



Jean-Claude Polack La sauterelle chez Dali

Dans sa dernière lettre à Breton, celle du 2 janvier 1939, Salvador Dali raconte son entrevue à Londres avec Freud : « ...il a remarqué (je lui montrais un tableau de moi), que dans la peinture des anciens on a tout de suite tendance à chercher l'inconscient, tandis que quand on regarde un tableau surréaliste on a tout de suite l'esprit porté à chercher le conscient. » José Pierre, qui cite la lettre, note que Dali, en l'occurrence, s'identifie sans hésiter au mouvement surréaliste tout entier.

Ce que Freud remarque, et dénonce, c'est un trop plein de sens, de symboles, de figures et d'allégories. Une intention. Un système. Comme si, chez Dali, l'inconscient n'était plus à guetter dans les failles et les flous de son œuvre, mais à contempler – « admirer » serait encore plus juste – dans ses fastes impérialistes.

Un glissement s'est en effet produit. Du bouillonnement convulsif et dissolvant des premiers manifestes, on est passé à la méthode paranoïa-critique ; d'un non-savoir joyeux, canulardesque, transgressif, à l'augure, au prophétisme. Il faudrait comprendre cette trajectoire dans le contexte des tribulations politiques des intellectuels de gauche, ballottés entre le stalinisme et l'hitlérisme naissants, et les fluctuations de leur allégeance au freudisme, à la fois maître d'œuvre et repoussoir pour le surréalisme pictural. L'exclusion de 1934 marque en tous cas la limite que les « surréalistes » opposent à la libre expression de « désirs », des paradoxes ou des fantasmes, quand ceux-ci viennent s'imprimer sur la chair vivante de l'histoire ou de la « lutte des classes ».

Dali se sert, une dernière fois, ce soir-là, de l'argument de la liberté surréaliste : « Ainsi, André Breton, concluai-je, si je rêve cette nuit que je fais l'amour avec vous, demain je peindrais nos meilleures positions amoureuses avec le plus grand luxe de détail... ». Mais dans son œuvre il n'y croit plus déjà depuis longtemps. Sa rupture avec l'automatisme, qu'il croit stérile, le fait se tourner vers une systématique des désirs, un catalogue de fantasmes d'où doit naître une autre raison, puissante, ontologique, porteuse d'impacts sur les « réalités ».

Qu'il l'ait voulu ou non, une part de son œuvre se laisse aisément déchiffrer comme la parodie symbolique de sa biographie. Les *Plaisirs illuminés* (1929) ⁽¹⁾ sont minutieusement décortiqués par Harriet Janis qui y voit « une clef pour la psychanalyse », un exercice de style freudien. Les images du tableau, dont elle souligne l'extrême précision naturaliste, sont d'abord des signes, des cryptogrammes, des éléments d'un code et des indices. Un sens latent doit être dégagé du spectacle immobile comme on analyse une partie figée d'un rêve. Le père, la mère et l'enfant, leurs combinaisons, dépendances et violences forment la trame d'un récit (« le dédale de son histoire intérieure ») dont on ne peut être étonné qu'il soit ponctué des événements de la naissance, de la scène primitive, du désir incestueux, de la castration et de la mort. Y figureront en bonne place l'angoisse liée à l'onanisme ou à la propreté anale, la curiosité sexuelle infantile, etc. La critique s'empare d'emblée du caractère exemplaire du tableau, de son intentionnalité. Elle l'étudie comme une leçon de choses sur l'inconscient. Tout ce qui n'exprime pas directement les repères du savoir psychanalytique est dépêché en quelques lignes, au début de l'article ⁽²⁾ : ainsi des rémanences ou traces de l'influence de Chirico : ombres portées, jeux de lumière contradictoires, profondeur et désolation des perspectives, découpage du tableau en trois scènes organisées en

tableaux indépendants à l'intérieur de l'ensemble. Le travail de l'analyse s'accorde alors avec les propos de Dali, en 1935 : « L'automatisme psychique pur, les rêves, l'onirisme expérimental, les objets surréalistes à fonctionnement symbolique, l'idéographisme instinctif, l'imitation phosphénique et hypnagogique, etc., se présentent à nous aujourd'hui "en eux-mêmes", comme des procédés non évolutifs. » Mais si le peintre abandonne ces procédés, ce n'est plus cette fois pour explorer par le regard toutes les possibilités transformationnelles des désirs, mais pour ériger en doctrine un état de savoir sur l'inconscient, conçu comme le destin collectif maîtrisable de l'humanité. Autant d'élaborations théoriques, autant de « résistances » ? Avec le commentaire du *Jeu Lugubre*⁽³⁾, Georges Bataille élève l'approche analytique au rang d'un poème vibrant à la laideur, l'ignominie et la mort. Un graphique en traits noirs reproduit les blocs essentiels du tableau, variations sur l'émasculatation, la souillure et la honte, disposées autour d'une figure centrale, insistante et répétitive chez le Dali de cette période. La tête de profil, nez en bas, à laquelle s'accroche une sauterelle est en effet la dominante du Grand Masturbateur⁽⁴⁾, mais apparaît aussi édulcorée en forme morte dans *L'Énigme du désir* (1929) et *La Persistance de la mémoire* (1931).

