

FERNANDE SAINT-MARTIN

LE SENS DU LANGAGE VISUEL

ESSAI DE SÉMANTIQUE VISUELLE PSYCHANALYTIQUE



Presses de l'Université du Québec

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

DE LA MÊME AUTEURE

La littérature et le non-verbal, Montréal, Éditions d'Orphée, 1958.
Réédité chez Typo, Montréal, en 1994.

Structures de l'espace pictural, Montréal, HMH Hurtubise, 1968.
Réédité chez Bibliothèque québécoise, Montréal, en 1989.

Samuel Beckett et l'univers de la fiction, Montréal,
Presses de l'Université de Montréal, 1976.

La fiction du réel, poèmes (1954-1985), Montréal, L'Hexagone, 1985.

Les fondements topologiques de la peinture, Montréal, HMH Hurtubise,
1980. Réédité chez Bibliothèque québécoise, Montréal, en 1990.

Sémiologie du langage visuel, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987.

Semiotics of Visual Language, Bloomington (IN), Indiana University Press,
1990. Traduction de *Sémiologie du langage visuel*.

La théorie de la Gestalt et l'art visuel, Québec, Presses de l'Université
du Québec, 1990.

Marouflée la langue, poèmes et dessins, Montréal, L'Actuelle, 1998.

LE SENS DU LANGAGE VISUEL

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : (418) 657-4399 • Télécopieur : (418) 657-2096
Courriel : puq@puq.ca • Internet : www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.
845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8
Téléphone : (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur : (418) 831-4021

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA
5, rue des Chaudronniers,
CH-1211 Genève 3
Suisse



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

LE SENS DU LANGAGE VISUEL

ESSAI DE SÉMANTIQUE VISUELLE PSYCHANALYTIQUE

2007



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Saint-Martin, Fernande, 1927-

Le sens du langage visuel

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-1488-1

1. Sémiotique et art. 2. Sémiotique visuelle. 3. Psychanalyse et sémiotique. 4. Illustrations, images, etc. - Interprétation. 5. Signifiante. I. Titre.

N72.S46S24 2007 701'.1 C2007-940530-4

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible
grâce à l'aide financière de la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC).

Mise en pages: ALPHATEK

Couverture: Conception – RICHARD HODGSON

Illustration – ALFRED PELLAN (1906-1988)

Mascarade, 1942, huile sur toile

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2007 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2007 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 2^e trimestre 2007

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada

Sommaire

AVANT-PROPOS	1
Chapitre 1	
UN RENOUVEAU HERMÉNEUTIQUE	5
1.1. Le caractère évasif du sens	5
1.2. Comprendre vs interpréter	12
1.2.1. Un nouveau départ : Schleiermacher et Dilthey	13
1.3. Le défaut des langues et Frege	18
Chapitre 2	
DÉVELOPPEMENTS AU XX^e SIÈCLE	23
2.1. La symbolique de Cassirer	23
2.1.1. Les mythes chez Jung et Lévi-Strauss	29
2.1.2. L'iconologie de Panofsky	33
2.2. Le dialogisme de Bakhtine	34
Chapitre 3	
DES PHÉNOMÉNOLOGIES	41
3.1. Husserl et l'intuition des essences	42
3.2. Heidegger et les mythes grecs	46
3.3. Gadamer et la tradition	55
3.4. Merleau-Ponty et l'invisible	57
3.5. Ricoeur et l'auto-explicitation	61
3.6. Bilan provisoire (I)	63

Chapitre 4

UN VIDE SÉMANTIQUE EN SÉMIOTIQUE	65
4.1. La révolution saussurienne	65
4.2. Le sens « informe » de Hjelmslev	75
4.3. Greimas et la taxonomie	76
4.4. De la dérive à la dissémination	84
4.4.1. Le triple détournement de Lacan	85
4.4.2. L'association libre chez Eco	91
4.4.3. La « dissémination » de Derrida	94
4.5. Bilan provisoire (II)	98

Chapitre 5

LA TRADITION ANGLO-SAXONNE	99
5.1. Du signe-interprétant chez Peirce	100
5.1.1. La sémiotique de Morris	105
5.2. Jeux et silence chez Wittgenstein	106
5.3. Le <i>Meaning of Meaning</i>	114
5.4. La sémantique générale de Korzybski	116
5.4.1. Des continuateurs : Bachelard – Bateson	122
5.5. La linguistique pragmatique	124
5.6. Les grammaires spatialisées : Chomsky	127
5.6.1. La postérité cognitiviste	130
5.7. Bilan provisoire (III)	135

Chapitre 6

LA SÉMIOLOGIE PSYCHANALYTIQUE	137
6.1. La représentation de mot et de chose	143
6.2. Le réseau énergétique	151
6.3. Naissance de la pulsion et du psychisme.	159
6.4. L'hallucination et le rêve	163
6.5. L'Inconscient et les Topiques	168
6.6. Les mécanismes de défense : Anna Freud et Melanie Klein.	178
6.6.1. Les effets de clivage	182
6.6.2. Projection, dénégation, sublimation, etc.	185
6.7. La perception des signifiants de chose.	190
6.7.1. La pression gestaltienne et iconique	200
6.8. Les signifiants d'affects	204
6.9. Penser et comprendre chez Bion	208
6.10. Le Moi divisé chez Gear et Liendo	216
6.11. Zones érogènes et pictogrammes	224
6.12. Normalité, névrose et perversion	230
6.12.1. L'évolution organique et libidinale	232

6.13. L'iconisme psychanalytique	243
6.13.1. Freud/Groddeck – interprétation d'objets iconiques isolés	244
6.13.2. Freud/Jung – assimilation de l'œuvre d'art au rêve	246
6.13.3. Iconisme par un regroupement d'objets	246
6.13.4. Freud/Rank – recherche de représentations substitués liées au traumatisme de la naissance (compulsion de répétition)	247
6.13.5. Freud – recherche de représentations substitués au traumatisme du complexe d'Œdipe	248
6.13.6. C.G. Jung – orientations de l'écoute de « l'inconscient »	248
6.13.7. Melanie Klein – destruction et réparation	250
6.13.8. Klein/Segal (1987) – clivage fonctionnel dans l'œuvre d'art : forme/contenu	251
6.13.9. Ehrenzweig – conflit structurel entre les mécanismes de perception conscients et inconscients	251
6.13.10. Freud/Reich – l'art comme circulation/décharge énergétique	252
6.13.11. Lacan – l'inconscient symbolique	252
6.13.12. Winnicott (1975) – l'espace transitionnel	253
6.14. Bilan provisoire (IV)	254
Chapitre 7	
ÉLÉMENTS DE SÉMANTIQUE VISUELLE	255
7.1. Le signifiant visuel : l'espace perçu	256
7.2. L'espace comme coexistence simultanée du multiple	264
7.3. La référence visuelle	270
7.3.1. Le référent sensoriel ou organique	270
7.3.2. Les référents perceptuels	278
7.3.3. La quantification des distances spatiales	280
Chapitre 8	
LE « SENS » DU SENS	287
8.1. Comprendre	289
8.2. Interpréter	294
Annexe A1	
RAPPEL DE LA SYNTAXE VISUELLE	297
Annexe A11	
ÉTAPES DE L'ANALYSE SYNTAXIQUE	300
Annexe B	
UNE BRÈVE APPLICATION SUR L'ŒUVRE <i>MASCARADE</i> D'ALFRED PELLAN	303
BIBLIOGRAPHIE	313
INDEX	335

Avant-propos

Cet ouvrage s'adresse à tous, initiés ou profanes, amateurs ou artistes, car il traite de ce langage universel si méconnu, le langage visuel, cet « autre langage », qui trouve son lieu d'expression privilégié dans ce qu'on appelle les arts visuels.

Tout comme il n'est pas besoin d'être écrivain pour penser avec des mots, il n'est pas requis d'être artiste visuel pour exercer une pensée visuelle. Universel et immémorial, le langage visuel, qui précède le verbal dans l'expérience humaine, est si manifestement différent, dans ses structures d'organisation et ses références sémantiques, qu'il ne devrait pas prêter à de vains débats sur la supériorité ou l'infériorité du visuel vis-à-vis le verbal.

Dès 1919, l'artiste Witkiewicz proclamait qu'amateurs et critiques d'art ne comprenaient ni l'art de passé, ni l'art contemporain (1979). L'historien d'art Herbert Read assurait que la sculpture n'existait pas avant le XX^e siècle (1964, p. 28), en ce sens qu'elle n'avait jamais été comprise. On en dirait autant de la peinture en ce siècle, où se multiplient des œuvres que, paraît-il, « personne ne comprend » (Barthes, 1982, p. 169)!

Le but de cette recherche est de présenter une méthode d'interprétation du langage visuel, une « herméneutique » des représentations offertes sur un support continu (peinture, photographie, images numériques, images arrêtées de la télévision, du cinéma, du numérique, affiches publicitaires, etc.),

et de façon indirecte, des arts discontinus (sculpture, architecture, installation, etc.). Pour faire bref, nous évoquerons tous ces médiums sous le terme de « tableau ». Cette sémantique permet de reconnaître une « compréhension » minimale à tout spectateur ou spectatrice qui veut bien « regarder » les œuvres.

Le phénomène du langage, qu'il soit verbal, musical ou visuel, surgit au confluent de toutes les composantes humaines et renvoie à des hypothèses avouées ou non quant à la « nature humaine ». Il semble en effet utopique de théoriser sur la compréhension des arts visuels sans des hypothèses de base sur « ce qui se passe » dans l'univers psychique de celui/celle qui produit une œuvre d'art ou qui la contemple.

Outre la linguistique et la sémiologie, cette étude convoque la majorité des sciences, depuis la biologie, la physiologie et la psychologie, l'histoire et la philosophie, jusqu'aux sciences physiques et mathématiques. Et aussi la psychanalyse, car les sciences cognitives n'abordent pas le monde de l'affect, incontournable en art, ni même les conduites irrationnelles observées empiriquement dans la vie quotidienne (Gardner, 1993, p. 410).

Dans le passé, les méthodes d'interprétation du visuel reposaient uniquement sur l'iconologie, soit un repérage des éléments figuratifs identifiables par des mots dans le champ visuel, dont le sens devait relever des lexiques, encyclopédies ou « grands » textes historiques (Panofsky, 1969). La lacune la plus manifeste de l'iconologie demeure qu'elle ne prend pas en compte un aspect fondamental de l'œuvre visuelle, soit ses modes d'organisation matérielle et syntaxique, parfois appelés ses « moyens plastiques ». Matisse disait, après tant d'autres : « Je ne peins pas une femme, je peins un tableau » (1972, p. 163). Quel est donc le sens d'un tableau, qui n'est pas celui de l'objet représenté, une femme ?

À la suite de la révolution linguistique saussurienne, un sursaut sémiotique se développa en France à partir des années 1960, cherchant à clarifier la spécificité de ce langage plastique et visuel. Au Québec, la sémiologie visuelle sera le fait de chercheuses formées en histoire de l'art, en contact permanent avec les œuvres visuelles, et non celui de littéraires comme en France ou en Italie. Le refus de l'iconologie y fut plus décisif.

La sémiologie visuelle québécoise vise la compréhension et l'interprétation des représentations visuelles conçues comme discours et non une sémiotique des objets naturels ou mondains, qui ne prétendent pas à une fonction symbolique représentative. La première étape consista à reconnaître, à la suite de témoignages millénaires, que les représentations visuelles

constituent une forme de langage, pour autant qu'un langage se définisse comme « un système de communication utilisant des signes organisés de façon particulière » pour véhiculer du sens (Lotman, 1973, p. 35).

La compréhension et l'interprétation de ce langage ne peuvent s'effectuer en l'absence d'hypothèses sur « l'organisation particulière », la grammaire ou syntaxe qu'il utilise. D'où nos premières recherches sur les éléments constitutifs du langage visuel, aboutissant à l'élaboration de la sémiologie topologique (Saint-Martin, 1980, 1985, 1987, 1990, etc.). Il en ressort que les organisations visuelles divergent de la structure triadique de la proposition verbale (Sujet-Verbe-Prédicat) et qu'elles ne peuvent ainsi représenter les mêmes expériences sémantiques, cognitives ou expressives.

Mais la connaissance du code d'un langage – son vocabulaire de base et ses règles syntaxiques – ne suffit pas à la compréhension d'un énoncé, qu'il soit verbal ou autre. Il faut y joindre des hypothèses externes et spécifiques : « Pour découvrir le sens réel, on doit opérer dans le cadre d'une théorie sémantique et d'une méthodologie sémantique justifiables indépendamment » (Wierzbicka, 1985, p. 211). C'est aussi vrai en art qu'en sciences physiques où, selon Max Planck, « il arrive souvent qu'une question ait un sens selon une théorie et n'en ait pas selon une autre » (1963, p. 63).

Cette sémantique visuelle apparaîtra d'autant plus nouvelle que, de l'aveu des philosophes et linguistes que nous avons consultés, aucune théorie cohérente du sens n'a été formulée quant au langage verbal. Nous ferons état, en première étape, de cette absence surprenante de théories explicites du sens en linguistique.

De l'herméneutique des textes verbaux qui a précédé la réflexion sur le langage visuel, nous reprenons les questions : « Qu'est-ce que le sens ? Qu'est-ce que comprendre ? Comment interpréter ? » Nous ne prétendons ni à une histoire globale de la philosophie du sens ou à son application à des objets non linguistiques – le cosmos ou la nature – ni éclairer la façon dont le sens se constitue dans le langage verbal. Nous avons dû nous restreindre à interroger quelques théoriciens réputés s'être souciés de la question du sens, et à ne retenir d'eux que les fragments renvoyant à la problématique du sens, de la compréhension et de l'interprétation.

L'emploi de citations *verbatim* a pour but de condenser la longueur de paraphrases et parer au risque de leur mésinterprétation. Nous avons utilisé une langue la plus simple possible, sauf pour des termes plus spécialisés qu'on ne peut éviter. Le progrès des connaissances exige cet élargissement du vocabulaire, car « la langue commune n'a pas de mots pour désigner des structures et des mouvements psychiques qui, au regard du sens commun, n'existent pas » (Laplanche, 1967).

Une compréhension nouvelle du langage visuel pourrait fonder une toute nouvelle esthétique, telle que l'a définie G. Bateson : « Par esthétique, il faut entendre : sensible à la structure (ou configuration) qui relie », c'est-à-dire à « une danse d'éléments en interaction ». Ce chercheur considérerait que « notre perte de l'unité esthétique a été, tout simplement, une erreur épistémologique » (1979, p. 17, 21 et 27).

1

Un renouveau herméneutique

1.1. LE CARACTÈRE ÉVASIF DU SENS

À paraphraser Descartes, on pourrait croire que le sens est la chose du monde la mieux partagée. Chacun comprend bien ce qu'on lui demande par la formule : « Quel est le sens de ce que tu fais ? » Ou quand on dit : « Cela n'a pas de sens ! » Les individus se plaignent de n'être pas « compris » ou du désarroi que leur procure le sentiment de ne pas comprendre ce qui se passe autour d'eux.

Mais, comme Augustin le disait du temps, toute assurance s'évanouit quand on est requis de définir ce qu'on sait intuitivement sur le sens. Les réponses deviennent encore plus hésitantes, lorsqu'on demande : « Quel est le sens de la vie ou du monde ? » Le sens est-il lié à l'opération de comprendre ? Et pourquoi faudrait-il comprendre et faire du sens ? Nietzsche considérerait que « l'homme montre ce qu'il est par la façon dont il comprend » (Jaspers, 1950, p. 26). Mais peut-on « apprendre à comprendre » ?

Le sens réside-t-il dans toute connotation projetée sur un objet ou un mot ? Ou est-ce une émotion causée par quelque chose ou les traces mnésiques éveillées par un stimulus ? Ou encore, le sens réside-t-il dans les conséquences théoriques ou pratiques découlant d'un énoncé et de l'usage qui en sera fait par le destinataire ? Le sens est-il ce à quoi un locuteur « doit » se référer quand il utilise un terme, et non pas ce qu'il veut lui-même dire ? Ou bien, est-ce ce à quoi l'on pense se référer soi-même quand on parle, ou ce à quoi un interprète veut se référer ou croit que le locuteur se réfère, et ainsi de suite (Morris, 1946, p. 186-187) ?

Pour d'autres, le sens serait une relation unique et inanalysable aux choses, assimilable au phénomène religieux. Lacan affirme : « Le sens est toujours religieux » et aussi « le réel n'a pas de sens » (1980, p. 10). Piaget a traité comme le « préalable » à toute recherche la question du « sens du sens », nécessairement polysémique, depuis le « sens cognitif » ou le « sens vital », concluant que « l'épistémologie est le meilleur exemple actuel d'une discipline portant sur le « sens » (1965, p. 292-297).

En linguistique, on identifie le sens à la signification lexicale. Selon O. Ducrot, la description sémantique « jusqu'à 1950 environ [...] consistait presque toujours à assimiler sémantique et étude du lexique » (1984, p. 47) ; étendue ensuite à l'étude de mots voisins ou à des effets pragmatiques et rhétoriques. Même s'il reconnaît que « le langage est l'activité signifiante par excellence » (1974, p. 218), le linguiste E. Benveniste affirme que dans les disciplines qui l'étudient, la linguistique et la sémiologie, « ce que le signe signifie n'a pas à être défini » (1974, p. 222 et 233). Il bannit l'étude de « la relation du signe avec les choses dénotées » et celle des « rapports entre la langue et le monde » ; excluant du sens « tout ce qui est "individuel" ou qui a rapport "aux situations de circonstance" », au profit d'une « valeur générique et conceptuelle », que l'usager comprendrait automatiquement.

Même quand la parole concrète est opposée à la langue abstraite, la base lexicale demeure prépondérante et le domaine du sens, indécis. On retient parfois le terme de « signification » pour une valeur sémantique attachée à la phrase d'une langue par le lexique et « sens » pour celle d'un énoncé dans le champ de la parole (Ducrot, 1984, p. 95). Barthes y substitue le terme de « signifiante », qui « n'est plus déjà le sens » (1976, p. 191).

Dans la tradition philosophique, et pour le sens commun, le sens des choses aura été le plus souvent identifié aux causes premières : formelle, matérielle, finale et instrumentale. Soit l'origine, la source d'un phénomène, son principe premier ou son producteur ; à l'inverse, le sens proviendrait de la finalité, du but, de la fonction, du motif, de l'intention d'une action ou d'un discours.

Cette recherche est sans fin. Mais la poursuite indéfinie de la « cause de la cause » et du « but du but » tourne court rapidement : quelle est la cause de Dieu ou du Big Bang ? Par son caractère encyclopédique et statistique, le principe causal doit mettre un terme à sa recherche du sens, en engendrant toutefois un sentiment d'ignorance et d'incertitude, comme en font foi les réactions à l'exclusion par la science du XX^e siècle de la validité du principe de causalité (Bridgman, 1950, p. 93).

L'incertitude sur le but, déjà véhiculée par la définition paradoxale de l'œuvre d'art par Kant, comme d'une « finalité sans fin », s'est propagée aux autres existants. Dans ce contexte, le sentiment d'absurde ressenti par Camus devant « l'absence de sens » du monde et de la vie semble s'enraciner moins dans l'absence d'une origine que dans celle d'une finalité connue, cause du « désenchantement » des sociétés modernes.

Encore plus indécises ou tautologiques apparaîtront les causes formelles et matérielles parfois invoquées par l'esthétique pour constituer le sens, soit l'interaction des parties dans une structure. Encore faudrait-il comprendre la structure d'un ensemble – et son sens ? – pour connaître la fonction de chacune de ses parties.

D'où vient ce besoin que l'univers, si vaste et multiple, ait une signification déterminée et ce refus de « prendre conscience de la contingence », comme le signalait Merleau-Ponty (1960, p. 305). Selon le psychanalyste W.R. Bion, il découle d'un manque d'amour de soi, qui veut être compensé par un apport externe :

L'objection élevée contre un univers dénué de signification [...] dérive de la peur que le manque de signification ne soit le signe que la signification ait été détruite et de la menace que cette destruction représente pour le narcissisme fondamental (1982, p. 86).

Bion fait écho à Freud, qui a écrit : « Dès qu'un homme pose des questions sur le sens et la valeur de la vie, il est malade, puisqu'objectivement, ni l'un ni l'autre n'existent ; en posant la question, on admet une accumulation de libido non satisfaite » (Freud, 1964b, p. 436). Mais pourquoi la vie n'aurait-elle pas un sens ?

Si l'analyse des causalités est impuissante à fonder la signification du monde et de la vie, la question demeure d'une théorie du sens qui permette de comprendre et interpréter les représentations linguistiques verbales ou visuelles. Hélas, cette théorie générale n'existe pas ! Et la nécessité de sa recherche est ignorée, délibérément écartée par la linguistique, comme le signale Benveniste :

Non seulement il n'y a pas parmi les linguistes de doctrine reconnue en cette matière (la forme et le sens), mais on constate chez beaucoup d'entre eux une aversion pour de pareils problèmes et une tendance à les laisser hors de la linguistique (1974, p. 216).

Benveniste rappelle que le behaviorisme de L. Bloomfield (1970) taxait de façon péjorative l'étude du *meaning* de « mentalisme », soulignant que « les manifestations du sens semblent aussi libres, fuyantes, imprévisibles que sont concrets, définis, descriptibles, les aspects de la forme » (Benveniste, 1974, p. 216).

D'autres philosophes soulignent l'abîme qui sépare les hypothèses sur le sens véhiculées par la philosophie ou la linguistique de ce que les êtres humains trouvent « significatif » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 4). Ces derniers rappellent que « beaucoup d'idéologies soutiennent que les problèmes de signification personnelle ou culturelle sont secondaires ou doivent être remis à plus tard » et que cette attitude est « aliénante ». Selon eux, le problème de la signification est lié à celui de la compréhension, puisqu'une « phrase ne peut rien signifier pour nous si nous ne la comprenons pas » (1985, p. 195 et 248).

Mais qu'est-ce que comprendre ? Le lexique dit : « Rassembler dans un ensemble » (*Robert*). Mais dans quelle sorte d'ensemble ? La tradition philosophique en faisait une activité, somme toute naturelle, d'une faculté qu'on aurait peine à définir aujourd'hui : l'entendement, ou encore la raison, l'intelligence, l'intellect, et parfois le fruit d'une intuition. En termes vagues, le sens « se dit de l'entendement et de la raison, en tant qu'ils permettent de *comprendre* ce qui constitue la matière de la connaissance » (Lalande, 1926, t. II, p. 569). On s'accommode aisément de ne pas connaître la nature exacte de ces facultés ou de leurs modes de fonctionnement, qui se déroulent de façon tellement « inconsciente » que certains philosophes se sont plu, malgré l'évidence, à nier même l'existence de faits ou de processus mentaux.

Comment comprendre un texte verbal ou visuel ? Ce qu'on comprend équivaut-il au sens réel d'un objet ou d'un texte ? Interpréter est-il identique à ce qu'on a compris ? Est-il possible de traduire en mots le sens d'un message non verbal, d'une symphonie, d'un tableau, ou sont-ils vides de sens ?

Un philosophe déplore «l'état d'ignorance, général et troublant, concernant les structures de l'univers sémantique» (de Mauro, 1966, p. 199). Et un linguiste affirme qu'«à strictement parler, il n'existe pas encore de théorie de la sémantique» (Culioli, dans Derville-Bastuji, 1982, p. 62). R. Jakobson s'étonne de cette vacuité quasi entretenue par l'institution :

La linguistique et la théorie de la communication étaient, pendant une certaine période, enclines à considérer tout intérêt porté à la «signification» comme un bruit sémantique et à faire sortir la sémantique du cadre des communications verbales» (1961, p. 250).

