



Jean-Claude Polack La sauterelle chez Dali (suite)

Ces quelques notes pourraient servir d'introduction au texte précédent.

L'équation Dali = peintre de l'inconscient me semble à revoir, en plus et en moins, en rajouts et en retranchements. Là où il a été le plus peintre de l'inconscient, c'est-à-dire dans la partie de son œuvre qui touche au cinéma et au mouvement, ce n'est pas justement ce qui a fait sa gloire. On s'est vraiment intéressé à lui et plu à retrouver une panoplie de symboles – assez orthodoxes d'ailleurs – dans tout ce qu'il a peint, en laissant de côté d'autres manifestations d'une tentative de traduire quelque chose qui est de l'ordre de l'inconscient mais qui ne passe pas essentiellement par des symboles, des représentations, des allégories, des figures.

Il s'agit donc de distinguer dans une production esthétique qui porte témoignage sur l'inconscient :

- ce qui appartient au registre de la signification proprement dit, et par là même s'interprète par référence à Freud selon les méthodes rhétorico-syntaxiques habituelles, décalquées d'ailleurs de la psychanalyse. Et dans ce domaine, Dali a produit quelque chose qu'il n'est pas le seul à avoir produit et qui, par exemple apparaît peut-être plus purement chez Magritte. Dali, lui, a tendance à déborder ce récit fantasmatique.

- ce qui manifeste un processus de transformation, de bouleversement appliqué aux coordonnées de la représentation et qui représente une tendance qui va s'accomplir beaucoup plus que dans l'œuvre de Dali, dans la peinture abstraite, chez Kandisky et chez les Suprématistes, chez Mondrian, chez Klee, etc.

- et d'autre part, un troisième domaine où Dali ne fait qu'ébaucher une tentative de produire, sur le tableau ou dans le tableau, quelque chose qui est en connexion presque directe avec de l'énergie, un mouvement, une action, et qui, malgré la fixité du tableau et le fait qu'il n'utilise pas du mouvement et de la pellicule, veut faire quelque chose de cet ordre-là. Et ceci apparaît peut-être plus clairement ensuite chez les Action painters, Pollock, les Body painting, etc. À ce titre, d'ailleurs, j'ai vu quelque chose d'assez extraordinaire il y a quelques années dans un musée : des gens vivants se représentant eux-mêmes en tableaux. Ils restent complètement immobiles, cata-toniques, on ne les voit pas respirer ni bouger des yeux pendant huit heures, le temps d'ouverture du musée et ils repartent le soir (enfin, j'imagine) et reviennent le lendemain matin...

Donc, l'arbitraire du signe – on le sait – est du côté du signifiant. La face signifiée par contre, l'image mentale ou le concept sont profondément travaillés par divers champs de force qui traversent l'histoire, l'individu et le collectif.

Il ne faut pas confondre cette persistance, cette maniabilité des représentants avec les archétypes jungiens qui seraient plutôt, eux, des universaux réfractaires à toute historicité. Mais il nous faut constamment rechercher des figures, formes, représentations imaginaires ou coordonnées sensori-motrices qui, à un moment donné, vont fournir le fond matériel imaginaire dans lequel l'inconscient, lui, prélève des matériaux.

Et là, on se rapproche, me semble-t-il, d'un certain type de travail de Dali. Bien entendu, ce matériel ne concerne pas seulement la réalité des objets, des références matérialisables et nommées, mais aussi des conceptualisations, des appréhensions figurales du temps, de l'espace, du volume, des usages du corps, de la profondeur, etc. Je renvoie notamment aux études de Panowski sur la

perspective et aux notes d'Umberto Eco sur la persistance des représentations figurales malgré les vérifications, la science et le savoir acquis. Umberto Eco cite cet exemple extraordinaire du rhinocéros qui avait été gravé par Dürer recouvert d'écailles. Or le rhinocéros a une peau épaisse mais il n'a pas d'écailles. Et Dürer avait fixé une fois pour toutes un rhinocéros à écailles qui a résisté à environ deux siècles et demi d'explorations africaines par des gens extrêmement sérieux, des zoologues qui allaient en Afrique, voyaient des rhinocéros, revenaient et dessinaient des rhinocéros à écailles. Autrement dit, quelque chose est pris dans l'histoire, dans une culture, un nom, une autorité, dans des représentations de pouvoir ; on ne peut pas mettre en question Dürer : puisqu'il avait dépeint cet animal ainsi, il avait fixé une fois pour toutes et pour longtemps une certaine figure.

