

Dalí, photographe de la pensée irrationnelle

Une appropriation créative des théories psychologiques de Gabriel Dromard

Astrid Ruffa



Édition électronique

URL : [http://
etudesphotographiques.revues.org/951](http://etudesphotographiques.revues.org/951)
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2008
ISBN : 9782911961229
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Astrid Ruffa, « Dalí, photographe de la pensée irrationnelle », *Études photographiques* [En ligne],
22 | septembre 2008, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 04 octobre 2016. URL : [http://
etudesphotographiques.revues.org/951](http://etudesphotographiques.revues.org/951)

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2016.

Propriété intellectuelle

Dalí, photographe de la pensée irrationnelle

Une appropriation créative des théories psychologiques de Gabriel Dromard

Astrid Ruffa

- 1 C'est en faisant appel à un regard instinctif, fertilisé par une pensée automatique, que Dalí se propose de produire des images inédites du monde. Ainsi, en 1927, au moment où il revendique une place dans l'avant-garde catalane et élabore une vision esthétique proche de *L'Esprit nouveau*¹, l'artiste n'hésite pas à se situer du côté d'un « art de conception » qui, tout en s'appuyant sur les sensations, relève tout d'abord d'une construction de l'esprit². Or, pour élaborer et promouvoir un processus créatif qui accorde une supériorité absolue à la pensée automatique, Dalí ne cesse de se référer à l'automatisme du dispositif photographique.
- 2 À l'affût de nouveautés dans une Espagne où l'information circule aisément, Dalí participe de l'engouement de toute une génération pour une pratique à laquelle une nouvelle légitimité est conférée durant les années 1920³. Ses centres d'intérêt sont multiples et dépassent le domaine de l'art : toute photographie qui permet de découvrir la réalité sous un angle inédit suscite sa curiosité. D'une part, la Nouvelle Vision et surtout la Nouvelle Objectivité, deux mouvements modernistes allemands qui accordent une portée esthétique mais aussi cognitive au médium, lui sont familiers, comme l'attestent ses publications en catalan⁴. D'autre part, s'inscrivant dans la lignée des deux courants allemands mais partageant aussi l'enthousiasme des milieux d'avant-garde espagnols pour tout ce qui relève du « documentaire », Dalí se tourne vers l'imagerie scientifique, comme la macrophotographie, la microphotographie, la radiographie et les herbiers photographiques : permettant de voir ce que l'œil ne perçoit pas, ces photographies révèlent un monde nouveau. La participation officielle de Dalí aux activités du groupe surréaliste parisien dès 1929 ne fait que renforcer l'intérêt de l'artiste pour la pratique. La photographie devient un matériau pour produire des œuvres⁵. Des collaborations avec des photographes s'esquissent⁶ et, surtout, un autre type de photographie est pris en

compte. Comme ses amis Breton et Éluard, Dalí devient un grand collectionneur de cartes postales, d'images anonymes considérées comme l'expression du subconscient populaire et comme une source d'inspiration extrêmement féconde⁷.

- 3 À l'attention accordée à l'image photographique en tant qu'œuvre douée d'une dimension esthétique et cognitive, vient s'ajouter l'intérêt de Dalí pour le dispositif photographique en tant que modèle de pensée. Freud, déjà, envisage le fonctionnement de l'appareil comme un *analogon* de la créativité du subconscient ; Breton a recours au médium dès 1924 pour penser l'image surréaliste et son processus de production⁸. Quant à Dalí, il s'y réfère de façon variée et originale. Au fil des années, le dispositif photographique modélisera des regards instinctifs de nature différente, et finira par devenir, au niveau pictural, une machine à visualiser les fantasmes qui se cachent dans le monde et, au niveau littéraire, une machine à raconter des histoires.
- 4 Entre 1927 et 1929, tout en évoluant d'une esthétique machiniste à une esthétique surréaliste, Dalí conçoit un regard « documentaire » et « antiartistique⁹ » grâce auquel les objets sont enregistrés de manière si précise sur la page ou sur la toile qu'ils ne sont plus reconnaissables : une réalité inédite est désignée. Or, pour décrire ce type de regard, le Catalan s'intéresse essentiellement à *l'automatisme de la prise de vue* et mobilise le modèle de *l'objectif* photographique : c'est l'« œil nu du Zeiss » qui est garant d'une vision non stéréotypée de la réalité. L'artiste s'inspire surtout des modes d'observation scientifiques mobilisant la photographie, comme la macrophotographie et la microphotographie¹⁰ : le dispositif, qui extrait l'objet de son contexte d'origine et qui en permet une vision plus puissante, signale un monde inconnu.
- 5 Les textes de 1927-1929¹¹ ne cessent de valoriser le regard automatique propre à l'objectif photographique et le mettent en scène par des descriptions qui, par leur minutie, fragmentent les objets et en déréalisent la perception. Cependant, en comparant les articles « Le témoignage photographique » (1929) et « La photographie : pure création de l'esprit » (1927), on peut mesurer le chemin parcouru par Dalí. Dans la perspective machiniste de 1927, l'automatisme de l'appareil renvoie à l'automatisme purement mécanique de l'œil : les « processus troubles du subconscient » sont rejetés au profit du « mécanisme achevé et exact¹² ». Se reconnaissant dans les modèles visuels valorisés par *L'Esprit Nouveau*¹³, Dalí se réfère ici au dispositif optique des machines modernes qui multiplie les vues d'un même fait et qui affine le regard de l'homme. En revanche, dans la perspective surréaliste de 1929, l'automatisme de l'appareil est rattaché à l'automatisme passif de la pensée subconsciente qui, au moment de la vision, investit la réalité extérieure en la rendant énigmatique¹⁴.

Voir l'invisible : le regard du paranoïaque d'après Dromard et d'après Dalí

- 6 Entre 1929-1930, dans l'impossibilité d'aller plus loin dans l'entreprise de fragmentation des objets au moyen d'une démarche documentaire¹⁵, Dalí conçoit un nouveau type de regard instinctif en s'inspirant de la vision interprétative du paranoïaque. Il explore le « mécanisme¹⁶ » propre à cette maladie mentale, un mécanisme qui relève à ses yeux d'un trouble de la perception et qui permet de recréer la réalité d'après la logique des désirs subconscients. En particulier, pour Dalí, l'œil du paranoïaque surdétermine les formes des objets (leurs contours ou leur structure) : il rend visible le fantasme en associant

systématiquement les traits de l'objet extérieur aux traits de l'objet qui obsède le subconscient. L'automatisme de la vue ne se limite donc plus à sectionner les corps et à produire des traces mystérieuses qui ruinent les significations conventionnelles ; s'il déconstruit l'objet, c'est pour immédiatement le reconstruire d'après les schèmes structurels du fantasme. Il s'agit de l'avènement de l'activité « paranoïaque-critique ».

