



### 1 Pour une méthode de connaissance irrationnelle

«*Du danger qui existe pour un gouvernement d'ignorer les enseignements du surréalisme*»: le titre choisi par Max Ernst pour un article [1] publié en 1934 soulignant le caractère innovateur du mode d'appréhension de la réalité propre au surréalisme tel que Dalí le concevait est certainement étonnant. L'énoncé prête une intention didactique et éminemment rationnelle à une pratique avant-gardiste visant à rompre de manière scandaleuse avec les règles préétablies, à mettre en cause la pensée rationnelle et à valoriser les forces subconscientes. N'y aurait-il pas un paradoxe entre la nécessité d'emprunter les chemins de la logique courante à des fins didactiques et la volonté de promouvoir une vision du monde absolument subversive s'appuyant sur une pensée prélogique?

Les tableaux ainsi que les nombreux textes de Dalí au tournant des années 30 se placent au cœur même de cette antinomie. Par une approche «paranoïaque-critique» du réel, le peintre catalan combine inextricablement le plan spéculatif qui se veut objectif («critique») et le plan irrationnel de nature subjective («paranoïaque»). Il nous propose ainsi une sorte de «vertige de la maîtrise» où le rationnel est mis au service de l'irrationnel. L'attitude pédagogique, rationalisante et interprétative participe pleinement au déploiement du délire car elle fait partie intégrante de la mise en œuvre de la logique subconsciente

— celle de la pensée paranoïaque. Un savoir issu d'une pensée purement rationnelle est ainsi dénoncé et tenu en échec.

Il n'est alors pas étonnant que le spectateur face à un tableau de Dalí ne soit pas seulement confronté à une figuration picturale mais aussi à une clé interprétative fournie par le peintre lui-même. Or, l'explication, loin de résoudre l'énigme, étoffe le mystère et intensifie le caractère délirant des figures observées. En effet, l'image double, illustration par excellence de la méthode dalinienne, est souvent explicitée et révélée par le peintre: Dalí ne se limite pas à représenter «un objet qui sans la moindre modification figurative ou anatomique soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent» [2], c'est-à-dire à projeter l'idée délirante dans le monde qui est ainsi reconfiguré et surdéterminé; il dévoile aussi ce mécanisme par de multiples moyens. Citons à titre d'exemple:

– *Cygnés réfléchis en éléphants* (figure 1), dont le titre même explicite le sujet du tableau. Dans l'objectivité d'une forme au moins deux contenus sont visibles: les cygnes près du bord d'un lac parsemé de troncs d'arbre peuvent se transformer à tout moment en éléphants. Les contours d'une même figure renvoient à deux types d'animaux tout à fait distincts.

– *La métamorphose de Narcisse* (figure 2), une toile accompagnée d'un poème [3] définissant tout d'abord le mode pertinent d'observer le cours de la métamorphose représentée dans le tableau. En regardant avec une certaine «fixité distraite» [4] la figure de Narcisse penché sur sa propre image, on note que celle-ci se fait invisible et se transforme, grâce à une analogie de formes, en une figure renvoyant à la naissance de la fleur.

– *L'énigme sans fin* (figure 3), auquel le peintre a joint, lors de l'exposition new-yorkaise de 1939, six dessins schématisant et nommant les six images cachées dans le tableau.

Bien que quelques modes de lecture nous soient livrés, les images peintes par Dalí ne perdent pas leur force de suggestion. Au contraire, l'explication est consubstantielle au délire. Le peintre nous incite tout d'abord à expérimenter un type de perception, à découvrir une multiplicité d'images au sein du tableau par la mise en œuvre d'une pensée qui obéit à la logique du désir et qui, pour se manifester, exploite les analogies rationnelles des formes: elle mobilise à la fois l'objectivité des contours et la subjectivité de la psyché. Dans la configuration des nuages de *Cygnés réfléchis en éléphants* sont également visibles d'autres images (deux figures humaines, des figures d'animaux,...). Ou encore, ne retrouve-t-on pas la courbure du dos de Narcisse, véritable leitmotiv du poème homonyme, dans la pose du «dieu des neiges» [5] à l'arrière-plan sur le sommet des montagnes, ainsi que dans la posture du groupe hétérosexuel et de l'homme pétrifié qui se regarde sur le plan intermédiaire de la toile? Les images renvoient à d'autres images par la puissance d'un regard subjectif saisissant les ressemblances formelles et mettant en place un véritable délire interprétatif.

