

**SIGNES ET SIMULACRES DU CORPS :
DALI - *LE GRAND MASTURBATEUR***

JEAN-JACQUES BOUTAUD

EMMANUEL LARRAZ

Université de Bourgogne

... a veces sabe Onan
mucho que ignora don Juan
Antonio Machado

Peu représenté dans la peinture universelle et encore moins dans la peinture espagnole, l'autoérotisme, l'onanisme, apparaît au contraire comme l'un des thèmes obsédants de l'oeuvre de Salvador Dali qui était, selon ses propres confessions, un ardent adepte des plaisirs solitaires. C'est ainsi qu'entre 1926 et 1931, l'on peut regrouper près d'une vingtaine de tableaux ayant pour sujet ce que Sade appelait la "manualisation". La plus célèbre de ces représentations est bien entendu *Le grand masturbateur* au titre explicite, et c'est sur ce tableau énigmatique, à la fois exhibitionniste et secret, que va porter l'essentiel de notre réflexion.

LA REPRESENTATION OBSEDANTE DU "SACRIFICE SOLITAIRE"

Dali a raconté comment son père qui attribuait semble-t-il la mort de son premier fils aux conséquences d'une maladie vénérienne, l'avait terrorisé en laissant intentionnellement sur le piano un livre de médecine illustré de photographies effroyables. A la fois par peur et par timidité, le jeune homme eut ainsi beaucoup de mal à avoir une relation sexuelle avec une femme. Même lorsqu'il fréquente les maisons closes de Paris, lors de son premier voyage, il se garde de tout contact physique avec les prostituées. Il se contente de les contempler nues tandis qu'il se masturbe, il en tire la preuve de la possibilité "de jouir des passions d'un plaisir sexuel extraordinaire sans avoir besoin du moindre contact charnel"¹. Quant aux femmes qu'il croise dans les rues de la capitale où il erre, selon ses propres paroles, "comme un chien en chaleur", il n'ose les aborder, se contentant de les regarder avec une telle intensité qu'il dit les "brûler des yeux". Revenu l'oreille basse dans sa prosaïque chambre d'hôtel, il se livrait alors avec rage au rituel du "sacrifice solitaire" :

Devant l'armoire à glace j'accomplissais le sacrifice solitaire que j'essayais de prolonger le plus longtemps possible, pour rappeler une à une les images entrevues dans la journée et les forcer à venir me montrer ce que j'avais tant désiré de chacune d'elles. Au bout d'un long quart d'heure épuisant et mortel, j'arrachais enfin de toute la force animale de ma main crispée l'ultime plaisir mêlé de larmes brûlantes et aigres².

Il conviendrait de relever dans cette impressionnante confession un détail qui ne semble pas avoir retenu l'attention des commentateurs de l'oeuvre de Salvador Dali. Il s'agit de la position rituelle face au miroir qui renvoie au mythe de Narcisse, et qui permettrait d'attribuer également une valeur autobiographique à un autre tableau célèbre : Les métamorphoses de Narcisse. Cette oeuvre apparaîtrait, dans cette perspective, comme une nouvelle confession, picturale cette fois,

¹ Voir Augustin Sanchez Vidal : Bunuel, Lorca, Dali : *el enigma sin fin*, Ed. Planeta, Barcelona 1988, p. 26

² *La vie secrète de Salvador Dali*, Collection Idées, Ed. Gallimard, p.226

comme la représentation de la transformation du peintre au contact de la première femme qu'il a "connue" : Gala. Cette interprétation pourrait s'appuyer sur l'étude du "poème paranoïaque" qui porte le même titre que le tableau : *Les métamorphoses de Narcisse*, et où il rend hommage à Gala en la nommant "le nouveau Narcisse", "mon Narcisse".

L'on sait en effet que ce fut Gala qui lui permit "d'échapper à son corps", comme le souhaitait Narcisse dans *Les métamorphoses d'Ovide*. C'est elle qui semble l'avoir sauvé, en 1929, de la consommation et de l'angoisse.