Voisinant avec l'étude des fantasmes et souvenirs infantiles présents dans le tableau, la manifeste de Bataille souligne la nécessité d'un parti pris de cruauté. Il faut faire vaciller les socles de la raison, du bien, du beau, du sujet pensant. Et cela même dans l'art ne peut se faire sans violence : « Le désespoir intellectuel n'aboutit ni à la veulerie ni au rêve, mais à la violence. Ainsi il est hors de question d'abandonner certaines investigations. Il s'agit seulement de savoir comment on peut exercer sa rage, si on veut seulement tournoyer comme des fous autour des prisons, ou bien les renverser. »

L'effort clastique de Dali, le débridement de ses violences, les rapprochements incongrus, les voisinages érotiques ou scatologiques coïncident avec le défi pervers lancé aux normes éthiques ou esthétiques de la société qu'il considère comme « fondées sur une fondamentale dénégation. »

« Tout ce que la psychophysiologie nous a appris de la phénoménologie de la répugnance nous amène à croire que *le désir peut facilement vaincre les représentations symboliques inconscientes* ; la répugnance serait une défense symbolique contre les vertiges du désir de mort. On éprouve de la répugnance et du dégoût pour ce qu'au fond on désire approcher et de là provient l'irrésistible attirance « morbide », traduite souvent par la curiosité incompréhensible de ce qui nous apparaît comme répugnant. Dans l'amour nous régnons sur les flots des images de l'auto-annihilation. Les simulacres scatologiques, les simulacres du désir et les simulacres de la terreur acquièrent la plus claire et la plus éblouissante des confusions.

J'espère faire comprendre que j'attache en amour un prix particulier à tout ce qui est nommé communément perversion et vice. Je considère la perversion et le vice comme les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires, de même que je considère l'amour comme l'unique attitude digne de la vie de l'homme. »

Ici, et c'est nous qui le soulignons, Dali distingue le désir et l'organisation inconsciente. Il en soupçonne les régimes distincts, voire antagonistes. L'envers des valeurs dominantes, idéologiques ou névrotiques, est cette connaturalité de l'amour et de la mort, de la laideur et du beau, de la femme idéale et de sa pourriture. États complexes, fusionnels, ambivalences. Dali veut concilier en des figures uniques des réalités antinomiques. Il ne lui suffit plus que les poils de l'aisselle d'une femme prennent la place d'une bouche d'homme ou que des fourmis prolifèrent à l'endroit où le regard est en quête de lèvres, d'oreilles ou de paumes de mains ensanglantées. Le sang, la merde, la mort, les insectes nécrophiles, les corps obturés, les peaux marmoréennes, les œufs et les germes de vie forment des cycles sans origine ni destin. Mais le travail du peintre

se préoccupe encore des contenus, du choix de ses objets, de la disposition des symboles. Si sa manière fait naître la perplexité du spectateur c'est parce qu'elle sollicite continuellement l'envie d'interpréter. Il s'agit alors – les commentaires des critiques nous le confirment – d'assurer une continuité discursive aux diverses figures du tableau, puis de les ordonner par rapport à ce qu'on sait de la biographie du peintre, la mort d'un frère homonyme, l'horreur des sauterelles, la fascination de l'âne pourri, ses problèmes de masturbation ou de pipi-caca.