La figure du spectateur est même parfois représentée au sein du tableau et est emblématique de ce regard de type «paranoïaque» permettant de dénicher cette «nature» qui «aime à se cacher» [6]. Dans *l'Énigme sans fin*, on aperçoit sur la droite de la composition le visage de Gala dont les yeux semblent être grand ouverts sur un monde dont les latences demandent à être activées. Dans la *Métamorphose de Narcisse*, le personnage du mythe renvoie à la fois à l'image du spectateur et de l'artiste. Alberti dans son *De pictura* considère Narcisse comme l'inventeur de la peinture, comme celui qui sait «embrasser» avec art une surface [7]. Dalí, quant à lui, met en scène un personnage au regard transformateur, un personnage capable de produire des images nouvelles en empreignant les formes de sa propre subjectivité.

Au niveau littéraire, les textes daliniens présentent toujours une structure argumentative serrée, une cohérence explicative étonnante. Cependant la logique rationnelle et linéaire du discours est surdéterminée par une logique autre, celle circulaire de type paranoïaque qui mime et mine la première. En effet, tout écrit dalinien mettant en œuvre la méthode paranoïaque-critique ne peut s'empêcher d'englober une composante argumentative qui confère au texte une force convictionnelle évidente et qui, en même temps, se combine avec une composante «délirante»: une idée fixe «surstructure» l'ensemble du texte en s'y manifestant de manière systématique.

En outre, comme dans les tableaux, Dalí met en scène la figure du lecteur idéal qui partage les mêmes connaissances que lui et qui est pris à témoin de la pertinence et de la cohérence du propos. Par de multiples adresses, le lecteur réel est ainsi guidé au sein même des constellations imaginaires daliniennes.

Il suffit de considérer «*Psychologie non euclidienne d'une photographie*» [8] où l'énonciateur se propose d'appliquer la méthode paranoïaque-critique pour analyser le contenu d'une photographie. Le texte présente une structure argumentative claire: l'introduction (lignes 1 à 67) attire l'attention sur un objet particulier, la bobine sans fil (une «chose folle», apparemment insignifiante, figurant sur la gauche de la photo). Suit l'analyse (lignes 68 à 179) explicitant les associations que l'objet sollicite et se transformant d'emblée dans le récit des amours de la «fille légitime de Kant», c'est-à-dire l'«intuition pure». Enfin, dans la conclusion (lignes 180 à 202), la bobine est assimilée à un objet surréaliste qui demande, pour être saisi, non pas une forme de connaissance *a priori* indépendante de l'objet, ne procédant que par la vue de l'esprit, mais une intuition concrète se projetant dans les formes du monde extérieur. Le texte, qui se veut une production de type paranoïaque, englobe ainsi la définition théorique de la méthode mise

en œuvre, en jouant sur le contraste entre un mode de connaissance *a priori* pur d'origine kantien et un mode de connaissance dalinien, axé sur une intuition concrète reconfigurant les objets du monde. Au sein de cette structure argumentative ponctuée par de constantes adresses au lecteur, l'idée obsédante (la bobine sans fil) se révèle et se déploie en se démultipliant et en déterminant la structure du texte. Par un rapprochement phonique de termes, l'expression linguistique initiale acquiert des significations surprenantes: l'idée délirante exploite des analogies sonores objectivement et universellement perceptibles pour s'imposer. Ainsi la «bobine sans *fil*» (ligne 96) sollicite une «*filiation*» (ligne 96): par un jeu de paronymes, elle est associée à l'«*intuition pure*», considérée comme la «*fil*le légitime de Kant» (lignes 99-100) dont on nous raconte les amours et, en particulier, son attirance pour la «*physique*» (ligne 125). Le nœud de l'histoire est constitué par la vie de promiscuité menée par la fille légitime de Kant avec les sciences, par son union avec Newton et par la naissance d'un «*fil*s illégitime» (ligne 117). Suit le dénouement: l'*intuition pure*, chassée progressivement par ses amants (les sciences particulières qui rejettent un mode de connaissance *a priori* du monde), se transforme en «*prostitution pure*» (ligne 172). Elle reste ainsi «*sans un fil, pure et nue comme la bobine*» (ligne 178). La bobine sans fil constitue donc le véritable «*fil*» du texte autour duquel se tisse le délire: elle génère une multitude de signes verbaux, en dotant l'objet d'une profondeur psychologique et en révélant les potentialités signifiantes au lecteur.