Vingt ans plus tard, V. Descombes s'étonne aussi :

Comment y a-t-il un désaccord aussi flagrant entre les diverses philosophies contemporaines du sens ? Comment n'y trouve-t-on pas le plus petit commencement d'entente sur ce que la philosophie doit élucider ou expliciter ? (1983, p. 12).

Par définition, les relations établies entre des objets extraits sensoriellement du continuum physique sont des entités abstraites/concrètes, fabriquées par le système nerveux à même le réel. Elles deviennent des «objets mentaux» auxquels seront liés divers modes de représentation linguistique pour être connus et communiqués. En dépit du négativisme qui récuse, chez Heidegger ou Merleau-Ponty, l'existence de représentations mentales, une théorie du sens ne peut s'élaborer que sur le postulat qu'il existe des phénomènes psychiques ou mentaux, de nature affective, perceptuelle et conceptuelle, à la source de la signification.

Mais le statut de ces phénomènes reste problématique dans les lexiques. La pensée, et plus tard l'idée et le concept, «au sens le plus large, enveloppe tous les phénomènes de l'esprit», ou encore, c'est «tout ce qui se produit dans l'esprit». Le concept «se dit de tous les phénomènes cognitifs» (*Larousse*). Mais on peut «connaître» quelque chose, un phénomène ou un objet, sans le comprendre ou en connaître le sens, tel le soleil ou le voisin. Comme le remarquait Lyotard : «Comment le sens est-il attaché au nom alors que le nom n'est pas déterminé par le sens ni le sens par le nom ? » (1983, p. 74).

En serions-nous réduits à dire, comme le savant et philosophe, R. Penrose, au sujet de l'entendement, de la conscience et de l'intuition : «Je n'essaierai pas de définir ces notions ; j'ignore ce qu'elles signifient. Deux autres mots que je ne comprends pas davantage sont *éveil* et *intelligence*. Alors pourquoi parler de ces choses si je ne sais pas ce qu'elles signifient ? » Invoquant son expérience des mathématiques, le savant expliquera :

les mathématiciens ne se préoccupent pas trop de ce genre de difficultés. Ils n'ont pas besoin d'une définition précise des choses dont ils parlent, pourvu qu'ils puissent dire quelque chose des *connexions* qui les relient (1999, p. 117-118).

Penrose admet cependant comme une évidence qu'il faut « comprendre » le sens du langage mathématique pour s'en servir, donc faire les bonnes connexions et non une simple lecture de surface. Et, ajoute-t-il, « comprendre requiert une certaine attention » (1999, p. 118). Mais quelle sorte de lecture, d'attention et de liaisons ?

Dans un monde postkantien où la connaissance des noumènes – des choses en soi – est inaccessible, cette conduite est adoptée par beaucoup de scientifiques qui, sans nier nommément l'existence du sens, le relèguent dans un royaume d'ineffable et d'inaccessible, sauf pour la conduite de leurs propres activités. Ils confirmeraient le fait que « la circulation du sens est inconsciente » (Mouloud, 1969, p. 120).

Un cognitiviste ne voit pas la nécessité de s'interroger sur l'origine du sens, car comme La Palisse l'eût dit : « Les symboles linguistiques n'ont de signification que parce que nous la leur donnons » (Haugeland, 1981, p. 32). Comme le constate ironiquement un autre cognitiviste, Pierre Jacob, « les propriétés sémantiques ont des caractéristiques énigmatiques » (1997, p. 26). Ce caractère énigmatique du sens a frappé bien des esprits à tendance positiviste qui, de Nietzsche à Croce et Wittgenstein, se méfient de la recherche sémantique comme d'une forme de mysticisme. Faut-il blâmer les logiques classiques ou modernes trop axées sur le concept de vérité et leur adjoindre une logique du sens, comme l'exprime un psychanalyste : « ce qu'on cherche, ce n'est pas, comme Descartes le vrai, mais le sens » (O. Manonni, 1982, p. 36) ?

L'exégèse moderne escamote la distinction entre comprendre et interpréter, comme si la compréhension a toujours-déjà eu lieu, le seul problème étant de l'explicitier, ou au mieux, de choisir la meilleure hypothèse entre tous les possibles. L'approche générale de l'interprétation littéraire suggère, sans le démontrer, qu'interpréter une œuvre a pour but d'expliquer, d'explicitier, de rendre claire et manifeste, une compréhension qui aurait déjà eu lieu.

À l'inverse, les démarches qui accompagnent l'interprétation d'une œuvre d'art visuelle sont davantage sensibles à la production d'une compréhension, dont on sait bien qu'elle n'a pas encore eu lieu. Mais l'on tend à y confondre la compréhension et l'interprétation avec la production d'associations d'idées, qui relève davantage d'un imaginaire vagabond que ne rebutent pas les contradictions.

Dans un processus antagoniste, d'autres considèrent la question du sens avec une telle révérence qu'il semblerait dépréciatif de l'accoler à une forme d'expression aussi énigmatique que la poésie ou la peinture. Comme le rappelait T. Todorov : « On prend en quelque sorte trop au sérieux la signification [conceptuelle] pour admettre que le poème en possède une », lui concédant seulement « un domaine spécifique, une partie de l'expérience qui n'est pas la même que celle du langage commun » (1978, p. 386). On semble proposer ici que le « contenu » du langage commun va de soi, sans pourtant que la linguistique ne l'ait jamais théorisé. Et ce contenu se métamorphoserait en un « je-ne-sais-quoi » dans l'écriture poétique. Une peinture figurative aisément accessible sera assimilée au même sens commun et le contenu d'une peinture abstraite à un autre domaine, plus ou moins vague ou mythique.

On méconnaît que la clarté « ne réside pas dans la simplification et la réduction à un unique et compréhensible modèle, mais dans le déploiement exhaustif de différentes descriptions qui incorporent des notions apparemment contradictoires » (Holton, 1988, p. 102). Le physicien David Bohm semble faire de l'acceptation d'un « moins de précision de sens » la potentialité pour la physique de décrire le réel et il dénie la pseudo-monosémie du langage scientifique. Il explique, par exemple, que :

la théorie quantique n'introduit absolument aucun concept fondamental nouveau, mais [...] elle oblige des concepts qui sont en principe dépourvus d'ambiguïté en physique classique comme la position et la vitesse, à devenir ambigus en mécanique quantique » (Bohm, 1988, p. 108-109).

Cette ambiguïté n'est pas synonyme de non-sens ou de confusion : « Les particules présentent dans leur signification une ambiguïté du même genre que celle qu'on observe dans les phénomènes mentaux à propos du sens » (Bohm, 1988, p. 109). Mais, poursuit-il, on a aussi « introduit la notion de signification comme un élément déterminant pour la compréhension de la théorie ». Ce penseur qui conçoit « toute signification, quelle qu'elle soit [comme] basée sur un ordre somatique, un arrangement, une liaison » (1988, p. 96), conclut que le sens est lié aux divers niveaux de matière et d'énergie. Ou, pour le dire autrement, même nos comportements usuels seraient mieux décrits par les concepts de la nouvelle physique que de l'ancienne.

Ainsi, A. Simony observe que certains phénomènes psychologiques

ont un « parfum quantique » ; par exemple, les transitions de la vision périphérique à la vision focale, les transitions de la conscience à l'inconscience, la présence de l'esprit partout dans le corps ; l'intentionnalité ; les anomalies dans la localisation des événements mentaux dans le temps ; enfin les rapprochements et les ambiguïtés du symbolisme freudien (1999, p. 172).

Le sens posséderait une réalité et une efficacité dans le réel. Bohm soutient qu'un profond changement de sens provoque une transformation « dans la structure matérielle profonde du cerveau », observant, avec la psychanalyse, que « certains sens peuvent perturber gravement le cerveau, mais que d'autres peuvent arriver à l'organiser différemment » (1988, p. 121).

L'on pourrait dire de la métapsychologie de Freud (voir le chapitre 6) ce que l'on observe des théories physiques quantiques, à savoir qu'elles dévoilent des agrégats d'événements et non des événements particularisés, dans les théories des champs ou de « nuages non localisables » :

L'une des stupéfiantes notions abstruses qui émergent de la théorie quantique est que ses équations décrivaient une réalité qui ne pouvait littéralement pas être figurée dans l'esprit; pour la première fois dans l'histoire, la science avait produit un modèle de l'univers qui transcendait notre capacité de compréhension (Godwin, 1991, p. 627).

1.2. COMPRENDRE VS INTERPRÉTER

Nous nous proposons, dans un bref retour sur les développements de l'herméneutique, de saisir les difficultés et les enjeux d'une recherche sur le « sens du sens » dans le domaine verbal, afin d'en tirer peut-être des indications sur les potentialités du sens dans le domaine visuel, sa compréhension et son interprétation. Cette interprétation ne concerne nullement la transposition d'un système linguistique en un autre, de l'écriture au théâtre ou du graphisme musical en sonorités : un interprète musical, un comédien peuvent très bien ne pas comprendre ce qu'ils représentent.

Le problème de l'interprétation des textes, surtout verbaux, a fait l'objet, au XIX^e siècle, d'un développement appelé herméneutique et, au XX^e siècle, de celui de la sémiotique ou sémiologie des textes verbaux et visuels. Nietzsche en fut un pionnier peu entendu qui, par sa vocation philologique, se fit l'interprète des textes grecs. Rappelons son insistance à présenter sa philosophie non comme une vérité, mais comme une « interprétation nouvelle », liée à ses propres valeurs :

Si l'interprétation morale et religieuse nous paraît impossible, ce n'est pas tant parce qu'elle est « réfutée », mais parce qu'elle est inconciliable avec ce qui nous apparaît comme le plus sûrement digne d'être estimé et cru vrai (1947-1948, p. 7).

Si la démarche d'interprétation d'un message linguistique débute par la perception d'un texte, sonore ou visuel, par une lecture toujours problématique, Nietzsche décrit celle-ci en des termes qui évoquent la réception dans la cure psychanalytique. Il recommande à ses lecteurs une lecture

«très» lente. Bien lire, dit-il, «c'est: prendre son temps, devenir silencieux, devenir lent... de lire lentement, profondément, en regardant prudemment derrière et devant soi...» (1993, Avant-propos). Kafka livre le même message pour le texte visuel: «Dans les galeries de peinture, ne regarder que peu de tableaux, mais à fond» (Brod, 1945, p. 191).

Dans son approche syntaxique, la sémiologie topologique a voulu cerner en quoi consiste la lecture d'un tableau, sans présumer déjà de sa compréhension qui relève d'une sémantique affective mise en jeu par l'interprète lui-même (Saint-Martin, 1987a). Ce processus d'appréhension du texte visuel requiert une dépense d'énergie affective qui se répercute dans les modalités de la compréhension.

1.2.1. Un nouveau départ: Schleiermacher et Dilthey

Les premières étapes de l'herméneutique datent de l'Antiquité et du Moyen Âge, contraints l'un et l'autre de faire l'exégèse de textes «vieillis» et quasi mythiques, Homère et la Bible (Gusdorf, 1988). Cette herméneutique reposait sur la croyance qu'on connaissait le sens de la globalité du monde comme des événements particuliers, qui s'interprétaient dans une relation avec le ou les dieux. Si l'exégèse biblique et ses quatre niveaux de sens fut délaissée, son postulat d'un sens caché, préexistant, qu'il s'agit seulement de viser et de dévoiler, se prolongera jusqu'au XX^e siècle, aussi bien chez Heidegger que chez Ricoeur ou Gadamer.

La décision du théologien protestant F.D.E. Schleiermacher dans ses *Cours de philosophie et d'esthétique*, de 1819 à 1833, d'appliquer l'herméneutique à des discours plus contemporains et même à des conversations familières rendait caduc le recours, jusque-là prépondérant, aux habitudes et préoccupations de la tradition, rendant nécessaire une redéfinition du problème de la compréhension et de l'interprétation des textes. Saluée comme un renouveau (Szondi, 1970, p. 142), cette œuvre fut prolongée par son disciple, le philosophe W. Dilthey, qui lui a consacré un ouvrage. Ils ne remettent pas en question le «sens global» du monde, mais en ce début de laïcisation, celui de phénomènes particuliers.

Schleiermacher considère que l'herméneutique traditionnelle offrait une collection de règles dénuées de tout fondement réel, parce que «les principes généraux n'avaient jamais été établis» (Szondi, 1970, p. 143). Il se propose donc d'assurer des fondements théoriques à une nouvelle herméneutique. Au départ, cette discipline pose la compréhension du sens d'un texte comme le moment épistémologique fondamental, préalable à celui de

l'interprétation. Comme l'exprime Szondi : « À strictement parler, la compréhension apparaît pour la première fois comme un acte herméneutique et elle supplante l'interprétation » (1970, p. 150). L'interprétation est elle-même un texte qui a besoin d'être « interprété » et l'acte de compréhension en est différent.

Le parcours de Schleiermacher se fondait sur l'évidence des phénomènes de non-compréhension des textes contemporains, qui n'étaient plus justifiés par l'éloignement dans le temps ou l'espace : « L'herméneutique repose sur le fait de la non-compréhension du discours. Prise de la façon la plus générale, aussi dans le langage et la vie ordinaire » (Schleiermacher, 1987, p. 73).

L'acte de compréhension, selon lui, n'offre aucune garantie d'objectivité : « La compréhension erronée se présente spontanément et la compréhension doit être voulue et recherchée point par point » (cité dans Szondi, 1970, p. 123). La compréhension d'un texte ne peut résulter d'un simple processus de projection, d'assimilation ou d'appropriation, de type un peu magique, du discours de l'autre, mais d'un véritable travail de « reconstruction » de ses éléments constitutifs dans leurs contextes et interrelation. Surtout, « n'importe qui ne peut pas comprendre n'importe quoi » (Gusdorf, 1988, p. 238). Le processus de la compréhension demeure mystérieux, car il surgit d'un coup sans qu'on puisse le provoquer, « comme une lumière qui s'allume, en discontinuité par rapport aux efforts de l'entendement » (*ibid.*).

Pour Schleiermacher, « chaque énoncé est conçu comme jaillissement d'une portion de vie, comme action » (Szondi, 1970, p. 145). Sa compréhension exigera une approche préalable multiforme, dans le temps, qui est une *reconstruction* tenant compte de l'altérité des autres êtres :

Je ne peux pas m'approprier l'étranger singulier ; mais je dois le reconstruire [...] On n'a compris que ce qu'on a reconstruit dans toutes ses relations et dans le contexte (Schleiermacher, 1987, p. 74).

L'expression d'« étranger singulier » réfère autant à l'altérité de l'autre humain qui a parlé ou écrit qu'à celle d'objets linguistiques objectifs qu'il faut reconstruire dans son propre esprit pour les comprendre. La difficulté, remarque Schleiermacher, c'est que « le langage ne donne que l'universel », en dépit de l'effort du poète pour traduire le singulier.

La « compréhension est une tâche infinie » (Szondi, 1970, p. 146) qui exige à la fois une approche psychologique, tournée vers l'homme et son individualité, une étude grammaticale axée sur la langue et ses modifications individuelles, et une étude des techniques et genres littéraires. Cet appel aux sciences humaines ne nie pas la subjectivité, car Schleiermacher croyait

que «le commentateur le plus habile ne réussira au mieux qu'avec les écrivains qui lui sont le plus proches, avec ses auteurs préférés» (Szondi, 1970, p. 146).

Un souci important pour les niveaux et détails doit fonder l'interprétation globale. Non seulement Schleiermacher a perçu l'apparent cercle vicieux herméneutique, qui veut qu'une totalité ne se comprenne que par la compréhension des parties et que celles-ci ne se comprennent que par leur fonction dans la totalité, mais il l'a affronté par le recours à la pluralité des allers-retours dans les trajets de perception :

Même dans les limites d'un écrit particulier, le détail ne peut être compris qu'en fonction de l'ensemble; c'est pourquoi une lecture cursive permettant une vue générale de la totalité doit précéder l'interprétation plus précise (cité dans Gusdorf, 1988, p. 325).

Cette intégration des détails dans le tout implique «pour tout ensemble dépassant les limites ordinaires de la mémoire, la nécessité pour le discours de devenir écrit» (Schleiermacher, 1987, p. 192). Au passage, signalons que Freud se réclame de Schleiermacher pour décrire le phénomène du surgissement des images visuelles et auditives dans l'esprit: «des idées qui se pressent en foule» (1964, p. 94-96).

Le philosophe et esthéticien B. Croce soulignait en 1933 l'originalité de Schleiermacher, «un esprit critique, vigilant, fin et scrupuleux», en regard de la tradition allemande, de «Schelling à Hegel et leurs nombreux disciples» (1991, p. 138, 147 et 146). Il note que le philosophe a vainement cherché la différence entre le pictural et le sculptural, un souci que nous appellerions présémiotique.

Comprendre et interpréter sont posés comme moments préalables à toute discussion sur le sens. Selon Dilthey, il importe d'abord de comprendre l'énoncé linguistique comme un discours individualisé, un acte impliqué dans la vie totale du locuteur et, par la suite, du lecteur. Dilthey évoque une «expérience reproductrice du vécu d'autrui», comme chemin vers la compréhension d'un texte (cité dans Corset, 1993, p. 31).

Dilthey substitue au terme de «reconstruire» utilisé par Schleiermacher ceux, peut-être plus vagues, de «reproduire» et de «vivre à nouveau», comme étapes de l'action du comprendre, avant toute tentative d'expliquer ou d'interpréter. Mais l'on ne peut reproduire sans reconstruire en soi, de quelque façon, l'intérieur inobservable du psychisme d'un autre être, formé par une expérience qui nous est inconnue. Comment peut-on «vivre à nouveau» l'expérience d'un autre?

Dilthey définissait la compréhension comme: «le processus par lequel nous connaissons quelque chose de psychique à l'aide de signes sensibles qui en sont la manifestation» (1947, p. 320). Il prolongeait aussi la démarche

de Schleiermacher, en libérant l'herméneutique de la seule dépendance de règles externes au texte, pour lui ouvrir le champ de questionnements sur l'interne et imposant l'adoption d'une théorie générale du phénomène humain. Mais en quoi consiste le processus de compréhension, postulé comme psychique et mental? Qu'est-ce que le psychique? Qu'est-ce que connaître? Comment procède la manifestation par des signes?

Dans un projet ambitieux, qui préfigure la psychanalyse, Dilthey distingue six sphères différentes de la vie affective, qui sont les schèmes organisateurs préconceptuels de l'expérience: *a)* les éprouvés de plaisir et de peine (chaleur), *b)* les sensations résultant des qualités sensorielles et de leur intensité (les sons); *c)* les éprouvés produits par la relation établie entre différentes perceptions sensorielles (harmonie); *d)* les impressions suscitées par les actes cognitifs qui produisent ces relations; *e)* les émotions reliées aux besoins instinctuels (la faim); *f)* finalement, les émotions liées à une conscience individuelle de ses potentialités propres (le courage).

Il est certes possible d'éprouver une sensation ou une émotion sans avoir à former un concept de cet éprouvé et par suite, de se remémorer cet éprouvé sans faire appel à un concept ou à des mots, mais le plaisir y joue un rôle. Dans sa critique de l'esthétique de Kant, Bolzano avait déjà souligné que le «fait de devenir conscient de certaines potentialités naturelles doit être considéré comme un plaisir» (McCormick, 1990, p. 132). Les propriétés de plaisir ou de peine accompagnent aussi bien un éprouvé sensoriel issu de l'altérité que celui du corps propre. Mais sont-ils produits par le texte de l'autre ou par ses propres mécanismes internes? Ou par les deux?

Peut-on «lire» les processus psychiques d'un autre à partir des signes qu'il émet dans des textes? Sommes-nous identiques? L'hypothèse que les autres êtres humains expérimentent des éprouvés semblables aux nôtres postule un Même à la place de l'autre, alors que celui-ci diffère par sa position existentielle, son expérience sensorielle, émotive et conceptuelle effective. Il apparaît chez Dilthey que si l'on ne peut comprendre ce qui nous est totalement étranger ou par trop nouveau, nous aurions sans doute tort de le réduire à ce qui nous est familier.

Dilthey affirme par ailleurs le fait paradoxal que l'on pourrait mieux comprendre l'autre que soi-même, et même mieux que l'autre ne se comprend lui-même, parce que l'interprète n'a pas les mêmes objections à saisir l'inconscient de l'autre qu'il en entretient vis-à-vis du sien propre, opinion proprement pré-psychoanalytique:

Si l'âme contient à côté des représentations volontaires, des représentations involontaires, à côté des représentations conscientes des représentations inconscientes [...] l'interprète qui recherche sans cesse le cours des pensées d'un auteur devrait porter à la conscience bien des

éléments qui pouvaient rester inconscients pour celui-ci et donc mieux le comprendre qu'il ne s'était compris lui-même. Ou encore: «L'interprète doit mieux comprendre l'auteur que celui-ci ne s'est compris lui-même» (cité dans Corset, 1993, p. 135).

La psychanalyse reconnaît aussi que nous sommes moins réfractaires à reconnaître des pulsions interdites dans le comportement des autres que dans le nôtre propre. En tout état de cause, T. Reik dira, à l'instar de Dilthey: «Nos propres expériences vécues nous sont plus étrangères que celles des autres» (Reik, 1976, p. 256). Pourtant la prétention des exégètes de mieux comprendre l'auteur que celui-ci ne se comprend lui-même reste problématique, du fait de la projection de soi dans l'autre. De façon générale, comment les connaissances aléatoires que l'on a de soi-même garantiraient-elles une compréhension adéquate de l'hétérogénéité des autres? Et comment comprendre l'autre, si l'on ne se comprend pas soi-même?

Le pas est souvent franchi dans le processus de l'*Einfühlung* défini par T. Lipps, que Croce devait vilipender pour son relativisme subjectiviste (1991, p. 181). Le terme – qui ne devrait pas être traduit en français, selon D. Vallier dans sa préface à Worringer (1978, p. 6) – est encore utilisé, mais dans des sens contradictoires. Pour Lipps, l'*Einfühlung* consiste en «une jouissance objectivée de soi» (Worringer, 1978, p. 45). Mais traduit par les termes d'empathie, accord, fusion, intuition, il désigne un mouvement projectif de soi dans l'autre ou dans l'œuvre, sous le signe d'une sympathie appréciative, qui s'oppose à «la compréhension et l'exégèse théorique, qui ne peuvent être qu'un adjuvant à la sympathie». Cet *Einfühlung* demeure le passe-partout avec lequel philosophie et psychologie expliquent la communication interhumaine, comme l'expérience esthétique.

Présumer que l'autre est semblable à soi et qu'on peut le connaître en projetant sur lui ses propres intuitions de soi-même est une ingénieuse hypothèse, trop souvent démentie cependant par l'expérience. Elle oublie l'avertissement de Schleiermacher: «n'importe qui ne peut pas comprendre n'importe quoi!» Avant Croce, Nietzsche s'opposait à la prétention d'une vérité des projections de soi sur l'autre:

Nous ne comprenons rien de lui sinon les *modifications* qu'il provoque *en nous* – la connaissance que nous a vons de lui ressemble à un espace de forme creuse. Nous lui prêtons les sensations que des actions suscitent en nous et nous lui attribuons ainsi une fausse positivité inversée, nous lui donnons forme à partir de notre connaissance de nous-mêmes afin d'en faire un satellite de notre propre système (1993, p. 118).

Nietzsche affirme que la présupposition chez les autres d'états identiques aux nôtres est «pure mythologie» et que nous nous voyons les uns les autres «mutuellement de façon fausse et incomplète» (1880, p. 251 et 518).

