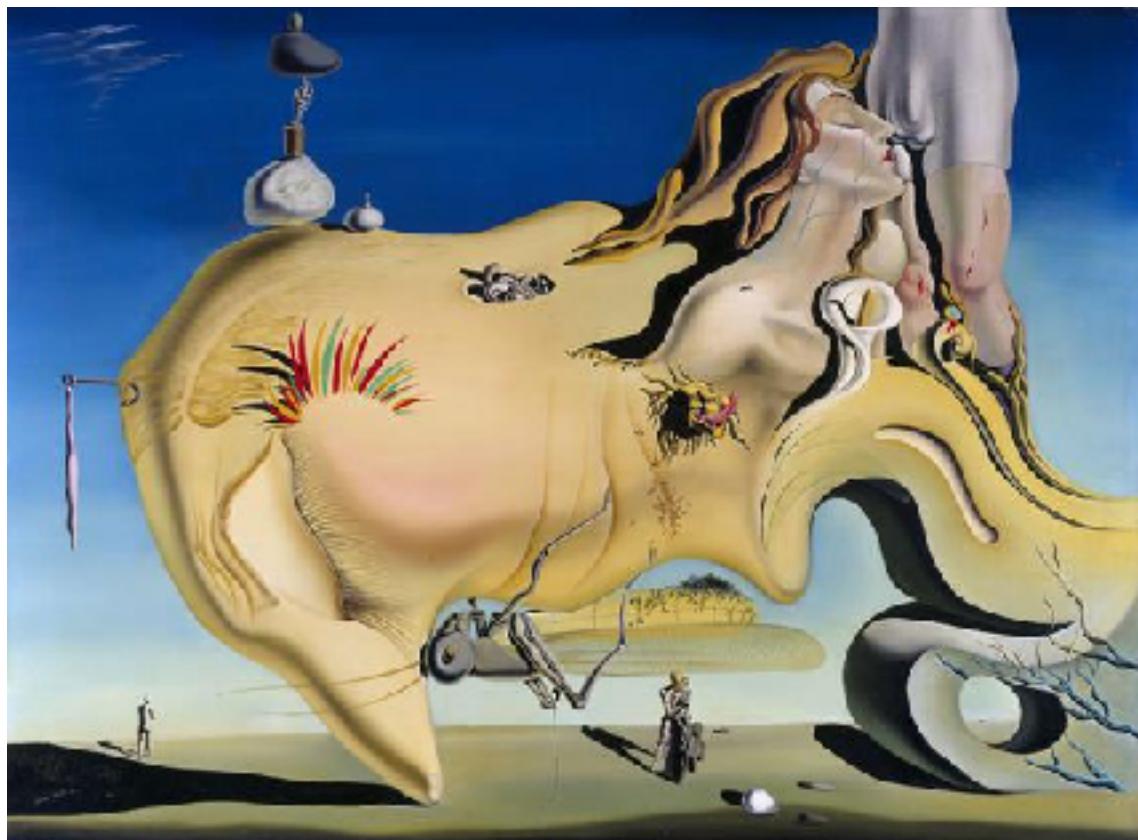


Chantal Belfort

Psychanalyste

Du chaos, de la folie



"Le Grand Masturbateur", Salvador Dali, (1929).

Huile sur toile, 110 cm x 150 cm. Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofia. (SALVADOR DALI,
FONDATION GALA-SALVADOR DALI / ADAGP PARIS 2012)

Et si comme fou, chacun participait un peu de la folie et/ou du chaos ?