C'est finalement une manière autre d'appréhender la réalité elle-même que Dalí nous exhorte à expérimenter: la projection modélisante des fantasmes personnels sur tout objet (verbal ou visuel) est en effet conçue comme un automatisme psychique investissant toute expérience vitale. La méthode paranoïaque-critique constitue donc tout d'abord un mode de fonctionnement de la pensée. Loin

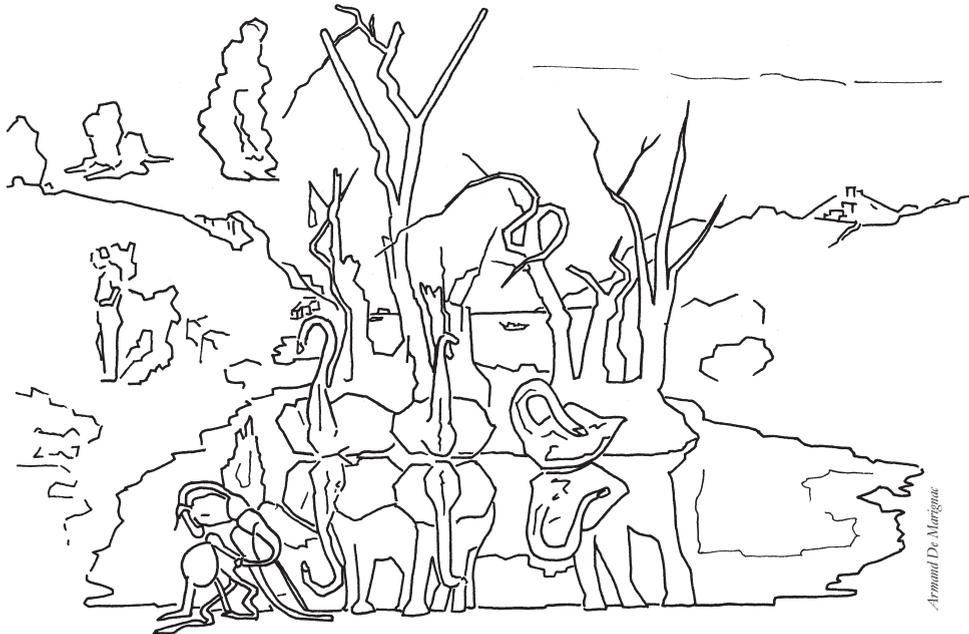
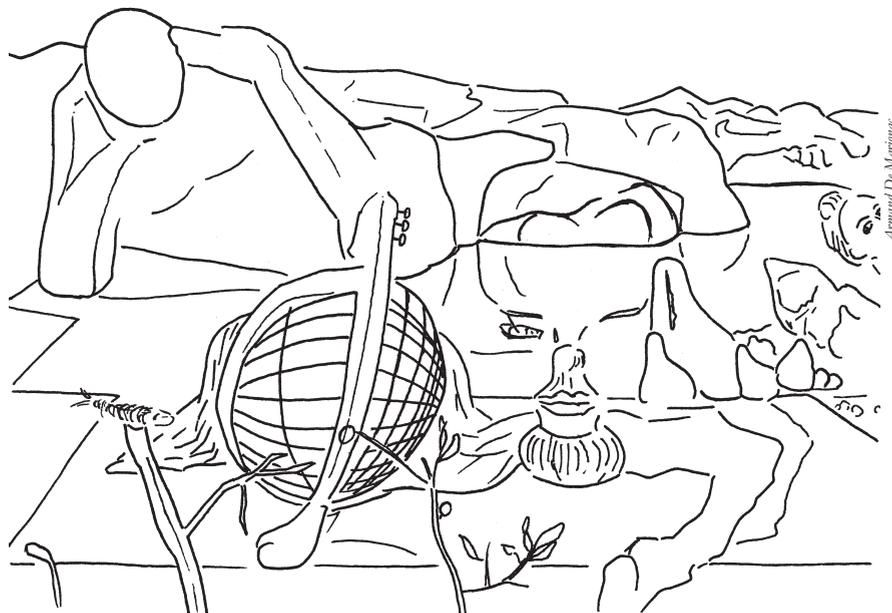