Cela ne veut nullement dire que Salvador Dali ait été "guéri" dorénavant de son penchant pour la masturbation qu'il a continué à mettre au service de l'exhibitionnisme et de son appétit de scandale. L'un des sommets en la matière fut atteint bien des années après la rencontre de sa muse, en 1953, lorsqu'il interrompit une entrevue avec le Directeur du musée de Nuremberg, Dietriche Nolhow, pour se livrer à son activité favorite, enflammé qu'il était par la vue de la belle secrétaire qui accompagnait son hôte ¹.

Rappelons à ce propos qu'à l'époque où le jeune Dali cherchait par tous les moyens à se faire connaître, l'onanisme était considéré dans toute l'Europe influencée par les hygiénistes disciples du célèbre docteur suisse Samuel Auguste Tissot, comme la source d'une infinité de maux ².

L'encyclopédie Larousse dans une édition relativement récente (1949) mettait encore en garde ses lecteurs contre les accidents très graves que peut provoquer chez les adolescents cette pratique qui semblait fort répandue. Elle énumérait même toute une panoplie de remèdes pour tenter d'enrayer le mal : "les bromures, l'hydrothérapie, la gymnastique, l'exercice, les cures d'altitude, les médications martiales et arsénicales".

¹ *Dali, una vida para la imaginación*. El largo adios, Revue Cambio 16, n° du 13 nov. 1987

² Samuel Auguste Tissot (1728-1791), ami de Jean-Jacques Rousseau, pensait qu'il fallait pour rester en bonne santé fuir comme la peste deux activités, la littérature et la masturbation. Deux de ses ouvrages viennent d'être réédités à l'occasion du bi-centenaire de sa mort par les Editions de la Différence : *De la santé des gens de lettres* et *L'Onanisme*.

L'on comprend donc que les surréalistes qui avaient par exemple reconnu la fellation comme acte surréaliste, dans la mesure où elle s'opposait à l'acte sexuel conçu comme un acte de reproduction, se mirent également à défendre la masturbation.

André Breton déclara très nettement, lors de la première des séances consacrées par le groupe aux "Recherches sur la sexualité" que "l'onanisme est de tous les âges, qu'il n'a rien de triste et qu'il est une compensation légitime à certaines tristesses de la vie"¹. Notons cependant que Breton prenait certaines précautions en précisant bien que l'onanisme n'était tolérable que s'il était "accompagné de représentation féminines", alors que Raymond Queneau, moins timoré déclarait que "l'onanisme est aussi légitime en soi et absolument que la pédérastie"². Ce débat dont le compte-rendu scrupuleux vient d'être publié avait lieu en Janvier 1928, alors que ce type de discussion déjà exceptionnel en France était pratiquement exclu en Espagne où l'Eglise continuait d'enfermer la sexualité dans les ténèbres de l'ignorance et la culpabilité. L'onanisme entrait bien évidemment dans la catégorie des péchés capitaux, et Federico Garcia Lorca, racontait à l'époque, pour s'en moquer, comment son maître et ami, le grand musicien Manuel de Falla qui ne pouvait ni résister à la tentation ni se résoudre à pécher avait demandé une autorisation spéciale à l'archevêque de Grenade³.

Dans la peinture de Salvador Dali, ami également à cette époque de Lorca et de Bunuel, le thème scandaleux de la masturbation peut être clairement perçu dès 1927 dans les tableaux où apparaissent des mains, mutilées ou non, mais toujours ardentes et flamboyantes, c'est-à-dire nettement onanistes.

C'est le cas du tableau *Appareil et main* (huile sur bois, 62 x 47,5cm) qui appartient à la collection Morse de Saint-Pétersbourg, Floride et qui présente sur un double piédestal une main étincelante et démesurée.