Le chaos vu comme état d'enchevêtrement, d'amalgame d'objets nombreux et hétéroclites, d'objets confus et désordonnés nous laisse à penser à la cosmogonie qui donne du chaos, dans son concept gréco-latin, l'image d'une confusion initiale, indifférenciée et informelle de la matière et des éléments, antérieure à l'organisation du monde par l'intervention divine. Dans un sens plus large, nous parlerons de chaos dès lors que quelque chose semble inorganisé, désordonné, confus, parfois obscur et appelle à une mise en ordre, une structuration qui suit ainsi le chaos préexistant. Nous parlons ainsi du chaos qui règne dans une pièce avant son aménagement, d'une vie chaotique vécue dans l'errance, d'un chaos apparent de la pensée qui dénote déjà le fondement indéfini, désordonné de la structure psychique du sujet. Nous arrivons ainsi à ce qui fait écho du chaos dans l'économie psychique d'un sujet, l'inconscient, à démasquer à travers l'expérience analytique qui s'avère être un outil pour structurer, réordonner l'ère psychique. C'est ainsi faire bascule d'une structure de l'inconscient qui ferait chaos dans un avant l'extraction des signifiants qui en disent. Bien que structuré comme un langage, l'inconscient reste à être démasqué dès lors qu'il se pose dans la parole dans le cadre de l'expérience analytique. Sans l'extrusion de signifiants, le chaos fait lit du mode de fonctionnement du sujet, jusqu'à possiblement le mener à la folie, à la psychose en le faisant voguer jusqu'aux confins des délires, des hallucinations. De la folie, nous pouvons apprécier ce qu'il en est de l'excès, corollaire la plupart du temps de violence exprimée sous moult formes. Cela dans des comportements chroniques qui s'allieraient à des troubles mentaux jusqu'à la psychose, à type bipolaire par exemple, qui voit l'alternance de phases excessives d'excitation et de dépression. Ou encore dans des états passagers de troubles intenses d'exaltation causés par une forte émotion ou un sentiment violent assimilé à un accès de folie. Mais aussi, dans le sens d'un comportement qui s'écarte du raisonnable aux regards de normes sociales ; le hors-norme est désormais considéré comme l'expression d'un trouble de l'esprit : penser autrement, vivre autrement... relève de moments de folie passagère ou durable ; ce hors-norme qualifié d'erreur, d'illusions, rapportées seulement à des désirs déraisonnables, excessifs ou exclusifs qui ne peut avoir lieu dans une société qui fixe les normes. Et enfin, dans le champ psychanalytique d'une structuration psychique qui ne peut faire le sujet resté fixé à l'ère de la toute-

puissance... sous peine de névrose, de folie, de psychose, d'une vie hors la réalité qui fait passage forcément de la période oedipienne.

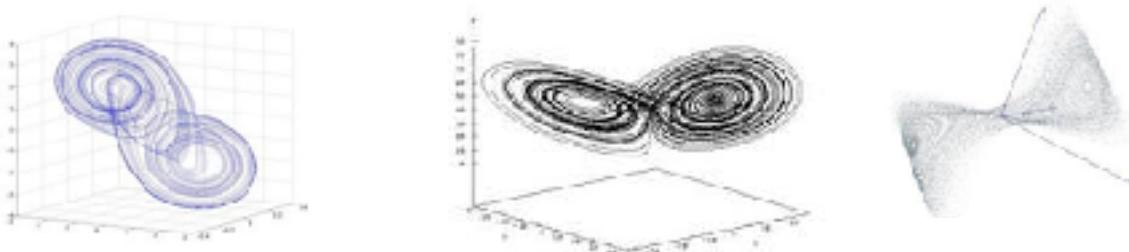
Serait-il si incongru de vouloir quelque peu faire lien des concepts de chaos et de folie ? La folie ne serait-elle pas, entre autres, dans l'économie psychique, les restes du chaos originel de la vie psychique, et spécifiquement de ceux de l'ère de la toute-puissance emplie de la violence des pulsions qui déchirent, des pulsions qui font règne du déraisonnable, du désordonné voire du hors réalité... De cette folie dont nous parle Michel Foucault (1) qui, du Moyen-Âge jusqu'au XIXe siècle, effraie tant, en place d'autres maladies qui elles aussi faisaient peur et appelaient l'exclusion : la lèpre, la syphilis. Si effrayante qu'on l'enferme et que la structure qu'est l'internement reste une tentative fragile pour établir un dialogue entre folie et déraison. La folie en esquisse ne serait-elle pas qu'une histoire de limites, au même titre que le chaos, d'une toute-puissance qui ferait non sens ?