FIGURE 1 - CYGNES RÉFLÉCHIS EN ÉLÉPHANTS



FIGURE 2 - LA MÉTAMORPHOSE DE NARCISSE

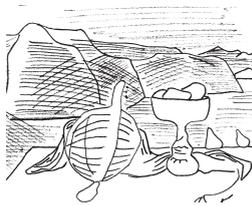


Armand De Martignac

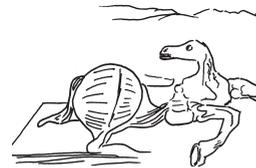
FIGURE 3 - L'ÉNIGME SANS FIN



PHILOSOPHE ALLONGÉ



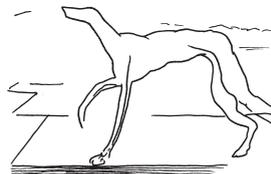
MANDOLINE, COMPOTIER  
AVEC POIRES; DEUX FIGUES  
SUR UNE TABLE



BÊTE MYTHOLOGIQUE



VISAGE DU GRAND CYCLOPE  
CRÉTIN



LÉVRIER



PLAGE DE CAP CREUS AVEC  
FEMME ASSISE VUE DE DOS  
RECOUSANT UNE VOILE À  
CÔTÉ D'UN BATEAU

d'avoir une dimension purement esthétique, elle possède une portée cognitive. Elle est en effet conçue comme une «méthode spontanée de connaissance irrationnelle» valable en tout temps [9]. Dans la conclusion du *Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, Dalí affirme la valeur expérimentale de ses travaux. Non seulement il met sur le même plan ses propres investigations et celles philosophiques, historiques, scientifiques, etc., en soulignant la nécessité de confronter les résultats de ses analyses avec ceux obtenus par d'autres méthodes de connaissance dans le but d'opérer une synthèse et une «conciliation des vérités relatives» [10]; mais il suggère également que le mécanisme paranoïaque est à la base de la détermination du choix expérimental qui prélude à l'investigation scientifique [11]: cet automatisme, par son interventionnisme brutal et sa force convictionnelle immédiate, fixe l'attention sur certains objets, en les douant d'un contenu éminemment subjectif, au détriment des autres. Les productions daliniennes semblent devenir, en empruntant l'expression à Gomez de la Serna, ce «mensonge qui transcende la vérité» [12].

## 2 Entre l'art et les sciences

Les sciences constitueraient-elles donc de «grandes rêveries paranoïaques» comme l'affirme l'artiste catalan? Cette prise de position est loin d'être inintéressante et mérite d'être prise au sérieux. D'une part, elle met en cause cette frontière si solidement établie par l'esprit positiviste entre les domaines artistico-littéraires et scientifiques et, de manière générale, entre la subjectivité et l'objectivité, entre le vrai et le faux. De l'autre, elle participe à un débat historiquement situé mais qui semble trouver un terrain fertile dans les discussions liées au rôle des différentes sphères de savoirs dans la société d'aujourd'hui. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle sensibilité se met en place, de nouveaux modes d'être sont pensés: si l'artiste prétend à l'objectivité

et à la rigueur scientifique, le scientifique est de plus en plus amené à admettre une part de subjectivité dans ses recherches et à se questionner sur l'objectivité du monde phénoménal.

Mentionnons d'abord Poincaré, qui attaque la conception axiomatique des mathématiques. Il valorise le pouvoir créateur de l'intuition et souligne la vacuité d'une logique démonstrative non accompagnée de l'intuition: il dénonce la rigueur, fictive, d'un procédé qui part des axiomes pour aboutir à des théorèmes [13]. La démonstration logique lui paraît non pas un mode d'investigation, mais une superstructure construite a posteriori une fois que le problème a été plus ou moins résolu: «[...] C'est par la logique qu'on démontre, c'est par l'intuition qu'on invente» [14]. Les résultats les plus importants de Poincaré semblent en effet avoir été obtenus non pas à la suite d'un raisonnement rigoureux mais d'une inspiration subite, de la mise en œuvre d'une pensée subconsciente seule capable de saisir des parentés insoupçonnées entre les faits connus. Comme l'atteste le récit autobiographique inclus dans *«L'invention mathématique»* [15] narrant la découverte de la classe de fonctions fuchsienues, l'intuition procède par des rapprochements subits d'éléments appartenant à des domaines éloignés et formant une combinaison stable et féconde: «Ce qui frappera tout d'abord, ce sont ces apparences d'illumination subite, signes manifestes d'un long travail inconscient antérieur; le rôle de ce travail inconscient dans l'invention mathématique me paraît incontestable [...]» [16]. La vérité scientifique, qui réside, d'après Poincaré, dans la connaissance non des faits mais des analogies profondes unissant plusieurs faits, fait ainsi appel, en premier lieu, à l'intuition, «cette faculté qui nous apprend à voir» [17].

La réflexion de Musil sur les sciences dans *«L'homme mathématique»* [18] se situe dans la même configuration culturelle. D'après l'écrivain autrichien, ce qui est considéré comme le «triomphe de l'organisation

rationnelle» cache une dimension «passionnelle»: les résultats obtenus par les mathématiciens dont s'emparent les physiciens pour obtenir d'autres résultats et ensuite les techniciens pour construire des machines utilisables dans le monde quotidien, se révèlent tout à coup erronés: les déductions logiques ne reposaient sur «rien», sur une intuition qui se présentait soudainement avec «l'évidence digne d'une automobile» mais qui se révélait par la suite erronée; pourtant la machine est là, elle fonctionne [19]. «Nul homme aujourd'hui, ne côtoie le fantastique de plus près que le mathématicien», affirme-t-il, et il élève ensuite l'«homme mathématique», constructeur d'édifices logiques sur un fond de néant et d'irrationalité, au rang de modèle pour les écrivains, en le considérant comme le «futur représentant de l'esprit» [20].