- 7 Certes les surréalistes, s'appuyant sur l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken : ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (1922) de Prinzhorn, n'ont pas hésité à valoriser les maladies mentales comme source d'innovation et d'inventivité. Cependant, aucun membre du groupe n'a porté un intérêt exclusif et persistant à une psychose, en la plaçant au cœur d'une méthode créative. En réalité, ce sont les théories d'un auteur familier à l'ami et collaborateur catalan Sebastià Gasch qui ont conduit Dalí à se focaliser sur la paranoïa et à lier cette psychose à un regard interprétatif hautement productif.
- 8 La définition de « paranoïa » que Lacan élabore dans sa thèse *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*¹⁷ est très proche des vues de Dalí. Tout comme l'artiste, le jeune psychiatre considère la maladie comme une modification dans la façon de percevoir le monde. La théorie lacanienne est, cependant, moins une source d'inspiration pour Dalí qu'une caution scientifique pour sa méthode. Les deux intellectuels mènent des recherches parallèles au même moment, mais leurs chemins ne se croisent vraisemblablement qu'en 1930, à la suite de la publication de "L'âne pourri"¹⁸. L'interaction s'avère en tout cas féconde. Dès 1933, Dalí cite à plusieurs reprises la thèse de Lacan publiée en 1932 pour légitimer sa propre théorie¹⁹.
- 9 L'ouvrage de Prinzhorn sur les productions des aliénés de 1922 a également eu une influence considérable sur Dalí²⁰. Sur le plan conceptuel, le psychiatre allemand y propose une véritable théorie psychologique de la perception et de la création de l'image visuelle²¹. Il met en lumière le caractère universel et inné du processus de configuration des données perçues à partir des faits psychiques. Néanmoins, Prinzhorn élabore sa réflexion en prenant surtout en considération les productions de schizophrènes et ne mentionne que marginalement des créateurs dont la maladie s'accompagne d'un délire paranoïaque.
- 10 Curieusement, la conception de la paranoïa que Dalí élabore entre 1929 et 1930 ne correspond pas à la définition généralement admise à l'époque. Soit Sérieux et Capgras en France²² soit Kraepelin en Allemagne²³, tout en attribuant un caractère systématique à ce type de folie, adoptent une approche « constitutionnaliste ». Ils considèrent qu'à la base de la psychose se trouve non pas un trouble perceptif mais un type de personnalité qui se manifeste par le fait de juger de manière erronée certains traits de la réalité : il y a d'abord le délire lié à une fausseté de jugement congénitale et, ensuite, le discours interprétatif régi par les mécanismes normaux de la raison. On est donc loin de l'approche phénoménologique de Dalí pour qui le délire paranoïaque relève d'un mode de perception d'emblée interprétatif.
 - 11 Toutefois, dans le cadre des approches constitutionnalistes de la psychose, il existe une théorie qui, bien qu'ignorée par la critique, présente des similarités frappantes avec les vues de Dalí. Il s'agit de la conception du « délire d'interprétation » que Gabriel Dromard développe dans un ensemble de trois articles publiés entre 1910 et 1911 dans le *Journal de psychologie*²⁴.
- 12 Les travaux de ce psychologue, qui s'est également intéressé aux relations entre la folie, l'art et la littérature²⁵, étaient connus dans le milieu de l'avant-garde catalane, comme l'atteste un article de 1929 de Sebastià Gasch. Y commentant les tableaux qui

appartiennent à l'esthétique antiartistique de Dalí, le critique d'art cite un passage de *Poésie et folie* (1908) dans lequel Dromard et Anthéaume établissent une distinction entre l'activité supérieure de la pensée et l'automatisme – l'activité inférieure de la pensée qui, s'émancipant de la conscience, devient une source de créativité²⁶. Quant à la théorie du délire d'interprétation de Dromard, elle était facile d'accès à la fin des années 1920 : dans le manuel *Les Paranoïaques* (1926), Genil-Perrin en propose un résumé détaillé et enthousiaste²⁷. Il n'est dès lors pas étonnant que les propos de Dromard trouvent un écho dans "L'âne pourri" (1930) de Dalí. Les points communs sont multiples : dans les deux cas, la paranoïa est vue comme un *délire d'interprétation ancré dans la réalité*, comme une *façon spécifique de percevoir le monde* et comme un *processus créatif*.

- 13 Ainsi, pour Dromard, la manifestation principale de la paranoïa réside dans le « délire d'interprétation²⁸ » qui, à la différence de l'hallucination, a une « base objective » et prend comme point de départ des données réelles et perceptibles par tout un chacun²⁹. De même, Dalí, dans son premier article sur sa nouvelle méthode, assimile la psychose à un « délire d'interprétation³⁰ » et souligne la différence qui existe entre le phénomène hallucinatoire et le phénomène paranoïaque, en insistant sur le support matériel et vérifiable du délire : « *Aussi loin que possible des phénomènes sensoriels auxquels l'hallucination peut se considérer comme plus ou moins liée, l'activité paranoïaque se sert toujours de matériaux contrôlables et reconnaissables*³¹. »
- 14 C'est encore chez Dromard que Dalí trouve une définition de paranoïa qui rattache pour la première fois la psychose à une anomalie de la perception. S'intéressant à la genèse de la pathologie, le psychologue relève que la fausseté congénitale du jugement est liée à une déviation de la sensibilité et de l'intelligence³². C'est la « logique affective » qui est à l'œuvre au moment de percevoir : les sensations sont sélectionnées et immédiatement associées à une image de la vie affective de nature subconsciente, et cela d'après des rapports de ressemblance³³. Ainsi, les affections corrompent les perceptions élémentaires « en nous incitant à ne voir dans tout objet que les parties qui nous intéressent³⁴ ». La logique affective opère également lors de l'élaboration de jugements. Le paranoïaque groupe automatiquement les idées favorables à ses désirs³⁵. Or, les perceptions et les jugements affectifs constituent le mode naturel d'appréhender la réalité de tout être humain, mais, chez l'homme normal, la logique affective est corrigée après-coup par la « logique intellectuelle », une raison fondée sur l'expérience du monde qui inspecte *a posteriori* la pertinence des associations³⁶.
- 15 Dalí reprend de manière originale l'approche de Dromard. Premièrement, il ne s'intéresse qu'aux perceptions affectives et non aux jugements affectifs du paranoïaque : « [...] un individu doué de la dite faculté [la faculté paranoïaque] pourrait selon son désir *voir* changer successivement la forme d'un objet pris dans la réalité³⁷ ». Il insiste d'ailleurs sur la « furie » interventionniste des images subconscientes lors de la perception visuelle d'un objet³⁸. Deuxièmement, Dalí n'envisage pas la raison comme un correctif de l'automatisme interprétatif de la vue : chez l'homme normal (le créateur), la pensée rationnelle intervient après-coup non pas pour corriger mais pour expliciter l'interprétation du réel opérée par le regard. En toute conscience, l'artiste met donc la raison au service de la perception imaginative.
- 16 Enfin, Dalí, tout comme Dromard, place le processus créatif de l'artiste entre l'attitude délirante du fou et l'attitude critique du sage. Il est possible qu'initialement le qualificatif « paranoïaque-critique » ait été une formule utilisée par Breton pour instrumentaliser la méthode productive du Catalan³⁹. Cependant, la décision de Dalí d'adopter cette