De ce chaos originel qui préexistait le monde dit bien ordonné tel que nous le connaissons, « bien rangé, bien normé » par l'homme, après avoir été organisé par l'Être divin, persiste aujourd'hui la cosmogonie, science qui cherche toujours plus loin à expliquer la formation et l'évolution de l'Univers, la formation des corps célestes et particulièrement du système solaire. Subsist aussi depuis les années 60 *la théorie du chaos* avec son escorte de querelles et de conflits qu'elle génère entre ceux qui optent pour le déterminisme et ceux qui prônent l'existence seule du hasard. Le propos ici n'est pas de reproduire ou remettre en question cette théorie du chaos. Il s'agit d'en peindre quelques grandes lignes pour nous permettre de nous avancer sur la barque de ce chaos entraîné dans les sciences, mais aussi dans les arts, sans oublier le champ psychanalytique et métaphysique. Nous en viendrons ainsi donc à nous questionner sur un artiste psychotique comme Dali, précisément ici à sa période surréaliste, -mais finalement aussi dans toute son œuvre-, pour en dire sur le chaos, la folie ou le génie qui s'existent et/ou cohabitent dans ses peintures et en l'homme forcément, en l'Être lui-même sur le plan de son économie psychique, dès lors que l'on porte un regard à la lorgnette du champ de la psychanalyse.

Dès le XVIIe siècle, les mathématiques de Newton réussissaient à définir le mouvement par une équation différentielle qu'il suffisait de résoudre pour déduire la trajectoire d'un corps

amenant à déterminer le mouvement des masses d'air de l'atmosphère en météorologie, mais aussi le mouvement des planètes, des comètes, des marées... Il fut alors crédible qu'il devînt possible de « prédire l'avenir », en tous cas le mouvement des marées. A la suite de Newton, les mathématiciens ont élargi les applications du calcul différentiel. C'est ainsi qu'en traduisant en équations différentielles le mouvement de divers corps (propagation du son, de la chaleur, des fluides...) les mathématiques allaient permettre de prévoir leur comportement. C'est alors le triomphe de la mécanique newtonienne où le futur devenait bien prévisible, a-t-on pensé tout d'abord. D'ailleurs, les mathématiciens et philosophes de l'époque pensaient que le hasard n'existe pas. Pour eux, l'Univers était régi par des lois et tout n'était qu'une question de calcul. L'avenir devenait prévisible, en théorie du moins. Le temps serait aussi prévisible que le mouvement des planètes, un vrai mécanisme d'horlogerie. Mais il apparut alors que les équations théoriques ne pouvaient être résolues. Ils s'appliquèrent donc à les simplifier en les « linéarisant ». C'est Edward Lorenz, professeur de mathématiques au M.I.T - de ces savants distrait, incompris et génial -, qui en 1961 a préféré choisir délibérément la compréhension aux dépens de la prévision, s'ouvrant ainsi au savoir toujours à en connaître davantage plutôt qu'à des prévisions de l'avenir finalement très aléatoires. Pour ce faire, il a établi un système d'équations différentielles très simplifiées avec seulement trois variables qui permettaient de déterminer l'évolution de masses d'air. Il travailla pour ce faire avec un des premiers ordinateurs pour parvenir à démontrer que le temps sera toujours imprévisible : une différence minime dans les données initiales de son modèle pouvait provoquer des différences majeures dans les prévisions météorologiques à moyen terme. Il explique cela par l'image du papillon : un battement des ailes d'un papillon au Brésil peut déclencher une tornade au Texas. Ainsi donc, une donnée infime, imperceptible, peut, si elle est amplifiée de proche en proche, aboutir à une situation météorologique complètement différente de celle qui avait été calculée sans tenir compte de cette donnée infime. En théorie donc le modèle fonctionnait, mais en pratique, pour que le résultat concorde avec l'évolution de la météo, il fallait tant de données et qu'elles soient si précises que l'avenir météorologique s'est avéré incalculable. Autrement dit, chaque phénomène physique a son « horizon de prédictibilité ». Pour la météo, les prévisions fiables ne peuvent dépasser une semaine, et encore. Pourrait-on dire par là qu'il avait démontré