La valorisation de la faculté imageante est également opérée par Einstein, promoteur d'une nouvelle appréhension du monde physique. En réfléchissant sur les principes de la recherche [21], Einstein nie l'efficacité et la pertinence de la méthode inductive pour privilégier une investigation de type déductif. Il rejette, en effet, la possibilité signalée par Newton d'élaborer une connaissance empirique adoptant l'expérience comme point de départ et comme moyen pour découvrir les lois universellement valables, inscrites préalablement dans la nature. En particulier, Einstein s'oppose radicalement à la position de l'*a priori* adoptée par Newton sur le plan de la physique et repensée, par la suite, par Kant sur le plan philosophique: les concepts fondamentaux ne peuvent pas être livrés par l'observation des faits et n'ont pas une existence préalable et indépendante, mais sont des «créations spontanées de l'esprit humain» [22]. Le système scientifique repose donc sur une «base fictive»: à partir d'un fondement axiomatique établi «spontanément», on tire les conséquences et on établit un système grâce à la pure logique. Ce n'est qu'à un stade ultérieur, après la phase

d'invention faisant appel à l'«intuition» et la phase du raisonnement déductif, que la construction mentale des lois sera confrontée au fait expérimental [23]. D'ailleurs, Einstein nous rappelle que la preuve du caractère fictif des principes fondamentaux réside dans la possibilité d'établir, pour décrire un même phénomène, deux lois qui sont totalement différentes mais qui concordent avec le fait expérimental [24]. Citons simplement le cas des deux principes pouvant expliquer la trajectoire courbe de deux corps bidimensionnels longeant deux méridiens à partir de l'équateur et cherchant à garder toujours la même distance (figure 4). Newton fait référence à la force gravitationnelle qui attire les deux corps l'un vers l'autre; Einstein renvoie à un espace courbe, d'après la géométrie de Riemann, déterminant la courbure de la trajectoire des deux objets.

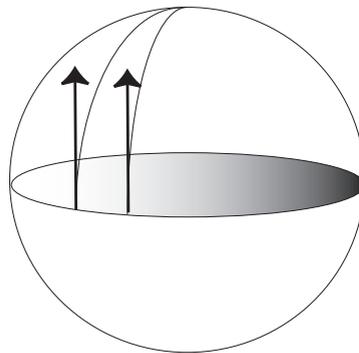


FIGURE 4

Sur le plan non plus de la méthode einsteinienne mais des concepts que ce mode d'investigation a permis de construire, on retrouve, à différents degrés et selon des modalités multiples, la remise en cause de la séparation cartésienne entre sujet et objet. Ainsi, d'après la théorie einsteinienne de la relativité restreinte, la mesure des corps est certes objectivement déterminable mais elle est dépendante du référentiel inertiel dans lequel l'observateur se situe pour le mesurer. Quant à la théorie de la relativité générale, l'espace à quatre dimensions

n'est plus considéré comme rigide, homogène, structuré mais comme souple. Sa structure est relative: elle participe aux événements physiques et interagit avec les objets. L'espace est influencé par la présence de masses et influence à son tour l'état physique des corps. Enfin, en étudiant l'effet photoélectrique, Einstein relativise la réalité physique d'une particule matérielle: le point matériel peut se révéler une onde et vice versa, selon le mode d'observation choisi, d'où le dépassement du dualisme onde-particule.

La réhabilitation de la subjectivité et de la créativité dans le domaine des sciences exactes va jusqu'à la prise en compte de considérations d'ordre esthétique. Si déjà pour Poincaré le but des recherches ne se trouvait pas dans leur utilité mais dans le plaisir engendré par la découverte de la beauté de la nature [25], pour Heisenberg et Einstein, réfléchissant sur les états quantiques, ce sont la simplicité et la beauté des formules mathématiques qui se portent garantes de la vérité [26].