Cette position est corroborée par la psychanalyse, qui a fait de la projection l'un des mécanismes de défense les plus usuels, par lequel on projette dans un autre ce qui existe chez soi, ou par identification projective ou par déni de ses composantes propres (voir la section 6.6).

Le cercle vicieux de l'hypothèse que « l'autre, c'est moi » devrait être modulé par la reconnaissance d'un fait plus incontestable. La compréhension que j'ai de l'autre et de ses messages est avant tout ma propre construction, comme disait Schleiermacher, découlant de mes propres processus psychiques, perceptions et valeurs.

1.3. LE DÉFAUT DES LANGUES ET FREGE

Au moment où Mallarmé voue la poésie à remédier « au défaut des langues », à la fin du XIX^e siècle, la philosophie du langage est entrée dans une ère de soupçon et de procès vis-à-vis des langues naturelles, qui a culminé dans les développements de la philosophie analytique, de la logique moderne, aussi bien que de la « nouvelle » littérature elle-même (Saint-Martin, 1958).

Foucault a souligné « la double démarche du XIX^e siècle vers le formalisme de la pensée et vers la découverte de l'inconscient – vers Russell et vers Freud ». Selon lui, « interpréter et formaliser sont devenues les deux grandes formes d'analyse de notre âge » (Foucault, 1966, p. 312), dont le point de départ est largement attribué à G. Frege et à sa contribution à la sémantique.

Comme bien des logiciens, Frege conserve le lien traditionnel entre la théorie du sens et l'expression verbale : « La pensée, en elle-même inaccessible au sens, revêt l'habit sensible de la proposition et devient ainsi plus saisissable » (1971e, p. 173). Il marque la nécessité de distinguer, dans la notion de sens, deux domaines : la référence (ou dénotation) et le signifié (le *Bedeutung* et le *Sinn*). Certains signes qui n'ont pas de dénotation, en ce qu'ils ne renvoient pas à « des objets réels », ont un sens, tels les signes artistiques. Le sens « serait l'existence d'un prédicat pour un sujet » (1971e, p. 110-111).

Selon Frege, le sens d'une expression référentielle serait « la façon dont est présentée sa référence » (Recanati, 1979, p. 37), qu'il appelle sa « couleur ». Cette expression, peu définissable, semble avoir été reprise par Saussure dans le rôle primordial octroyé à la notion de « valeur » dans l'interprétation des mots.

En 1892, Frege écrit : « Quand on se sert des mots de façon ordinaire, c'est de leur référence (ou dénotation) qu'on parle » (1971e, p. 104). Indiquer de quel objet on entend parler n'est pas encore faire un énoncé

de sens : la maison, la femme, etc. Et deux expressions dénotatives peuvent avoir la même référence, sans avoir le même sens. Frege distingue le sens de la représentation mentale : « la représentation associée à un signe doit être distinguée de la dénotation et du sens de ce signe » et « chez le même individu, la même représentation n'est pas toujours liée au même sens » (1971e, p. 105).

Ce n'est pas le simple « penser » qui génère les pensées ou le sens : « Penser, ce n'est pas produire des pensées, mais les saisir » (1971e, p. 39), pensées ou sens provenant également de sources mystérieuses. Cette « saisie », par laquelle aussi bien Husserl que Wittgenstein désigneront le phénomène de la compréhension, fondera aussi bien la forme symbolique de Cassirer, l'archétypique de Jung, le dévoilement de l'Être de Heidegger et la distinction de Bion entre les pensées et l'appareil à penser les pensées. Par son caractère intuitif, cette notion de « saisie » apparaîtra à des observateurs positivistes comme entachée de mysticisme ou de magie et donc, à proscrire.

Pour Frege, la représentation linguistique renvoie à « un tableau intérieur formé du souvenir des impressions sensibles et des actions externes ou internes » et pose que « les sentiments pénètrent les représentations » (1971e, p. 105). D'une part, observe-t-il, le sens « peut être la propriété commune de plusieurs individus ; il n'est donc pas partie ou mode de l'âme individuelle », l'humanité possédant « un trésor commun de pensées qui se transmet d'une génération à l'autre » (1971e, p. 106).

Frege maintient le caractère non seulement approximatif, mais souvent inadéquat des représentations les plus usuelles, comme celle que nous nous faisons de

la terre [qui] n'est pas une chose que nous pouvons nous représenter comme nous avons reconnu qu'elle est : nous nous contentons d'une sphère de grandeur moyenne [...] Nous sommes très souvent conduits par la pensée au-delà du représentable, sans pourtant perdre ce qui sert de support à nos inférences (1971c, p. 71).

Il est sensible aux lacunes de toutes les formes de discours et tentera d'élaborer une « idéographie » qui pallierait aux ambiguïtés sémantiques qu'il observe en logique, en mathématique et dans les langues naturelles. Il mène une réflexion sur les modes d'organisation des signifiants dans ces trois domaines et souligne, dans chacun, lacunes et richesses. En dépit de l'aura de sacré qui entoure parfois le langage mathématique, Frege rappelle que – tout autant que la poésie ou la métaphysique – sa terminologie convoque de subtils mystères qui masquent bien des confusions :

J'ai déjà attiré l'attention sur les défauts des théories formelles de l'arithmétique actuellement reçues. On y parle de signes qui n'ont aucun contenu et n'en doivent pas avoir, mais on leur donne cependant des propriétés qui ne peuvent convenir sans absurdité qu'à leur contenu (1971a, p. 81-82).

Il propose la mise en œuvre d'un nouveau mode d'écriture qui puiserait aux ressources de ces divers langages. Le philosophe était conscient cependant des risques d'erreurs et de contamination aberrante pouvant résulter d'une mise en relation trop étroite ou d'une imbrication l'un dans l'autre des concepts ou outils de ces trois champs d'expression :

L'étude des langages différents facilite l'accès à ce qui est proprement logique. Mais il ne faudrait pas penser que cela suffise à lever la difficulté [...] Et les livres de logique s'embarrassent toujours de considérations (par exemple sujet et prédicat) qui lui sont étrangères. C'est pourquoi il est nécessaire de se familiariser avec un procédé d'expression des pensées d'un genre totalement différent; telles sont, par exemple, la langue formulaire de l'arithmétique ou mon idéographie (1971e, p. 36-37).

Peut-on, par exemple, transférer les signifiants d'un langage dans un autre langage qui lui est hétérogène? Le transfert par Frege de l'opérateur d'égalité mathématique en logique entraîne, semble-t-il, des confusions malheureuses. Elles sont manifestes dans la proposition que Frege veut accréditer, sous la forme de : « $A = AB$ ». Par simple réflexion logique, A ne peut pas être égal à AB , parce qu'on vient de lui ajouter quelque chose. Mais Frege traduira ainsi la proposition : «Tous les mammifères (A) ont une respiration aérienne (B)». Donc $A = AB$ (Imbert, 1971, p. 22). La forme d'expression du signifiant semble ici une aberration sémiotique, car la suite des lettres capitales, utilisée comme signifiants, suggère des égalités entre entités de même catégorie, et non pas un cas d'inclusion d'une propriété partielle dans un tout.

Ces tentatives idéographiques juxtaposent des mots, des lettres et des signes graphiques, plus ou moins empruntés à l'algèbre, sans qu'on s'interroge au préalable sur la teneur générale de ces systèmes de signifiants et leur condition d'existence. Elles visent à corriger et compléter l'écriture conventionnelle par un certain nombre de signes qui la rendent plus précise et plus claire. D'abord, inscrire explicitement des marqueurs signifiants devant les propositions verbales ou logiques, soit des quantificateurs spécifiques ou des signes marquant l'existence réelle ou supposée d'une chose, faire précéder d'un trait horizontal une proposition qui ne prétend pas à la vérité, d'un trait orthogonal une proposition vraie et d'une demi-verticale sous le trait, une proposition qui est fausse.

Frege fut aussi le premier à marquer par des guillemets la mention d'un mot dans un énoncé qui va à l'encontre de son utilisation courante (Saint-Martin, 1998). Il propose aussi de remplacer la linéarité verbale par une utilisation de la bidimensionnalité de la surface, soit une certaine spatialisation ou encore l'introduction d'une fonction dotée d'arguments au lieu de la linéarité du sujet-verbe-prédicat.

Cependant, Frege jugea que « la langue formulaire mathématique » avait beaucoup de leçons à donner aux langues naturelles, notamment dans le secteur de la polysémie et de la relation ambiguë entre signifiants et signifiés. Ainsi des signes fondamentaux de la formation des propositions, la conjonction et la disjonction. La première est exprimée verbalement par la copule « être » ou la conjonction « et », alors que le langage mathématique dispose d'un signe d'identité à plusieurs branches : égalité (=), inclusion, addition, suite, etc.

Selon Frege, les signifiants de chiffres ($3 + 4$ ou $40 - 33$) renvoient, sans qu'il y ait système de dénotation fixe, à des « nombres » (ici le 7) qui agiraient comme leur sens, bien qu'ils soient aussi des signifiants. Husserl, qui fut l'interlocuteur de Frege, fonda aussi son œuvre sur une réflexion sur l'arithmétique et la géométrie (Husserl, 1962). Il n'hésite pas à dire que si les premiers nombres (1, 2, 3 ou 4, 5) sont pourvus de signifiés, il n'en est pas de même des signifiants numériques supérieurs, tels 17, 19 ou 31, qui seraient les instruments d'un langage « sans concept ».

Frege blâmera Husserl de procéder à une égalité entre signifiants, à forte tendance identificatrice, étant donné l'indiscernabilité propre aux signifiants numériques en positions contextuelles différentes (Frege, 1971b, p. 162). Comment, en effet, discerner la différence de sens existant entre le chiffre 7, lorsqu'il est utilisé à gauche puis à droite de l'équation, sur la deuxième ou quatrième branche, en haut ou en bas de la barre de division ? De fait, comme dans tout langage bi- ou tridimensionnel, ces signifiants se différencient par leur position diverse, le changement de contexte et de fonction, impliquant un deuxième ou troisième signifié indépendant du premier.

L'énigme sémantique semble rendre aléatoire l'application du modèle arithmétique au langage verbal dont l'articulation syntaxique ne relève pas de la théorie des nombres, ni du calcul arithmétique. Mais ces réflexions sur l'arithmétique et l'algèbre ne sont en rien étrangères à la sémantique du langage, car elles posent la question de la structure syntaxique des systèmes signifiants.

L'importance s'ensuivrait d'élaborer, pour chaque type de langage, des théories syntaxiques et sémantiques différentes et autonomes, ancrées dans les potentialités de leur organisation élémentaire matérielle et syntaxique, qui permettent d'explicitier le registre symbolique accessible à chacun.

2

Développements au xx^e siècle

2.1. LA SYMBOLIQUE DE CASSIRER

On a souligné à juste titre l'influence qu'a pu avoir sur la formation de la pensée de Cassirer son initiation précoce aux avant-gardes artistiques, du fait de la galerie d'art que dirigeait son cousin, Paul Cassirer, qui exposait Cézanne et Matisse en 1907. Sa pensée prit un envol considérable depuis la philosophie, l'histoire de l'art, l'analyse des mythes et des religions jusqu'à l'exploration de la méthode scientifique et de la physique du xx^e siècle.

Le terme « scientifique » – aussi indispensable qu'indéfinissable – renvoie selon lui, en sciences humaines, à une question de rigueur et de *méthode*, qu'il définit dans sa « phénoménologie de la connaissance » (Cassirer, 1972, t. 3, p. 449-527). Ce projet épistémologique devait se conclure par une analyse de l'art comme « forme symbolique », où « l'art est un langage », non pas un « langage de symboles verbaux, mais de symboles intuitifs » (1944, p. 165). Cette recherche n'a jamais vu le jour.

Se déclarant phénoménologue, Cassirer fait de larges recours à « la Gestaltthéorie » (Krois, 1995, p. 20) et aux sciences psychobiologiques qui pouvaient sembler en contradiction avec cette discipline. Sémiologue, il considère la notion de signe comme fondement de la représentation et du langage. Il reprend, dès 1923, l'hypothèse de Frege sur la possibilité de comparer et de saisir les ressemblances et différences entre divers systèmes de signes linguistiques. Dans une orientation saussurienne, il étudie les « signifiants » perceptibles dans les langues verbales, c'est-à-dire la richesse structurale des mots dans diverses langues primitives et contemporaines, agglutinatives ou à tons, etc. Mais il ne considère en rien le langage verbal comme « le modèle » pour le fondement de la sémiotique, comme le fera la phénoménologie postérieure.

En plus de l'ethnologie, il y est mené par l'exemple de l'évolution du langage mathématique, l'invention de l'algèbre, du nombre fractionnaire, de l'infinitésimal :

chacun des progrès véritablement importants qu'a pu connaître la mathématique au cours de son histoire a été constamment lié de la manière la plus étroite, voire subordonnée, à un perfectionnement, un affinement de son système sémiotique (Cassirer, 1997, p. 23).

Il reconnaît que l'étude des différentes « formes » de signes pourrait mener à la constitution d'une sémiotique générale du symbolique :

Si l'on pouvait parvenir à une vue systématique des différentes directions de ce mode de l'expression et à déceler ses traits typiques et communs [...] nous serions alors en possession d'une espèce de grammaire de la fonction symbolique en tant que telle, qui embrasserait et déterminerait d'une façon générale l'ensemble des expressions et des idiomes particuliers, tels que nous les rencontrons dans le langage et dans l'art, dans le mythe et dans la religion (1972, p. 28).

Son point de départ veut que l'interprétation de tout phénomène s'inscrive dans son contexte symbolique et en dépende. Les structures symboliques sont le mythe, la religion, le langage verbal, l'art et la science, servant à la manifestation d'un sens préalable qui les a élus. Chacune mène à des

structures de signification hétérogènes les unes aux autres, par « nature et non de degrés » (1972, t. 3, p. 69 et 71), et rien ne permet que l'une d'entre elles devienne exclusive et totalitaire.

Si toute forme peut devenir symbolique, Cassirer appelle « forme symbolique », celle qui est toujours/déjà dotée de significations. Elle est définie comme le produit de « toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe » (Cassirer, 1997, p. 176). Il insiste pour affirmer que « la philosophie des formes symboliques n'est pas une métaphysique, mais une phénoménologie de la connaissance » (1997, p. 120).

Cette « forme » est une globalisation construite à partir de la multiplicité des signes sensoriels (couleur, masse, ligne, etc.), perçus dans une certaine totalité d'abord, puis dans leurs spécificités et interactions multiples. Cassirer admet le cercle herméneutique entre la connaissance des parties et du tout : « la forme idéale ne peut être connue que par et dans l'ensemble des signes sensibles qu'elle utilise pour s'exprimer » (1995, p. 109). Dans un système, l'appréhension de la signification tient à ce qu'un élément ne peut être isolé des autres et prendre sens indépendamment du sens global du système dans lequel il est inséré.

Les formes d'expression qui constituent les systèmes symboliques servent à la manifestation, par des mécanismes divers, d'un sens préexistant : « Le signe commence toujours par coller le plus possible au signifié, pour l'absorber pour ainsi dire en lui » (1997, p. 16). Les signes ont à l'intérieur du système une signification invariable et une place évidente non interchangeable, même si « nous ne savons pas dire ce qu'ils signifient "en soi", hors de toute relation avec le système » (1997, p. 137-138). En outre, les éléments ne trouvent pas leur sens dans leur juxtaposition, mais dans leur articulation particulière en regard d'un système de sens préalable : « Le "rouge de honte" n'est pas un agrégat de rouge et de honte, et le rouge n'est pas plus la honte que la honte n'est le rouge » (1997, p. 134).

La signification est vue comme un corrélatif de la conscience vivante, qui émerge de la représentation externe de par son extériorisation même et uniquement à travers elle. Elle possède une « prégnance symbolique » qui n'est pas d'un ordre empirique occasionnel :

Par « prégnance symbolique », on doit entendre la façon dont un vécu de perception, comme vécu « sensible », renferme en même temps un « sens » non intuitif déterminé qu'il amène à une présentation immédiate et concrète (1972, p. 229).

Outre la « théorie de la forme » gestaltienne, Cassirer évoque les analyses « célèbres et fondamentales » du sculpteur A. Hildebrand sur le « problème de la forme ». Il conclut que notre relation au monde « repose en premier ressort sur la connaissance et la représentation de l'espace et de la forme », objectivées dans « la vérité de relations » (1995, p. 102 et 104).

Cassirer apparaît comme l'un des premiers penseurs à insister sur l'importance de la pensée spatiale dans l'univers conceptuel et le langage : « C'est avant tout avec l'intuition spatiale de l'espace que se manifeste cette interpénétration permanente de l'expression sensible et de l'expression spirituelle » (1972, p. 152). Selon Cassirer, l'espace n'a pas une structure donnée ou fixée une fois pour toutes, mais il ne « reçoit son contenu déterminé et son agencement particulier que de l'ordre du sens au sein duquel chaque fois il se configure » (1995, p. 109). Le sens s'offre comme le contexte premier de la connaissance : « la fonction du sens est le moment premier et déterminant, la structure de l'espace le moment secondaire et dépendant » (*ibid.*).

De cet *a priori* sémantique découle sa tripartition de la notion d'espace : a) l'espace géométrique homogène, donc idéal ; b) l'espace perceptif, pluriel et difficile à décrire ; c) l'espace mythique structuré par l'opposition du sacré et du profane (1972, t. 2, p. 109-112). Dès 1911, Cassirer « déclare qu'à la Renaissance, on a remplacé un espace conçu comme *substrat* par un espace conçu comme *fonction* » (Thullier, 1976, p. 140), source des transformations de l'art visuel.

Selon Cassirer, la topologie scientifique pose que toute relation est symbolique d'une structure, d'un état des choses, qui n'est pas un donné comme dans le mythique, mais une construction établie entre le percepteur et le réel : « l'emplacement singulier n'est pas donné avant le système topologique, mais existe en fonction de celui-ci et en corrélation avec lui » (1972, p. 44).

En dépit de ses analyses des sciences et mathématiques du ^{xx}e siècle – qui ont influencé Korzybski (voir la section 5.4) – on a davantage retenu ses considérations sur le mythe. L'espace mythique diffère de tout autre espace par sa dépendance d'un point de vue sémantique initial pris sur le monde, conçu comme une « mise en expression ». La pensée mythique conçoit la perception du réel comme « conditionnante » de l'expérience et non comme conditionnée par l'extérieur (Cassirer, 1972, t. 3, p. 74).

Pour Cassirer, c'est à une perception normale, mais plus élaborée, que la « forme symbolique » doit son existence et son efficacité, à condition qu'elle ne soit pas vidée de son contenu sémantique : « Je souligne des plus énergiquement que la perception "simple" pour ainsi dire nue, qui serait affranchie de toute fonction signifiante, n'est pas un phénomène qu'il nous

soit donné de vivre dans notre “mode d’accommodation” naturel » (1997, p. 126). Toute perception est déjà imprégnée « d’actions donatrices de sens » (1997, p. 126), comme le disait Husserl, dans un contexte différent (voir la section 3.1).

Cassirer explique : « Une théorie de la perception ne peut espérer arriver au but, si elle part des simples qualités sensibles, pour ensuite chercher à montrer comment, après coup, des qualités “psychiques” s’agrègent à ces qualités sensibles » (1997, p. 133). Cette perception doit dépasser un sensualisme de surface, pour constituer des « couleurs de volume », déterminées par « leur type de localisation dans l’espace » (1997, p. 127). Une fois qu’auront été saisis les signes dans leur existence matérielle, purement physique, « un miracle s’accomplit alors : cette matière sensible et simple acquiert par la façon même dont on la considère une vie nouvelle et diversifiée » (1972, p. 36).

À ce titre, les signes sensibles sont décrits comme des formes symboliques, toujours/déjà signifiantes, en ce qu’un sens préalablement formé y serait inhérent et presque directement accessible, à partir d’une longue « contemplation ». Le sens symbolique s’instaure par une saisie soudaine d’une dimension différente dans le monde par un « percepteur compétent ».

Le monde du mythe apparaît comme mobile, fluide, sujet de métamorphoses incessantes qui ignorent les contradictions logiques, conduisant à des expériences vécues « d’expression », comme le proposait Köhler dans ses recherches sur la psychologie animale ou des jeunes enfants. Ainsi certaines formes possèdent des « caractères expressifs originels et immédiats » d’un effet amical ou inamical, apaisant, stimulant ou effrayant, « indépendamment de l’interprétation objective ». Cet effet est lié à une pure présence, une incarnation, et non à une représentation : « Le sens expressif adhère [...] à la perception même, dans laquelle il se trouve saisi et “éprouvé” immédiatement » (1972, p. 81-85). S’ensuit une classification des « éprouvés » liés au nord-sud, gauche-droite, haut-bas, à des personnifications et au polythéisme.

À certains égards, la réflexion de Cassirer préfigure l’émergence des « signifiants d’affect » élaborés par la psychanalyse, sur des bases qui se veulent à la fois objectives et subjectives (voir la section 6.8).

La pensée mythique devait être désagrégée par le langage verbal, fondé sur le « mythe » de l’identité, qui nie le mouvement et le changement, mais dissout en même temps la communication immédiate du sujet au monde sensoriel, dit « réel ». Dans l’art, la forme n’est pas la forme du monde, mais « un nouveau rapport dans lequel l’homme se pose face au monde » (1995, p. 111). Ainsi « un langage de formes original surgit dans

lequel ce qui s'exprime n'est pas tant la nature simple de l'objet, mais l'esprit de celui qui parle ce langage» (1997, p. 20). Cassirer estime, par ailleurs, que les nombres utilisés dans les mathématiques modernes sont «plutôt des signes de relation et d'opération que des symboles» (1997, p. 91).

Il récuse la position de Saussure, qui assigne le concept comme contenu du signe (voir la section 4.1). La définition courante du concept est notoirement vague : «idée, objet conçu par l'esprit» (*Larousse*). Cette polysémie interdit de l'identifier aux seules catégories aristotéliennes regroupées dans l'arbre de Porphyre, lequel invite, selon Cassirer :

pour construire un concept, à parcourir un ensemble de perceptions homogènes ou analogues afin d'en extraire les éléments communs, après avoir abandonné l'une après l'autre les différences; [la tradition] part du postulat que l'analogie, ou son contraire, est inhérent au simple contenu des impressions elles-mêmes et peut se déchiffrer immédiatement et sans équivoque. Une analyse serrée nous montre exactement le contraire (1997, p. 49-50).

Les classes et les genres de l'Être «ne sont pas, ainsi que l'admet le réalisme naïf, quelque chose d'éternel et de fixe en soi». Le fondement de ces divisions «ne réside pas dans les choses mais dans l'esprit : le monde a pour nous la figure que l'esprit lui donne» (1997, p. 97). Les systèmes de catégories et les concepts qui en découlent dépendent de différents «points de vue» pris sur le monde et chacun constitue une vision symbolique. Cassirer cite un ethnologue, J. Grimm, «qui n'introduit pas moins de vingt-huit points de vue différents selon lesquels s'ordonnerait le rangement sous le genre masculin, féminin ou neutre» (1997, p. 52). Il s'oppose donc à l'opinion saussurienne voulant qu'avant l'avènement du langage verbal, «notre pensée n'est qu'une masse amorphe et inorganisée» (cité dans Cassirer, 1995, p. 135).

Dans sa propre «doctrine du concept», Cassirer propose que toute formation de concept, objectif ou subjectif, «se caractérise par le fait qu'elle contient un principe précis de liaison et de sériation» (1997, p. 49 et 119), résultant du monde symbolique qui en est le fondement. Dans cette optique, dit-il, «les concepts (traditionnels) ne sont pas la seule approche de la réalité» (1995, p. 135).