qu'à long terme c'est le chaos ? Or, ce que l'on ne peut calculer n'est pas forcément chaotique. Continuant à affiner ses recherches, il a découvert un autre phénomène que celui de la sensibilité aux conditions initiales, celui des « attracteurs étranges » : quel que soit le point de départ de s , y , z , et même s'ils étaient très proches, la seconde trajectoire diverge de plus en plus de la première et va elle aussi s'enrouler autour des deux boucles. Le système semble irrésistiblement attiré par les deux boucles des ailes de papillon, autour desquelles il tournait et retournait, apparemment au hasard, mais sans jamais couper sa trajectoire. La visualisation de cette évolution ne peut se faire que dans un espace à deux ou trois dimensions correspondant aux variables les plus intéressantes de l'espace des phases. Notons que de cette idée, Poincaré développa une nouvelle branche des mathématiques, la topologie.



Ces schémas nous acheminent par ailleurs sur la voie d'un questionnement quant à l'expression de leurs formes. Au-delà de Lorenz qui parlait de celle des ailes d'un papillon, ne pourrions-nous pas y voir une espèce d'ordonnancement autour de ce qui serait une répétition de 8 couchés symbolisant l'infini, ∞ ? Et dès lors qu'il s'agit de l'infini, cela ne fait-il pas encore là corollaire de l'imprédictibilité, la prévision étant davantage de l'ordre du fini, de la finitude ?

La théorie du chaos, apparaît donc au début des années soixante (2) en météorologie et paradoxalement elle a posé voire imposé l'imprédictibilité ; elle s'est rapidement étendue, à peu près, à toutes les sciences. Certains y voient une révolution scientifique d'une importance identique à l'apparition de la mécanique de Newton, de la relativité d'Einstein ou de la mécanique quantique. Certains y voient des enjeux fondamentaux qui relèvent tant de débats scientifiques, philosophiques que théologiques : déterminisme et/ou hasard.

D'une théorie du chaos à l'enjeu déterministe ou du hasard, nous pouvons aussi nous glisser dans les peintures surréalistes ou flamandes, entre autres qui en disent du chaos. Emparons-nous, l'espace d'un instant, du « Le grand masturbateur » de Dali (3). De cette peinture, Dali maintiendra toute sa vie que la morphologie du Cap de Creus fût le modèle du visage tourmenté ainsi représenté : *«Dans ces lieux privilégiés, on touche presque la réalité et la dimension sublime. Mon paradis mystique commence dans les plaines de l'Empordà, il est ceint par les pics de la chaîne des Albères, et atteint la plénitude dans la baie de Cadaqués. Ce pays est mon inspiration permanente. Le seul endroit au monde, aussi, où je me sens aimé. Quand j'ai peint ce rocher que j'ai intitulé Le grand masturbateur, je n'ai fait que rendre hommage à l'un des jalons de mon royaume et mon tableau était un chant à l'un des joyaux de ma couronne* (4). » Cela relèverait presque d'un déterminisme que de reproduire régulièrement des lieux aimés au point d'y projeter son propre visage. Mais n'en est-il pas aussi d'un certain hasard chaotique dès lors qu'une peinture relèverait tant de l'intuition que de l'expression de sa pensée, de ses désirs. D'autres veulent associer ce tableau à l'œuvre de Jérôme Bosch, *le jardin des délices*, toile que Dali connaissait fort bien pour l'avoir contemplée personnellement au Musée du Prado à Madrid, à l'époque où il y étudiait. Œuvre majeure de la peinture flamande (autour de 1502), c'est un bijou d'inventivité, de créativité, de chaos et de folie aussi. Ce triptyque qui représente le Paradis, le jardin des délices et l'Enfer est d'une complexité incroyable sur lequel Dali aurait pu s'appuyer pour sa propre peinture, sans en avoir réellement conscience. « *Le grand masturbateur* » est sa première contribution au surréalisme en 1929. Nous avons affaire ici à une figure métonymique. En gros plan, une grosse tête au teint cireux, dont le nez touche le sol, forme d'autoportrait qui le représenterait et expression d'une partie de sa vie la plus personnelle et intime. Cette peinture est le fruit à la fois de son amour pour Gala et de sa découverte de la psychanalyse par le livre de Freud « L'interprétation des rêves ».