Posture scientifique et posture artistique semblent ainsi entrer en résonance au moment où une connaissance *a priori* de la réalité est remise en cause, où le déterminisme *absolu* et le caractère *nécessaire* des lois régissant le fonctionnement de la réalité laissent la place à un déterminisme *relatif* et à un imaginaire des *possibles*. Art et sciences se fondent sur une même prémisse et sont amenés à adopter des démarches similaires. Dans les deux cas, on estime, en effet, qu'il faut aller au-delà de l'apparence extérieure et de l'illusion des sens pour saisir les vérités latentes, les mécanismes fondamentaux de la nature. Or, face à une prise de conscience et une théorisation de la relativité du visible, seule une méthode d'investigation fondée sur une intuition active et créative permet d'accéder à la réalité des choses qui, dès lors, n'est plus de l'ordre du nécessaire mais du possible: le monde n'est plus donné en soi mais il est reconfiguré par une subjectivité, d'où une

objectivité constituée de vérités possibles et non absolues.

Cependant, les deux domaines ont des frontières qui sont certes floues et perméables mais irréductibles. Elles présentent des activités dont la finalité diverge et où la place accordée à l'élément subjectif est radicalement différente. Prenons l'exemple d'Einstein et de Dalí.

Dans le premier cas, il s'agit de mettre en place un système de connaissance *rationnel* expliquant objectivement le fonctionnement intime de la nature. Un *scénario purement théorique*, proposant des lois simples et belles, est mis en place grâce à une intuition première spontanée et à des déductions logiques; ce scénario est *ensuite validé* par l'expérience, d'où la prétention de la physique à la vérité. Chez Dalí, par contre, la finalité du projet est tout autre. L'artiste, niant la dimension esthétique de l'œuvre pour n'en retenir que sa valeur productive et perturbatrice, se propose de «systématiser la confusion» [27], de mettre en cause de façon systématique une vision du monde rationnelle par une méthode de *connaissance irrationnelle* qui s'appuie sur une idée subjective s'incarnant *subitement* dans l'objectivité des formes. L'intuition première est d'emblée structurée et ne relève pas d'une pensée «pure». Elle se projette de manière active sur le monde pour en révéler les schémas internes, d'où sa portée cognitive. Elle nous permet d'accéder à la vérité des choses non pas par une pure vue de l'esprit qui trouve confirmation dans un deuxième temps dans l'expérience (comme chez Einstein), mais en opérant une schématisation diagrammatique du phénomène perçu: elle met en lumière des ressemblances entre les objets, une ressemblance qui ne se situe pas au niveau de l'apparence mais au niveau de la structure interne des corps. Dès lors, par le caractère intégrateur et globalisant de l'expérience «paranoïaque», la méthode dalinienne tend à acquérir une validité universelle et se veut au fondement de tout acte cognitif, de toute recherche, même scientifique.

Paradoxalement, c'est Einstein que Dalí considère comme le modèle de ce type de connaissance. Dans plusieurs articles où l'artiste réfléchit sur l'interaction entre subjectivité et objectivité ainsi que sur l'appropriation «paranoïaque» du monde, l'artiste mobilise le modèle de l'espace-temps einsteinien [28]: de même que l'espace physique invisible détermine la configuration de l'objet et vice versa, l'espace mental façonne l'objet et l'active. Ce concept, emprunté à la physique einsteinienne, devient ainsi l'emblème de l'«irrationalité concrète» conçue par Dalí.

### **3 Intérêt d'un imaginaire des possibles et limites de sa mise en œuvre**

En relevant les passerelles existant entre le monde surréaliste de Dalí et les sciences à une époque où les principes méthodologiques de la recherche scientifique ainsi que le rôle de l'art et de la littérature sont repensés, notre réflexion n'avait pas pour but de promouvoir un relativisme absolu niant la pertinence de toute distinction entre les différents domaines, mais de réfléchir sur les multiples modes de figuration du monde et sur leur portée cognitive. Il n'y a ni différence ontologique entre les deux sphères ni supériorité de l'une par rapport à l'autre dans l'approche de la réalité. Toute vision du monde relève d'une «construction» car subjectivité et objectivité sont les deux composantes irréductibles de tout acte cognitif. Il y a, par contre, une différence dans le degré d'existence des objets construits en fonction de la place accordée au subjectif et en fonction de la finalité du projet. Comme l'affirme Goodman, la réalité ne peut pas être vue de manière neutre et innocente car «les choses ne se présentent pas elles-mêmes à nous dans un vocabulaire privilégié ou un système de catégories» [29]. Le réel n'est pas unique, déterminé une fois pour toutes, mais il fait l'objet d'une fabrication qui implique un acte de sélection et d'association d'éléments pris dans le monde: «si j'insiste

pour que vous me racontiez comment est le monde indépendamment de tout cadre, que pourrez-vous me dire alors? Quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire. À proprement parler, notre univers consiste en ces manières plutôt qu'en un monde ou des mondes» [30]. Le monde ne peut donc pas être représenté fidèlement par les sciences et considéré comme un point de référence à partir duquel la littérature et les arts opèrent des variations imaginatives, car chaque domaine propose une façon spécifique de construire la réalité. Dalí et Einstein, chacun par des moyens propres, semblent ainsi nous introduire dans cet imaginaire des possibles et des vérités relatives.