Les concepts scientifiques, religieux ou mythiques, n'ont pas une structure isomorphe ; l'espace physique étant «un espace de forces» (1997, p. 87), étranger au dualisme énergétique du Bien et du Mal ou du Sacré et du profane, lié au mythique (1997, p. 96). Cassirer insiste : «la lumière, la couleur, la masse, le poids ne sont pas expérimentés de la même façon dans une œuvre d'art et dans notre expérience commune» (1995, p. 140).

Pour lui, la science « est une abstraction et une généralisation de la pensée conceptuelle, tandis que [l'art] est une intensification et une concrétisation des formes de notre intuition » (Capeillères, 1995, p. 251).

De fait, dit-il : « Par l'art, nous ne conceptualisons pas le monde, nous le perceptualisons » (Cassirer, 1995, p. 164). Ainsi, « il existe une profondeur conceptuelle et il existe aussi une profondeur purement visuelle. La science découvre la première, l'art révèle la seconde » (1944, p. 239). Le langage visuel dépend donc de catégories ou classes différentes de celles de la philosophie traditionnelle ou d'autres systèmes symboliques. Il s'ensuit que l'individu dont l'expérience est ancrée dans le monde symbolique de la science véhicule des concepts fondamentaux qui l'empêchent de « comprendre » les concepts utilisés dans d'autres systèmes symboliques, tels le mytique, la religion ou l'art.

Les notions de Cassirer ont survécu. L'historien d'art G. Kübler déclarait que « la définition partielle de l'art comme langage symbolique domine les études sur l'art de notre siècle » (1962, p. vii). Elle est au cœur de l'émergence en Angleterre d'une école d'art et de critique artistique vouée à la *significant form* (la forme signifiante) avec Clive Bell et Roger Fry. Elle offrit en outre un substrat aux développements de l'art abstrait avec Malevitch, Kandinsky et Mondrian et, plus tard, Pollock et Newman. La notion de forme symbolique a aussi nourri les développements de l'esthétique, de la philosophie de l'art et de la phénoménologie, au cours du XX^e siècle.

La suprématie du Symbolique chez J. Lacan, qui en fait un équivalent de la Loi et une « vérité » ultime sur le réel (voir la section 4.4.1), est plus proche du légalisme de Lévi-Strauss que de Cassirer. S'il a longuement commenté l'œuvre de Cassirer, Lacan n'en discute pas les problèmes de fond, mais rappelle que « l'ambiance mytique se distingue par la "puissance immédiate" des éléments qui envahissent la conscience et la dominent » (1976, p. 307), une caractéristique qu'il prête à sa Symbolique. Lacan a prétendu à tort que, pour Cassirer, « c'est toujours en référence au langage que doit s'entendre le symbolique » (1976, p. 297); il lui reproche d'ignorer l'inconscient, de confondre symbolique et imaginaire, etc.

2.1.1. Les mythes chez Jung et Lévi-Strauss

Les liens de l'interprétation symbolique des mythes chez Jung et Lévi-Strauss avec la pensée de Cassirer semblent patents. Mais Jung s'en démarque pour constituer une variante iconologique, davantage préoccupée de causalité que de sens. Tenu pour une notion transcendante, le sens ne peut y être défini consciemment. Jung distingue une pensée « logique » orientée

vers l'extérieur et servie par les mots et une pensée « analogique », à tonalité affective, de nature visuelle et non verbale, « qui ne s'exprime pas et est difficilement exprimable en mots » (Freud et Jung, 1976, p. 29).

Postulant l'unité indivisible de l'univers (*Unus Mundus*), qui se manifeste dans le « mandala », Jung fait dériver le sens d'une actualisation ponctuelle dans des événements vécus et la synchronicité d'événements simultanés (Jung, 1980, p. 662). Sa technique herméneutique « demande une amplification associative » (Von Franz, 1984, p. 167), un surcroît d'associations libres que chacun peut accomplir seul, en étant sensible aux archétypes et aux étapes d'individuation (Pribram, 1995, p. 114).

Jung retient dans les mythes et récits traditionnels les « formes archétypales » qui sont « des facteurs d'organisation hérités », mais vides (Etter, 1995, p. 142), soit des formes sans contenu, qui ouvrent à un éventail d'interprétations des phénomènes majeurs de l'existence humaine (la naissance, la différence des sexes, les conflits, l'omnipotence, etc.). À côté d'un inconscient collectif et inné, Jung pose un inconscient personnel évolutif, animé par le Soi et l'archétype de la Totalité, conçu comme « un mouvement de rejuvénation cyclique intérieure » (Von Franz, 1984, p. 168). Nous faisons état de ces propositions dans le chapitre sur l'iconisme sémiologique (voir la section 6.13).

Dans un tout autre esprit, l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss (1958) a retenu l'hypothèse cassirienne de l'universalité des systèmes symboliques, hétérogènes les uns aux autres quant aux concepts et aux sens qu'ils véhiculent : « Toute culture peut être considérée comme un ensemble de six systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion », qui sont incommensurables entre eux parce que contradictoires (1963, p. XIX).

Universels, certains peuvent rester inconnus aux membres d'une même société. L'art, la religion ou la magie auraient justement pour fonction d'aménager des passages imaginaires entre ces systèmes différents : « Les ordres de culture se relayent et près de disparaître, chacun transmet à l'ordre le plus proche ce qui fut son essence et sa fonction » (1971, p. 584), un écho des conceptions de Cassirer.

Lévi-Strauss considère la linguistique saussurienne « la science sociale la plus développée » (1958, p. 62), applicable à toutes sortes de faits sociaux, notamment à l'ethnologie. Il est aussi redevable à la psychanalyse en liant la fonction symbolique au concept d'inconscient. Ces deux sources se joignent dans sa formation, car de même que Lacan (Chemouni, 1964, p. 318, note 55), il a fréquenté Marguerite Sechehaye, la femme du linguiste,

une éminente psychanalyste qui a innové dans le traitement des psychoses (1954), qui fut l'élève de Saussure et a contribué « de façon importante » à la rédaction finale du *Cours* (Bally et Sechehaye, 1968, p. 8). Lévi-Strauss avait lu son premier article, paru en Suisse en 1947, « La réalisation symbolique » sur lequel il a étayé, dit-il, sa propre réflexion sur « L'efficacité symbolique » (1949).

Il pose que la signification et la compréhension ne sont pas des processus évolutifs, mais qu'elles sont apparues d'un coup : « Soudain l'humanité est passée d'un stade où rien ne signifiait à un autre où tout avait un sens » (Melchior, 1977, p. 19). L'homme « dispose dès son origine d'une intégralité de signifiant (l'univers) » et d'un « surplus de signification » (1963, p. XLIX), ce qui fait la part congrue à l'inventivité de nouveaux langages. Il fera état de « signifiants flottants », si aisément productibles, dont les signifiés dans diverses cultures demeurent longtemps incompréhensibles, tels les mystères religieux dans la nôtre ou l'art lui-même (*ibid.*).

La démarche de Lévi-Strauss cherche à « comprendre le sens » des mythes et rites hétérogènes des sociétés « anciennes » qu'il a observées. Les mythes présentent « une image du monde déjà inscrite dans l'architecture de l'esprit » (1949, p. 346). Pour lui, « le mythe relève de l'ordre du langage », même si ses propriétés « ne peuvent être cherchées qu'au-dessus du niveau habituel de l'expression linguistique » (1949, p. 232). Il n'interroge pas le statut de la langue : « Totalisation non réflexive, la langue est une raison humaine qui a ses raisons, et que l'homme ne connaît pas » (1962, p. 334).

Une analyse de type logico-mathématique des fragments de mythes révélerait les formes logiques que prend la structure de l'esprit humain dans sa recherche de connaissances. En conséquence, « il n'est pas question de montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes à leur insu [...] les mythes se pensent *entre eux* » (1976, p. 20). Selon Lévi-Strauss, le sens ne peut émerger que d'une collecte de la multiplicité des faits et n'apparaît qu'à la suite de l'application d'un « modèle » de type scientifique, qui puisse expliquer tous les faits et en prévoir de nouveaux (1958, p. 306). Il note aussi que l'organisation rituelle (non verbale) « est exactement opposée à la mythique » (1958, p. 257 *sq.*). Mais comment décrire des rites non verbaux ?

Pour être maniable, l'immense matériel mythique doit être réduit par une pré-conceptualité qui élimine les « redondances » et construit des mini-récits. Pourtant, Lévi-Strauss conclut ne pas pouvoir attribuer

aux fonctions mythiques des significations absolues, qu'il faudrait, à ce stade, rechercher en dehors du mythe. Ce procédé, trop fréquent en mythographie, conduit à peu près inévitablement au jungisme [...] Les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable [...] Leur signification est d'abord de position (1964, p. 64).

Il présente la pensée mythique comme un «bricolage» unissant des fragments hétérogènes déjà structurés pour produire un autre objet, où «les mêmes éléments peuvent indifféremment jouer le rôle de signifié et de signifiant, et se remplacer l'un l'autre dans chaque fonction» (1966, p. 362), alors que l'art part d'éléments pour produire une nouvelle structure. Le bricolage a été compris, par la suite, par certains artistes, comme une méthode *bona fide* pour produire un objet mythique et/ou artistique, à partir d'objets préexistants (*ready-made*).

L'art «s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée magique» (1962, p. 33), en manifestant une structure de l'objet jusque-là inaperçue, car il «existe toujours une homologie très profonde entre la structure de signifié et la structure du signifiant». L'invention esthétique puise dans le signifiant flottant «pour rejoindre des signifiés» (1958, p. 95 et 200). Mais en accentuant «le caractère de plus en plus figuratif ou représentatif» de l'œuvre, qui en fait un art de la «réplique» ou du «fac-similé», l'art occidental est parvenu à «une perte ou affaiblissement de la fonction signifiante de l'œuvre» (1961, p. 66).

Lévi-Strauss s'intéressa vivement aux productions visuelles des sociétés dites primitives, postulant que le sens des dessins corporels des Bororo (Lévi-Strauss, 1955, p. 153-169) ou des masques des Indiens de la côte ouest du Canada (1975), reproduisait la «structure» de leurs mythes, tout comme le faisait la disposition de leurs habitats. Même s'il ne dispose pas d'une «structure» des sociétés actuelles, il répudie la musique atonale ou sérielle et l'art abstrait qui «n'auraient pas de sens» et plaide pour un art qui dégage la «beauté» figurative de la nature (1961, p. 131, 137 et 173). Lévi-Strauss fait appel à des codes post-Renaissance pour s'opposer à l'art contemporain, qui conteste justement la validité intemporelle de ces codes.

Il postule aussi que l'œuvre d'art constitue un modèle «réduit», un microcosme en soi, que l'on peut connaître, en mettant les œuvres d'art en relation les unes avec les autres, même sans modèle préalable. En dépit de nombreux recoupements avec la psychanalyse – qu'il louait Marcel Mauss d'avoir introduit en ethnologie (Mauss, 1983) – il s'en est tenu à distance. De Freud, dit-il, il n'a appris «que même les expériences en apparence les plus arbitraires et même absurdes de l'activité mentale peuvent être déchiffrées et offrir un sens. C'est tout» (Lévi-Strauss, 1976, p. 18). Pourtant il invoque l'inconscient, les systèmes de parenté, le tabou de l'inceste et l'exogamie déjà commentés par Freud (1980, p. 161).

Il récuse le monde des affects et des pulsions, etc., en vue d'un trajet qui se voudrait plus objectif et scientifique: «pour atteindre le réel, il faut répudier le vécu» (Lévi-Strauss, 1955, p. 45). La fonction symbolique est une instance qui dépend des lois régissant le fonctionnement psychique: «les

structures mentales universelles seraient au nombre de trois : l'exigence de la Règle comme Règle, la notion de réciprocité et le caractère synthétique du Don » (Chemouni, 1964, p. 176). Et la structure du mythe se lirait comme une structure algébrique, où l'inscription d'un contraire se fait par un moins (–), à partir de l'inversion de la position sur-sous la barre (Chemouni, 1964, p. 208)!

Pour l'anthropologue, s'il y a sens, c'est à travers la structure. Mais il y a cercle : « le mythe subordonne la structure à un sens dont elle devient l'expression immédiate » (Lévi-Strauss, 1971, p. 581). D'où peut-être le pessimisme final : « Le sens n'est jamais un phénomène premier ; le sens est toujours réductible. Autrement dit, derrière tout sens, il y a non-sens » (cité dans Chemouni, 1964, p. 148), formule même du phénomène de la « dérive » et « déconstruction » de l'époque (voir la section 4.5).

Comme Lévi-Strauss a admis ses nombreux emprunts à Sartre (1962, p. 324), on peut évoquer celui de « l'imaginaire » comme sans lien avec le réel – ce qu'a repris Lacan – de sorte que s'il récuse que la mentalité des sociétés dites primitives soit prélogique, Lévi-Strauss la décrit comme « un système de concepts englués dans les images » (1962, p. 349), donc, si l'on en croit Piaget (1948a), figée à un niveau préalable à la pensée opératoire !

2.1.2. L'iconologie de Panofsky

Collègue et ami de Cassirer, E. Panofsky publiait en 1926 *La perspective comme forme symbolique*, qui s'en inspirait, mais qui fut mal reçu, parce qu'on semblait y isoler un seul élément d'une totalité symbolique, sans avoir défini celle-ci au préalable. Cet ouvrage soulignait le caractère symbolique, c'est-à-dire sémantique, des organisations perspectivistes en tant que telles.

Traduit en français en 1975, cet ouvrage établissait, contre la doxa prévalente, l'existence de plusieurs perspectives (sphérique, angulaire, symétrique, convergente, etc.) et leur fonction symbolique dans l'analyse des constituants du langage visuel (Saint-Martin, 1987, p. 167-182). Les perspectives élaborent des structures d'organisation des espaces dans la dimension du proche et du lointain et selon la position prise par l'artiste vis-à-vis de son champ de représentation visuelle.

Par la suite, tout en restreignant la pensée de Cassirer, l'iconologie développée par Panofsky considère comme symboliques des objets partiels « déclarés » dans une œuvre par le langage verbal, sans préoccupation spatiale ou plastique, sauf pour de vagues indications fournies par la théorie des styles (Panofsky, 1969). Leur compréhension résulterait de leur mise en relation avec des « textes » d'époque, qu'ils illustreraient.

Non seulement la détermination de ces textes verbaux s'est avérée relativement aléatoire, mais la compréhension des œuvres visuelles y devient liée à une érudition sociohistorique qui n'est pas le lot de la plupart des gens. Panofsky avouait d'ailleurs que la majorité de ceux qui visitent les musées ne comprenaient rien aux œuvres, mais qu'on ne pouvait boudier leur plaisir !

Les incertitudes de Panofsky se reflètent dans un dialogue avec Cassirer, où il rappelle que la façon traditionnelle de décrire les œuvres d'art est « problématique, dans la mesure où nous ignorons tout d'abord *ce qui doit être décrit et ce en vue de quoi* elle doit être décrite » (Cassirer, 1995, p. 121). C'est marquer le besoin à la fois d'une syntaxique et d'une sémantique visuelles.

Ces points ont été relevés par l'historien d'art Robert Klein (1970), signalant l'illogisme de la démarche iconologique de lecture du tableau, qui opère une simple « vérification » de la présence d'un signifié établi antérieurement et ailleurs : « Il faut avoir compris pour comprendre » (1970, p. 355). Un autre historien d'art, G. Didi-Huberman, reprit cette démonstration des vices de l'iconologie, en souhaitant l'avènement d'une sémiologie ; il fit ensuite appel à Freud mais pour revenir à une para-iconologie, fondée sur la « dé-figuration » effectuée par le rêve (1990) ou par de mauvaises *gestalts* (1995), toujours définies verbalement.

Nous avons décrit près de deux douzaines de perspectives, dans la proche, la moyenne et longue distance, qui sont partie prenante de l'analyse syntaxique visuelle (Saint-Martin, 1987, p. 141-184).

2.2. LE DIALOGISME DE BAKHTINE

Il n'est pas facile de situer dans le temps l'apport de la pensée du philologue et sémioticien russe M. Bakhtine (1895-1975), qui a publié dès les années 1920, sous divers pseudonymes, pour être condamné en 1929 à un camp de concentration. Ses œuvres restent partiellement connues et leur traduction problématique, ayant été produites en français par des personnes qui « ne connaissaient pas ou ne comprenaient pas sa pensée » (Todorov, 1981, p. 11) – un jugement qui recouvre près de 1500 pages de traductions – sans qu'on explicite jamais : qu'est-ce que comprendre ?

Ses travaux sur Dostoïevski et le carnavalesque chez Rabelais furent présentés en Occident, en 1967, à travers un article de Julia Kristeva (1969). Les résonances de la pensée de Bakhtine, en Occident, ont surtout porté sur des formes littéraires relativement mineures : la parodie, la satire, l'ironie, comme épiphénomènes du grand genre carnavalesque.

Bakhtine devait sans doute l'attention du « Goulag » à l'extrême attention qu'il accorda, en début de carrière, au freudisme, dans un article d'une cinquantaine de pages publié en 1925, repris et développé en un livre d'environ 130 pages, publié aussi sous un nom d'emprunt. Il y écrivait : « le freudisme jouit actuellement d'une prodigieuse audience dans le monde presque entier » (1980b, p. 37).

L'analyse que fait Bakhtine du freudisme, marquante pour l'époque et où jouent autant Rank que Freud, apparaît judicieuse et positive, même si on conclut que ces penseurs encourent condamnation pour « l'importance monstrueusement exagérée qu'ils attribuent à la sexualité » (Bakhtine, 1980b, p. 187). Mais aussi pour leur individualisme et leur manque d'attention aux « forces objectives réelles » que sont les « facteurs socioéconomiques » (1980b, p. 183), selon la doxa marxiste. Bakhtine insistait particulièrement sur l'importance donnée par Freud aux « réactions verbales », de façon peut-être indûment subjective, mais auxquelles il attribuera lui-même des composantes sociales qui donneront naissance à son « dialogisme ».

Outre le matérialisme dialectique conçu comme « scientifique », Bakhtine relie sa pensée à la science de son temps, nommément à la théorie de la relativité et au « chronotope » ou espace-temps d'Einstein (Todorov, 1981, p. 27). Il se réfère à l'herméneutique du XIX^e siècle, dont il développe la dialectique pour la mener au seuil d'une linguistique pragmatique.

Face au formalisme russe qui imprégnait l'esthétique ambiante, la critique de Bakhtine à l'encontre de la doxa occidentale le qualifiait plutôt de matérialisme, inapte à rendre compte de la forme « artistique » par son approche de type scientifique sur la « forme du matériau » : « Ce qui reste incompris, c'est que la forme est sous-tendue par une réalité intentionnelle et volitive [...] quelque chose qui se trouve au-delà du matériau » (1978, p. 30). Il reprochera aussi à la théorie de Saussure son « objectivisme abstrait » (1977, p. 74).

L'œuvre d'art comprise comme un « matériau organisé, comme chose, ne peut être signifiante comme un excitant physique de certains états physiologiques et psychiques » ou par « le biais d'un hédonisme grossier ». Bakhtine justifie la nouvelle abstraction picturale, en posant que « l'absence d'objet figuré n'est pas « absence de contenu », même si ce contenu n'est pas de l'ordre du concept (1978, p. 30-32).

Il maintient vivace « la distinction rigoureuse [entre] la compréhension et l'étude scientifique » (1978, p. 31), entre l'étude des discours et celle des choses inertes : « L'esprit (le mien comme celui d'autrui) ne peut être

donné comme chose (comme l'objet immédiat des sciences naturelles), mais seulement à travers une expression par signes, une réalisation par des "textes", et qui valent pour soi et pour les autres» (1978, p. 33).

S'il est nécessaire de connaître l'œuvre matérielle dans son donné extra-esthétique – ses matériaux et leur organisation compositionnelle – il faut ensuite la comprendre comme réalisation esthétique, impliquant une téléologie incorporant cognitif et éthique (1978, p. 34 et 45). La connaissance scientifique, qui est une explication des phénomènes, ne produit pas une véritable signification: «Un phénomène naturel ne comporte pas une "signification", seuls les signes (y compris les mots) en ont une» (1984, p. 322). D'où il importe, selon Bakhtine, de ne pas octroyer de valeur esthétique – un «transfert illégitime» – à ce qui n'est pas de l'art, comme la nature, ou même aux conceptions du monde, au mythe, etc., car ces domaines ne sont pas dotés «d'un matériau précis et organisé, et donc d'une technique», qui permet à l'art de s'élaborer (1978, p. 37).

En des mots qui rappellent Cassirer, «la forme esthétiquement signifiante est l'expression d'une relation substantielle au monde de la connaissance et de l'acte», c'est un acte-pensée, acte-action, acte-sentiment, acte-désir, etc. Ou encore, écrit Bakhtine: «La forme, il faut que je l'éprouve comme étant ma relation active et axiologique au "contenu", pour pouvoir l'éprouver esthétiquement» (1978, p. 47, 50 et 70).

En poésie, cette empathie est expliquée comme «le sentiment d'une activité [qui] prend également possession du côté sonore du mot». Non pas de «son côté purement acoustique, dont l'importance est relativement faible», mais du «mouvement qui engendre le son acoustique, surtout actif dans les organes d'articulation, mais qui s'étend à tout l'organisme [...] incommensurablement plus important que la chose entendue elle-même» (1978, p. 78).

La compréhension de l'œuvre d'art est donc un processus et n'est jamais acquise une fois pour toutes, car elle doit s'affronter, entre autres, à la limite personnelle du spectateur: «Plus la personne est profonde, c'est-à-dire plus on se rapproche de la limite personnelle, moins sont applicables les méthodes généralisantes» (1984, p. 33).

De par leur position dans l'espace-temps et leur acclimatation aux réserves linguistiques disponibles pour parler, les personnes diffèrent entre elles. Comment alors peuvent-elles se comprendre et «se» communiquer les unes aux autres? Bakhtine invoque un fait d'expérience, le *dialogisme*, qui n'avait pas été mis en lumière avant lui, et proche, sans qu'il le dise, des mécanismes de transfert et d'introjection freudienne, qu'il avait commentés.

Bakhtine observe l'influence continue de la langue, « fait social », sur les individus :

non content de nous avoir donné des mots et de les avoir associés à certaines significations et à certains jugements de valeur précis, notre milieu social ne cesse de déterminer et de contrôler nos réactions verbales tout au long de notre vie (1980a, p. 182).

Ainsi, « le prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui, au milieu desquels il cherche son chemin ». En termes imagés, « pour le romancier-prosateur, l'objet est empêtré dans le discours d'autrui à son sujet » (1978, p. 150). Sa tâche est de les intégrer « dans le plan de son propre mot de telle sorte que ce plan ne soit pas détruit pour autant » (1980a, p. 262).

Dans toute rencontre se négocient les niveaux de vocabulaire et les champs sémantiques qui sont communs, afin d'amorcer un échange et d'éviter des heurts désagréables. Non seulement des hypothèses sur le champ linguistique de l'autre sont élaborées, mais des emprunts sont effectués à ses thèmes, vocabulaires et intonations. Dans un énoncé, « le choix de certains mots, une certaine construction de la phrase, une certaine intonation [...] n'est que le reflet de la relation qui unit le locuteur à l'ensemble de la conjoncture sociale complexe dans lequel se déroule le dialogue » (1980a, p. 174). Cette démarche implique un constant *give and take* entre un langage personnel, fait de bribes du réservoir culturel de langage commun et le langage de l'autre, ici et maintenant.