Comment au premier abord ne pourrait-on pas penser au chaos ou à la folie en regardant cette peinture de Dali qui, dès le titre, nous parle sexualité, d'une sexualité qui ne pourrait être que chaotique chez Dali. Mais justement, cette sexualité adulte et infantile qui transpire dans cette peinture ne nous porterait-elle pas plutôt à croire au génie de l'auteur d'avoir ainsi pu transposer, sublimer, tels les signifiants d'une parole confisquée, l'expression de sa

sexualité ; le pinceau, en place de la parole sous cette forme restituée (bouche bridée sur le tableau) ferait transmission sur la toile d'une chaîne de signifiants ! Le chaos manifeste, cette sorte de folie perceptible se signe de la réunion d'éléments si dissemblables qui mènent pourtant au même, le peintre. Tous ces détails, semblant jetés ainsi pêle-mêle, ne signent-ils pas justement une forme de génie de Dali à réussir à reproduire, possiblement consciemment, une part importante de ses angoisses concernant la femme et sa sexualité profonde ?

Les divers éléments prennent place d'un horizon à l'autre qui divise l'espace en deux parties inégales, disposition qui nous rappelle les toiles de Giorgio de Chirico. Dans la partie supérieure plus importante, un ciel bleu et limpide, en bas un terrain aride. La partie centrale de la toile est occupée par ce visage qui donne son titre au tableau et dont Dali en disait qu'il le représentait : « *Il représentait une grosse tête, jaune comme de la cire, aux joues très rouges et aux très longs cils, avec un nez imposant pressé contre terre. Ce visage n'avait pas de bouche et, à la place, était accroché un énorme criquet. L'abdomen du criquet se décomposait et regorgeait de fourmis. Quelques-unes de ces bestioles allaient et venaient dans l'espace qu'aurait dû remplir la bouche inexisteante du grand visage tourmenté, dont la tête s'achevait par une architecture ouvragée dans le style 1900. Cette toile s'intitulait Le grand masturbateur* » . L'extrémité du visage se transforme donc en architecture de style 1900 où l'on distingue un buste féminin aux yeux clos et un morceau de corps masculin. Dans le bas de la toile, on remarque trois groupes de personnes. Au premier plan, un couple enlacé, dont l'un des personnages est un rocher anthropomorphe ; au second, une silhouette qui évoque celle d'un jeune homme marchant vers l'horizon. Le dernier groupe, visible à l'arrière-plan, en très très petit, se compose d'un enfant et d'un homme ; l'enfant présent souvent dans ses toiles est lui enfant observateur. Toutes ces figures qui projettent des ombres très nettes et découpées sur une surface de terre desséchée d'un vert grisâtre sont situées dans un espace ambigu qui pourrait rappeler les espaces peu profonds que construisait Joan Miró, et où, à partir de l'horizon, les images semblaient flotter.

Du point de vue de la psychanalyse est possible une lecture à plusieurs strates qui laisse apparaître de ces éléments du semblant une symbolisation de l'inconscient de Dali, chaos