Les mains onanistes apparaissent encore plus clairement dans un tableau de l'année suivante : *Chair de poule inaugurale* (1928) qui

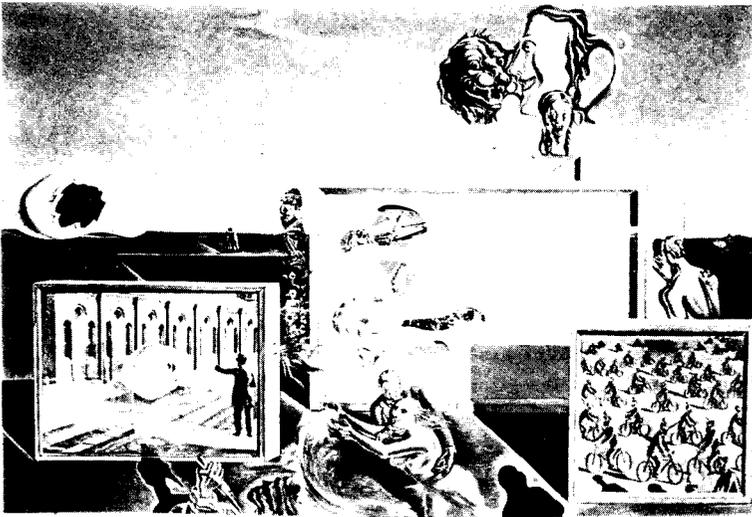
¹ Archives du Surréalisme, publiées sous l'égide d'Actual : *Recherches sur la sexualité* : Janvier 1928-Août 1932. Présenté et annoté par José Pierre, Gallimard, Paris 1990, p.41

² Ibid.

³ Cité par Rafael Santos Torroella : *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dali*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, p.85

montre un personnage écorché dont une main sort du crâne, alors qu'une autre main coupée et placée sur le bas ventre est reliée par une fine ligne à une autre main projetée au bas du tableau, où elle titille un sein.

La main ironiquement disproportionnée du personnage qui se trouve sur un piédestal à la gauche du tableau *Le jeu lugubre* (1929) semble bien être l'élément déterminant pour l'interprétation de ce tableau dont le titre avait été établi par Salvador Dali en accord avec Paul Eluard ; l'on sait qu'il s'agit par ailleurs du premier tableau de Dali reconnu comme surréaliste, et celui qui le consacra lorsqu'il fut acheté par les Vicomtes de Noailles qui l'accrochèrent chez eux entre un Watteau et un Cranach.



Dans ce tableau apparaît pour la première fois le visage de profil aux yeux fermés et à la bouche close par une sauterelle que l'on retrouve dans toute une série de peintures de la même année, et notamment dans *Le grand masturbateur*.

Cette inquiétante sauterelle se retrouve dans *Les premiers jours du printemps* (1929), toujours collée à la bouche du visage représenté de profil, alors qu'à la gauche du tableau, un personnage agenouillé semble essayer de rafraîchir ses mains ardentes en les plongeant dans un seau d'eau.



Dans *Les plaisirs illuminés*, toujours de la même année 1929, la sauterelle n'est plus collée à la bouche du personnage, mais apparaît dans une sorte de niche au-dessus de lui, dans une sorte d'aquarium. Au-dessous une femme aux mains ardentes semble rechercher la fraîcheur d'une vague.

Le portrait de Paul Eluard (1929) montre l'inquiétante sauterelle nichée dans le crâne même du personnage au nez phallique, représenté de profil à hauteur du bras droit manquant du poète dont le front laisse apparaître une main, qui pourrait l'inscrire dans la confrérie des disciples d'Onan.

Le visage de profil que l'on retrouve dans tous ces tableaux de 1929 a pris un couleur cireuse et s'est ramolli dans *L'énigme du désir* où il fait penser à la tête d'un oiseau fabuleux. La sauterelle réapparaît à la

gauche du tableau, collée à une tête de poisson qui rappelle le visage de profil dans *Le portrait d'Eluard*.

Cette association entre la sauterelle et le visage de profil au nez phallique, se retrouve encore dans un sixième tableau de la même année 1929 : Profanation de l'hostie où cinq de ces visages sont disposés en éventail. Dans le dernier, vers la droite du tableau, la sauterelle est remplacée par une hostie.

Rappelons que 1929 est également l'année où le film de Luis Bunuel et Salvador Dali *Un chien andalou* fut présenté à Paris avec le succès de scandale que l'on sait et reconnu par le pape du mouvement comme le premier film surréaliste. Il est facile de retrouver dans cet extraordinaire court-métrage des séquences qui rappellent l'obsession masturbatoire de Dali. L'on n'est nullement surpris d'apprendre dans les mémoires de Bunuel intitulés *Mon dernier soupir*, que ce fut Dali que l'on voit à un moment dans le film déguisé en frère des Ecoles chrétiennes, qui eut l'idée de la main pleine de fourmis. Le scénario publié maintes fois, et notamment dans la Révolution Surréaliste, indique que l'on voit le cycliste dans son costume sombre examinant sa main gauche avec effarement. Vient ensuite une image très forte, "un gros plan flash de la main dont la paume grouille de fourmis".