Le mariage des inconciliables systématise l'anatomie fantasmagorique d'un corps que Dali pousse dans toutes ses dimensions d'espace et de temps. De Picasso et de Chirico, ses maîtres avoués, il prend l'effort d'analyse et de déconstruction d'une part, le dénuement allégorique de l'autre. Les proportions ne sont plus pourtant cohérentes entre elles, comme dans le cubisme ou l'allégorie ; il les choisit au gré d'une toute-puissance des désirs, mouvements partiels de la libido, pulsions, montages. Des objets, des objets du corps, des signifiants représentés (mais qui valent alors par les mots qu'ils figurent) sont disposés dans l'espace du tableau selon des logiques diverses, parfois articulatoires, parfois de simple contiguïté, dans un désordre que seules transcendent les constructions géométriques d'ensemble. Les grands partages de la toile, l'horizon souligné, les perspectives redondantes assurent l'architecture intersticielle brute de ces événements asynchrones. Il se passe plusieurs choses, en plusieurs endroits, en des temps écartés : le tableau condense tout. Ces effets de collage hétéroclite, le travail des disproportions et les anachronismes ne sont pas à mettre au compte d'un quelconque « cadavre exquis » individuel. Le peintre donne à chaque partie du corps – ou à chaque moment de son histoire – une importance et une situation en rapport avec l'intensité libidinale qui les traverse, que celle-ci soit faite d'éros ou d'angoisse, d'envie ou de dégoût.

Ainsi de la sauterelle, machine de désir dissociable et singularisée. La sauterelle est d'abord un souvenir d'enfance :

« Je dirais en passant que, vers l'âge de sept ou huit ans, j'avais une grande prédilection pour la chasse aux sauterelles. Je n'ai pas le moindre indice qui puisse expliquer cette prédilection. Si je me rappelle avec clarté et de façon particulièrement vive le plaisir que j'avais à regarder les tons délicats de leurs ailes quand je les déployais avec mes doigts (il est, je pense, évident à mon esprit) que ce n'était pas la cause UNIQUE de mes chasses (et je dois dire que je remettais presque toujours en liberté ces insectes peu après leur capture).

À la même époque, sur les rochers, devant notre maison de Cadaquès, j'ai attrapé avec la main un tout petit poisson, dont la vue me frappa si fortement et d'une manière si exceptionnelle, que j'ai dû le jeter, horrifié (accompagnant mon action d'un grand cri). Il a le même visage qu'une sauterelle, – voici ce que je remarquai tout de suite à haute voix.

Depuis cet incident, j'ai toujours éprouvé, toute ma vie, une véritable horreur des sauterelles, horreur qui revient avec la même intensité, chaque fois qu'elles apparaissent devant moi. Leur souvenir me donne toujours une très pénible impression d'angoisse. »

Dali s'est fait analyste et rassemble en un seul texte ⁽⁵⁾ des notices biographiques, tressées autour de quelques objets-clefs de son bestiaire anatomique : outre la sauterelle, le baveux (un poisson), l'âne pourri, les mouches, le lézard, le phallus volant, le doigt détaché ou flottant, la larve, l'oiseau, la chrysalide, le pouce émergeant, isolé, de la palette pleine de couleurs.

Quelque soit l'effet plastique de la sauterelle dans les tableaux, nul ne peut vraiment ignorer cette chaîne d'« objets », clairement érigés en équivalents interchangeables et articulables, véritables signifiants iconiques, langue d'images. Dans une sorte de bulle-lacune peinte dans le panneau central des *Plaisirs illuminés*, la sauterelle, accrochée par ses pattes aux bords de l'alvéole,

surplombe trois formes posées au-dessus du couple enlacé du bas du tableau... L'insecte apparaît dans une niche creusée en haut et à gauche d'un tableau épais, situé dans un plan relativement rapproché du spectateur, au deuxième degré scénique d'une évocation dont les premiers plans sont occupés par le couple en mouvement fluide, l'ombre oblique et rigide d'un autre couple (qui serait donc situé, virtuellement, en avant de l'œuvre) et une main fermée sur un couteau de boucher sanglant. Pour Harriet Janis, l'explication semble claire :

« Il est établi que dans d'autres peintures de Dali la sauterelle, symbole sous lequel l'artiste dissimule ici sa propre identité, représente le père ; mais parce qu'ici, Dali s'est projeté symboliquement dans la position de son père, il est devenu de ce fait père, et, donc, sauterelle. »

La critique abandonne donc toute dialectique (?) des objets partiels, de remplacement, de substitution, ou de montage. La bestiole est le médiateur purement symbolique entre le père et le fils, le signifiant de leur identité. Insecte/inceste. Tout au plus admettra-t-on la similitude formelle de la sauterelle avec l'objet fœtal. L'étalement vertical des images dans le panneau central évoque donc l'évolution embryonnaire du sujet.

Pourtant la sauterelle, chez Dali, n'a pas les caractéristiques d'un objet unitaire, frappé une fois pour toutes du sceau de la paternité, ou du poids des valeurs phalliques. Tableaux et textes font varier la position de l'insecte dans la hiérarchie ou la texture des fantasmes. Le poème commentaire du *Grand Masturbateur* (1929) la fait surgir une dizaine de fois, sauterelle, affreuse sauterelle, sauterelle pourrie.