originel où règne une folie en rapport avec le déni de son identité et la forclusion du Nom-du-Père d'autre part. C'est sa propre « forme », l'unité de son image qu'il cherche à reconquérir par ses créations. Cette grande tête, plongée comme en plein rêve laisse se dérouler une scène entre un homme et une femme, tel un préliminaire à une fellation traduisant une certaine sensualité érotique brisée par des apparitions plus proches du cauchemar que du rêve : des filets de sang sur les cuisses de l'homme, les veines apparentes du visage féminin, le criquet à l'estomac couvert de fourmis, ainsi soumis au désir des fourmis à symboliser ainsi probablement la peur du sexe qu'éprouve Dalí. Mais aussi, sa relation à une parole confisquée, d'une fixation en période préœdipienne à l'ère préstade du miroir ou le sujet est sensé s'approprier son Je le portant à se reconnaître de l'unité, d'autant plus qu'il en est fait symbolisation. Il en fit la recherche constante à travers la création de ses toiles qui selon certaines périodes font penser à la morcellisation de l'oralité. Enfin, représentation de l'autorité qui ne peut que faire peur, tel son père forclos dans la réalité. Relation à la femme qui reste à distance même s'il dédie ce tableau à sa muse nouvelle à l'époque, Gala qui deviendra sa femme et celle qui l'empêchera de sombrer dans la folie.

Féru de Freud, Dalí applique ses idées et expose sa personnalité, ses peurs et ses obsessions sexuelles. Enfant, il cherchait à se prouver qu'il existait, qu'il n'était pas le simple remplaçant de son grand-frère décédé. Il fut très turbulent et taxé de folie jusqu'à commencer à peindre vers l'âge de 6 ans quand le génie qu'on lui prêta alors l'emporta sur la folie dans laquelle il aurait pu être confiné. Mais, le problème de la folie n'est-il pas inséparable de la question posée par le sujet sur son identité voire sur sa sexualité infantile ? Lorsqu'il fût adolescent, son père était persuadé que son fils avait la syphilis et il lui montra les lésions causées par cette maladie. La réaction de Dalí ne put être que le rejet du sexe, du sexe de l'autre, le maintenant dans l'ère de la masturbation, directement liée à la petite enfance. En ce sens, l'expérience que Dalí vit durant l'été de 1929 est révélatrice ; il la raconte ainsi dans la Vie secrète : « *Dès mon arrivée à Cadaqués, j'ai été emporté par le reflux de mes années d'enfance. Les six ans de baccalauréat, les trois ans à Madrid et le voyage que je venais de faire à Paris, tout a brutalement reculé, tandis que les fantaisies et les représentations de ma petite enfance reprenaient victorieusement possession de mon cerveau* » (5)

Au-delà de cette peinture et d'une analyse première, l'œuvre de Dali donne l'expression de sa paranoïa profonde. Le destin narcissique de Dali trouve une explication dans l'acharnement qu'il a à se construire une image, la sienne spéculaire qui lui a fait défaut. C'est sa propre forme, l'unité de son image qu'il cherche à reconquérir dans ses peintures. Privé du signifiant paternel, probablement par l'omniprésence de ce frère mort le maintenant dans l'exclusion, il vogue sur les flots aliénés et délirants d'un dehors « Autrifié ». La forclusion du Nom-du-Père fait symbolisation du phallus à ne pouvoir en être et le réduit à un point de jouissance angoissée d'être avalé par l'Autre, ce qui peut expliquer sa peur des femmes, ces inconnues. Cette jouissance en excès lui revient de toutes parts. Elle livre son corps en défaut d'attache symbolique à un éparpillement morcellisé dans le monde dans lequel il se confond et se dissout, se reflétant dans le miroir vide des choses, tel Narcisse qui se noie dans son propre reflet : « *Mon corps comme mon esprit vivait dans le mou et l'ambigu et j'existais aussi bien dans les objets que dans les paysages. Mon espace psychologique n'était pas cristallisé en un corps, mais au contraire, épars dans un espace indéfini, suspendu entre ciel et terre. [...]. À travers (mon corps) je passais comme dans un trou de l'irréel* » (7).

C'est dès les années 1930 que le thème de l'image double, voire multiple s'installe avec la méthode paranoïaacritique. Il fait sublimation de sa recherche identitaire et de sa folie en percevant dans une image anodine une autre image qu'il utilise comme support pour troubler la réalité et le sens de la toile. Ainsi donc, il semble possible de faire lien en ce sens, par la sublimation, du chaos régnant dans l'économie psychique d'un psychotique tel Dali, - mais nous retrouvons cela aussi dans le génie du Président Schreiber ou dans l'Homme aux loups- (6) ou ces écrivains surréalistes de sa connaissance. Ne pourrions-nous dire ainsi que telle sublimation artistique peut favoriser, par une créativité quasiment de génie, la mise en silence des délires et des hallucinations, pour un temps en tous cas, jusqu'à une prochaine toile ?