On peut donc lire – notamment dans Eco – ces histoires de représentations figurales pour s'apercevoir que, finalement, l'artiste comme le savant travaillent à bouleverser vraiment un système de représentations que l'ordre symbolique lui, au contraire, a figé dans des formes – structures en séries limitées liées par des logiques d'équivalence et de valeur et monnayées par la langue.

Ce point de vue renvoie aussi à des analyses de Merleau-Ponty et Sartre sur l'intentionnalité dans le regard pour dire que rien n'échappe du côté de la sensation ou de la perception à ces grandes mises en scène inconscientes qui règlent, bien que toujours imparfaitement, les modalités du voir ou du toucher, c'est-à-dire de la pensée elle-même.

Ces trames institutionnelles, microsociales, langagières sont assez déterminantes pour interdire, détourner, bouleverser l'expérience perceptivo-motrice.

Dali donne l'impression, à un moment donné, de faire un travail à rebours : bouleverser un certain nombre de coordonnées, de préjugés tenaces sur le regarder, le palpable, les couleurs, simplement pour remettre en question cette intentionnalité qui sert de carcan pour le regard.

C'est là toujours dans le domaine – en prenant le signe saussurien – d'un travail sur le système des représentations, c'est-à-dire de ce qui lie le réel ou le référent au concept, au figuré et au signifié.

Ces trames institutionnelles tiennent tout sous leur contrôle – et surtout quand il s'agit des figures fondamentales réglant, pour l'analyse freudienne, les coordonnées identitaires, les objets libidinaux (le pénis, la scène primitive, etc.). Or, elles sont manifestement travaillées par les champs de force économiques, sociaux, les enjeux éducatifs, médicaux, religieux, technologiques et autres qui les agencent à tout moment dans des formulations différentes et dynamiques. Cela veut dire que tout ceci qui a été traité longtemps et encore souvent par les analystes comme des concepts ou des figurés totalement fixes, est au contraire l'objet d'une modulation permanente, d'une transformation très bien décrite par Félix dans *La Révolution Moléculaire* (Échafaudages sémiotiques).

– Dali, à l'intérieur de la figurativité, a travaillé manifestement dans le registre de la signification et ne s'est pas privé de tirer de l'analyse stylistique freudienne du rêve une panoplie de symboles provocateurs – au sens le plus classique : il a fait aussi du jeu de mots, du rébus et si on les cherche on les trouvera.

- Mais – et peut-être en grande partie à son insu – il a porté l'élaboration du fantasme jusqu'aux limites mêmes de la représentation, en s'attaquant à ces fameuses coordonnées phénoménales distancielles du visible, aux conditions mêmes de la perception dans une perspective essentiellement gestaltiste. Notamment les histoires de doubles formes, des points reconstituant de la profondeur, ou même ces tableaux qu'il faut voir avec des lunettes spéciales, ou ces doubles tableaux qu'on regarde avec une seule lunette mais qui restitue une troisième dimension de profondeur. Formes doubles, reduplication témoignent du souci de fournir au regard une panoplie de possibilités, un choix, et par conséquent de solliciter du désir, d'une manière beaucoup plus orientée que ne le

feront par la suite, bien entendu, les peintres dits abstraits qui, eux, ne vectorisent pas de la même manière que Dali le regard.

Voilà ce que j'ai essayé de concrétiser sur ce fameux élément, la sauterelle. Ce n'est pas un symbole, ce n'est pas un signe mais c'est un petit peu tout cela – à la fois objet et signe – mais aussi une manifestation d'énergie, non pas un représentant mais un morceau, un élément énergétique dans la toile. J'ai pris la sauterelle parce qu'elle se situe au recoupement des différents plans de dérive présents dans l'onirisme de Dali.