expression trouve également une légitimité dans l'approche de Dromard. Dans *Les Droits du pathologique dans la littérature et dans l'art*, le psychologue reconnaît une double composante dans le processus créatif : le délire régi par la vie affective et porteur d'originalité ; le travail critique qui permet d'élaborer après-coup les données initiales. « Il y a à la fois, chez tout écrivain, un fou inspiré et un sage critique ; c'est le fou qui propose et le sage qui dispose⁴⁰ », affirme en effet Dromard. Or, chez Dalí, la collaboration entre deux états d'esprit est inscrite dans le nom même donnée à la méthode. La faculté "paranoïaque" se conjugue à une attitude "critique" qui met en évidence après-coup la systématisation propre au regard délirant.

- 17 Les théories de Dromard constituent donc la base des réflexions de Dalí sur la paranoïa entre 1929-1930. Les travaux de Lacan, qui d'ailleurs reconnaissent l'apport du psychologue français⁴¹, légitiment la démarche de l'artiste et l'incitent à poursuivre ses recherches autour d'une pensée irrationnelle systématique. En 1935, Dalí définit alors la paranoïa comme un « délire d'association interprétative comportant une structure systématique⁴² ».

La figure du peintre-photographe

- 18 Pour cerner le fonctionnement de l'activité « paranoïaque-critique », Dalí mobilise à nouveau la photographie. En 1935, en définissant sa méthode, il se présente comme un peintre-photographe qui produit des « photographie[s] instantanée[s] en couleur et à la main [...] de l'irrationalité concrète⁴³ », d'après trois phases du processus photographique : « L'activité critique intervient uniquement comme *liquide révélateur* des images, associations, cohérences et finesses systématiques, graves et déjà existantes au moment où *se produit l'instantanéité délirante*, et que seule pour le moment à ce degré de réalité tangible, l'activité paranoïaque-critique permet de *rendre à la lumière*⁴⁴. » Le dispositif photographique est réinventé. Il y a d'abord *la production automatique et instantanée de l'image latente*. Telle l'image inscrite sur la surface sensible, l'image du fantasme perçue par l'artiste s'inscrit de manière instantanée et latente sur sa rétine : au moment de l'enregistrement automatique, les contours de l'objet extérieur sont investis par la pensée irrationnelle. S'ensuit le *développement de l'image latente au moyen d'un liquide révélateur*. Le travail du photographe de mise en évidence des formes cachées par l'emploi d'un liquide révélateur est mis en parallèle avec le travail conscient de l'artiste qui fait ressortir les traits propres au fantasme. Ce n'est qu'à la fin que *l'image est présentée* : comme la photographie, l'image du fantasme est rendue à la lumière objective.
- 19 Par ce modèle de pensée, Dalí s'approprie donc de manière innovante les théories de Dromard et de Lacan et désigne implicitement ce qui caractérise son approche : la prise de vue instantanée d'une image qui reste latente permet au Catalan de signifier le caractère interprétatif du regard et surtout la primauté accordée à la perception visuelle ; par le renvoi au travail de "révélation" du photographe, Dalí parvient à souligner le rôle inédit qu'il confère à la raison dans l'activité « paranoïaque-critique ».

²⁰ Au-delà de l'esthétique adoptée, Dalí sera fidèle à sa méthode tout au long de sa vie et ne cessera de mettre en scène la figure d'un créateur-photographe qui produit des photographies de la pensée irrationnelle.

- 21 Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942), un texte qui s'inscrit dans la tradition des autobiographies d'artiste⁴⁵, Dalí trace, entre autres, le parcours initiatique d'un homme

qui, enfant déjà, est doué d'un regard imaginatif et qui, adulte, sera en mesure de photographier les pensées irrationnelles. La production d'images esthétiques et cognitives telles que le tableau *Dormeuse, cheval, lion invisibles*⁴⁶(fig. 3), fait suite à la production d'images intra-utérines et à l'interprétation des phosphènes⁴⁷ – sorte de degré zéro de l'interprétation d'objets physiques. Le regard photographique de l'artiste constitue le point d'aboutissement de la pratique perceptive enfantine et il est décrit en fin de texte⁴⁸.

- 22 C'est à nouveau le modèle photographique que Dalí mobilise en 1948 au moment de s'ériger en « sauveur » de l'art moderne⁴⁹. Dans les *50 secrets de l'art magique*, le Catalan définit en effet le tableau comme le produit d'un processus photographique. L'imprimatura présente une image qui n'est visible que par celui qui l'a conçue. Couche après couche, le peintre la rend ensuite manifeste, sur le modèle d'une photographie qui se développe lentement⁵⁰. Le travail manuel du peintre relève donc d'un travail de révélation d'une vision de la pensée.