Il est cependant pertinent de se questionner sur la mise en œuvre concrète d'un tel imaginaire. Einstein a toujours été très sceptique par rapport au principe d'indétermination établi par Heisenberg en ce qui concerne la mécanique quantique. Puisque l'observation modifie la mesure de l'objet observé, il est impossible de mesurer à la fois la position et la vitesse d'une particule microscopique, d'où la détermination non des *résultats* mais des *probabilités des résultats*. Einstein n'a pas cessé de croire à la découverte d'une théorie «représentant les choses elles-mêmes, et non pas seulement la probabilité de leur existence» [31]. Quant au cosmos, il conçoit un univers statique, qui a atteint un point d'équilibre et qui peut donc être parfaitement déterminé. Ne retrouve-t-on pas ici les hypothèses déterministes propres à la physique classique?

En ce qui concerne l'œuvre dalinienne, aussi bien dans les tableaux que dans les écrits, on est face non à une image renvoyant, au moyen d'associations analogiques, à une infinité d'autres images, mais à un nombre de figures quantifiable — de par les limites imposées par les techniques picturales ou la structure close du texte. L'auteur reste l'incontournable démiurge; le spectateur/lecteur, loin d'acquérir le statut de créateur, ne peut s'adonner qu'à de petites découvertes.

La liberté souhaitée par l'artiste conduit ainsi à une sorte de dictature de l'esprit. Le parcours de la pensée est dirigé et laisse dans l'ombre d'autres parcours possibles: le contenu délirant absolument personnel, une fois découvert, ne peut plus être ignoré et s'impose de la façon la plus objective.

Finalement, la prise en compte, même si par des modalités différentes, de la subjectivité de l'expérimentateur ou du créateur conduit paradoxalement à la construction d'une image du monde dont l'objectivité est encore plus difficile à nier, d'où l'immense et dangereuse fascination exercée par des univers qui ne peuvent que nous happer.

## Références

- [1] Max Ernst, «Du danger qui existe pour un gouvernement d'ignorer les enseignements du surréalisme», Documents 34 1 (1934), pp. 64–65.
- [2] Salvador Dalí, «L'âne pourri», *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 156.
- [3] Salvador Dalí, «La métamorphose de Narcisse», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, pp. 95–100.
- [4] Salvador Dalí, «La métamorphose de Narcisse», *op. cit.*, p. 95.
- [5] C'est ainsi que Dalí appelle la figue qui se trouve au sommet des montagnes. Salvador Dalí, «La métamorphose de Narcisse», *op. cit.*, p. 96.
- [6] Cette formule empruntée à Héraclite figure dans plusieurs textes rédigés par Dalí au tournant des années 30. Voir par ex. Salvador Dalí, «Saint Sébastien», *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 11, et Salvador Dalí, «La conquête de l'irrationnel», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 67.
- [7] Leon-Battista Alberti, *De Pictura*, Éditions G. Laterza, Rome, 1975, p. 46.
- [8] Salvador Dalí, «Psychologie non euclidienne d'une photographie», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, pp. 50–55.