Il se veut le simple spectateur d'un monde qu'il aimerait idéal, purgé de toute sexualité et de toute angoisse : un monde de mesure et de proportions. Dans « le grand masturbateur », la tentation de la fellation, d'un érotisme apaisé, se voit menacée par de curieux éléments qui

viennent figurer la brutale dissolution d'une harmonie éphémère, telle par exemple les veines apparentes sur la femme ou la cuisse de l'homme. C'est sa rencontre avec les surréalistes et Gala qui le sortiront de l'impasse des pulsions partielles et des processus primaires qui submergent le champ de sa conscience. La peinture comme activité acharnée et la masturbation frénétique sont les seuls recours pour le faire échapper à un gouffre incestueux et se débarrasser de cette jouissance insupportable qui l'envahit, le menant à une folie qui pourrait devenir sans retour. « Le grand masturbateur » est une peinture qui fait ancrage de ces rencontres qui lui apportent une certaine stabilité pour lui éviter de sombrer dans la folie, menaçante depuis toujours. Chaos, folie, psychose sont des états qui flirtent ensemble chez lui, d'une économie psychique qui, telle le funambule, avance sur le fil qui sépare de la réalité avec des mouvements de va et vient qui empêchent la tranquillité, comme font reflet ses toiles. Leur point commun est qu'ils éloignent d'une volonté de toute-puissance à vouloir tout contrôler. La victoire de Dali est non de contrôler, mais d'avoir réussi à exister grâce à l'art, en s'arrachant à un chaos informe de délires de paranoïa avec pour seul destin alors possible, la folie, : « *Auparavant, je confondais vraiment le délire et la réalité. Ma fonction de réalité était altérée. Ma structure fondamentale est toujours celle d'un grand paranoïaque. Mais je dois être le seul de mon espèce à avoir dominé et changé en puissance créatrice, en gloire et en joie, une aussi grave maladie de l'esprit.* »

Avoir conscience de ce qui se joue, comme Lorenz avec la théorie du chaos ou comme dans l'expérience analytique, et qui relève de la finitude, de l'incomplétude, donne le pouvoir de toujours chercher à en connaître davantage du savoir, en tenant à distance cette volonté de toute-puissance qui reste illusion à n'en être rien de la réalité, sinon de rester enfermé dans les jupes de l'objet *a*. Des béquilles telles la sublimation, dans les arts, dans les sciences, ou dans les croyances religieuses, sont l'expression d'un ancrage profond dans une réalité toujours en mouvement, toujours à venir, toujours à se définir, d'un questionnement qui n'en finit pas de ne pas faire fin.

(1) *Histoire de la folie à l'âge classique*, de Michel Foucault, 1972, Éditions Gallimard.

(2) Découverte de la Théorie du chaos en 1961 dont l'écrit est paru en 1963.

- (3) S Dali, « *Le grand masturbateur* », première contribution de Dali au surréalisme, mouvement qu'il rejoint en 1929. année d'exécution de cette toile. Exécutée durant l'été 1929, elle est exposée lors de la première exposition personnelle du peintre à Paris, à la galerie Goemans, sous le titre de Visage du grand masturbateur.
- (4) Dali, S., Confessions incontestables à Obra completa, Textos autobiográficos 2. Ediciones Destino, Fondation Gala - Salvador Dali, Barcelone, Figures, 2003, p. 463.
- (5) Dalí, S., La vida secreta de Salvador Dalí, à Obra completa, Textos autobiogràfics 1. Ediciones Destino, Fondation Gala - Salvador Dalí, Barcelone, Figueres, 2003, p. 597.
- (6) Freud, « *Cinq psychanalyse* ».
- (7) S. Dali, *Comment on devient Dali*, Robert Laffont, 1973.