Mais elle n'est pas seulement cadavre ou momie, morte ou desséchée. On la trouve vivante et symbiotique, dans le texte comme dans le tableau, amante et mante religieuse :

« tandis que la membrane qui recouvre entièrement sa bouche/durcit le long de l'angoissante de l'énorme sauterelle/agrippée immobile et collée contre elle/depuis cinq jours et cinq nuits. »

Son aspect ne peut se dissocier du souvenir d'un meurtre impossible :

« ... de chevaux pourris
d'ânes pourris
d'oursins pourris
de bernards l'hermite pourris
et tout particulièrement
de poules pourries
et d'ânes pourris
et aussi de sauterelles pourries
ainsi qu'une sorte de poisson
dont la tête est d'une ressemblance
poignante avec celle d'une sauterelle. »

Toutes ces « médailles » préparent le grand sacrifice du mâle dévoré par la mante et son renversement érotique, insistant chez Dali :

« L'allée des sciences spirito-artistiques
était présidée
par l'habituel
couple sculpté

aux visages doux et nostalgiques
où c'est l'homme qui mange
l'incommensurable
merde
que la femme
lui chie
avec amour
dans la bouche. »

Mais la sauterelle est aussi agrégat, complexe d'images et de vies :

« composée/d'une infinité/de minuscules/et pourtant très nettes/photos de requins/elle que si l'on soufflait/sur cette sauterelle/toutes les photos/se dispersaient/ne laissant/qu'une horrible chose/abattue/confite/angoissée/légèrement/impériale/et coloniale. »

Et cette fois l'imaginaire court au long des chaleurs africaines, du désert, des nuages de sauterelles, de sauterelles grillées ; avec dans leur sillage des histoires de conquêtes, l'imagerie légionnaire, le bled, la dérive des annexions, de l'Empire, de l'Europe cannibale. L'onirisme exotico-politique de Dali est alors proche des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, mythologies, contes d'enfants, parfums barbares et scatologiques du continent noir, amours cannibales.

L'insecte n'est pas au sommet d'une immense pyramide de significations possibles, le fameux paradigme d'où l'exégète tire l'élément qui lui convient et qui corroborera son hypothèse, œdipienne ou pas. Il occupe une position équivoque par rapport à des registres, matériaux ou territoires diversifiés où s'accomplissent les dimensions singulières des investissements de désir : micro-cristaux inertes ou grands ensembles historiques, parties du corps, couples, groupes constitués, voire nations, races ou continents.

C'est cette situation carrefour, digrammatique, qui anime et distribue les lignes de force dans le *Jeu Lugubre* ⁽⁶⁾. Non seulement parce que la sauterelle est au centre du tableau, mais surtout parce qu'elle fait fonction de clôture. La tête centrale semble paralysée, sourde, muette, aveugle. L'œil est fermé, sous la menace d'un oiseau multicolore, qui obture l'oreille en un étrange tératome. La sauterelle annule, « bouche » la bouche, devenue indistincte. Le dispositif est prêt pour une production d'images qui ne doit plus rien aux perceptions, et qui sourd toute entière de la tempe de Dali (?), ouverte au monde par une vulve béante. La sauterelle interdit la parole, condamne le discours, transforme la tête en zone de passage et de brassage entre des « objets hétéroclites », des intensités et des sentiments dispersés aux diverses régions de la morale, de la société, ou du désir sexuel.

Dans le Portrait de Paul Éluard ⁽⁷⁾, le corps de la sauterelle « combinée » (avec poisson, visage, fourmis et végétaux) est à la fois pénétrant et pénétré, emboîté. L'épi de maïs pénien du corps et des ailes, découvrant en son extrémité comme l'ébauche d'un gland, s'imbrique dans le thorax du poète ; tandis que l'annulaire d'une main surgie de la base du cou s'enfonce dans le trou à bords nets de l'abdomen de l'insecte. La machine homosexuelle est parfaite, avec ses pouvoirs de fécondation réciproques, l'échange et la transfusion, le partage des lieux du corps, des femmes et des fantasmes. La sauterelle, en son apparente unité, est donc déjà un objet surréaliste. Loin de fonctionner comme signe ou nœud de représentations, l'agencement met en relation immédiate des parties hétérogènes mais non dénuées de sutures, jonctions, zones de passage, espaces de devenir ; ces parties sont corollaires des régions fantasmiques du corps ; elles entretiennent avec

celles-ci des relations figurales complexes, selon des procès de dispersion, projection, analogie formelle, passage à la limite, que l'expérience surréaliste tente de rapporter au sujet physique, dans sa multiplicité :