Nul besoin d'être grand clerc pour interpréter cette image comme une représentation humoristique du fantasme de masturbation, une représentation de la tentation. Ce plan est suivi très vite de la représentation de la punition, lorsque l'on voit en très forte plongée "une main sanguinolente gisant sur le sol" avec laquelle "joue à l'aide d'un bâton un personnage androgyne".

Le film est d'ailleurs saturé d'images que l'on peut interpréter comme autant d'ironiques variations sur le thème de la masturbation qui n'apparaît nullement comme l'apanage du jeune homme. Rappelons par exemple que la jeune fille qui attend avec impatience, l'arrivée du cycliste, au début du film, ne contemple nullement par hasard une reproduction de *La dentellière* de Veermer de Delft, car l'on sait que la couture, le tricot ou jouer de certains instruments, toutes ces activités qui occupent les mains, peuvent apparaître comme des déplacements, des métaphores, de la masturbation¹.

¹ Fernando Cesarman : *L'oeil de Buñuel*, Ed. du Dauphin, Paris, 1982, P. 67.

Revenons, après cette brève incursion dans le domaine des images animées, à l'oeuvre centrale de Salvador Dali en cette année 1929, en nous gardant de toute tentative d'interprétation réductrice. L'on sait que l'importance tout à fait exceptionnelle de ce tableau a été soulignée par le peintre lui-même qui a écrit sous le titre identique de *Grand masturbateur* un long poème peut être susceptible de fournir quelques clefs pour l'élucidation de son univers. N'oublions pas toutefois que les pistes ont été systématiquement brouillées afin de créer le trouble susceptible de "dégager de la créativité", la contradiction, "source de vie".

Dali se trouve en un point crucial de sa vie et de son oeuvre lorsqu'en 1929, il livre à la perplexité du plus grand nombre et d'André Breton en particulier, l'énigmatique figure du *Grand masturbateur*.

Deux événements majeurs font baigner l'inspiration du tableau sous une atmosphère de surréalité. D'une part la révélation amoureuse avec la rencontre de Gala, que Dali épouse en Octobre de cette année 1929, pour sceller à tout jamais leurs destins. D'autre part, la révélation créatrice avec l'intuition puis l'expérimentation de la méthode paranoïaque critique. Le créateur refuse de se laisser simplement guider ou emporter par des automatismes psychiques. Il doit tendre vers une connaissance irrationnelle qui selon le jeune peintre de Cadaquès, "se fonde sur la désobjectivation". Ce type d'association délirante "belle comme la rencontre involontaire", dans la métaphore aujourd'hui usée de Lautréamont, "d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection" porte à regarder *Le grand masturbateur* sans y voir le degré plus ou moins complexe de manifestation du sens.

Le premier réflexe s'exprime souvent par des réactions de surprise. D'abord face à une toile de dimensions importantes (110 x 150). Surprise encore face à une peinture jugée par la critique comme "monstrueuse et, objectivement laide. Tête immense, couleur jaunâtre de biscuit pas comestible, cheveu rare partagé par une raie de gandin. Peint avec une application extrême, chaque détail crée un malaise grandissant puisque l'oeil ne peut se reposer sur rien de séduisant, que la traversée de ce désert glauque évocateur de sperme rance, de bile prise en gelée, ne prévoit aucune oasis. "Et ce n'est pas tout" : "les quelques branches d'arbre qui apparaissent à droite de la toile sont mortes et, à leur opposé, un hameçon a pénétré le cuir chevelu de la créature. C'est

un spectacle d'une terrible évidence et, on ne sait pourquoi, d'une ignominie absolue. C'est une chose qu'on aurait voulu ne jamais voir"¹. La surprise donc fait place au malaise comme au sortir d'un rêve dont l'image nous hante. Gardons en mémoire toutes les oeuvres de cette année d'éclosion où cette figure revient comme un leitmotiv: *Le jeu lugubre*, *Les premiers jours du printemps*, *Les plaisirs illuminés*, etc.