- D'un côté, ce qui joue dans le registre d'une sémiotique signifiante avec toutes les ressources stylistiques affectées à ce domaine (le domaine du fantasme, pourrait-on dire, au sens du fantasme lacanien).

- D'un autre côté ce qui, travaillant dans des opérations et représentations figurales, se met en prise sur la multiplicité des déterminations de l'image elle-même, et serait de l'ordre de la constitution et de la transformation de l'imaginaire, d'une sémiotique imaginaire, iconique.

- Et enfin un troisième plan existe aux confins de ces deux premiers et articule ces deux registres, sémiologies non-signifiantes et sémiologies signifiantes, avec les domaines rythmiques, abstraits, chromatiques, avec les dimensions de mouvement qui, en fait, seulement dans le cinéma – et plus particulièrement dans le cinéma d'animation – vont trouver une pleine expression. En effet, dans le cinéma de fiction habituel, des limites sont imposées par la technologie, par la photographie elles-mêmes ; pourtant les gens qui font du dessin animé, et plus encore ceux qui font de la peinture animée – dont à mon avis le représentant le plus passionnant est le canadien Mac Larren aboutissent à un cinétisme très systématique que la peinture ne peut pas porter très loin. Il existe, bien entendu, dans des musées d'art modernes des peintures qui bougent. Mais outre qu'elles sont prises dans une problématique de cycles (tous les six jours ou tous les six mois on va retrouver une périodicité), il y a aussi une volonté de ne pas contrôler, de ne pas prévoir : laisser un certain nombre de mélanges, d'opérations se faire à l'insu même du peintre qui s'abstrait de l'œuvre à un moment donné, alors que chez Mac Larren, il y a un travail de la main permanent sur la pellicule, et tout ce qui s'y produit a été fait directement par le corps et la main de Mac Larren.

Par ailleurs, je me suis aperçu que la sauterelle ne commence pas, dans l'histoire de la peinture, avec Dali, loin de là. Notamment, dans la peinture Flamande du Siècle d'Or (XVI^e- XVII^e siècles) et très précisément dans les natures mortes de cette époque là (dans les tableaux de Van de Velde et ensuite de Kees) : il y a des sauterelles dans toutes les natures mortes, que ce soient des natures mortes de fleurs (des bouquets essentiellement) ou des natures mortes de comestibles, mais plus souvent du côté des fleurs quand même que du côté de ce qui est mangeable.

Présence très insolite de la sauterelle qui d'ailleurs, généralement, n'est pas isolée mais s'accompagne d'autres éléments vivants (insectes, lézards, papillons, mouches, etc) et, parfois, d'éléments semi-vivants dans les natures mortes comestibles comme l'huître, les moules et autres fruits de mer.

Cela m'a amené à penser que finalement donc, dans ces natures dites mortes, la sauterelle avait fonction justement, d'une part de présence du vivant, et d'autre part d'inscription potentielle du mouvement dans quelque chose d'inanimé. Inscription potentielle qui présentifie le peintre lui-même dans le tableau. Reste de l'action du peintre dans le tableau. Y laisser quelque chose qui à tout moment est en position virtuelle de bouger, avec des antennes, des pattes partageant (en général) la toile en un certain nombre de plans. Forme très particulière de la sauterelle : un œil, un doigt, ce sont effectivement les objets spécifiques du peintre lui-même. Présentification donc d'objets du corps privilégié du peintre dans la toile. Voilà où j'en étais dans l'intérêt à porter à cette sauterelle.

F - La sauterelle serait une sorte de point de fuite marquant le sujet de l'énonciation quelque part...

P - Oui, ce peut être l'indicateur de l'infusion du peintre dans le tableau, c'est-à-dire de sa vie, de ses objets du corps privilégié dans la peinture (le regard et la main).