La théorie de Bakhtine implique que, dans une situation donnée, le locuteur entremêle toujours dans son discours propre quelque chose du style, des thèmes, des intonations et du monde sémantique qu'il a perçus chez l'interlocuteur : « Toute compréhension est dialogique » (1978, p. 39). Ce double niveau linguistique, le « principe dialogique », serait repérable dans tous les énoncés écrits ou parlés (1980a, p. 256).

Comme l'observe Kristeva : « l'auteur peut se servir du mot d'autrui pour y mettre un sens nouveau, tout en conservant le sens que le mot avait déjà » (Kristeva, 1969, p. 154). Dans ce passage d'un locuteur à un autre, « le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes concrets dont il a fait partie » (Bakhtine, 1980a, p. 263). Les limites de chaque énoncé concret sont déterminées par « le changement des sujets du discours », c'est-à-dire des locuteurs et le fait que « l'énoncé entre en rapport avec les énoncés du passé ayant le même objet que lui, et avec ceux de l'avenir qu'il pressent en tant que réponses » (cité dans Todorov, 1981, p. 84). Sauf à considérer le caractère utopique de cette référence pour un auditeur/lecteur donné, on trouve ici les bases de la notion d'intertextualité.

Cette nouvelle hypothèse sur les phénomènes de la compréhension et de la communication complique certes l'interprétation d'un énoncé donné. Le dialogisme semble multiplier au cube la difficulté de la compréhension, telle que l'avait déjà soulignée le jeune Lukacs, en 1910 :

Tout parole a une tête de Janus, celui qui l'énonce en voit toujours une face, tandis que celui qui l'entend voit toujours l'autre, et il n'y a aucune possibilité de rapprochement. En effet, toute parole devant servir de pont aurait à son tour besoin pour elle-même d'un pont (Lukacs, 1974, p. 264).

Mais Bakhtine ne s'y aventure pas vraiment. Non seulement ses commentaires sur Dostoïevski – considérablement « augmentés » en 1980 – s'en tiennent « au sens conventionnel » du dialogue, mais il appelle dialogique les « pour et contre » qui surgissent du monologue intérieur d'un moi-divisé, qui peuvent résulter aussi bien de l'expérience générale du héros que de véritables voix externes : « Au lieu du rapport entre le moi conscient et le monde, [Dostoïevski] place au centre de son œuvre le problème des interrelations entre ces différents “moi” conscients et critiques » (1980a, p. 144). Mais le romancier adapte son discours à un lecteur hypothétique auquel il s'adresse et dont il veut être compris, qu'il imagine et « qui n'est nullement le public réel qui s'est avéré avoir lu l'ouvrage de tel ou tel écrivain » (1978, p. 77).

La communication entre les personnages d'un roman est toujours conflictuelle, chacun étant radicalement autre, aboutissant à une « polyphonie » de voix hétérogènes, qui ne sont plus des reflets de l'auteur, du narrateur ou du héros : « Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur ; il est le “produit de l'interaction des interlocuteurs” et, plus largement le produit de toute cette “situation sociale” complexe d'où il a surgi » (1978, p. 50). Dans ce processus continu d'avancés et retraits sémantiques, la distance s'atténuerait entre soi et l'autre pour se transformer en un véritable chiasme entre deux personnalités : « la limite ici n'est pas le “je”, mais le “je” dans une interrelation avec d'autres, c'est-à-dire je et autrui, je et tu » (1978, p. 34). Sans supputer ce que serait la nature du sens, Bakhtine l'affirme comme une activité expérientielle qui relie deux subjectivités.

Étant donné la pression sociale et idéologique pour maintenir inchangés le code et l'orthographe, Bakhtine insiste sur la distinction nécessaire entre les éléments réitérables du discours et la production d'énoncés, lesquels sont des entités non reproductibles, liées entre elles par des relations dialogiques. Lorsqu'une phrase est répétée : « malgré toutes les entités apparentes, les deux énoncés ne sont pas identiques », de par la différence dans la situation contextuelle et dialogique.

Cette situation des interlocuteurs ne doit pas être décrite comme une composante extra-verbale, mais comme des éléments internes de la structure verbale : « La situation entre dans l'énoncé comme un constituant nécessaire de sa structure sémantique. » Dans le discours, « tous les mots, toutes les formes sont peuplées d'intentions » et n'ont pas de sens neutre ou impersonnel, car le locuteur ne les « prend pas dans un dictionnaire », mais dans son expérience passée et sur des « lèvres étrangères » (1978, p. 69, 114 et 115). Par conséquent, poursuit Bakhtine, « l'énoncé quotidien pourvu de signification se compose de deux parties : 1) une partie verbalement réalisée (ou actualisée) et 2) une partie sous-entendue » (1978, p. 67).

Cette partie sous-entendue renvoie à l'espace-temps des interlocuteurs, le « chronotope » (qui, où et quand), à l'objet ou thème de l'énoncé (ce « de quoi » on parle) et au rapport des locuteurs à ce qui se passe (l'évaluation). Chez Dostoïevski qui « avait tendance » à établir des concomitances, des rapprochements et affrontements « dans un moment unique », cela renvoie à la constitution « d'un espace et non un temps » (Bakhtine, 1980a, p. 61).

Les discours sur l'œuvre d'art visuel l'ont toujours vue comme « empêtrée » dans les styles ambiants et anciens, ce qui la range sous le coup d'un dialogisme formel, où la signification affleure difficilement. Mais, comme nous le verrons ci-dessous (voir la section 6.10), l'œuvre visuelle est aussi la proie d'un autre dialogisme, encore plus radical : la combinaison d'un discours verbal et d'un discours plastique.

3

Des phénoménologies

Depuis *La phénoménologie de l'esprit* de Hegel, de nombreux discours théoriques différents ont revendiqué la même appellation, qui a ainsi acquis une forte polysémie.

La phénoménologie renvoie aussi bien à la réduction transcendantale de Husserl, à l'ontologisme de Heidegger ou au recours aux sciences expérimentales chez Merleau-Ponty. Face à ces ambiguïtés, on comprend la formule de Jean Wahl, reprise par Lyotard, à l'effet que chacun devrait « fonder le droit de faire de la phénoménologie » (Lyotard, 1967, p. 123).

Aussi Heidegger regrette la confusion qui entoure le sens du terme clé de «transcendance, transcendantal et transcendant» qui renvoie chez Kant à «toute prétendue connaissance se situant au-delà des limites humaines» (Heidegger, 1962c, p. 177). Chez Husserl, ce sera une fonction subjective et «immanente», chez d'autres, un saut dans le monde externe ou encore une sortie du monde externe vers une réalité plus ou moins métaphysique ou religieuse.

D'une façon générale, la phénoménologie est liée à des disciplines théoriques qui «croient» à l'existence du sens et qui lieront celui-ci au concept *logos* ou à une expérience de la conscience polysensorielle du monde qui se révélera en bout de ligne difficilement explicitable et silencieuse.

3.1. HUSSERL ET L'INTUITION DES ESSENCES

Auteur réputé difficile à comprendre, Husserl s'est plaint à maintes reprises du fait que plusieurs des critiques négatives qu'il a reçues provenaient d'un manque de compréhension de ses textes (1950, p. 4, 22, 258 et 267). Il convient aussi qu'au cours de ses recherches, il lui est arrivé de mal comprendre des textes classiques (Luer, 1955, p. IX).

En dépit de sa recherche de certitude, Husserl ne s'attarde pas à élucider les conditions propices à une compréhension juste. Selon un commentateur, «l'erreur serait pour lui simplement non-objectivité, non-être», comme le mal qui, chez Thomas d'Aquin, ne serait que du non-être. L'erreur serait «seulement reconnaissable au fait qu'on la corrige par la constitution de l'objectivité vraie; mais en ce cas, elle cesse d'être pour Husserl un problème et il la laisse tomber» (Luer, 1955, p. 44, note 2).

Cette attitude paradoxale s'expliquerait par le fait que «la phénoménologie a pris son départ dans des réflexions sur l'arithmétique et la logique» (Kelkel, 1964, p. 26), qui ont permis aux sciences de progresser dans une mesure incomparable avec le statut de la philosophie (Husserl, 1950, p. 37). Or ces sciences se préoccuperaient peu d'analyser les erreurs de parcours qu'elles peuvent subir! Ces «sciences pures de l'essence» (1950, p. 31), axées sur l'établissement des évidences et dans une distanciation radicale du monde empirique, deviendraient un modèle pour la théorie phénoménologique.

Husserl déclarait deux ans avant sa mort: «Le travail de toute ma vie a été dominé par l'élaboration de l'*a priori* de corrélation entre l'objet de l'expérience et ses modes de données» (Franck, 1986, p. 180). Il reconnaît l'importance de l'activité de perception, comme «source donatrice originare» de la connaissance naturelle, même si elle est faillible et procède

par des profils ou « esquisses de formes » successives et interminables sur l'objet (Husserl, 1950, p. 21 et 143). On a associé cette approche de l'objet par profils successifs à l'élaboration du tableau cubiste (R. Klein, 1970, p. 415). Husserl ne s'arrête pas à étudier les produits des actes de perception, sauf à postuler que « la signification ne réside pas dans la perception » (1982, p. 2 et 683).

Les unités perçues du monde ne forment des unités de sens que par l'action de la conscience intentionnelle, qui est « donatrice de sens » dans la constitution de l'essence. La vision ou l'intuition des essences par le « regard mental » (1950, p. 113) est appelée une « fiction » que Husserl qualifie d'Irréelle (1950, p. 304), pour marquer sa différence d'avec la perception des objets physiques. Sartre radicalisera cette fiction en postulant un Imaginaire « irréalisant », ayant une fonction « néantisante » (Sartre, 1940, p. 34).

Les corrélats de la perception n'importent à Husserl qu'une fois mise hors circuit leur existence dans le monde de la spatiotemporalité, par la « réduction phénoménologique ». Les « sens » qui leur sont attribués, ainsi que leurs interrelations dans la mémoire, subsistent dans le champ du « vécu de la conscience » qui s'observe elle-même, grâce aux « rayons du regard mental » émis par le moi sur son monde interne (1950, p. 19 et 278-279).

Ces sens ou catégories d'essence, qui sont un « produit psychique » (1950, p. 113), peuvent toujours être « posées en idée » (1950, p. 19) et devenir, en toute indépendance de l'objet originaire externe, par l'attention et la réflexion, un « vécu » phénoménologique (1950, p. 260-264 et 438). Par suite, une bizarre logique fera que l'essence étant l'être des choses et le sens constituant l'essence, le sens constitue l'être ! La visée intentionnelle demeure un acte qui pose un objet (le thétique) de façon largement élémentaliste.

Signifier quelque chose est un acte particulier, la signification étant le résultat d'une activité le plus souvent décrite comme une « saisie » intuitive par la conscience intentionnelle : « Avoir un sens, ou viser à quelque sens, est le caractère fondamental de toute conscience, qui par conséquent n'est pas seulement un vécu, mais un vécu qui a un sens, un vécu "noétique" » (1950, p. 310). Le thétique (ou position d'objet et connaissance) et le sens sont entremêlés, semblant souvent identifiés.

Le vécu interne (immanent) de l'expérience intentionnelle « ne se donne pas par figuration » comme le monde externe, mais comme un absolu inconditionné (1950, p. 57). Sa spécificité d'être « un faisceau de prédicats essentiels » émerge de façon nécessaire et globale (1950, p. 17). Ce flux incessant est influencé par la rétention (la mémoire) et la protention (le projet)

et se prête à « des reproductions et à des actes d'intuition reproductive » (1950, p. 145). Dans ce contexte, l'étude de la signification cède bientôt à une philosophie de la conscience (Klein, 1970, p. 416).

Conscient des deux faces du percept, Husserl déclare que « nous éviterons les expressions de perception externe et interne qui appellent de sérieuses réserves » (1950, p. 122), utilisant plutôt l'expression de perceptions « transcendantes », en regard des objets de la réalité, et de perceptions « immanentes » pour les réflexions portant sur des objets de la conscience interne. Dans l'immanence, la perception et le perçu forment « une unité sans médiation » (1950, p. 123), ce qui leur conférerait, même fragmentaires (1950, p. 144), un caractère absolu et indubitable.

La perception immanente est « de fait, une réflexion, dans la mesure où elle présuppose que le regard se détourne d'un objet de conscience quelconque et se porte sur la conscience qu'on en a ». Cette réflexion du moi, qualifiée de représentation « propre » et effective, s'offre comme une modification de la conscience, à la suite d'un changement d'attitude, et reste d'une « validité absolue » (1950, p. 252 et 256). Par ailleurs, toute représentation par des signes serait dite « impropre ».

Le caractère absolu, évidentiel, des sens donnés par la visée intentionnelle de la conscience entraîne un prix épistémologique. Dans le flux de ce vécu, « l'intuition a pour tâche de saisir un contenu qui est "l'essence" des choses (1950, p. 111 et 310). Mais qu'est-ce que l'essence ? Définie selon les concepts abstraits de genre, espèce et catégories (1950, p. 45 et 434), hérités de l'aristotélisme, la visée intentionnelle ne « connaît » pas un fait nouveau à travers l'essence, mais opère une vérification-application de notions préconnues. Certes, plusieurs seront tentés de dire, comme Piaget : « je n'ai jamais bien compris ce que c'est qu'une essence » (1965, p. 171).

Husserl est conscient que la saisie des essences se fait par l'intermédiaire du langage verbal, qui mériterait, à ce titre fondateur, un examen particulier dans lequel l'auteur ne s'engage pas, car l'expressivité, le « vouloir-dire » forment une « couche » originaire de l'être. Bien qu'il ne l'ait pas appliquée partout, il considérerait, à la façon de Frege, l'utilité d'entourer le « jugement de sens » de guillemets, pour le distinguer des autres (Bachelard, 1957, p. 144), soit ceux d'existence, de catégorie ou d'attribution, etc.

Quant à la question de la communication intersubjective, de l'accord des esprits et de leur compréhension réciproque par intropathie – comme on a traduit ici *l'Einfühlung* –, elle est réglée hâtivement : « Tout ce qui appartient à l'essence d'un individu, un autre individu peut le posséder et les généralités eidétiques suprêmes [...] viennent délimiter des régions ou catégories d'individus » (Husserl, 1950, p. 18). En d'autres mots, « ce qui est

connaissable par “un” moi doit l’être par principe par tous » (1950, p. 159), même si « chacun a son poste d’où il voit les choses présentes et en fonction duquel chacun reçoit des choses des apparences différentes ». Mais, « en dépit de tout cela nous arrivons à nous comprendre avec nos voisins » (1950, p. 93), conclut un peu cavalièrement Husserl.

Dans ses discussions avec Frege sur la possibilité de l’émergence d’un sens pour de petits nombres, tels 3 ou 7, Husserl évoque l’action d’une synthèse perceptive virtuelle, le « figural », correspondant aux groupements spontanés révélés par la Gestaltthéorie, soit « la possibilité de saisie instantanée d’ensembles » (Köhler, 1976, p. 177). Ce figural deviendra plus tard chez Lyotard (1978) l’argument d’un sens quasi « sans concept », dans l’interprétation de l’art visuel. Husserl admet une polysensorialité de la perception qui permet de parler des « déterminations invisibles d’une chose » qui ne sont pas établies par la vision, mais par d’autres mécanismes sensoriels. Elles sont « nécessairement spatiales », relevant de la « géométrie pure » (Husserl, 1950, p. 479).

Tout en admettant que les objets du monde n’existent dans la conscience que sous forme de représentations dites immanentes, Husserl nie que celles-ci soient des « portraits perceptuels » des choses, existant dans l’espace mental :

l’arbre qui est là-bas dans le jardin, c’est lui et rien d’autre qui est l’objet réel de l’intention percevante. Un second arbre immanent, ou même un « portrait interne » de l’arbre réel qui est là-bas [...] n’est pourtant donné en aucune façon et le supposer à titre d’hypothèse ne conduit qu’à des absurdités (1950, p. 312).

Et pourtant, on peut fermer les yeux devant l’arbre et continuer de le « voir » dans sa tête ou, plus tard, le « revoir » en son absence. Mais Husserl persiste à dire que former un « portrait interne » d’un objet externe est immanent et qu’une « conscience de copie » impliquerait une régression à l’infini (1950, p. 312-313).

La réflexion sur les mathématiques de Husserl, qui en fait un langage sans concept, ou un ensemble de « signes sans signifiés » s’offre comme un fondement à la « déconstruction du sens », verbal cette fois, au XX^e siècle. Lacan (voir la section 4.4.1) identifiera le signe saussurien à un algorithme algébrique supposément dénué de sens. Selon J. Derrida – qui traduit *L’origine de la géométrie* (Husserl, 1962) – Husserl date l’origine de « la crise du sens » à cette question de la signification mathématique (1972, p. 379) et Derrida avalisera la notion de « signes sans signifiés ».

Sur un mode mineur, l'historienne d'art Suzy Gablik (1976, p. 85) a soutenu que les formes non figuratives, dans l'art dit abstrait, n'auraient pas de contenus ou de signifiés, à l'instar des signifiants mathématiques. Elles correspondraient par là à la pensée opératoire postulée par Piaget comme le sommet de l'activité intellectuelle (1938), qui exige d'abandonner tout support sensible. Mais c'est difficilement le cas en peinture ou en sculpture, où la matérialité conserve sa prééminence.

La richesse et l'originalité de la pensée de Husserl ont fécondé la philosophie et la sémiologie visuelle. Notamment le rôle principal qu'y jouent la perception et la nécessité absolue de l'approche successive de l'objet, la visée intentionnelle, la mise en jeu de l'attention et de la réflexion sur les premiers vécus perceptifs, etc.

3.2. HEIDEGGER ET LES MYTHES GRECS

Après Dilthey, c'est Heidegger «qui a réintroduit les thèmes de l'herméneutique dans la philosophie du XX^e siècle», écrit R. Rochlitz (1989, p. 853). Sens et transcendance y deviennent l'objet de la connaissance, au sens de Husserl : «L'être est le *transcendens* par excellence [...] Toute exploration de l'être comme *transcendens* est connaissance transcendante» (Heidegger, 1964, p. 56).

Comme on l'a fait pour Marx, Peirce ou Wittgenstein, on distingue, à la suite d'un «tournant», un premier et un deuxième Heidegger. Dans *L'être et le temps*, resté inachevé, est tentée une approche de l'Être par l'étude semi-anthropologique et semi-psychologique des étant-là (les *Dasein*), dont l'auteur se déclarera insatisfait par la suite, à cause de problèmes de «vocabulaire». Il dira aussi : «L'auteur n'était pas alors de taille pour une élaboration suffisante du thème que nomme le titre *Temps et être*» (1976, p. 11).

La parole, qui est «abri» de l'Être et de l'homme (1966, p. 73), est prédominante, même s'il est dit ailleurs : «La mort en tant qu'Arche du Rien, abrite en elle l'être même de l'être» (1966, p. 212). La parole, et surtout la poésie, est dotée d'une toute-puissance magique : «Pas de chose là où le mot manque» (1968, p. 110). Le Mot est «un rapport direct de la chose à l'être» (1979, p. 369), mais s'il «a pour rôle de dévoiler l'anticipé, [le mot] n'entre pour rien dans le dévoilement du dévoilé, du mode d'être de l'être» (1979, p. 146). Pourtant le parler «articule le logos et l'être d'un seul et même mouvement» (1979, p. 152). Comme émanation du Logos, le langage n'est pas problématique, puisque «ce n'est que dans la mesure où l'homme parle qu'il pense et non l'inverse comme le prétend la métaphysique» (1956, p. 90).

Dans son avant-propos à *L'être et le temps*, paru en 1927, Heidegger écrit : « L'élaboration concrète de la question du sens de l'être est l'objet du présent travail » (1964). Mais il ne se préoccupe pas de l'herméneutique en tant que questionnement sur le sens, la compréhension ou la communication, car ceux-ci résultent non « d'une méthode » d'approche, mais d'un mode d'être. Il veut cerner les opérations suivantes : qu'est-ce qu'on pense et comprend quand on pense ou comprend ? C'est par une appréhension de l'Être et de ses relations avec les « étant » humains que l'on vient « à la compréhension de l'être comme constituant de son être » (1964, p. 183).

Comme dans l'herméneutique biblique, le sens préexiste et il ne reste qu'à s'en approcher et l'approfondir : « Nous avons dit que nous nous mouvons toujours au sein d'une compréhension de l'être déjà présente [...] Une compréhension ordinaire et vague de l'être est un fait » (1964, p. 21). Mais c'est un fait plutôt insatisfaisant, car : « Être signifie raison » et « raison veut dire être » (1962a, p. 263). Et cette visée, dit-il, entraîne cercle et vertige, « car nous ne savons au juste ce que signifie « être » et pas davantage ce que signifie « raison ». Aussi « à la question touchant le sens de l'être, la réponse, jusqu'à mieux informé, demeure pour nous porte close. La clef nous manque, qui pourrait l'ouvrir et nous faire pénétrer le sens de la parole sur l'être » (1962a, p. 263). Et plus loin : « Nous ne savons pas, de manière claire et fondée, ce que nous pensons nous-mêmes lorsque nous faisons usage des mots « étant » et « être » dans notre propre langue » (1962a, p. 273).

Puisque finalement, « ce qui donne le plus à penser est que nous ne pensons pas encore », même si penser demeure un pôle majeur du désir humain (1959, p. 128), ce qui importe aujourd'hui, c'est de chercher « ce qui mérite d'être pensé ». Ce sera bien sûr la question de l'Être, et non pas les discours qui avaient polarisé jusque là l'herméneutique. Pour l'individu, la méthode pour penser consistera à engager « le dialogue par questions avec le penseur », mais pas n'importe lequel d'entre eux.

Penser équivaudra à une réflexion et une réinterprétation des fragments qui nous sont parvenus, à travers l'Historialité, des textes présocratiques, avant que Platon et Aristote ne leur aient substitué logique et rationalité. L'enseignement de Heidegger consacre deux ans « presque totalement à la traduction des huit premiers mots du fragment VI de Parménide » (Granel, 1959, p. 1). Y règne l'énoncé de Parménide : « le même est penser et être » (1968, p. 222). Ces textes trouveraient écho chez quelques grands poètes plus récents, dont Novalis, Hölderlin, Rilke, Trakl ou S. George.

Le chemin vers une compréhension de l'Être résidera donc dans une traduction du grec présocratique en grec classique et de celui-ci en allemand (et éventuellement en français !), car le grec présocratique est présumé s'être

le plus rapproché de l'Être, comme en témoigneraient ses énoncés, dont le sens a été par la suite masqué et oublié par les successeurs grecs. Seule une réorientation de la qualité de l'ouverture du *Dasein* (l'être-là) à l'Être permettrait de comprendre la parole présocratique et toute parole. Ce qui est atteint dans la parole ne prête pas à discussion, car « la grande pensée des penseurs grecs, Aristote inclus, pense sans concept » (Heidegger, 1959, p. 128). Déclaration paradoxale, si on pense à l'œuvre de ce penseur, mais qui veut peut-être le réhabiliter en tant que « poète » !

Cette traduction-compréhension n'atteint son but « que par un saut, une sorte de saut où cela saute aux yeux en un instant » (1959, p. 140-141). Une interprétation nouvelle ne surgit pas d'un processus « philologico-psychologique », car « toute traduction de la parole apparaît comme pur et simple arbitraire » (1962c, p. 267-268). Il s'agirait plutôt d'une « translation » entre termes et énoncés. Comme le commente un autre traducteur : « Il faut donc traduire pour entendre et entendre pour traduire. Rien n'indique lequel de ces processus doit se déclencher le premier, ni par quelle grâce » (Granel, 1959, p. 3).