¹ Pierre Ajame : *La double vie de Salvador Dalí*, Ed. Ramsay, Paris 1984, p. 65

Mais avec *Le grand masturbateur*, la figure devient enfin le sujet central d'un grand tableau. Aux évocations poétiques soulevées par les autres titres répond ici une sorte d'ancrage du sujet. Faut-il pour autant s'attacher à une correspondance littérale entre le titre et l'oeuvre dans un contexte aussi irrationnel ? A quel niveau d'interprétation pouvons-nous accéder pour démêler l'écheveau des significations ? Par où passer dans la quête du sens, la recherche d'une construction ?

Avec une attention soutenue au langage du peintre, trois pistes se dessinent en même temps qu'elles recadrent l'expérience particulière de Dali dans la perspective globale du langage symbolique, d'abord au niveau littéral de la métonymie ; ensuite au plan de la métaphore ; enfin dans la voie du discours semi-symbolique qui prolonge l'analyse de l'oeuvre dans une orientation sémiotique plus affirmée.

Au commencement était la dénotation à l'exercice de laquelle Dali a bien voulu prêter dans un style étonnamment dépouillé, une sorte de description détachée, comme pour compenser l'abondance du tableau. Il est d'abord question, selon Dali, d'une "grosse tête, bleutée comme de la cire, mais avec des joues très roses et de longs cils, un nez imposant écrasé contre le sol. Ce visage n'a pas de bouche, mais à la place de celle-ci, une sauterelle géante ; le ventre de la sauterelle est décomposé en plein de fourmis ; une multitude d'entre elles se répandent sur le visage apeuré, à l'endroit où la bouche aurait dû se trouver. "Des ornements architectoniques de style 1900 forment l'extrémité supérieure de la tête"¹. A suivre Dali, il suffit d'entrer dans le cadre de la représentation pour naturaliser les rapports d'objets jusque là hétéroclites : tête, sauterelle, fourmis, ornement, tous est là, tout serait là comme un monde d'évidences visibles. D'ailleurs on a pu avancer cette hypothèse que les objets, dans l'univers de Dali, se donnent, non par opacification du sens, mais dans leur réalité brute et dégrossie, leur sur-réalité donc. Que pouvons-nous dès lors attendre du relevé topographique des objets dispersés sur ce "désert glauque" ? Ouvre-t-il une voie d'interprétation par la reconnaissance immédiate d'un certain niveau d'organisation ?

Les éléments de réponse viennent déjà de la référence au titre. La désignation du *Grand masturbateur* porte à identifier dans la forme générale du tableau deux types de signes. A commencer par l'image d'un sujet concret, singulier, institué par l'acte de nomination contenu

¹ cité par Conroy Maddox : Dali, Ed. Taschen, 1988, p. 35

dans le titre. Identification, par ailleurs, d'un sujet, non d'état mais de faire, dans l'actualisation d'une pratique sexuelle explicitement rapportée.

Or, le réflexe anthropomorphique doit, dans un premier temps, se satisfaire des points d'appui assez faibles. Rien de littéral, sous le double aspect d'un sujet d'état ou de faire correspondant au titre. Dali piège ainsi le regard pour nous engager dans le mouvement même de la création. La représentation n'est pas l'illustration d'un titre mais sa figure complexe, constituée. Figure en apparence informe mais d'expression polymorphe. Figure obsédante, glacée, qui n'offre dans sa totalité que des traits mais pas de visage. Pas même celui de la femme Sphinge qui, dans l'angle supérieur, reste prisonnière de ce bloc monumental, irréductible à toute forme de reconnaissance globale. Du corps n'émergent que des représentations atomisées. Ici, l'image modern'Style d'une femme dans l'attitude d'une fellation confrontée aux signes de son échec. A cette représentation métonymique, du caractère viril dénié, répond à l'autre extrémité diagonale l'imposant relief d'un nez prenant appui sur le sol. Les traits voisins concentrent la vision synecdochique du visage sur un oeil fermé, un front ridé, des cheveux rangés. La diagonale marquée par les traits de la corporéité se complète à gauche des signes d'une cérébralité inquiète. Deux éléments viennent en altérer le repos : un hameçon mutilant, garni de chair pendante et, plus haut, une élévation de matières composites dont l'équilibre fragile, miraculeux, condamne à la fixité, à l'immobilité. Des relais métonymiques suivent ainsi le contour du crâne entre deux figures de la mutilation et du tourment. Dans la contiguité des signes, le regard navigue encore de cette élévation d'éléments inertes, au bloc humain pétrifié.

