de psychologie*.
 21. S. Dalí, *Comment on devient Dalí*, p. 175 (je souligne).
 22. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 455-56.
 23. J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, p. 210. Sur les rapports de Dalí avec Lacan, voir P. Schmitt, « Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque », *Confrontation*; J. Ferreira, *Dalí-Lacan. La rencontre. Ce que le psychanalyste doit au peintre*.
 24. E. Souriau (éd.), *L'univers filmique*.
 25. Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*.
 26. O. Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*.
 27. J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*.