Une machine à visualiser les fantasmes et à produire des histoires

- 23 Le modèle photographique n'a pas seulement une portée explicative. Sur le plan figuratif, l'appareil photographique devient, dans les mains de Dalí, une machine à révéler les pensées irrationnelles : il produit des images doubles, des images manifestes du fantasme, des séries d'images. Chaque type de figuration s'inspire d'une phase du processus photographique.
- 24 Les images doubles ou multiples conçues par l'artiste se fondent notamment sur la surdétermination instantanée des contours et se réfèrent surtout à l'automatisme de la prise de vue. Le titre joue le rôle de révélateur photographique en signalant quelques images cachées et en nous encourageant à en trouver d'autres. Il en est ainsi de la toile *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930), dont l'intitulé révèle des contenus latents inscrits dans la forme représentée (fig. 3).
- 25 Ou encore, Dalí insiste sur le résultat du processus photographique : il représente sur la toile l'image manifeste du fantasme et signale, au moyen du titre et d'éléments figuratifs, l'image dans laquelle celui-ci est présent de manière latente. Ainsi, *La vraie image de L'île des morts à l'heure de l'Angélus* (1932) représente, au fond, une masse rocheuse rappelant la forme de l'île des morts de Böcklin ; au premier plan, Dalí peint un gobelet en aluminium attaché à une chaîne, deux objets qui à ses yeux renvoient à la sodomie et qui schématisent tout en les remplaçant la crique et les cyprès pointus du tableau de Böcklin⁵¹(fig. 5).
- 26 Dalí propose aussi des montages photographiques comme “Le Phénomène de l'extase”(1933), ou il collabore à la production des “Sculptures involontaires” (1933), une série de photographies de Brassai qu'il légende (fig. 4). Dans les deux cas, c'est la phase du développement photographique qui sert de modèle. On est face à des images documentaires – les images d'oreilles tirées des tableaux synoptiques des traits physiologiques, les gros plans d'objets sur fond neutre – qui, étant intégrées dans un réseau ou encore accompagnées d'un commentaire, participent à un travail de révélation progressive du schème structurel propre au fantasme : elles peuvent être mises en

relation d'après des analogies formelles et être interprétées en fonction de l'ensemble qui les accueille, d'où l'émergence de configurations fantasmatiques.

- 27 Dans *La Métamorphose de Narcisse* (1937), qui constitue le « premier tableau obtenu entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique⁵² », les trois phases du processus photographiques sont illustrées par le recours aux trois types d'images mentionnées ci-dessus (voir fig. 6). On découvre ainsi, au premier plan à gauche, une *image double* qui contient le fantasme à l'état latent (le Narcisse homme) ; au premier plan à droite est représentée l'*image manifeste* du fantasme (le Narcisse fleur) ; enfin, à l'arrière-plan et sur le plan intermédiaire, est figurée une *série d'images* qui présentent toutes la même forme courbe et qui développent les différentes facettes de l'image initiale : le « Dieu de la neige » sur le sommet des montagnes se penche vers le reflet lointain de sa propre image et est prêt à se métamorphoser ; le « groupe hétérosexuel », envahi par le désir tourbillonnant de l'autre sexe, est dans la « pose de l'expectation⁵³ » ; épris de lui-même, l'homme pétrifié se regarde.
- 28 Sur le plan de l'écriture, la productivité du modèle photographique est encore plus étonnante : ce dispositif devient une véritable machine à raconter des histoires. En 1929, dans le septième et dernier « Documentaire – Paris – 1929 », Dalí met en scène un regard documentaire qui cède la place à un regard de type paranoïaque : de la notation stricte de ce qui est vu à un instant précis par des amis situés à plusieurs endroits de Paris, on passe à l'interprétation automatique des données recueillies. Lors de la restitution des événements observés, la page devient une surface sensible, où s'inscrivent les faits captés au moyen d'un regard objectif⁵⁴. Lors de l'interprétation des faits notés, c'est un autre dispositif photographique qui sert de modèle. On note sur un plan de Paris les endroits qui ont servi d'observatoire. Une nouvelle surface d'inscription est alors proposée, thématifiée et même exhibée : « Sur le plan de Paris, je marque d'un point les lieux synchronisés et j'obtiens la constellation suivante. » Le plan avec la constellation de points renvoie en fait à une pellicule sensible impressionnée : l'image est latente, mais elle a été perçue par l'œil-objectif du paranoïaque et demande à être révélée. La suite du texte et le deuxième dessin confirment cette hypothèse car Dalí met en scène le travail de révélation de l'image latente : « En unissant par une ligne les points mentionnés, apparaît une curieuse main. » Le dessin de la main sur fond neutre n'est que l'objectivation du fantasme initialement capté.
- 29 Cet écrit ne présente qu'une ébauche de la façon de procéder qui sera adoptée par Dalí durant les années 1930. Le modèle du dispositif photographique à trois phases ne sera pas perceptible par l'insertion d'images au sein du texte, mais par la structure des écrits. Il ne conduira pas à des créations visuelles, mais à la production de récits.
- 30 *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, un texte rédigé entre 1932-1933 et publié en 1963, vise à dévoiler le « grand thème mythique⁵⁵ » inscrit dans le tableau de Millet : celui de la mort du fils suite à l'agression sexuelle de la mère-mante religieuse. Le modèle photographique régit le texte au niveau de son contenu, de sa structure et de son statut.
- 31 Tout d'abord, la description du processus pour révéler le contenu latent d'un tableau – qui par ailleurs est reproduit sur la couverture de l'ouvrage en noir et blanc et en petit format comme s'il s'agissait d'un cliché issu du regard photographique de Millet – renvoie aux trois phases du modèle photographique de Dalí (fig. 7 et 8). L'image de l'Angélu « se présente subitement à [son] esprit » et impressionne le peintre : elle apparaît « chargée d'une telle intentionnalité latente, que l'Angélu de Millet devient *subitement* pour [lui] l'œuvre picturale la plus troublante [...] ». Ensuite, comme l'interprétation de l'Angélu est

déjà « contenue » dans l'image initiale, il suffit de « l'indiquer », de la « faire ressortir ». Dans ce cas, le schème structurel propre au fantasme inscrit dans le tableau est d'ordre psychique et non visuel : une fois reconnu par le sujet de manière subconsciente, il se manifeste automatiquement et produit des « phénomènes délirants secondaires ». À titre d'exemple, Dalí voit automatiquement dans les contours des rochers du cap de Creus, la forme des deux personnages du tableau. Le travail de révélation consiste alors à souligner le schème structurel commun aux phénomènes délirants secondaires. Enfin, le but est bien de « faire apparaître le *drame délirant* surgi de l'*Angélu*s⁵⁶ ».