« À la limite de cette culture du désir naissant, nous semblons attirés par un nouveau corps, nous percevons l'existence de mille corps objectifs que nous pensions avoir oubliés. »

Gilbert Lascault passe en revue cette carte anatomique. Il souligne justement l'attention portée aux sécrétions, excréments, odeurs et fluides ; l'intérêt pour ce qui trahit, tranche, évoque, prend par surprise ou contrepied, l'allusion : le plaisir dans l'ascèse, la mort dans le vivant, le mouvement de la statue, l'huile et les couleurs sur le tableau séché. Fascination des poils et de leurs migrations, de la moustache verticale, mythe, index et signature :

« Elles sont très utiles pour attirer les petites particules, en les empêchant non seulement de se coller à la toile, mais aussi d'entrer dans votre bouche ou votre nez. Elles agissent comme des antennes. »

La moustache est sauterelle, accrochée à sa lèvre, protectrice. La bouche est cet orifice où tout le corps de Dali se conjugue avec d'autres choses, les autres, comestibles ou pas, êtres inanimés ou vivants, femmes aimées, Gala. C'est par l'idée d'une dévoration frénétique à l'œuvre dans *L'Angelus* de Millet que le peintre fera resurgir le sujet de la mante religieuse.

La sauterelle ne fonctionne pas comme signe, dans le jeu des évocations suscité par sa face signifiante. Dali ne semble attacher aucune importance à son nom, malgré le « sauter-elle » ou le « saute-réel » plein de promesses qui le composent. Elle insiste davantage par sa bio-physiologie : itinérante, collective, mouvements de masse de voyageurs et destructeurs, armées, fléaux. Elle vaut sans doute par sa forme. Indice ou analogon, l'insecte métaphorise le doigt, le fœtus, le pénis ou l'étron.

L'essentiel n'est pas de représentation.

La sauterelle n'est pas à la place d'autre chose, mais au lieu où les choses, si distantes soient-elles, se croisent et s'entremêlent, se modifient, se détruisent, et s'engendrent. Elle est un plan de consistance où le minéral du marbre, la végétations des algues ou des cheveux, l'animalité humaine métabolisent leurs substances en des monstres ou des filiations insoupçonnables. Elle est un de ces lieux par où la mort se mêle au vivant, l'amour au meurtre, le mâle au femelle. Une forme en laquelle l'histoire infantile rejoint l'entomologie. Une frontière molle, transgressive, entre la passion de peindre et le goût de discourir, les images et les mots. Un point de dérive moyen entre la bouche et l'anus.

Tout cela et bien d'autres carrefours, repères, fonctions. Mais ses vertus ne sont pas exceptionnelles ; une même analyse s'appliquerait sans doute à la tête du lion asiatique, la corne du rhinocéros, la falaise rouge de Cadaquès. Le peintre pressent en ces objets leur plasticité, leur fluidité, leur non-appartenance à un domaine précis de la nature ou de la sémiologie. Et c'est peut-être seulement par le cinéma que Dali, grâce à Bunuel, peut aller au bout de son activité transformationnelle, en n'ayant plus à figer les changements dans les deux termes du départ et de l'aboutissement. Le spectateur assiste au mouvement entier de la mutation. Le saisissement du regard et du corps au spectacle du *Chien andalou* tient sans doute à cette victoire définitive de la métamorphose sur la métaphore. Il ne s'agira plus de repérer des symboles, construire un catalogue, consulter le programme des signifiants propres des « auteurs ».

Mais plutôt de participer aux transformations fluides que le désir, largué sur la bande de Moebius cinématographique, imprime aux objets spécifiques du regard. Et l'œuvre n'explique plus, ne donne pas au souvenir, n'offre rien à comprendre. Elle est l'ébauche d'une pratique, une provocation.

Notes :

1. Huile et collage sur bois 24x35, The Museum of Modern Art (Sidney and Harriet Janis Collection, 1957), New York.
2. Harriet Janis : Painting as a key to psychoanalysis. Art and Architecture, Février 1946.
3. Huile et collage sur toile, 31x34, 1929.
4. Huile sur toile, 1929.
5. La Libération des doigts (dans L'Amic de Les Arts, 31.3.1929).
6. Le Jeu Lugubre, 1929. Huile et collage sur toile. 31x41. Collection particulière.
7. Portrait de Paul Éluard, 1929. Huile sur carton. 33x25. Collection particulière.