Heidegger opère cette traduction selon une méthode curieuse qui évacue les lexiques ou encyclopédies. Dans son essai sur le Logos, chez Héraclite, habituellement compris comme « dire et parler » (1956, p. 60) – ou comme Verbe et Agir – il avertit qu'il ne faut pas en user avec le « bon sens » commun, ni avec la raison, qui n'y a pas plus de titre que « l'irraison, voire la déraison » (1956, p. 60). À partir de la ressemblance formelle entre les mots « *legein* » en grec et en allemand, il propose que le mot grec signifie, comme l'allemand, le legs et le « mettre-à-reposer », le « gésir » (1956, p. 61). Lacan, qui a fait la traduction de ce texte, s'étonne un peu de cette « approximation phonématique », qu'il qualifie d'ailleurs de « calembour » (1956, p. 61, note 1), sans n'en rien conclure de péjoratif, justifiant peut-être à l'avance ses propres recours futurs aux calembours !

Pourtant Heidegger prévient contre toute approche d'interprétation qui aurait recours à des ressemblances sonores entre les mots, car les mots ne s'adressent pas à l'oreille : « Nous croyons fallacieusement que l'activité des organes corporels de l'ouïe peut être ce qui est proprement d'ouïr » (1956, p. 67). Ce ne sont pas les sens qui perçoivent, mais l'Être en l'homme : « Nous avons des oreilles et pouvons être équipés d'oreilles parce que nous oyons ». Nous n'entendons que lorsque « nous sommes *en entente* avec ce qui nous est adressé », c'est-à-dire en le laissant « gésir dans son champ d'ensemble » (1956, p. 67-68).

Heidegger reconnaît que l'origine est perceptuelle et spatiale : « nulle pensée ne se crée l'élément où elle se meut », puisque la pensée ne pense que « le visible, le buisson, la montagne, la mer, la précipitation des choses »

dans «l’embrasement, l’immédiateté de ce qui est donné simultanément dans le proche et le lointain» (1979, p. 107). Mais cette perception ne serait ni sensorielle, ni première. Étant dérivée de la pensée, la perception «n’est pas une relation originelle à l’être» (cité dans Haar, 2002, p. 120-121). Cette relation reste problématique: «Car le sacré apparaît toujours à la fois comme le lointain et le proche, comme l’élément familier et protecteur et comme l’absolument inaccessible» (Heidegger, 1979, p. 103).

La compréhension ne se distingue pas de l’explicitation effectuée par le langage: «Dans l’explicitation, le comprendre ne devient pas quelque chose d’autre, mais lui-même» (1985, p. 122) et «la totalité de signification de la compréhension vient à la parole» (1964, p. 199). Toute explicitation se fonde dans la compréhension (1964, p. 191); cependant «l’explicitation ne consiste pas à prendre connaissance de ce qui est compris, mais à développer les possibilités pro-jetées [*sic*] dans la compréhension» (1964, p. 185) et «l’interprétation de quelque chose en tant que ceci ou cela se fonde essentiellement sur un pré-acquis, une pré-vision et un pré-concept» (1964, p. 187).

Toute explicitation est d’ailleurs aussi polémique que sémantique chez Heidegger, car elle est toujours en butte à la facticité ou à la mauvaise foi des autres. Il explique, en effet, que «l’herméneutique n’accomplit sa tâche que par le biais de la destruction», car elle doit sans cesse s’affronter à «défaire l’explicitation reçue et dominante et d’en dégager les motifs cachés, etc.» (cité dans Courtine, 1993, p. 167).

À la question du «comment un être-là peut communiquer avec un autre être-là», Heidegger répond qu’ils sont toujours/déjà en communication:

en se laissant guider vers quelque chose, l’être-là n’en vient pas à quitter une sphère intérieure où il se trouverait d’abord enfermé; c’est pour lui, au contraire, un mode d’être primordial que de se trouver toujours-déjà «au-dehors» près d’un étant qu’il rencontre au sein d’un monde toujours-déjà découvert» (1964, p. 85).

La communication entre les «étant» ne fait pas problème, car «l’autre est un doublet de soi» (1964, p. 157). Il est présumé qu’en tant qu’être au-monde, le *Dasein* possède une connaissance inhérente, infuse de l’autre, dans le souci et la proximité: «La compréhension de l’être-là inclut d’emblée la compréhension d’autrui» (1964, p. 156). On pourrait mettre cette position en contraste avec celle d’un autre philosophe existentialiste, Kierkegaard, pour qui la communication exige pensée et médiation: «Il n’y a pas de rapport direct de sujet à sujet» et «de toute réalité en dehors de moi, il faut dire que je ne puis la saisir qu’en la pensant» (1977, p. 20). Donc, par médiation.

Selon Heidegger, le discours, qui est articulation de la compréhension, est « au fondement du sens : « Nous avons nommé sens ce qui s'articule dans l'explicitation » (1964, p. 199). Pourtant cette explicitation est trahie par le langage : « Ce ne sont pas seulement les mots qui pour cette tâche font le plus souvent défaut, mais c'est surtout la "syntaxe" (1964, p. 57). Ou plutôt : « La pensée pluriforme ne requiert pas tant une langue nouvelle qu'une mutation de notre rapport à l'ancienne » (1976, p. 188).

S'il ne se préoccupe pas d'une nouvelle syntaxique, il introduisit dans ce qui passait pour la « pensée », une rhétorique réservée jusque là à la poésie : « Toute pensée qui déploie le sens est poésie, mais toute poésie est pensée » (1979, p. 256). D'où d'incessantes répétitions, tautologies et parataxes, inventions de nouveaux mots par ajouts d'affixes et de flexions, substantivation des verbes et participes et verbalisation des noms, scission des mots qui rendent les syllabes autonomes, jeux étymologiques plus ou moins aléatoires, etc. Les énoncés subissent une même transformation : refus de la non-contradiction, identité des contraires, des analogues ou des polysémies. Ainsi : « nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel » (1979, p. 23)!

Heidegger semble se rallier à l'hypothèse de Cassirer sur l'hétérogénéité des systèmes symboliques dans des sociétés différentes, car il met en question à plusieurs reprises la possibilité pour les Romains de comprendre la pensée grecque. Il admet les différences d'interprétation résultant de la différence entre individus : « Tout esprit pénétrant comprend bien qu'Héraclite ne parle pas de la même façon à Platon, à Aristote, à un écrivain ecclésiastique chrétien, à Hegel ou à Nietzsche » (1958, p. 316). Il rappelle la mésinterprétation d'Aristote par les « théologiens du Moyen Âge » ou par Kant, soulignant que « comprendre autrement ne veut dire mal comprendre que là où l'interprétation se targue d'être l'unique vérité possible » (1962c, p. 181).

Les erreurs d'interprétation sur les discours des autres sont foison, parce que « les modes déficients d'être-avec-autrui prédominent dans notre existence », « conduisant à un recours à l'*Einführung* » (1964, p. 157), un mécanisme peu fiable. Il ne peut être question de faire un syncrétisme de ces interprétations multiples qui n'ont qu'une exactitude relative. Qui considère une pareille multiplicité « se voit menacé – nécessairement – par le spectre affreux du relativisme » (1958, p. 316).

Ce contexte général serait accueillant pour la symbolique cassirienne, sauf pour le caractère évidentiel octroyé à une mythologie particulière, celle de la « tribu grecque » (Vidal-Naquet, 1972), qualifiée de « parole

originnaire et inaugurale», offrant «les premières déterminations de l'être, qui devaient demeurer fondamentales pour l'avenir» (Heidegger, 1964, p. 39).

Contemporain du déploiement de l'ethnographie européenne et de son intérêt pour les mythes, Heidegger ne convoque pas ces recherches qui tentent de situer la mythologie dans le champ de la pensée et qui concluaient que «chose essentiellement locale, le mythe s'atrophie et périt dès qu'il est arraché à son humus culturel» (Detienne, 1980, p. 211). Heidegger y voit plutôt un simple oubli auquel il serait possible de remédier, même après vingt siècles de transformations dans «l'historialité de l'Être». Il conclura par une mythologie simplifiée, le *Quadriparti*, soit la terre et le ciel, l'humain et les dieux. Depuis que les humains ont «nommé les dieux», ceux-ci «portent au langage notre être-là, dès lors nous entrons dans le domaine où se décide si nous nous promettons aux dieux ou si, au contraire, nous nous refusons à eux» (Heidegger, 1962b, p. 51).

Fidèle à Husserl, il récuse l'existence de représentations psychiques des choses et valorise une perception transcendante qui n'a pas besoin des sens : nous ne percevons pas l'arbre, l'arbre nous est donné, là, devant nous. La vue, qui «s'est érigée comme autre que les autres sens, qui sont des sens du contact» (Loreau, 1989, p. 38) est caractérisée par son expansion illimitée et ses liens avec la lumière, serait donc incorporelle et abstraite. En particulier, la vue introduit un écart qui rend aux autres sens, restés dans l'ombre, leur efficacité expérientielle.

Et c'est la parole venant du dedans, qui est hors-visibilité, qui aurait la fonction de scinder la vue, en lui imposant la présence d'un univers différent, arrière et sensible, qui n'est pas du visible : «cette différence est ce qu'on nomme le corps» (Loreau, 1989, p. 53). La polysensorialité existe pour Heidegger : «L'œil est habité en son fond d'une forme de toucher qui, bien qu'imaginaire, n'en appartient pas moins à l'essence de la vue» (Loreau, 1989, p. 74).

Ainsi le «voir» lui-même porte originnairement en lui-même la «structure d'explicitation» (1976, p. 149), laquelle cependant ne peut se dire en termes d'espace.

Ses traducteurs transmettent son strict avertissement à l'effet que, dans le terme *Dasein*, rendu en français par «l'être-là», «on ne tiendra pas compte de l'indication spatiale contenue dans le mot français (et du reste également dans le mot allemand)» (Heidegger, 1964, p. 279, note 2). Pourtant Heidegger ne peut éviter toute allusion spatiale, notamment dans le «déploiement» d'une région psychique appelée «l'éclaircie de l'Être», où se situe «l'instance extatique dans la vérité de l'Être» (1966, p. 93).

Sauf pour une brève conférence sur *L'art et l'espace*, en 1969, Heidegger n'écrivit pas la suite prévue d'une recherche sur l'espace, étant donné une certaine angoisse que cette notion lui inspirait : « l'angoisse envers l'espace est aussi inévitable que face à la mort ». Il explique que l'espace appartient

aux phénomènes originaires près desquels, suivant une parole de Goethe, quand les hommes viennent à s'en apercevoir, une sorte de crainte allant jusqu'à l'angoisse les saisit. Car derrière l'espace, à ce qu'il semble, il n'y a rien à quoi il puisse être reconduit (1968, p. 100).

Qu'en est-il de cette « anxiété spatiale », de cette « angoisse paralysante » devant la spatialité (Franck, 1986) ? Sans parler de réaction névrotique, il est étonnant que Heidegger n'ait pas vu que la structure linéaire du temps non seulement ne permet pas de « penser » l'être-avec et au monde, mais aussi les divers temps de l'expérience. Les quelques pages consacrées par Heidegger à l'espace restent énigmatiques, contradictoires même selon ses traducteurs (Boehm, 1964, p. 297). Cette absence théorique importante perpétuera la conception euclidienne de l'espace comme le lieu de choses substantielles entourées de vide, le contraire d'une topologie.

La spatialité (ou l'espace) est plutôt définie comme orientation et proximité dans le proche et le « préféré » : « l'étant de prime abord disponible le plus proche est celui auquel l'être-là s'en tient de préférence, et les éloignements s'ordonnent d'après lui » (1964, p. 136). Mais « l'éloignement ne se perçoit jamais comme une distance » (1964, p. 134) et la lunette que quelqu'un porte sur le nez « est plus éloignée de lui que le tableau accroché au mur opposé » (1964, p. 136). Il ne saurait donc être question d'une « distance mesurée » et l'auteur cède plutôt à l'emploi d'une mesure temporelle, comme « à une demi-heure d'ici », en précisant qu'une « demi-heure n'est pas égale à trente minutes, mais à une durée dénuée de "longueur", si l'on entend par longueur une extension quantitative » (1964, p. 134).

À partir de son tournant, Heidegger « n'élabore plus un discours systématique », mais commente « les grandes sentences des poètes et des penseurs » (Vattimo, 1987, p. 122). Sa démarche viserait, cette fois, la signification de l'Être et non plus sa différence avec l'être-là : « ne plus expliquer l'être par quelque chose qui est » (Heidegger, 1962a, p. 160).

Si on refuse à l'Être le statut de concept, l'approche de ce « non-concept » ne se fait pas par les méthodes herméneutiques traditionnelles, mais par des sortes d'expériences, de bonds ou de sauts, d'éclairs de conscience, d'éclaircies, survenant lors d'une méditation plus profonde, instaurant un rapport direct à l'Être. Celui-ci est alors présenté comme l'Ouvert, le plus complètement indéterminé, un terme repris de la poésie de Hölderlin. De sorte que le dévoilement de l'Être (*l'aletheia*) ne procure

pas une vérité ou une connaissance de l'Être, mais la seule anticipation d'un espace où séjournerait la vérité. Le saut qui révélerait la nature de l'Être, dans cette ouverture au sans-fond, répond à un « éclair » provenant de l'Être lui-même, où rien ne subsiste des étant-là.

L'Être est « le sans-fond, le sans-raison, l'abîme » (1962a, p. 239) et « le vide de l'être [...] ne peut jamais être comblé par la plénitude de l'étant » (1958, p. 110). Cette ouverture « est non seulement le lieu de la pensée, mais aussi cela même qu'il y a à penser » (Loreau, 1989, p. 356). Ainsi, même s'il inspire la terreur et se dérobe sans cesse, à la façon du Dieu des mystiques ou de la théologie négative, l'Être exige d'être dévoilé.

Outre des considérations générales sur la sculpture et l'architecture grecque (1976), Heidegger s'est avisé, dans *L'origine de l'art* vers 1935, de proposer une interprétation iconologique d'un tableau de Van Gogh – l'une des nombreuses paires de bottes –, basée sur leur ustensilité. Ce serait les bottes d'un paysan ou d'une paysanne, connotant « la foulée à travers les champs, le long des sillons toujours semblables, le cuir marqué par la terre grasse et humide, etc. » (1962a, p. 25). Près de 30 ans plus tard, M. Schapiro lui rétorque que ce ne sont là ni chaussures de femme ou de paysan, mais plutôt de l'ouvrier et citadin qu'est l'artiste, Van Gogh lui-même, d'où d'autres connotations : autoportrait, pauvreté, etc. (Schapiro, 1982b, p. 357).

Dix ans plus tard, J. Derrida répliquera qu'il ne s'agit pas là d'une paire de chaussures, mais « supposera » (1978b, p. 302) qu'il s'agit de deux chaussures du même pied (ce qui n'est pas évident !). Derrida précise qu'il a toujours trouvé « ridicule et lamentable » (1978b, p. 334) le fameux passage sur « un célèbre tableau de Van Gogh » par Heidegger, soit « un moment d'effondrement pathétique, dérisoire, et symptomatique, signifiant » du maître (1978b, p. 209). Devant ce « délire », dit-il, « déçu, on pouffe de rire » (1978, p. 13 et 27), sans mettre en cause la méthode iconologique. Quant à Schapiro, il tiendrait un « langage dogmatique et précritique » (1978b, p. 357).

Tout en déplorant l'absence de quelque « référence esthétique ou picturale » (1978a, p. 29), chez les deux « professeurs », Derrida, qui ne s'y prête pas non plus, suggère plutôt qu'il faudrait analyser les lacets, aux courbes « menaçantes », ou, à la Lacan, la semelle et la chaussette absentes ! La méconnaissance de la peinture chez Heidegger se prolongera dans son refus de l'art abstrait – si proche pourtant de sa conception de l'être – mais qu'il associe au « monde [de] la technique et la science » (1962b, p. 75).

Son ouvrage *Le principe de raison* (1962c) ne traite pas de la raison comme telle, soit cette « très haute faculté intellectuelle » dont il a déploré l'émergence chez Platon et Aristote, mais bien du principe de raison suffisante. Heidegger réaffirme que « toute chose a nécessairement une raison »

(1962c, p. 55), dans l'acception familière de cause, origine ou finalité (1962c, p. 252-253). Sauf à en réduire la portée, en reconnaissant avec le poète Angelus Silesius, que « La rose est sans pourquoi, n'a souci d'elle-même, ne désire être vue » (1964, p. 103).

Un disciple de Husserl, Heidegger et Freud, le psychanalyste L. Binswanger, fonda *L'analyse existentielle* (1971) dont Foucault présentera la traduction. Il modifie la notion du *Dasein* heideggérien, qu'il traduit par un « être présent » au monde, « dans l'amour » et non le souci (1970, p. 99). Il reprend la question herméneutique dans les termes de Schleiermacher et Dilthey, fondant sur Rorschach (1953) sa conviction de la diversité des interprétations (1970, p. 81 et 98). Si comprendre est « empathie » ou « dation originelle » au sens de Husserl (1971, p. 158), Binswanger s'interrogera plus longuement sur la distinction entre « comprendre » et « interpréter ». Il loue « l'expérience herméneutique » de Freud qui « a fait indirectement progresser la compréhension » par la méthode de regroupement des faits « selon des thèmes ou des connexions de sens rationnels » (1970, p. 163 et 166), après une « longue et lente perception des phénomènes » :

Et Freud, en exerçant la méthode de la perception des expériences vécues sur de longues périodes, par une attention fixe, optique ou acoustique, maintenue des heures durant, et dirigée sur le nuancement, le déroulement et l'entrelacement des structures expressives de la personne, a créé le *fondement expérimental* pour un système de convictions théoriques... (1971, p. 160-161).

Binswanger conçoit le comprendre comme une interprétation (1970, p. 170), mais rappelle que la clinique a montré que non seulement l'interprétation peut être étrangère au sens, mais que, même munis d'une interprétation correcte, l'analyste et l'analysant peuvent aussi ne pas la comprendre, sans expliquer la différence entre les deux phénomènes.

Un autre psychanalyste s'est revendiqué d'une psychanalyse existentielle, inspirée de Heidegger, Freud et Binswanger, soit R.D. Laing (1970), qui pose la nécessité, après Dilthey, de « comprendre » l'autre à partir de « sa » propre façon de ressentir la situation dans laquelle il se trouve avec nous (1970, p. 29 et 30). Si « l'interprète d'un texte a le droit de présumer qu'il se trouve dans un contexte expérientiel qui ne diffère pas entièrement de celui où se trouvait l'auteur », cette présomption ne peut être faite dans le cas d'un psychotique (1970, p. 31). Mais comment distinguer un psychotique d'un « *border line* » – ou frisant la limite de l'insanité – quand l'auteur reconnaît par ailleurs que « bon nombre de psychotiques pseudo « guéris » jouent à « être sains d'esprit » ? (1970, p. 134). Laing reconnaît, plus que d'autres, dans le fait de la « maladie mentale » (1970, p. 25) un problème pour l'interprétation des discours et textes (voir la section 6.14).

J.-P. Sartre s'est peu intéressé à la question du langage, *L'être et le néant* (1943) – comme nous le notions il y a un demi-siècle (!) – n'y consacrant qu'une page sur 700 (Saint-Martin, 1958 et 1994b, p. 170). Ses théories de l'altérité et de la communication, sur fond paranoïde et sadomasochiste, pourraient relever de la problématique de Laing!

3.3. GADAMER ET LA TRADITION

Sensible aux possibilités d'erreurs et de préjugés révélées par Heidegger, chez les autres comme en lui-même, un disciple, H.-G. Gadamer, se refuse à interroger la subjectivité, sauf dans les termes que permette «la réhabilitation de l'autorité et de la tradition» (1976, p. 115).

Il oppose à «l'exigence scientifique de preuve et de certitude» (Vattimo, 1987, p. 139) une expérience de l'art comme «mise en œuvre de la vérité», selon la formule heideggerienne. Tout en définissant la tâche de l'herméneutique comme «le phénomène de comprendre et d'interpréter correctement ce qui a été compris» (Gadamer, 1976, p. xi), Gadamer ne s'interroge pas sur ces étapes. La compréhension vise un sens déjà existant: «L'herméneutique est l'art de comprendre ce qui est doué de sens. Elle présuppose du sens.»

Comprendre est une participation au sens: «La tâche de l'herméneutique est d'élucider ce miracle de la compréhension qui n'est pas communion mystérieuse des âmes, mais participation à une signification commune» (1976, p. 132). Du fait de cette hypothétique préexistence d'une «signification commune», la problématique de la compréhension disparaît au profit de celle de l'interprétation: «L'interprétation n'est donc pas un acte qui peut occasionnellement s'ajouter à la compréhension; comprendre, c'est toujours interpréter; en conséquence, l'interprétation est la forme explicite de la compréhension» (1976, p. 148).

Cette apparente aisance dans la compréhension résulte, en partie, de la localisation exclusive du sens dans la fonction langagière lexicale: «L'être qui peut être compris est langue» (1976, p. 330). Une entente commune entre humains semble d'autant plus facile que l'on récuse la polysémie fondamentale du langage: «D'une certaine façon nous présupposons que quiconque parle la même langue que nous, prend les mots dans le sens qui nous est familier. Cette présupposition ne devient problématique que dans des cas particuliers» (1976, p. 106).

Pour lui, l'interprétation se fonde sur l'hypothèse du symbole, au sens étroit du mot, «qui ne fait pas que pointer» vers un sens, mais permet au sens de se présenter lui-même, puisque «le sens est déjà actuellement

là » (McCormick, 1990, p. 22). La question de l'altérité de l'autre dans la communication s'efface sous l'hégémonie de l'être et de la vérité : « Je crois avoir montré avec précision que cette compréhension ne s'adresse pas au toi comme tel, mais à ce qu'il dit de vrai » (1990, p. 16). Ce « vrai » qui fonde la communication, se reconnaîtrait entre sujets, grâce à une « entente sur le fond » de ce qui est dit, produite au besoin par l'intermédiaire d'experts (1990, p. 134).

Aucune autorité dans l'interprétation n'appartient à l'auteur d'un texte et il ne s'agit pas pour le lecteur de reconstruire le cheminement créateur de l'autre : « Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement mais toujours. C'est pourquoi la compréhension n'est pas une attitude universellement reproductrice, mais aussi et toujours une attitude productive » (Gadamer, 1976, p. 136).

Ainsi Gadamer conteste que la compréhension résulterait d'une restitution des conditions d'origine de l'œuvre ou d'une espèce de reconstruction. Ce n'est pas « bien définir la compréhension que de voir en elle une seconde création, la reproduction de la production originelle » (1996, p. 186). De toutes façons, dira-t-il, il ne s'agit nullement pour l'herméneutique « de développer une procédure de compréhension, mais bien d'élucider les conditions qui permettent la compréhension » (1976, p. 135). Ces conditions tiennent au fait d'une entente résultant de « la possession commune de préjugés fondamentaux et constitutifs ». L'interprétation y devient un affrontement entre préjugés, où devrait triompher une autorité, c'est-à-dire un autre qui « nous est supérieur en jugement et en perspicacité, que son jugement nous devance, qu'il a prééminence sur le nôtre » (1976, p. 118 et 135).