- 32 L'organisation tripartite de l'ouvrage est également significative de la prégnance du modèle photographique⁵⁷. Le premier volet décrit le phénomène délirant initial et les phénomènes secondaires, rendant ainsi compte de l'inscription instantanée et latente du fantasme. Suit le volet analytique qui met en série les phénomènes secondaires et révèle progressivement le schème organisationnel du fantasme qui y est inscrit. Le troisième volet expose alors méthodiquement le résultat de l'analyse. Le schème organisationnel du fantasme qui se cache dans l'*Angélu*s, correspond à une *histoire* qui comprend trois moments⁵⁸. L'attente dans une ambiance crépusculaire qui annonce l'agression sexuelle de la femme-mante et qui est figurée dans le tableau par la posture des deux personnages, correspond à la *situation initiale* de l'intrigue ; l'accouplement violent signalé dans la toile par la fourche plantée dans la terre, et la mort du fils suite à l'agression sexuelle⁵⁹ en sont le *nœud* et le *dénouement*.
- 33 Enfin, le texte dans son ensemble peut être considéré comme une photographie qui révèle le contenu latent de l'*Angélu*s de Millet. Suite à l'interprétation « paranoïaque-critique » du tableau, Dalí suppose la présence d'un élément figuratif invisible à l'œil et pourtant présent dans l'*Angélu*s : le fils mort. Or, dans le prologue de l'ouvrage⁶⁰, Dalí mentionne, reproduit et schématise une photo aux rayons X du tableau qui a été prise à sa demande en 1963. On y découvre une masse sombre placée entre les deux paysans, ensuite recouverte par une couche de peinture : elle a la forme d'un cercueil, le cercueil du fils mort bien probablement... L'ouvrage de Dalí est donc un *analogon* de la photo aux rayons X.
- 34 Le texte *La Métamorphose de Narcisse* déploie également le modèle du processus photographique, en faisant écho à la toile homonyme. Image latente et image manifeste sont présentées l'une à la suite de l'autre. Il y a d'abord la syllepse « il a un oignon dans la tête⁶¹ », qui correspond à l'image double du tableau et qui contient le fantasme à l'état latent. Il s'agit en effet d'une expression qui en catalan a deux significations différentes. Au sens propre, elle renvoie à un oignon / bulbe qui pourra donc germer et produire une fleur ; au sens figuré, elle désigne le concept psychanalytique de complexe. Ensuite, la signification latente de la phrase est rendue manifeste par l'explicitation immédiate du double sens de l'expression⁶². Vient alors la révélation progressive de la métamorphose avec trois séquences qui réitèrent un même thème⁶³ et qui reconstituent graduellement l'histoire de Narcisse. En particulier, les séquences consacrées au Dieu de la neige et à Narcisse racontent la même histoire, l'histoire d'une métamorphose. Toutefois, la transformation du Dieu de la neige est annoncée sur le mode hypothétique, alors que celle de Narcisse est réalisée. La mise en parallèle de séquences analogues est donc source de révélation et débouche sur un récit où sont reconnaissables une situation initiale, un nœud et un dénouement.
- 35 *La Métamorphose de Narcisse*, par le recours au dispositif photographique, peut être considérée comme une variante du *Mythe tragique de l'Angélu*s de Millet. Dans les deux cas,

un phénomène délirant initial (l'image de l'Angélu / l'image de l'homme qui se regarde) est révélé au moyen d'une série de phénomènes secondaires qui réitèrent un même schème structurel. Dans les deux cas, le peintre parvient à reconstruire une histoire : l'attente qui annonce la réalisation d'un désir vorace, la réalisation du désir, les conséquences engendrées. Cependant, le type de désir pris en compte (hétérosexuel / narcissique) ainsi que le résultat final (mort de l'homme et destruction du couple / renaissance de l'homme et constitution d'un nouveau couple) divergent : Dalí réécrit en termes positifs l'histoire tragique de l'Angélu.

- 36 Par le biais du modèle photographique à trois phases, Dalí affiche finalement l'originalité et la fécondité de ses vues à l'égard des prises de position de Breton. Choissant un référent que le chef du groupe mobilise dès 1924 mais en le maniant à sa guise, Dalí marque pour la première fois ses distances par rapport à un surréalisme conçu comme un automatisme *passif* de la pensée et comme une *trace énigmatique* du monde intérieur. Il met en effet en valeur le caractère *actif* et concret d'une pensée subconsciente capable de se manifester *telle quelle* dans la réalité extérieure : l'œil - objectif et le travail de révélation mené par la raison matérialisent les fantasmes en produisant des tableaux ou encore des histoires. Or, c'est précisément pour accentuer la dimension interventionniste et objective de la pensée subconsciente qu'au cours des années 1930 Dalí fera progressivement appel à un autre modèle, un modèle auquel Breton ne se référera jamais et qui amoindrira au fil de la décennie l'importance initialement accordée au dispositif photographique : l'imaginaire de l'espace-temps de la théorie de la relativité générale d'Einstein.
- 37 Le modèle photographique permet également à Dalí de se réapproprier les théories de Dromard afin de concevoir et expliciter les spécificités de sa méthode de création : la prise de vue le pousse à s'intéresser prioritairement à l'automatisme interprétatif du regard et, surtout, le travail de révélation du photographe l'incite à attribuer une fonction surprenante à la raison qui, loin d'être un correctif de la vision paranoïaque, la révèle et la légitime. Une question reste cependant ouverte : pourquoi Dalí ne mentionne à aucun moment Dromard, dont les théories ont joué un rôle si déterminant ? Souhaitait-il occulter les lectures partagées avec Sebastià Gasch, l'ami catalan avec qui il avait cru être en parfaite communion d'idées et qui finalement a refusé de le suivre engendrant l'interruption violente et douloureuse de toute collaboration ? Ou, en dissimulant une source essentielle, désirait-il s'ériger au rang de créateur absolu, de génie ne se nourrissant que de sa propre pensée ? En tout cas, Dalí n'a jamais cessé de signaler sa stratégie de camouflage et d'encourager le lecteur / spectateur à explorer avec sérieux son œuvre, un « iceberg qui ne montre qu'un centième de son volume⁶⁴ ».