Par rapport à l'axe minéral ainsi vectorisé, se détache, en position médiane, un dépôt de coquilles vides. Mais le sème de la matérialité froide n'affecte pas seulement la région supérieure de la figure à dominante minérale.

En effet, dans le sillage des objets, répartis à droite, le théâtre des ombres et des formes renvoie l'image de ce monde figé, glacé. Phénomène paradoxal alors même que les éléments se déclinent sur le paradigme végétal : des branches certes, mais mortes ; des feuilles, dont il ne reste que l'empreinte ; une fleur peut-être mais prise dans l'épaisseur d'un bois massif ; plus haut une chevelure flottant comme une algue mais aussi des ombres qui se déploient et de sombres

béances. Et partout s'insinuent les veines marmoréennes de ce monde nervuré mais exsangue, comme irrigué et craquelé à la fois. Comment ne pas voir déjà, dans ce réseau métonymique l'angoisse de la castration liée à la masturbation même. La contradiction absolue du désir entre un monde qui naît mais se glace, s'éveille mais se pétrifie, s'élève mais se fige.

En suivant les relais métonymiques, d'objet à objet, le désordre apparent fait donc place à une organisation toujours signifiante sous le rapport symbolique du désir et de l'impuissance.

C'est encore dans cette voie que vient s'inscrire le dernier axe métonymique, sous le sème de l'animalité.

A commencer bien sûr par la sauterelle, seule image d'une totalité dans ce monde fragmenté, éclaté. Dimension géante ; position menaçante sous la figure, collée contre elle ; ventre grouillant de fourmis. Tous ces éléments créent l'atmosphère angoissante encore présente quelques mois plus tard dans un poème déjà évoqué ici. Reprenant le titre, *Le grand masturbateur*, Dali recompose le tableau¹.

Fatigué par la lumière du jour
qui durait depuis le lever du soleil
Le Grand Masturbateur.
son immense nez appuyé sur le parquet d'onyx
ses énormes paupières closes.
Le front mangé par d'affreuses rides
et le cou gonflé par le célèbre furoncle ou bouillonnent
les fourmis
S'immobilise
Confit dans cette heure du soir encore trop lumineuse
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.

Dans le contexte pictural, cette "énorme sauterelle" se voit assigner une triple fonction : par sa forme déjà, elle fait masse et obstacle.

¹Le Grand Masturbateur, fragment extrait de "la femme visible" (1930), in Jean-Louis Bedouin : *La poésie surréaliste*, Seghers, Paris, 1975, PP. 106-108

Masse car elle amplifie métonymiquement le poids des formes phalliques dans son environnement : entre le nez à gauche, l'angle du menton à droite ou encore les ombres qui s'étirent sur le sol ; obstacle aussi, car la sauterelle barre les contours du visage, sature et suture leur espace ; la sauterelle joue une deuxième fonction de position cette fois car elle tire l'attention vers le bas, le dessous et assiege une région imaginairement sensible, vulnérable ; troisième fonction enfin, la vectorialité induite par la ligne horizontale de la sauterelle, de la gauche vers la droite où pointent les ailes, créant un axe dynamique.

Pourtant à regarder plus attentivement, le sème de l'animalité invite le regard à remonter dans l'espace de la grande figure. Le cycle des éléments conduit ainsi de la tête de la sauterelle, à l'éclatant panache d'un oiseau entrevu ailleurs, dans les toiles de 1929 ; le mouvement circulaire passe ensuite par le dépôt de coquilles, puis la tête de lion, pour revenir à la tête de la sauterelle.