F - En somme, ce serait un shifter, un indicateur de subjectivité avec cette caractéristique que, à la différence du point de fuite de la perspective dont on peut penser, après coup, qu'il est universel et déterminé par des lois physiques, il serait déterminé par des constellations inconscientes culturelles très précises. Alors si on te suit, il y aurait : un âge avant la sauterelle, un âge après la sauterelle et un âge au-delà de la sauterelle. On pourrait donc comprendre que la sauterelle serait, en quelque sorte, une machine concrète très intriquée à un certain type de devenir animal dans l'ordre plastique. Ça marcherait ça ? C'est important parce que ce qui m'intéresse, en prolongation de mon discours précédent, c'est que tu as évoqué le mouvement dans la toile. Le mouvement dans la toile évidemment n'a pas besoin d'être désigné par un index de mouvement pour être mouvement. Tu peux avoir quelque chose qui ne désigne pas un mouvement, qui ne serait pas, justement, vivant, mais qui fasse le mouvement ; inversement, tu peux avoir une représentation de mouvement qui ne fasse pas de mouvement. Tu as pris l'exemple des retournements gestaltistes, voilà l'exemple même d'une dynamique, d'un mouvement sans transfert d'énergie. Je sais bien que les physiiciens n'accepteraient pas ça. Pour eux c'est totalement contraire à toute conception physique ; même dans ce cas d'un retournement gestaltiste, encore faudrait-il imaginer un processus neuronique quelconque pour qu'il y ait une quantité d'énergie correspondante. Mais alors laissons puisqu'on imagine toutes les phases de transition. Toujours est-il qu'à ce niveau il y a bien mouvement sans repérage énergétique au sens de nos coordonnées énergétiques telles que libido et autres... À ce moment-là, est directement en question le fait que la sauterelle devient, dans ma terminologie, une séquence diagrammatique qui déclenche ou ne déclenche pas quelque chose dans l'agencement constitué par : la toile en tant que matériel, les gens qui la regardent, l'époque, les références culturelles, etc., ça passe ou ça ne passe pas. Et ce que tu décris sur Dali serait la recherche – presque une recherche ontogénique à retours – de ceci : où va-t-on pouvoir retrouver ce type de déclenchement, non pas dans la toile, mais dans l'agencement plastique considéré ?

P - Cela fait penser aussi à des histoires de lampe diode : en électricité cela sert pour qu'y passe une certaine quantité mais qu'une autre soit au contraire retenue. Il y a cette fonction de filtre.

F - Ce serait la différence que tu fais avec la peinture abstraite : ce ne serait pas la même diode... Enfin, c'est l'idée en même temps de la nécessité d'une proposition machinique, d'une constellation de points-signes pour déclencher un effet donné. Il y a un seuil : tu y es ou tu n'y es pas. D'où l'intérêt de faire une sorte de phylum de ces machines concrètes : le phylum des sauterelles de telle période à telle période.

A - La sauterelle dans la Bible est un fléau qui, paraît-il, d'un point de vue naturel est aberrant. Qu'une nuée de sauterelles s'abatte sur un pays n'a jamais produit ce que l'on raconte dans la Bible. Dans plusieurs civilisations africaines aussi je crois que c'est un mythe.

E - C'est très intéressant parce que regardes : ici et maintenant tu as cadré, si je puis dire, ta sauterelle. Plus ou moins, car la dernière fois elle a déjà... sauté du tableau ! Tu nous dis : - Tiens ! je l'ai retrouvée là ! Puis A. te dit : - Tiens ! Mais tu ne veux pas la retrouver dans la Bible ? Tu réponds : - Boff... (rires) ; ça c'est une proposition, disons, dans le triangle de droite. Il est

possible que ça saute pour de bon : - Évidemment ! elle était dans la Bible ! Ou bien : - Oh non, j'ai regardé, j'ai bien vu mais ce n'est pas la même, ce n'est pas la mienne...