NOTES

1. Cette étude est le prolongement d'une recherche qui a accordé une importance particulière à l'évolution de Dalí au sein des milieux catalans entre 1927-1929. L'artiste y développe une esthétique machiniste entre 1927-1928 et une esthétique surréaliste liée au « documentaire »

entre 1928-1929, mais encore en 1930, lorsqu'il définit une esthétique surréaliste liée à la « paranoïa-critique » et qu'il se tourne définitivement vers Paris n'ayant presque aucun appui dans sa région natale, il s'inspire de lectures partagées avec ses collaborateurs catalans. Trop souvent, la critique néglige le cadre socioculturel dans lequel Dalí s'inscrit : elle place ses œuvres surréalistes de 1928-1929 sous le signe de l'activité « paranoïaque-critique », alors que l'artiste, suite à un moment de crise et à une prise de distance douloureuse à l'égard des avant-gardes catalanes, passe progressivement d'une conception du surréalisme à une autre. Ainsi, dès la définition de la nouvelle approche en 1930, Dalí ne se réfère plus à l'« antiart » et au « documentaire » mais à la « paranoïa », cf. Salvador DALÍ, "Position morale du surréalisme", 1930, *in Oui*, Paris, Denoël, 1971, p. 147-152 ; S. DALÍ, "L'âne pourri", 1930, *in Oui*, op. cit., p. 153-158. En outre, la relation entre monde intérieur et monde extérieur ne relève plus d'une « osmose », mais elle est placée sous le signe d'une rupture totale, cf. S. DALÍ, "L'âne pourri", art. cit., p. 156. Enfin, le modèle de pensée de la photographie est réinventé.

2. Plusieurs textes et conférences de Dalí soulignent l'opposition entre « art de perception » et « art de conception ». Cf. S. DALÍ, "Arte catalán relacionado con lo más reciente de la joven intelectualidad", 1928, *in* Juan José LAHUERTA (dir.), *Obra completa de Salvador Dalí. Ensayos* 1, vol. IV, Barcelone, Destino, 2005, p. 118-32 ; S. DALÍ, "Thèmes actuels à gauche et à droite", 1927, *in Oui*, op. cit., p. 34 ; S. DALÍ, "Nouvelles limites de la peinture", 1928, *in Oui*, op. cit., p. 50. Cf. aussi l'ouvrage de Félix FANÉS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen. 1925-1930*, Barcelone, Electa, 1999, p. 30.

3. Cf. Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, J. Chambon, 1997 ; Dominique BAQUÉ (dir.), *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993.

4. Sur les multiples sources de Dalí en matière de photographie, cf. Astrid RUFFA, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, thèse de doctorat, à paraître en janvier 2009 aux Éd. les Presses du réel.

5. Cf. le montage photographique "Le phénomène de l'extase" (1933) ou l'article "Psychologie non euclidienne d'une photographie" qui reproduit une photographie anonyme et en propose une interprétation « paranoïaque-critique », S. DALÍ, "Psychologie non euclidienne d'une photographie", 1935, *in Oui*, op. cit., p. 249-254.

6. Cf. les "Sculptures involontaires" de Brassai et de Dalí (1933).

7. La collection de Dalí, conservée à la fondation Gala-Salvador Dalí, compte plus de 1 200 cartes postales. Par ailleurs, déjà en 1930, l'artiste manifeste son enthousiasme pour ce type d'image et n'hésite pas à s'en servir par la suite. Cf. A. RUFFA, op. cit.

8. André BRETON, "Les pas perdus", *in Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 146. À propos de l'emploi de Breton de la photographie, cf. Laurent JENNY, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 139-156 ; Michel POIVERT, "Politique de l'éclair. André Breton et la photographie", *É photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 52-72 ; M. POIVERT, "Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme", *É photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 74-87.

9. Ces deux termes ne cessent d'être répétés dans les écrits de 1927-1929. Cf. S. DALÍ, *Oui*, op. cit., p. 13-146.

10. Cf. A. RUFFA, "Dalí's Surrealist Activities and the Model of Scientific Experimentation", *Papers of Surrealism*, revue en ligne du AHRB Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies, no 4, printemps 2006 ; A. RUFFA, "Les espaces surréalistes conçus par Dalí : vers une réappropriation de la physique einsteinienne", *in* A. RUFFA, Philippe KAENEL, Danielle CHAPERON (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 53-70.

11. S. DALÍ, *Oui*, op. cit., p. 13-146.

12. S. DALÍ, "La photographie : pure création de l'esprit", 1935, *in Oui*, op. cit., p. 28 et 26.

13. Jean Epstein, par exemple, met en évidence la variété infinie d'aperçus qui stimulent les sens de l'homme, et cela grâce à des machines comme le microscope, le cinématographe ou le Kodak.

Cf. Jean EPSTEIN, "Le phénomène littéraire", *L'Esprit nouveau*, n° 10, 1921, p. 859.

14. « [Le témoignage photographique est] le processus le plus agile pour percevoir les plus délicates osmose qui s'établissent entre la réalité et la surréalité. / Le seul fait de la transposition photographique implique déjà une invention totale : l'enregistrement d'une *réalité inédite*. Rien n'est venu donner autant raison au surréalisme que la photographie. Facultés inusitées de surprise de l'objectif Zeiss ! », S. DALÍ, "Le témoignage photographique", 1929, in *Oui*, *op. cit.*, p. 97.

15. D. Ades et J. Vallcorba évoquent le moment de crise que Dalí vit suite à la promotion d'un « antiart » surréaliste. Cf. Jaume VALLCORBA, "El Salvador Dalí catalán", in *Dalí. Un creador disidente*, Barcelone, Destino, 2004, p. 60-65 ; Dawn ADES, "Las antipinturas de Dalí de 1928", in *Dalí. Un creador disidente*, *op. cit.*, p. 296.

16. S. DALÍ, "L'âne pourri", art. cit., p. 153.

17. Jacques LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, E. Le Français, 1932.

18. S. DALÍ, "L'âne pourri", art. cit. La critique s'accorde pour affirmer que Lacan, au moment même où il commence son travail de thèse, est un lecteur de la revue *Le surréalisme au service de la révolution* et est fasciné par le premier article de Dalí sur la « paranoïa-critique ». Cf. Ian GIBSON, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, London, Faber and Faber, 1997, p. 256 ; José FERREIRA, *Dalí-Lacan, la rencontre. que le psychanalyste doit au peintre*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 45-46, 56.