- [9] Salvador Dalí, «La conquête de l'irrationnel», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 61. Dalí n'hésite d'ailleurs pas à s'attribuer des précurseurs, à désigner ceux qui, avant lui, ont su activer, à des degrés différents, leur faculté paranoïaque pour déchiffrer la réalité: de l'homme des cavernes voyant dans la rugosité des parois des grottes les contours des images qui l'obsèdent, à la leçon de Léonard vantant la force suggestive des craquelures et des taches d'humidité d'un vieux mur; du déchiffreur d'images-devinettes à celui qui contemple les nuages en les transformant en images du désir (Salvador Dalí, «Camouflage total pour guerre totale», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, pp. 115–122).
- [10] Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet*, Éditions Pauvert, Paris, 1963, p. 89.
- [11] *Ibid.*, p. 91.
- [12] Ramon Gomez de la Serna, *Dalí*, Éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 15.
- [13] Henri Poincaré, «Sur la nature du raisonnement mathématique», *La science et l'hypothèse*, Éditions Flammarion, Paris, 1968, p. 32; ou Henri Poincaré, «L'analyse et la physique», *La valeur de la science*, Éditions Flammarion, Paris, 1970, p. 112.
- [14] Henri Poincaré, «Les définitions mathématiques et l'enseignement», *Science et méthode*, Kimé, Paris, 1999, p. 113.
- [15] Henri Poincaré, «L'invention mathématique», *Science et méthode*, Kimé, Paris, 1999, pp. 19–21.
- [16] *Ibid.*, p. 50.
- [17] Poincaré, «Les définitions mathématiques et l'enseignement», *op. cit.*, p. 113.
- [18] Robert Musil, «L'homme mathématique», *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions*, traduits et présentés par Ph. Jaccottet, Seuil, Paris, 1984, pp. 56–60.
- [19] Robert Musil, «L'homme mathématique», *op. cit.*, pp. 57–58.
- [20] *Ibid.*, pp. 58–59.
- [21] En particulier, Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Flammarion, Paris, 1979, et Albert Einstein, *Conceptions scientifiques*, traduit de l'anglais de M. Solovine, revue et complétée par D. Fargue, Éditions Flammarion, Paris, 1990.
- [22] Albert Einstein, «Sur la méthode de la physique théorique», *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Éditions Flammarion, Paris, 1979, p. 131.
- [23] Albert Einstein, «Principes de la recherche», *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Flammarion, Paris, 1979, pp. 121–125; Albert Einstein, «Principes de la physique théorique», *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Flammarion, Paris, 1979, pp. 125–128 et Albert Einstein, «Le problème de l'espace, de l'éther et du champ physique», *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Flammarion, Paris, 1979, pp. 152–153.
- [24] Einstein, «Études scientifiques», *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par M. Solovine et R. Hanrion, Flammarion, Paris, 1979, p. 133.
- [25] Poincaré affirme, en effet: «Et surtout leurs adeptes [les adeptes des

- mathématiques] y trouvent des jouissances analogues à celles que donnent la peinture et la musique. Ils admirent la délicate harmonie des nombres et des formes [...] et la joie qu'ils éprouvent ainsi n'a-t-elle pas le caractère esthétique, bien que les sens n'y prennent aucune part? [...] Quand même le but physique et le but esthétique ne seraient pas solidaires, nous ne devrions sacrifier ni l'un ni l'autre. Mais il y a plus: ces deux buts sont inséparables [...]» (Poincaré, «L'analyse et la physique», *La valeur de la science*, Éditions Flammarion, Paris, 1970, p. 104). Voir aussi Henri Poincaré, «Le choix des faits», *Science et méthode*, Kimé, Paris, 1999, p. 23.
- [26] Paul Heisenberg, «La mécanique quantique et une discussion avec Einstein (1925-1926)», *La partie et le tout. Le monde de la physique atomique*, traduit de l'allemand par W. Kesser, Flammarion, Paris, 1990, pp. 101-102. Einstein affirme également: «Je crois avec Henri Poincaré que la science mérite d'être poursuivie car elle relève la beauté de la nature» (Michel Paty, *Albert Einstein ou la création scientifique du monde*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1997, p. 121).
- [27] Salvador Dalí, «L'âne pourri», *op. cit.*, p. 155.
- [28] En particulier, Salvador Dalí, «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique*, Denoël/Gonthier, Paris, pp. 201-208; Salvador Dalí, «Apparitions aérodynamiques des 'Êtres-Objets'», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, pp. 44-49; Salvador Dalí, «La conquête de l'irrationnel», *Oui 2. L'archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, pp. 56-69.
- [29] Nelson Goodman, Cathérine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie*, traduit de l'américain par J.-P. Cometti et R. Poivert, Éditions PUF, Paris, 1994, p. 7. À propos de la construction parallèle du monde réel et du monde fictionnel, nous nous inspirons aussi du chapitre très suggestif «Le réel et la fiction: l'arc-en-ciel du récit» in Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Éditions Leméac, Montréal, 2003, pp. 51-80.
- [30] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'américain par M.-D. Popelard, Éditions J. Chambon, Nîmes, 1978, p. 11.
- [31] Einstein, «Études scientifiques», *op. cit.*, p. 136.

### Sources des dessins

- Figure 1: R. et N. Descharnes, *Salvador Dalí*, Edita, Lausanne, 1993, p. 191.
- Figure 2: R. Descharnes et G. Néret, *Salvador Dalí 1904-1989: l'oeuvre peinte*, Éditions B. Taschen, Köln, 1997, p. 284.
- Figure 3: J.-H. Martin, S. Andreau, avec la collaboration de U. Husmeier, *Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2003, p. 202-204.

*Les dessins ont été réalisés à partir de ces reproductions par Armand de Marignac.*