P - Quand Dali raconte comment il a été confronté à la sauterelle, ce qui est intéressant, c'est qu'il n'introduit aucun élément de référence à une culture, à une histoire universelle, à la Bible... Il raconte un phénomène très curieux mais qui a un caractère presque de trait-unaire, je ne sais pas... C'est un traumatisme élémentaire : un jour, petit garçon, il attrape une sauterelle et l'approche de son œil ; il regarde et ça lui provoque un dégoût épouvantable ; il la jette. Puis, quelques jours après, il est en train de pêcher à Cadaquès, il attrape un « baveux » et ce poisson a exactement, dit-il, la tête d'une sauterelle : alors même dégoût, même horreur, etc. À partir de là, une filiation phobique va s'étendre à toutes sortes d'objets qui s'articulent dans un poème qu'il écrit et qui tourne beaucoup autour de la pourriture : les ânes pourris, etc. Mais la pourriture n'étant pas pour lui objet de dégoût, c'est là où il y a une espèce de réversion, on s'aperçoit que de la sauterelle on passe à la pourriture, de la pourriture on passe à la merde et de la merde on passe au fantasme de la merde de la femme qu'il aime. Et voilà ! Un cycle s'est construit et ça communique. Avec cette machine-là – dont je ne sais si c'en est une ou pas – il peut traverser énormément de choses : les coordonnées de temps et d'espace, des choses historiques...

E - Là précisément il y aurait une plus-value paradigmatique lui permettant de faire que sa sauterelle ne fonctionne pas seulement dans ses fantasmes, dans ses incorporels, mais fonctionne bel et bien dans la toile, c'est-à-dire dans l'œil de je ne sais combien de générations qui vont faire usage de cette machine concrète qu'est devenue à ce moment-là la sauterelle. Alors que, en effet, la sauterelle dans ce schéma était prise dans un double mouvement : elle pouvait tomber dans le phallus, la castration, alors terminé ! avec même un machin phobique de répétition où la sauterelle aurait tourné en rond. Et puis... elle passait là, jusqu'à ce que peut-être elle passe ailleurs. La différence de ma façon de voir pose simplement quels problèmes ? Au lieu de se contenter d'une représentation, de faire le jeu même seulement de la plus-value paradigmatique : cela renvoie à ceci, au phallus... Je ne sais pas ce qu'en diraient les freudiens, ils diraient des choses...

P - Cela a été fait. Il y a eu toute cette analyse-là.

E - Dire : oui, cela est vrai, mais comme dans les systèmes mathématiques d'une intégrale, entre tel point et tel point, que tu commences à explorer : est-ce que c'est bien la même sauterelle quand A. parle d'une sauterelle de la Bible ou pas ? Cela devient un vrai problème. Parce que peut-être que, en effet, pour elle c'est la même, mais historiquement est-ce la même ? Est-ce la même seulement pour elle ou bien s'apercevra-t-on qu'il y a une machine concrète sauterelle-insecte, un devenir insecte... qu'on va retrouver peut-être chez Kafka dans *La Métamorphose*. Mais à ce moment-là ce n'est pas du tout un problème de vague système identificatoire, c'est mesurable : c'est vrai ou ce n'est pas vrai, il faut travailler, vérifier, tu comprends...

T - Je me demande si la sauterelle, en fait, n'est pas dans un rapport de superposition – qui daterait du Moyen-Âge – avec la tarentule. C'est un insecte qui est quand même aussi dans toute une tradition esthétique, musicale, et en même temps qui n'est pas représenté ou qui n'est pas représentable, si ce n'est comme idée ; et s'il n'y aurait pas des transformations (en patois, je crois en plus que cela doit tomber à peu près juste) entre la tarentule et le « saltarellou »..., le saltus aussi que l'on pourrait brancher là...

F - N'est-ce pas plus proche des araignées, la tarentule ?

T - C'est une araignée. La sauterelle vient à la place d'une araignée. On ne peut pas représenter une araignée sur un tableau... (rires) sinon on l'écrase ! Je crois qu'il y a vraiment un échange...

P - Moi ce que j'ai trouvé intéressant, c'est que justement le paradigme, les significations, le renvoi à toutes les cultures, à l'histoire et toutes ces choses, apparemment Dali n'y attache pas beaucoup d'importance et ce n'est pas ainsi que cela fonctionne dans le tableau. Cela fonctionne comme échangeur, comme point de friction, de passage entre des registres qui sont complètement différents et parfois très abstraits : des registres de profondeur, ou alors de ce qui est du domaine du corps à ce qui est du domaine du minéral ou du végétal. Passage d'une espèce à une autre ou même d'un ordre à un autre.