19. S. DALÍ, "Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste", 1933, 1928, in *Oui*, *op. cit.*, p. 211 ; S. DALÍ, "Por un tribunal terrorista de responsabilidades intelectuales", 1934, in Juan José LAHUERTA (dir.), *Obra completa de Salvador Dalí. Ensayos I*, *op. cit.*, p. 346 ; S. Dalí, *Salvador Dalí correspondance de J. V. Foix : 1932-1936*, Espagne, éd. R. Santos Torroella, Barcelone Éd. Mediterrània, 1986, p. 96.

20. Comme il le souligne lui-même, *idem*. Sur l'intérêt de Dalí pour la perception imaginative qui est à la base des productions des fous, mais aussi des images-devinettes et de l'interprétation des figures aux formes indéterminées, cf. A. RUFFA, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, *op. cit.*

21. Hans PRINZHORN, *Expressions de la folie*, 1922, trad. A. BROUSSE et M. WEBER, Paris, Gallimard, 1984, p. 89-91.

22. Paul SÉRIEUX, Joseph CAPGRAS, *Les Folies raisonnantes. Le délire d'interprétation*, Paris, J.-F. Alcan, 1909.

23. À la fin du XIX^e siècle, Kraepelin est l'un des premiers à isoler la psychose paranoïaque. La définition qu'il en donne est citée par Breton et est considérée par le chef du groupe surréaliste comme la source de la méthode créative de Dalí, cf. A. BRETON, "Le 'cas' Dalí", 1936, in *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano, 1945, p. 144-147 ; A. BRETON, "Qu'est-ce que le surréalisme", in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1988, p. 1149. Or, elle correspond moins à la conception de Dalí qu'à celle d'un Breton qui ne sera jamais prêt à admettre l'idée d'un délire systématisé. En effet, il s'approprie l'activité « paranoïaque-critique » en l'intégrant dans une théorie du surréalisme qui lui est propre. Il envisage non pas une perception d'emblée interprétative, mais deux phases totalement séparées : l'une propre à l'« intuition pure », dénouée donc de toute dimension systématique, et l'autre propre à l'interprétation régie par une faculté raisonnée fonctionnant tout à fait normalement.

24. Gabriel DROMARD, "L'interprétation délirante. Essai de psychologie", *Journal de psychologie*, 1910, p. 332-366 ; G. DROMARD, "Le délire d'interprétation. Essai de psychologie", *Journal de psychologie*, 1911, p. 289-303 ; G. DROMARD, "Le délire d'interprétation. Essai de psychologie",

Journal de psychologie, 1911, p. 406-416. Le premier article se concentre notamment sur le « mécanisme » du délire d'interprétation.

25. Cf. G. DROMARD et Alexandre ANTHEAUME, *Poésie et folie. Essai de psychologie et de critique*, Paris, O. Doin, 1908 ; G. DROMARD, *Les Droits du pathologique dans la littérature et dans l'art*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1908.

26. Sebastià GASCH, "Les obres recents de Salvador Dalí", *La Publicitat*, 16 novembre 1929, cit. in Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Castelló de la Plan, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005, p. 116. Dalí a sans doute lu à son tour l'ouvrage de Dromard et Antheaume car lors de la rédaction du texte "Rêverie" en 1931, il exploite la créativité d'un autre type d'automatisme qui y est défini et qui est en accord avec l'état d'esprit du paranoïaque. Il s'agit de la « rêverie », un état intermédiaire qui, se situant entre lucidité logique et automatisme associatif, permet le surgissement d'images poétiques sans la perte totale de conscience. Cf. A. RUFFA, "Opérations magiques et toute-puissance d'Éros", in Frédérique J OSEPH-LOWERY et Isabelle ROUSSEL-GILLET (dir.), *Dalí. Sur les traces d'Éros*, Genève, Éd. Notari, à paraître en 2008.

27. Georges GENIL-PERRIN, "Le mécanisme psychologique du délire d'interprétation", in *Les Paranoïaques*, Evreux, Ch. Hérissey, 1926, p. 165-175. C'est Jeremy Stubbs qui a découvert l'ouvrage de Genil-Perrin. Sur la base d'un texte qui trace une distinction entre « hallucination » et « interprétation », le chercheur souligne le dialogue subtil qui existe entre Breton et Dalí autour de la conception de l'automatisme. Cf. Jeremy STUBBS, "The Dalí-Breton Honeymoon : Hallucination, Interpretation, High and Low Ecstasies", in Hank HINE, William JEFFETT et Kelly R EYNOLDS (dir.), *Persistence and Memory. Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*, Milan, Bompiani, 2004, p. 17-20.

28. G. DROMARD, "L'interprétation délirante. Essai de psychologie", art. cit., p. 332. Le « délire d'interprétation » est également désigné par l'expression synonymique « interprétation délirante ».

29. *Ibid.*, p. 333-334, 346, 364.

30. S. DALÍ, "L'âne pourri", art. cit., p. 154.

31. *Id.* Je souligne.

32. G. DROMARD, "L'interprétation délirante", art. cit., p. 346, 351, 355-359 ; G. DROMARD, "Le délire d'interprétation", art. cit., p. 408.

33. G. DROMARD, "L'interprétation délirante", art. cit., p. 343-350, 360.

34. *Ibid.*, p. 355.

35. *Ibid.*, p. 355-359.

36. *Ibid.*, p. 360-363 ; G. DROMARD, "Le délire d'interprétation", art. cit., p. 408-413.

37. S. DALÍ, "L'âne pourri", art. cit., p. 155. Je souligne.

38. *Ibid.*, p. 156.