Gadamer recommande surtout de se méfier du « préjugé contre les préjugés », que les *Lumières* auraient injustement instauré, sous prétexte de raison et de science, car « toute compréhension relève essentiellement du préjugé » (1976, p. 291). Le terme lui-même de « préjugé » reste ambigu chez Gadamer, car s'il désigne ce qui fonde ou prépare le jugement, qui « pré-juge », il renvoie aussi à l'usage plus récent d'opinions que l'on sait fausses. Les confrontations herméneutiques restent difficiles, parce que celui qui interprète « n'est pas en mesure de distinguer de lui-même, à titre préalable, les préjugés féconds qui permettent la compréhension de ceux qui lui font obstacle et mènent à des malentendus » (1976, p. 136). C'est tout le problème de l'épistémologie !

La précarité des connaissances, opinions et préjugés se double d'une autre considération, issue autant du marxisme que de la psychanalyse :

Tout écrit est une sorte de discours aliéné et nécessite la reconversion des signes en discours et en sens. Du fait que par l'écriture le sens subit une sorte d'auto-aliénation, cette reconversion se présente comme la vraie tâche de l'herméneutique (1976, p. 412).

Sans entreprendre cette tâche, Gadamer ironise sur le fait que le jugement porté sur l'art visuel contemporain est désespérément « incertain pour la conscience scientifique » qu'il récuse par ailleurs (1976, p. 138). Il en blâme « les préjugés incontrôlables » avec lesquels nous abordons cet art, « qui arrivent à conférer à la production contemporaine un surcroît de résonance, hors de proportion avec sa véritable teneur, sa signification véritable ». Ce n'est que par « la disparition de toutes les références actuelles que se révèle leur configuration propre et que peut être compris ce qui en elle est dit qui puisse prétendre à une valorisation contraignante générale » (1976, p. 138). Le sens est donc une configuration établie entre des faits.

Mais le refus des « références actuelles » recèle bien des pièges, et des notes biographiques obligeront Gadamer à corriger ses premières interprétations des textes de Célan. Et la « configuration propre » de l'œuvre ne se révèle pas dans le cas de la « poésie pure » de Mallarmé ou du *Cimetière marin* de Valéry, Gadamer avouant y frapper le roc de « l'incompréhension » (McCormick, 1990, p. 16). Cette situation tiendrait, dit-il, non à ses propres « préjugés », mais à la révolte des écrivains contemporains contre la tradition !

3.4. MERLEAU-PONTY ET L'INVISIBLE

Merleau-Ponty reconnaît que le problème du langage, « plus clairement qu'aucun autre, apparaît comme un problème spécial et comme un problème qui comprend tous les autres, y compris celui de la philosophie » (1960, p. 116). Il n'y accordera cependant que peu d'attention. Lecteur de Heidegger, Husserl et Cassirer, Merleau-Ponty reconnaît surtout la part d'indicible dans l'expérience humaine, tout en notant que « la volonté d'appliquer la raison à ce qui passe pour irrationnel est un progrès de la raison » (1996, p. 76).

Dans un texte « Sur la phénoménologie du langage » (1960), Merleau-Ponty réaffirme la différence essentielle entre le signifiant et le signifié, frappée d'un arbitraire interne et externe : « L'acte de parler, une fois acquis, ne suppose aucune comparaison entre ce que je veux exprimer et l'arrangement notionnel d'expression que j'emploie (1960, p. 110). D'où une certaine inutilité de la linguistique et de la syntaxique !

L'élaboration du sens se produit dans une zone indicible, connaissable par des voies mystérieuses mais déterminantes : « Nous sommes condamnés au sens » (1945, p. XIV) et « nous ne pouvons avoir rapport qu'avec des significations » (1945, p. IX). Le sens surgit dans « la vie antéprédicative de la conscience », produit d'une connaissance innée :

Dans le silence de la conscience originaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression (1945, p. x).

Ce sens « immanent » est conçu comme « une signification langagière [...] qui accomplit la médiation entre mon intention encore muette et les mots » (1960, p. 111).

Cette « intention significative » n'est pas liée à une vision symbolique comme chez Cassirer, mais répond à un « vide déterminé, à combler par des mots », et ne comporte aucune représentation : « Ma visée corporelle des objets de mon entourage est implicite, et ne suppose aucune thématization, aucune "représentation" de mon corps ni du milieu » (1960, p. 112). Il s'agit d'une « spontanéité enseignante » qui, lorsqu'elle nous donne autrui dans une opération de « donation de sens » – que Husserl déclare ne pouvoir expliquer (1960, p. 117) – prendra le nom de « transgression intentionnelle » (1960, p. 118).

Les signes véhiculent une signification, parce qu'ils « font tous ensemble allusion à une signification toujours en sursis, quand on les considère un à un, et vers laquelle je les dépasse sans qu'elle la contienne jamais » (1960, p. 110). Mais il ne s'agit pas d'un sens assignable et analysable : « Les signes organisés ont leur sens immanent, qui ne relève pas du "je pense", mais du "je peux", c'est-à-dire à des actes fondamentaux qui incorporent la perception. » Bizarrement, Merleau-Ponty tient qu'il n'y a pas de « conservation matérielle du passé » dans une mémoire, c'est-à-dire de traces mnésiques : « le corps n'est plus un réceptacle d'engrammes, il est un organe de pantomime chargé de réaliser des "intentions" de la conscience » (1945, p. 472).

Malgré cela, il accorde une grande place à la perception dans un ouvrage (1945) qui « reprend les résultats de la Gestaltthéorie » (Lyotard, 1967, p. 62). Il écrit dans ses *Notes de travail* posthumes : « La Gestalt tient la clé du problème de l'esprit » (1964b). Selon nous (Saint-Martin, 1990b), il l'a réduite par une survalorisation de la figure-sur-fond, où la perception n'a affaire qu'à des « objets » globaux et non à une texture, une odeur, une tache, comme l'avait évoqué Husserl : « la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile » (1962, p. 27). Mais il existe « la texture de l'Être » (*ibid.*).

Merleau-Ponty admet certes que « la signification est invisible » (1964b, p. 267), puisque le signifiant est seul perceptible. Mais parce que dans un tableau, le fond n'est pas visible comme la figure (1964b, p. 300), il conclut que ce fond (un signifiant) est « invisible », ce qui est proche d'une absurdité, puisque sauf pour la portion occupée par la superposition

de la figure, le fond est manifestement visible. Merleau-Ponty persiste à dire qu'il « perçoit » l'arrière de la lampe qui lui fait face, pourtant imperceptible à sa vision (1996, p. 44). Il invoque le geste de la main qui peut ultérieurement contourner et saisir l'objet global, mais qui peut ou non avoir lieu.

Il s'accommode aisément des lacunes perceptives : « Voir, c'est avoir la permission de ne pas penser la chose, *puisque'on la voit*. » La perception n'est pas cognitive ou liée à la question du sens, qui serait un pré-donné : « La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux » (1945, p. v).

Témoin des nombreuses illusions qu'imposent les influences culturelles – la perspective convergente n'étant qu'un fait culturel (1964b, p. 265) – Merleau-Ponty plaide pour une perception plus originaire, qu'il appelle « brute ou sauvage » (1964b, p. 265). Elle renvoie à un perçu « amorphe », qui « est au fond l'Être au sens de Heidegger » (1964b, p. 223). S'il propose de « prendre pour modèle de l'être l'espace topologique » (1964b, p. 264), il ne note pas que celui-ci correspond à des structures géométriques spécifiques.

Si, selon lui, « le monde et la raison ne font pas problème », il concède qu'ils « sont mystérieux », mais il n'est pas question de « dissiper ce mystère » (1945, p. xvi). Aussi, en philosophie, comme pour Wittgenstein, « il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser » (1945, p. ii). D'ailleurs, « une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie. » (1945, p. xvi). Il cite Husserl : « C'est l'expérience [...] muette encore qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens » (1945, p. x), sans éclairer les notions d'expression ou de sens. Dans le monde phénoménologique, « c'est le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres » (1945, p. xv).

Merleau-Ponty explique la communication interhumaine par une identité sous-jacente des individus : « par la perception d'autrui, je me trouve mis en rapport avec un autre moi-même, qui soit en principe ouvert aux mêmes vérités que moi » (1996, p. 52). Ce principe est pourtant démenti par nombre de malentendus et luttes sociales, autant que par le conflit des interprétations.

En particulier, l'observation de Husserl quant à la réciprocité dans l'expérience du tact, « où la main qui touche est aussi touchée » (1960, p. 211), ou encore que « toucher, c'est se toucher » (1964b, p. 308), lui semble répandre hors du sujet humain, dans les objets externes, le statut d'une « chair » analogue au corps animal. Chez Freud, dit-il, il n'y a pas « philosophie du corps, mais de la chair » (1964b, p. 324). La potentialité même d'émergence

du sens « veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde » (1964b, p. 302 et 308-315) et vice-versa. Le chiasme entre l'être humain et le monde sensoriel se résout en un simple aller-retour, du même au même.

Dans ses textes sur la peinture, notamment sur Cézanne (1948), le sens est décrit comme une émanation des objets plastiques eux-mêmes, de par leurs propres caractéristiques sensorielles. Celles-ci deviennent des sortes « d'emblèmes toujours-déjà dotés de sens » (1960, p. 66), comme dans les mythes chez Cassirer. Le sens serait issu des styles ou monogrammes élaborés par les artistes sur le modèle des apparences des objets du monde. Une sorte de physiognomie du monde se donnerait à l'homme à travers « l'unique manière d'exister qui s'exprime dans les propriétés du caillou, du verre ou du morceau de cire » (1945, p. XIII).

Merleau-Ponty nie que la perception se prolonge par la constitution de percepts à l'interne, affirmant qu'elle négocie uniquement avec les objets externes : « Ma perception ne porte pas sur un contenu de conscience ; elle porte sur le cendrier lui-même » (1945, p. 301). À l'inverse de Husserl, il propose que le sens n'existe pas dans une donation par la conscience, mais réside dans l'objet lui-même : « le sens imprègne le tableau plutôt que le tableau ne l'exprime ». Ou encore, le sens émanerait de l'objet comme une chaleur, il « s'enlise dans le tableau, tremble autour de lui comme une brume de chaleur, plutôt qu'il n'est manifesté par lui » (1945, p. 301). Merleau-Ponty assume le texte de Sartre, où le signifiant dans un tableau est identifié à un signifié :

Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha... c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui du coup est submergée, empâtée par les qualités propres des choses (1960, p. 61).

Ce déni du phénomène de la représentation psychique des objets du monde à travers les percepts semblerait éloigner Merleau-Ponty de la psychanalyse, dont il accueille cependant l'hypothèse de l'inconscient. Il avoue que son interprétation actuelle de son expérience passée « est liée à ma confiance dans la psychanalyse » (1945, p. 398). Confiance toute relative puisque Merleau-Ponty, outre la représentation et la mémoire, refuse de reconnaître l'effet de l'attention et des processus d'association dans la perception, etc. (1945, p. 24 et 36).

Il faut concéder que cet auteur ne craint pas les oxymores, ce qui le désignerait plus comme poète que philosophe. Que faire d'énoncés tels que : « le néant n'est rien de plus que l'invisible » ou « tout visible est invisible » et du fait qu'il amalgame dans cette notion d'Invisible, reconnue « non logique », aussi bien le tactile, la kinesthésie, les dimensions, « l'ailleurs » et le Cogito (1964b, p. 300, 310 et 311) !

3.5. RICOEUR ET L'AUTO-EXPLICITATION

Dans l'introduction à sa traduction des *Idées directrices pour une phénoménologie* de Husserl, Paul Ricoeur plonge au cœur de la question herméneutique, en faisant état de sa difficulté à comprendre le sens de cet ouvrage (Husserl, 1950, p. XII-XIII). Reconnu comme « l'un des éminents porte-parole du courant herméneutique contemporain » (Greisch, 2001) et de la phénoménologie, Ricoeur fera de la compréhension de soi le moteur d'une compréhension de l'autre, laquelle consisterait en une « auto-explicitation :

Je tiens ferme que comprendre est inséparable de se comprendre, que l'univers symbolique est le milieu de l'auto-explicitation; ce qui veut dire, d'une part, qu'il n'y a plus de problème de sens, si les signes ne sont pas le moyen, le médium, grâce à quoi un existant humain cherche à se situer, à se projeter, à se comprendre; d'autre part, en sens inverse: il n'y a pas d'appréhension directe de soi par soi... mais seulement par la voie longue de l'interprétation des signes (1969, p. 169).

On notera la contradiction entre une « auto-explicitation » et une révélation du soi intérieur s'il « n'y a pas d'appréhension directe de soi par soi ». Si comprendre l'autre se confond à se comprendre soi-même, la compréhension des divers univers symboliques risque d'être soumise à la loi du même et de faire peu de cas de l'altérité conçue comme d'un différent de soi. Et qu'advient-il au sujet qui ne se comprend pas lui-même ou qui se comprend mal ?

La nécessité de se comprendre, soi et ses actions, exige selon Ricoeur une « greffe » de la phénoménologie à l'herméneutique. Mais il récuse la sémiotique, cette « voie longue de l'interprétation des signes », en désignant le fait de comprendre « non plus comme un mode de connaissance mais un mode d'être », selon l'ontologie heideggerienne (1969, p. 10). Il reprochera à la linguistique « d'avoir choisi une sémiologie contre la sémantique » (Hébert, 1993, p. 323).

Dans l'herméneutique définie comme visant toute « question sur le sens dissimulé », Ricoeur interprète le terme « dissimulé » comme le fait d'un recouvrement d'un sens déjà établi, préexistant sous un cache (1986, p. 55). Il réclame « une pensée à partir des symboles », écrivant: « Je jure d'une part d'écouter la riche parole des symboles et des mythes qui précède ma réflexion » (1965, p. 46). Et le symbole qui « donne à penser » serait « une donation de sens en transparence » (1969, p. 179 et 378), proposition dont on a souligné les liens étroits avec la forme symbolique de Cassirer (Greisch, 2001, p. 122).

Ricoeur généralise ainsi aux mythes la problématique de l'exégèse biblique, la question du sens devenant celle d'un « double sens », ou d'un triple et quadruple sens, en ce que derrière un sens, il y a toujours un autre sens déjà-là : « je n'atteins les choses qu'en attribuant un sens à un sens » (1965, p. 32). L'interprétation est vue comme une « recollection », une « restauration du sens » déjà existant (1986, p. 36), « une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat » (1965, p. 21). La philosophie doit se réinaugurer « à partir de cela même qui toujours [la] précède et [la] fonde », soit le symbole, dont le sens est déjà défini par une sorte d'inconscient universel : « Il n'y a pas de symbole sans un début d'interprétation » (1965, p. 27). Cette interprétation peut être retenue en l'absence de toute compréhension, comme en témoigne la pérennité des symboles religieux ou de certains mythes obscurs.

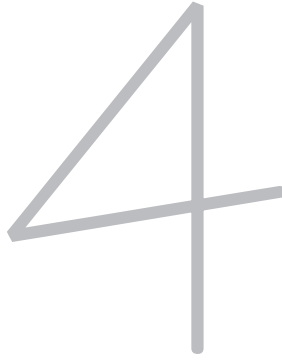
Ce postulat explique le reproche curieux fait à Freud de ne pas faire « une interprétation du sens par le sens » (1965, p. 147), c'est-à-dire par un sens déjà existant.

Ricoeur objecte au freudisme, en particulier, l'introduction de la notion d'énergie dans la compréhension des phénomènes psychiques : « le point de vue topique-économique peut, semble-t-il, soutenir une énergétique, mais non point une herméneutique ». En d'autres mots, « plus que tout, ce qui est difficile à penser, c'est l'idée d'une énergie qui se transforme en signification » (1965, p. 75 et 384). Dans les mots d'un commentateur, « l'irréductibilité de l'ordre énergétique à l'ordre du sens, c'est ce qui finalement distinguerait la psychanalyse de la phénoménologie » (Mi-Kyung, 2000, p. 137). On voit mal pourtant comment les notions de quantités, fonctions, vecteurs, mouvements et intensités variables, etc. ne seraient pas partie prenante de la compréhension d'un « moi-corps » et de sa dynamique interne.

Ricoeur reproche aussi à Freud une utilisation trop étroite de la notion de symbole comme de signes stéréotypés (1965, p. 104), alors que Freud les dépréciait comme peu expressifs. La fonction symbolique chez Freud recouvre l'exercice de la pensée elle-même, à la Cassirer, ce qui « couvre la totalité des phénomènes qui rendent manifeste sous quelque forme que ce soit l'accomplissement d'un sens dans un sensible » (Cassirer, 1972, p. 109).

3.6. BILAN PROVISOIRE (I)

- La distinction frégienne du sens dans le discours entre une référence et un signifié semble pertinente.
- Chez Frege, Cassirer, Husserl et Heidegger, la compréhension est vue comme un acte et une « saisie » soudaine, résultant d'une attention particulière. Binswanger en parle comme de l'établissement de connexions entre de nombreux faits observés et Gadamer, comme d'une configuration.
- Le fait de comprendre n'est pas la même chose que celui d'interpréter ou de communiquer. On peut comprendre sans expliciter; on peut interpréter de façon différente de ce que l'on a compris, faute d'expressions adéquates.
- Si elle correspond à une forme de connaissance, la compréhension est très différente de la simple acquisition de connaissances, qui la présuppose ou non.
- Le refus de la représentation mentale de chose interdit à la phénoménologie l'étude analytique des œuvres visuelles.



Un vide sémantique en sémiotique

4.1. LA RÉVOLUTION SAUSSURIENNE

Après l'échec millénaire de la philosophie à cerner le phénomène du sens, l'espoir a germé au cours du XX^e siècle que les sciences du langage, la linguistique et la sémiotique, pourraient y contribuer plus efficacement. Mais la linguistique a fait le pari bizarre de prétendre parler du langage sans toucher à la question de sa relation au sens, ce qui «lui a permis de marcher d'un pas allègre» (Manonni, 1969, p. 34)! On dira la même chose, plus tard, de la grammaire générative de Chomsky (voir la section 5.6).

En distinguant entre la langue – soit un corpus de lois et de codes qui est un produit social déposé dans le cerveau de chacun (1968, p. 44) – et la parole, produit ponctuel des individus, il fut loisible à Saussure de décrire un ensemble général, en toute indépendance des usages et idiolectes aux formes innombrables. C'est en partie ce que lui reprocheront Ogden et Richards, à savoir d'avoir hypostasié une fiction verbale inexistante dans les faits, soit « la langue » (1946, p. 6).

Dans son enseignement à Genève, entre 1906 et 1911, le linguiste F. de Saussure a conçu le projet d'une science générale des signes et de « leur usage dans la société », qu'il appela sémiologie. Saussure postule des caractéristiques communes à tous les systèmes de signes, qui leur permettent de s'éclairer les uns par les autres, la linguistique ne devant constituer que l'un d'entre eux (1968, p. 33).

La plus importante de ces caractéristiques veut qu'un signe soit composé d'un signifiant, sensoriel et perceptible, et d'un signifié, caché et imperceptible sensoriellement. Cette distinction entre signifiant et signifié est la contribution majeure de la théorie du sens chez Saussure, capitale dans notre recherche sur le sens.

Dans leur préface à la première édition (1915), ses collègues genevois C. Bally et A. Sechehaye soulignent que dans le *Cours de linguistique* de Saussure, réuni par des étudiants, certaines disciplines sont « à peine effleurées, notamment la sémantique ou théorie du sens » (1968, p. 10). On réfère sans plus à la définition standard ou conventionnaliste du sens du signe verbal, à savoir qu'il résulte d'une convention établie entre les hommes et régie par l'usage.

La langue y est considérée comme un système autonome, organisé et évolutif de signes, possédant son « ordre propre » de transformation, aux plans phonologique et syntaxique. Saussure étudia les particularités de l'appareil externe, phonologique plus que syntaxique, que Troubetzkoy (1964) développera, assurant par sa réputation scientifique la gloire de la discipline.

Le signe est défini comme « une entité psychique à deux faces » (Saussure, 1968, p. 99), soit la *relation* entre un signifiant sensoriel perceptible et un signifié imperceptible. La relation entre signifiant et signifié est imagée chez Saussure par une formule de type proportionnel, désignée comme une ellipse, superposant le signifié à un signifiant : *Sé/Sa*, où la barre signale un rapport entre l'un et l'autre. Le signifiant linguistique « unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique » (1968, p. 98). L'expression d'image acoustique – qu'on trouvait déjà chez Freud – est inusitée en linguistique, comme l'observent Bally et Sechehaye (*ibid.*).

Ce n'est pas le son matériel, chose purement physique, qui est l'élément de base du langage verbal, mais bien « l'empreinte psychique » de ce sonore dans l'organisme, soit un percept « à deux faces » logé dans le cerveau, et « les deux parties du signe, signifiant et signifié, sont également psychiques » (1968, p. 32). On écarte la référence fréguénne, pour ne conserver que la représentation psychique, domaine peu abordé par les sciences cognitives avant la fin du ^{xx}^e siècle.

Une ambiguïté préside à la définition du signifié – comment définir une définition ? (Lyotard, 1983, p. 106) – comme étant un concept, lequel se présente comme un agencement de signifiants perceptibles sur le plan sonore, puisqu'on déclare : « Il n'y a pas d'idées préétablies et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue » (Saussure, 1968, p. 155). Donc, le concept est un signifiant et non un signifié, cette confusion consacrant la négation persistante de l'expérience non verbale. Saussure a lui-même appelé le signifiant « arbre », un signe, dont le signifié n'est pas un concept, mais le « signifiant visuel » d'un arbre dessiné (1968, p. 99). Il est manifeste que le signifié de beaucoup de mots, tel « le cercle », n'est souvent pas un concept, mais une image visuelle, déjà structurée « par les formes de l'espace et du temps » (Lyotard, 1983, p. 100).

Une liaison trop intime du signifiant et du signifié, décrite par Saussure comme les deux faces d'une feuille découpée, recto-verso, s'avéra un obstacle majeur aux progrès de la sémiotique. Dès qu'il y a un signifiant, un signifié connu y serait toujours lié. Aucune science n'obéit à une telle prescription qui restreindrait la reconnaissance de signes à ceux qui font déjà sens, interdisant la découverte.

Le signifié inobservable n'est pas « absent » et le signe ne tient pas la place d'une chose qui serait nécessairement absente, comme on l'a souvent répété. Si l'on peut évoquer par un signe la référence à un objet absent, de toute évidence on peut aussi formuler un signe sonore en conjonction immédiate avec son référent actuel (« je vois du rouge »), ou émettre des mots pour des sensations actuellement présentes dans l'organisme (« j'ai mal aux dents »). D'une certaine façon, toutes les choses du monde sont toujours, en tant que telles, absentes du cortex, seule leur représentation sous forme de percepts est accessible. Parler du signe comme représentant d'une absence serait une palinodie, si n'était pas impliqué un refus de la représentation comme fondement de toute expérience émotive et cognitive.

Mais la notion générale de signifiant, en tant que tel, n'a pas été non plus étudiée. À savoir, y a-t-il plusieurs sortes de systèmes de signifiants, aux potentialités de représentation différentes ? Peut-il exister des signifiants sans signifiés ou des signifiés sans signifiants ? Plus important, le signifiant peut-il perdre son statut et se transformer en son propre signifié ou référent,

tout en conservant ses caractéristiques sensorielles, ou devenir le signifié d'un autre signifiant? Peut-on légitimement parler d'un «signifié chromatique» (Groupe Mu, 1992, p. 192)? Ou invoquer une auto-référentialité des langages non verbaux, où signifiant et signifié seraient identiques, où le sens de la peinture serait de commenter les «signifiants» de la peinture, sans qu'on se préoccupe des signifiés?