Grand cercle parcouru par les signes d'une animalité sauvage ou contrôlée, vivante ou inerte, attirante ou repoussante. Et, au coeur de ce cercle, rien, le vide, le désert. Encore ce sentiment de manque, d'absence, l'impossibilité d'unir, de lier, d'harmoniser.

Pour preuve ces objets dispersés dans la périphérie de la figure. Un oeuf, une goutte dont le rapport ne dépasse pas, en apparence, le mimétisme des formes. Et ces silhouettes sorties des rues de Chirico, abandonnées à la solitude, évidées, figures improbables réduites à une ombre, selon le rapport métonymique constamment décrit jusqu'ici. Faut-il en dire plus sur l'angoisse, sur l'impossibilité de vivre le désir sans la menace du néant, de l'anéantissement. Ici, le désir prend tous les chemins d'un symbolisme tellurien, d'un animisme profond, minéral, végétal, animal, là où toutes les forces originelles sont en jeu. Mais le constat est amer : le monde se divise, s'atomise, se pétrifie.

Dans la voie de l'interprétation, jusqu'ici métonymique, le langage du peintre n'apparaît pas encore au grand jour, mais il s'éclaire. En suivant maintenant la piste de la métaphore, qu'allons-nous retenir ?

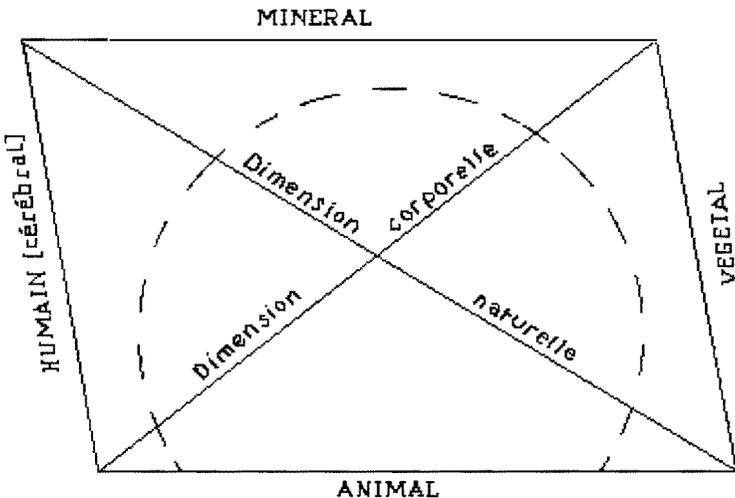
En lecteur assidu de Freud, Dali n'ignore rien des mécanismes primaires de la vie psychique. Comment s'étonner alors de ce premier travail de déplacement, entre le titre et le tableau que nous avons sous les yeux ? La référence au *Grand masturbateur* est acte de nomination pas de représentation. Ici le déplacement opère par associations peut-

être "délirantes" mais structurées par le langage de la métonymie sur des axes signifiants. Il s'agit bien, à ce stade, d'une construction.

Une fois mis à nu le désir, l'énergie tellurique, le pouvoir de l'animalité dans l'imaginaire et, le revers symbolique, l'impuissance, la division, la néantisation, il faut voir dans la métaphore un nouveau processus de signification.

En cette année 1929, la reconnaissance des symboles fonctionne sur un mode moins convenu qu'aujourd'hui. Mais les objets entretiennent avec les organes génitaux des rapports de similarité assez forts pour marquer les esprits. Les images phalliques s'accumulent sur fond encéphalique, comme l'expression redoublée du désir. Mais le nez s'écrase, les cailloux menacent de tomber dans le vide, la langue du lion appartient au registre tétatologique, l'oeuf reste collé au sol où les ombres s'allongent mollement, comme le mirage des choses.

Le membre viril n'offre que le relief de son impuissance et s'il faut voir dans la sauterelle son expansion compensatrice c'est là encore une image ambivalente. Les fourmis s'y répandent comme une gelée spermatique mais l'angoisse vient d'ailleurs, de cette tête qui mange, non du corps qui démange. Angoisse bien réelle comme en témoigne cet autre signe, l'énorme hameçon pris dans le crâne pour en faire un appât.