39. D'après l'hypothèse de J.-L. Gaillemain. Cf. Jean-Louis GAILLEMIN, "El mito des 'método paranoico-crítico'", in *Dalí. Un creador disidente*, op. cit., p. 13-27. L'expression apparaît en effet dans le « Prière d'insérer » de Breton et Éluard pour *La Femme visible* (1930) de Dalí. Quant aux textes du Catalan, elle figure dans *La Femme visible* en 1930 et dans un manuscrit du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet* de 1932 ; elle est reprise en 1934 et pleinement légitimée en 1935, dans l'écrit manifestaire le plus développé. Cf. S. DALÍ, "La chèvre sanitaire", in *La Femme visible*, Paris, Éditions surréalistes, 1930, p. 29 ; le manuscrit 103 du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet* conservé à la fondation Gala-Salvador Dalí à Figueres ; S. DALÍ, "Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", 1934, in *Oui*, op. cit., p. 240 ; S. DALÍ, "La conquête de l'irrationnel", 1935, in *Oui*, op. cit., p. 261.

40. G. DROMARD, *Les Droits du pathologique dans la littérature et dans l'art*, op. cit., p. 6.

41. Dans sa thèse, Lacan résume brièvement la théorie psychologique de Dromard sur l'« interprétation » et la considère comme « très parfaite ». Cf. J. LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, op. cit., p. 70.
42. S. DALÍ, “La conquête de l'irrationnel”, art. cit., p. 261.
43. *Ibid.*, p. 259.
44. *Ibid.*, p. 261-262. Je souligne.
45. En ce qui concerne le lien entre *La Vie secrète de Salvador Dalí* et d'autres biographies d'artiste, cf. Dario GAMBONI, “Dalí, souvenirs d'enfance, perception imaginative et publications pour la jeunesse”, in A. RUFFA, Ph. KAENEL, D. CHAPERON (dir.), *Salvador Dalí...*, op. cit., p. 206-221.
46. S. DALÍ, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, 1942, Paris, La Table ronde, 1984, p. 240.
47. *Ibid.*, p. 25-26
48. « Quelle chose miraculeuse que l'œil ! Le mien, je finis par le considérer comme un véritable appareil photographique mou, qui prenait des clichés non du monde extérieur, mais de ma pensée la plus dure et de la pensée en général », S. DALÍ, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 302.
49. S. DALÍ, *50 secrets magiques*, 1948, Lausanne, Edita, 1985, p. 13-14.
50. « Émerveillé comme vous l'êtes devant le voile, le mirage, le souffle de votre tableau, si vague que vous seul pouvez y croire [...], le moment est arrivé de le peindre, de rendre réel et visible tout ce que l'imprimatura représente pour vous seul. [...] Ainsi, si les couches successives de votre tableau devaient être filmées, [...] le film de votre tableau serait un genre de vision qui, débutant comme une brume presque impalpable, se matérialiserait graduellement, sans discontinuité, et d'une manière progressivement visible, comme une photographie se développe lentement », *ibid.*, p. 132.
51. Voir la valeur attribuée à ces deux objets par Dalí dans “Rêverie”, un article qui se veut aussi une réflexion sur l'île des morts de Böcklin. Cf. A. RUFFA, “Opérations magiques et toute-puissance d'Éros”, art. cit.
52. S. DALÍ, “La métamorphose de Narcisse”, 1937, in *Oui*, op. cit., p. 296.
53. Comme Dalí l'indique dans le poème homonyme, *ibid.*, p. 297, 298.
54. « Au sommet de la tour Eiffel un personnage regarde une photo du château d'Arras [...]. À Versailles, dans le couloir désert des grandes batailles une tache de soleil illumine la pointe du doigt d'une statue de plâtre au bras levé », S. DALÍ, “Documentaire - Paris - 1929 - VII”, *La Publicitat*, vol. 51, no 17237, 7 juillet 1929, p. 1. Ce texte a été retrouvé par A. Umland en 1999. Il a été reproduit et présenté par F. Fanés dans *La Vanguardia* du 17 janvier 1999 et a été traduit en français par C. Orgeria à l'occasion du colloque international *Salvador Dalí à la croisée des savoirs* (2005), dirigé par A. Ruffa, Ph. Kaenel et D. Chaperon.
55. S. DALÍ, *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, Paris, Pauvert, 1963, p. 8.
56. Pour l'ensemble des citations, cf. *ibid.*, p. 11.
57. Voir la table des matières en fin d'ouvrage.
58. S. DALÍ, *Le Mythe...*, op. cit., p. 79-89.
59. Aucun élément pictural ne renvoie à la mort du fils, mais Dalí se fie aux impressions lyriques que le tableau a produites sur lui.
60. S. DALÍ, *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, op. cit., p. 7-8.
61. S. DALÍ, “La métamorphose de Narcisse”, art. cit., p. 297.
62. *Id.*
63. Celui de la courbure du dos qui est dictée par le désir et qui rend possible la métamorphose. Ce motif est en effet présent lors de la description de la posture du « dieu de la neige », du « groupe hétérosexuel » et de « Narcisse », *ibid.*, p. 297, 298, 299.
64. S. DALÍ, Louis PAUWELS, *Les Passions selon Dalí*, Paris, Denoël, 1968, p. 122.

RÉSUMÉS

Lors de ses prises de position publiques, Dalí érige le dispositif photographique au rang de modèle de pensée. Dans le cadre du surréalisme, en passant d'une esthétique qui s'inspire de la vision documentaire de l'homme de science à l'activité «paranoïaque-critique» qui fait appel à la vision interprétative du paranoïaque, il réemploie l'imaginaire photographique. L'article questionne les lectures qui ont conduit Dalí à placer une maladie mentale au cœur de sa méthode créative et met en lumière une source ignorée par la critique: les théories psychologiques de Gabriel Dromard. L'article se focalise ensuite sur le double rôle joué par l'imaginaire photographique dans la mise en place de l'activité «paranoïaque-critique». Premièrement, Dalí réinvente le modèle photographique pour s'approprier de manière originale les vues de Dromard et expliciter les spécificités de sa nouvelle méthode. Deuxièmement, il s'en sert de façon étonnante pour créer des œuvres: le dispositif photographique devenant, au niveau pictural, une machine à visualiser les fantasmes et, au niveau littéraire, une machine à raconter des histoires.

AUTEUR

ASTRID RUFFA

Université de Lausanne. Astrid Ruffa enseigne à la section de français de l'université de Lausanne. Ses articles portent sur les écrits de Dalí et de Breton ainsi que sur les rapports entre surréalisme et imaginaire scientifique. Coéditrice du livre *Salvador Dalí à la croisée des savoirs* (2007), elle travaille à la publication de sa thèse de doctorat *Dalí et le dynamisme des for. L'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socioculturel des années 1920-1930* (Les presses du réel, janvier 2009).