Quant aux appas féminins, ils s'étalent dans leur beauté glacée, parfois "terrifiante"¹. A commencer par le corps pétrifié de la femme - sphinge, sortie de l'imagerie modern'Style. Son visage est parcouru de fissures et, plus bas, les branches sont comme des veines qui se gèlent. A proximité, tous les signes portent en eux la féminité. Feuilles, fleur, motifs, tout est fente, sillon, glyphe, ouverture, béance. Lorsqu'à l'autre extrémité de la figure, l'oeil entretient trop d'équivoque avec le sexe, il se ferme. Et le panache voisin forme bien une rangée de cils, mais ouverts sur quoi ? Les coquilles viennent condenser l'image de ce monde ambivalent : peuplé de désirs et de promesses à l'intérieur puis jeté en dépôt et réduit en matière.

La béance, signe de la féminité, renverrait alors une autre image : celle d'un corps qui se creuse, qui se vide, que l'on dévore. La sauterelle se réinscrirait dans cette archétypologie, comme la figure de la mante religieuse. Le corps se fissure, avant peut-être qu'on ne l'avale (la fellation), l'incorpore².

Ces tours et détours de l'interprétation portent à enrichir la lecture, à la complexifier sans la compliquer. Les distorsions des signes sont autant de récurrences sur un thème obsessionnel, désir dévorant -corps dévoré, qu'un troisième niveau de lecture vient subsumer : le codage semi-symbolique du *Grand masturbateur*.

A ce stade, l'oeuvre s'est déjà dévoilée au travers d'un double parcours.

Métonymique pour manifester les trajets de sens internes à la proposition picturale. Métaphorique pour en saisir les significations dans le paradigme du désir, avec ses images ambivalentes. Ici, le symbole se prête à lecture, à relecture, mais chaque fois le plan de l'expression nous renvoie à un contenu plus ou moins conventionnel.

En effet, ici comme ailleurs, la tête de lion symbolise la force du désir, la fleur s'ouvre comme un sexe et le fourmillement remonte bien

¹ C'est l'adjectif retenu par Dali : « la beauté terrifiante et comestible » de l'architecture Modern'Style, Minotaure III-IV, Paris, 1933.

² Dans ce glissement de l'inspiration à l'aspiration il est possible d'inverser le regard. La tête de lion devient alors l'oeil d'une femme penchée avidement sur la sauterelle substitut d'un membre viril. L'impossible scène du haut se réaliserait métaphoriquement en bas.

à cette "image fugitive mais première" décrite par Bachelard. Mais, en dépassant l'approche iconologique, chaque signe se trouve pris dans la structure immanente à l'oeuvre.

Il fonctionne à l'intérieur de ce système spécifique. Le plan de l'expression et le plan du contenu entrent donc dans une relation plus étendue qu'au niveau symbolique où ils sont, par convention culturelle, en conformité totale. Le système semi-symbolique auquel nous accédons, identifie le signe dans le jeu des relations spécifiques au message.

En clair, il suffit, dans *Le grand masturbateur*, de retenir l'opposition primitive gauche vs droite, au plan de l'expression, pour reconnaître, au plan du contenu, des réseaux sémiotiques plus élaborés. Ce système semi-symbolique engendre un tableau d'homologies du type :

EXPRESSION

GAUCHE	vs	DROITE
fermeture	vs	ouverture
mouvement descendant	vs	mouvement ascendant
espace	vs	saturation

CONTENU

MASCULIN	vs	FEMININ
extériorité	vs	intériorité
dominé	vs	dominant
vide	vs	dense
mou, instable	vs	dur, stable

Plusieurs niveaux de pertinence viennent ainsi se superposer dans la lecture de l'oeuvre. En fonction de ce critère aucun signe n'échappe au système de la représentation. Mais gare aux ruses du signifiant. Considérons un instant ce point discret du tableau, vers le genou de l'homme, cette petite ouverture. Un simple mouvement de tête et, dans

Signes et simulacres du corps : Dali - Le grand masturbateur

l'ombre, un oeil nous apparaît, un visage se compose, aux traits fantomatiques.

La sémiotique est une leçon d'humilité. Au terme de l'analyse on croit mieux savoir comment l'oeuvre nous parle. Mais on n'épuise jamais ce qu'elle nous dit.