Il demeure que Saussure innova – après Freud – en reconnaissant la spécificité d'un autre langage, le visuel, structurellement différent du langage verbal, en ce que ses signifiants «peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions» (1968, p. 103). Les références nombreuses de Saussure aux troubles divers de l'aphasie orale et graphique (1968, p. 27), laissent croire que le linguiste était familier avec les recherches de Freud publiées, en 1893, sous le titre de *Contribution à l'étude des aphasies* (1983), qui fondent une sémiotique générale avant la lettre (voir la section 6.1).

Les remarques de Saussure sur la structure du langage verbal se profilent en contraste avec celle du langage visuel. Il souligne que le matériau verbal est arbitraire (non motivé par la ressemblance), discontinu (ponctué par des silences entre les signes), linéaire et irréversible, s'écoulant dans le «temps seul»; il représente une étendue, mais «cette étendue est mesurable dans une seule dimension: c'est une ligne» (1968, p. 103). Saussure ajoute que ce principe si évident de la linéarité, trop négligé, «est fondamental et les conséquences en sont incalculables», parce qu'il fonde la structure même du médium verbal.

La relation du signifiant verbal à son référent, comme à son signifié, est arbitraire, immotivée et changeante (1968, p. 100, 103 et 106), rien ne pouvant expliquer ou justifier qu'un objet soit désigné par tels groupes de sons et non par d'autres. Quoi qu'en ait dit Benveniste, l'habitude d'associer des sons à un référent ne rend pas leur lien objectivement nécessaire ou motivé. Et cet arbitraire lié au signe verbal sonore ne résulte pas, comme Derrida l'a soutenu, de «l'institution de l'écriture» (1967b, p. 66).

À l'opposé, le discours visuel est continu et polydirectionnel, motivé (par une ressemblance entre le signe et son référent), tridimensionnel – mettant en jeu une profondeur réelle (sculpture, architecture) ou suggérée (peinture, photographie), aux résonances encore inconnues. On peut reproduire approximativement l'énoncé visuel par des ensembles de points discrétisés, mais sur un fond analogique. Ainsi le verbal est syntaxiquement digital et le visuel analogique, menant à des sémantiques différentes. La proposition de J. Kristeva semble irrecevable, qui affirme que le langage verbal «est analogique et digital à la fois» (1974, p. 65).

Au sein de la masse amorphe des sons, la linguistique retient comme phonèmes ceux qui contribuent effectivement à la constitution d'un langage verbal, jamais moins de 20 et guère plus de 60 (Benveniste, 1974, p. 17), sauf à ignorer le chinois ! Il faut noter que la notion de phonème évacue toutes les variables acoustiques matérielles constituant le sonore, soit la hauteur, le timbre, l'intensité, l'attaque, etc. – essentiels à la poésie –, pour ne garder que le pôle acoustique d'un faisceau de sons fondus en un pôle. Ainsi, de l'ensemble des « e » (è, é, ê, ei, ai, e muet) ou les multiples façons d'émettre des « o » et des « a ». Cette multiplicité phonique se révèle d'ailleurs la règle : « Chez le même sujet, les mêmes sons ne sont jamais reproduits exactement et la notion d'identité n'est qu'approximative là même où l'expérience est répétée dans le détail » (Benveniste, 1974, p. 81). Les phonèmes ne sont pas des unités isolées, mais des faisceaux sonores, des « classes de sons » (Prieto, 1966, p. 80).

L'illusion d'un nombre limité de phonèmes sonores a longtemps été tenue comme un obstacle dirimant à l'élaboration d'une sémiologie visuelle, étant donné la polyphonie sensorielle des couleurs et des formes. Elle a été résolue par la détermination de 12 ou 13 pôles chromatiques, analogues aux pôles phonématiques (Saint-Martin, 1987).

Saussure a maintes fois affirmé son opposition à une sémantique élémentaliste et identificatoire, où le sens est toujours déjà-là dans le mot répertorié au lexique et où la langue se présente comme « un ensemble de signes délimités d'avance, dont il suffirait d'étudier les significations et l'agencement » (1968, p. 146).

Alors que sa postérité a eu tendance à faire des mots des identités isolables et isolées, des « icônes », symboles ou éléments immuables d'un lexique, Saussure insiste sur le caractère mouvant du sens des mots : « Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant. C'est une conséquence de l'arbitraire du signe » (1968, p. 110). Il souligne qu'on ne peut saisir un terme et le décrire seulement comme l'union d'un certain son avec un certain concept : « ce serait croire qu'on peut commencer par les termes et construire le système en en faisant la somme, alors que c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme » (1968, p. 157).

On y reconnaît une forme du « holisme » largement développé plus tard par Quine (1977a), qui insiste sur le fait qu'une discipline scientifique doit être approchée de façon globale et qu'il est vain de vouloir éprouver la validité de l'une ou l'autre de ses hypothèses en les extrayant du contexte qui peut seul leur donner sens. Cette notion structurale et ensembliste fut

largement ignorée par la sémiotique européenne subséquente, qui a eu tendance à minimiser le syntaxique et à traiter de signes isolés, comme s'ils pouvaient être « excisés » de leur champ de production.

Certes, le mot lexical véhicule toujours-déjà un sens littéral conventionnel, en continuelle mutation, précisant ses références. Mais, pour Saussure, le rapport signifiant/signifié ne peut être construit dans les limites d'un mot considéré « comme un domaine fermé, existant pour lui-même » (1968, p. 159). Il doit être mis en relation avec un large contexte d'arrière-fond, aussi bien linguistique qu'épistémologique.

Si Saussure reconnaît que certains signes se voient attribuer d'office des signifiés constants et sont considérés comme des « symboles » – la balance et les yeux bandés de la Justice – cette catégorisation ne lui apparaît pas essentielle au signe linguistique, qui reste arbitraire et pourvu d'un contexte sémantique fluctuant (1968, p. 101). Aussi semble inappropriée la suggestion d'accorder le terme de « signification » aux signes isolés et celui de « sens » aux textes, comme le voudra plus tard F. Rastier (1998, p. 7). Dans le premier cas, l'expression de « signification lexicale » serait plus appropriée et en précise la portée, avant que ne soit élaborée une théorie du sens pour un texte.

Saussure a par ailleurs souligné l'importance de la « valeur » dans la détermination de la signification d'un signe (1968, p. 155 *sq.*). La valeur d'un mot est ce qui le différencie des autres mots « qui expriment des idées voisines » (1968, p. 155 et 160). Ainsi « son contenu n'est vraiment déterminé que par le concours de ce qui existe en dehors de lui », par le jeu phonique de la commutativité et les différences entre syntagmes rapprochés. C'est sans doute à la valeur qu'il pensait en affirmant : « Dans la langue, il n'y a que des différences, sans termes positifs » (1968, p. 126). Ou encore : « Ce qu'il y a d'idées ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes » (1968, p. 166). Car il a aussi écrit : « Dès que l'on compare entre eux les signes – termes positifs – on ne peut plus parler de différence » (1968, p. 166-167).

La théorie des valeurs de Saussure suggère, en outre, que la signification peut résulter de relations para-syntaxiques entre diverses qualités des schèmes sonores et rythmiques utilisés dans les énoncés. Ce qui ouvre la signification aux dynamismes de la langue poétique et éclaire l'intérêt majeur pris par Saussure aux anagrammes dans les textes entre 1906 et 1909 (Starobinski, 1971), intérêt que l'on a rapproché des méthodes associatives de Freud (Rey, 1973, p. 136-167). Si aucune théorie des valeurs n'a été construite, cette notion servira de caution à celle, ultérieure, de dissémination, *différence* et déconstruction du sens.

Par là, Saussure semble avoir été sensible au fait que l'arbitraire du mot se double d'un arbitraire de la syntaxe – ses modes de jonction – et du langage verbal lui-même comme système représentatif, cet habit factice produit par une longue évolution anonyme et pour lequel « la masse n'est pas consultée » (1968, p. 104), imposé à un sujet qui voudrait dire ce qu'il a expérimenté, ressenti ou désiré. S'il veut s'exprimer verbalement, le sujet ne peut que s'assujettir à la langue qui est déjà là, ce dont maints auteurs se sont plaints, notamment Beckett (Saint-Martin, 1976), alors que le langage visuel n'oblige ses constituants à aucune réplique ou syntaxe répétitive.

L'influence de Saussure fut énorme sur le continent, s'étendant jusqu'aux pays de l'Est. Un commentateur marxiste écrivait en 1929 : « On peut dire que la majorité des penseurs en linguistique sont sous l'influence définitive de Saussure et de ses disciples » (cité dans Matejka, 1977, p. 267). Si un de ses étudiants russes a communiqué son *Cours* (paru en 1915) au Cercle linguistique de Moscou, il rejoignait un terreau déjà largement cultivé par des linguistes, des poètes, des peintres et des musiciens.

Dès 1911, Kandinsky, dans le *Spirituel dans l'art*, réclamait une transformation des modes de composition, de la « syntaxe » de la peinture, qui serait plus en accord avec les nouvelles connaissances sur le réel et l'être humain, révélées par la théorie de la relativité (l'espace-temps d'Einstein de 1905) et les théories de l'inconscient freudien.

En particulier, les nouvelles géométries non euclidiennes de Lobatchevski, qui inspirèrent directement Khlebnikov (Nakov, 1977, p. 162, note 26), ou de Riemann, ou la géométrie projective de R. Steiner (Whicher, 1971) – dont l'influence fut élargie par la théosophie de M^{me} Blavatsky (Nakov, 1977, p. 158, note 4) – entraînèrent une réflexion sur les notions d'objet, de structure, de perspectives, de rythmes et de contenu artistique, qui aboutit au rejet de la « syntaxe figurative » par Malevitch, en 1915.

De 1912 à 1914, sur la lancée du cubisme et des *Mots en liberté* de Marinetti (Eikhenbaum, 1965, p. 35), des artistes russes (Exter, etc.), qui se qualifiaient de « cubo-futuristes », publièrent des articles sur une nouvelle structure picturale (construction vs composition en peinture). Khlebnikov publiait, en 1912, dans un recueil futuriste un poème « phonétique » et, l'année suivante, le *Livre des préceptes*, expliquant les fondements d'une « langue transrationnelle », qui évacuait la syntaxe pour fonder une linguistique axée sur les « noms élémentaires » ou « sons fondamentaux » que sont les « racines » des mots (1970, p. 233). En 1913, l'opéra *La victoire sur le soleil* réunissait la musique de Matiouchine, un texte écrit en « zaoum » par Kroutchonykh et des décors de Malevitch (dont un rideau offrant un carré noir sur fond blanc), qui témoignent de l'étroite interaction entre écrivains et artistes visuels (Vallier, 1979, p. 192).

Les matériaux des arts, couleurs et sons, subsistent, mais sont soumis à une construction syntaxique différente, qui requiert une perception libérée des automatismes habituels : « L'art n'existe pas hors de la perception » (Eikhenbaum, 1965, p. 44-45). Comme l'écrit Nakov, les « arts de la représentation renoncent à toute référence verbale afin de se concentrer sur leur propre matériau » (1977, p. 11). Mais ce mouvement russe, brutalement réprimé par le régime communiste, resta virtuellement ignoré en Occident.

À la suite de Mallarmé, M. Duchamp note vers 1914, dans la *Boîte verte*, vouloir étudier les « conditions d'un langage : recherche des "mots premiers" ("visibles" seulement par eux-mêmes et par l'unité) » (1975, p. 48). Mais il cherche une « grammaire », modélisée sur le verbal, c'est-à-dire « comment rattacher les signes élémentaires (comme les mots), puis les groupes de signes *entre eux*, que *deviennent* les idées d'action ou d'être (verbes), la modulation (adverbes), etc. » (1975, p. 110). Il en conclut qu'il faut, en peinture : « Utiliser les couleurs – pour différencier, ce qui correspondrait [...] à substantif, verbe, adverbe, déclinaisons, conjugaisons, etc. » (1975, p. 48). Vaine hypothèse, qui aboutit chez quelqu'un qui se décrit comme n'étant pas « né peintre », à ce qu'il appelle un « nominalisme littéral » ou « nominalisme pictural » (1975, p. 118).

C'est du contexte cubo-futuriste qu'est issue la recherche de R. Jakobson, qui avait déjà consacré son premier travail de lycéen à la poésie de Mallarmé. En dépit du vide sémantique qu'offrait Saussure, Jakobson entreprit, en 1921, l'élaboration d'une théorie linguistique qui rendrait compte des poèmes de ses amis, Khlebnikov, Maïakovski, etc. Ces textes se présentaient comme une espèce de glossolalie, faite de monosyllabes, d'onomatopées, d'allitérations, exigeant une attention particulière à la base articulatoire et sa charge pulsionnelle. Le rythme y devient un élément clé du sens, étranger à la syntaxe et au lexique, luttant contre « la vie qui se fige selon des modèles étroits et rigides », faisant appel « à une conscience immédiate de l'absence de l'identité (A n'est pas A) » (Jakobson, 1988, p. 125).

S'exilant en 1920, R. Jakobson rejoint le Cercle linguistique de Prague et la recherche phonologique de N.S. Troubetzkoy (1964). En 1940, il émigre à New York, où par sa rencontre avec Lévi-Strauss, la linguistique saussurienne eut l'impact que l'on sait sur l'anthropologie structurale. Jakobson privilégia plus tard la sémiotique peircienne et les théories de l'information et de la communication. Il eut une influence majeure sur une résurrection de la sémiotique par l'école de Tartu, dans les années 1960 (Lotman, 1973), où pourtant « les structures artistiques » décrites ne s'appuient que sur les genres des récits verbaux.

Les rares textes qui nous sont parvenus de Prague, dans *Semiotics of Art* (Matejka, 1977) traitent surtout de littérature, de théâtre et de folklore. Deux articles sur la sémiotique visuelle de J. Mukarovsky et J. Veltrusky, plus tardifs et sensibles à l'analyse plastique, déplorent l'abus thématique de l'iconologie (Matejka, 1977, p. 252). Mukarovsky déclare : « Si le caractère sémiotique de l'art n'est pas élucidé adéquatement, l'étude de sa structure demeure nécessairement incomplète » (Matejka, 1977, p. 271). Il souligne que la disparition de la figuration tend à « réduire la richesse sémantique » (Matejka, 1977, p. 248). On fonde le sens sur une conscience, à la fois individuelle et commune, jaillie de l'environnement social. Entre-temps, dans les années 1940, l'École de Copenhague se développa autour de O. Jespersen (1971) et de Hjelmslev (1968), ce dernier influençant de façon décisive la sémiotique française, mais en laissant en friche la composante sémantique du signe.

Le plus important continuateur de Saussure en France fut sans doute L. Tesnière qui, en 1959, formule les principes d'une grammaire structurale qui tente de faire exploser l'énoncé verbal linéaire, en faisant du verbe rayonnant le centre actif de la proposition, par l'intermédiaire de ses valences (1976, p. 15). Ainsi la syntaxe verbale n'est efficace qu'à se transposer dans une spatialité : « Construire une phrase, c'est mettre la vie dans une masse amorphe de mots en établissant entre eux un ensemble de connexions « par des "*stemma*" comprenant des traits et des nœuds ». Et vice versa : « comprendre une phrase, c'est saisir l'ensemble des connexions qui unissent les mots », dans une nouvelle syntaxe dite actantielle (1976, p. 12).

Le projet de sémiologie souhaité par Saussure fut présenté en France par Roland Barthes, qui formula ainsi son hypothèse de base : « Essayer de dégager de la linguistique des concepts analytiques dont on pense *a priori* qu'ils sont suffisamment généraux pour permettre d'amorcer la recherche sémiologique » (1964, p. 92). Cette opération à l'aveuglette entraîna bien des déboires, telle la foi arbitraire en la double articulation (Barthes, 1982, p. 126) ou la nécessité d'un nombre fini d'éléments pour tout langage, ce qui discréditerait, entre autres, les langages mathématiques.

Barthes a surtout fait dévier de façon importante le projet de Saussure, en postulant la suprématie du langage verbal :

Il faut donc admettre, dès maintenant, la possibilité de renverser un jour la proposition de Saussure : la linguistique n'est pas une partie même privilégiée de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique (1964, p. 81).

La langue verbale devient le paradigme dont dépendraient les autres systèmes de signes : « Il n'y a de sens que nommé et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage » (Barthes, 1964, p. 80). Barthes récuse toute étude de la syntaxe, pourtant « fondatrice de tout sens » (1982, p. 199), et nie

une possibilité de sens à l'écriture « automatique » de Masson, infidèle à la syntaxe standard : « Je crois que l'écriture automatique a été un échec... il y a un type d'expériences sur le langage qui finalement sont nulles et non avenues par leur radicalité même. J'en dirai autant du lettrisme » (1976, p. 209).

Par suite, on a dénié toute fonction linguistique à la représentation visuelle : « Si la peinture était un langage, au sens strict, n'importe quel texte dans n'importe quel langage devrait pouvoir être traduit dans ses termes et vice-versa » (Damisch, 1972, p. 182). Même Benveniste protestera du contraire : « Il n'y a pas de "synonymie" entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et la musique, qui sont des systèmes à base différente » (1974, p. 53).

Barthes prétendra que la photographie – si fortement codée de par sa construction technique même (jeux de lentilles, alternance des distances, etc.) qui vise la perspective classique – est « un message sans code » (1964, p. 14). Devenu critique d'art, Barthes s'avise que les sens résultant du fait de « nommer » les objets d'un tableau renvoient « au sens platement culturel de la forme » (1982, p. 119). Il lui adjoint la notion de « signifiante, distincte de la signification » (1982, p. 229), aux résonances plus floues, qualifiées « d'effets de sens ». La signifiante de la langue, assurait Benveniste, « est la signifiante même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là, de toute culture » (1974, p. 60). L'effet de sens est défini comme « une impression générale [...] éminemment sensuelle et le plus souvent visuelle », qui permet « d'échapper à la tyrannie de la signification » lexicale ou « aux règles aristotéliennes de la structure » (Barthes, 1982, p. 171 et 241).

Toute interprétation « repose sur une position de valeurs » que Barthes dégage de la psychanalyse (Freud, Winnicott, Lacan) et les effets de sens découleront de « la détermination de l'inconscient » (1982, p. 217, 223, 228 et 246) et du besoin de « fantasmer l'unité rassurante de son corps » ou « le bonheur du corps unifié » (1982, p. 255 et 256). Y seront multipliés les renvois à la corporéité et au désir, aux pulsions et tensions internes, physiologiques et affectives, qui, au lieu de servir de référents, font office de sens : « l'art devient bavard, dans le moment même où il cesse d'être érotique » (1982, p. 213).

Quant à Damisch, il formera un projet d'étude sémiotique, à partir d'un élément visuel, le « nuage », qui avait servi dans les œuvres du Corrège à construire un nouvel espace pictural (1972, p. 30). Il se proposait d'étudier « la sollicitation sensorielle » des « matériaux plastiques », la « substance même de l'expression » et non leur simple effet iconique (1972, p. 42-44), mais il abandonna vite la partie.

4.2. LE SENS « INFORME » DE HJELMSLEV

La réflexion de L. Hjelmslev, sous le titre de *Prolégomènes à une théorie du langage* (1968), s'offrait comme un modèle à une sémiologie en gestation. Le théoricien insiste sur la nécessité de définir la linguistique en termes scientifiques de structure, donc d'analyser «selon une méthode structurale qui permet de reconnaître des rapports entre les parties qui le constituent, ou comme faisant partie d'une structure» (1956, p. 100). Ou encore : «On a le choix fatal entre une description structurale et une description non scientifique qui se réduit à une pure énumération» (1956, p. 101). Les constantes descriptives des langages doivent être spécifiques «et non le simple reflet d'une réalité extralinguistique» (1956, p. 17).

À partir de concepts primitifs, une théorie linguistique doit se construire sur des principes, tels la non-contradiction, l'adéquation aux faits de l'expérience, la déductibilité des unités de classes plus générales, l'exhaustivité permettant de décrire non seulement les textes français existants, mais «tous les textes français concevables... et les textes de n'importe quelle langue» (1968, p. 26 et 30).

Du caractère saussurien «caché» du sens, Hjelmslev conclut abusivement à son état «informe». En tant qu'informe, le sens serait inconnaissable avant une corrélation à des concepts verbalisés, «avant l'apparition de la langue». Le domaine cognitif de la sémantique doit se corréler aux catégories du langage verbal. Les linguistes ne semblent s'être jamais arrêtés aux processus de pensée évoqués par Einstein, disant : «Les mots et le langage, écrits ou parlés, ne semblent jouer aucun rôle dans ma pensée» mais plutôt «certains signes ou des images plus ou moins claires, qui peuvent à volonté être réduits et combinés» (Hadamard, 1959, p. 69)!

Pour Hjelmslev, l'étude du sens est exclue du domaine de la connaissance :

C'est pourquoi le sens lui-même est inaccessible à la connaissance, puisque la condition de toute connaissance est une analyse, de quelque nature qu'elle soit. Le sens ne peut donc être atteint qu'après avoir pris une forme quelconque, sans laquelle il n'a pas d'existence scientifique. – C'est pour cette raison qu'il est impossible de prendre le sens, que ce soit celui de l'expression ou celui du contenu, pour base de la description scientifique (Hjelmslev, 1968, p. 105-106).

On ne peut lui reprocher de n'avoir pas été sensible aux «descriptions scientifiques» de la logique et des mathématiques du flou (A. Kaufmann, 1977), ou des théories du complexe (Nicolis et Prigogine, 1992) plus tardives, mais son négativisme sémantique a fortement renforcé une déplorable tradition.

Pourtant il postule, même s'il est inobservé et inobservable, que le plan du contenu est formé, comme le plan de l'expression, d'une forme et d'une substance et que ces deux plans se définiraient par « des catégories tout à fait identiques » (Hjelmslev, 1968, p. 78-79), ce qui consacrerait l'hégémonie sémantique des catégories verbales « observables ». Il appellera d'ailleurs les langages non verbaux des « non-langages ».

Il récuse cependant, comme Saussure, l'exclusivité du sens lexical : « il n'existe pas de significations reconnaissables autres que les significations contextuelles » (1968, p. 62). Il distingue la fonction de dénotation, par laquelle un objet est désigné, de la connotation, qui renvoie aux associations affectives ou conceptuelles que suscite le mot. En l'absence d'une théorie du sens, la connotation, toujours arbitraire et subjective, a fait office de sens pour un grand nombre de chercheurs, de Peirce à Wittgenstein, Eco et Derrida (voir les sections 4.4.2, 4.4.3, 5.1 et 5.2).

Hjelmslev s'orientera vers une « glossématique » ou algèbre combinatoire du langage, qui « ne serait pas une sémantique, mais une théorie du sens » (1968, p. 108). Cette théorie conclut que le « contenu sémantique » du langage verbal doit être cherché dans les sciences « non linguistiques », pour autant qu'elles constituent un ensemble de signifiants organisés au plan de l'expression, donc les encyclopédies et savoirs sur le monde. Le sens existerait déjà, de façon un peu incohérente, dans les lexiques et répertoires verbaux ; la question serait simplement de le dénicher.

Certes, Hjelmslev entrevit la difficulté de déterminer le sens par un recours sans fin aux répertoires encyclopédiques, passés et présents, véhiculant pêle-mêle mensonges, fictions et demi-vérités. Aussi condamnerait-il l'analyse sémantique comme absurde et irréalisable, puisqu'elle serait l'analyse « d'un nombre infini de signes... une tâche insoluble, un travail de Sisyphe, un sommet à jamais inaccessible » (1968, p. 108).

En déterminant finalement que le sens découle de « l'usage » – et dans la langue, des permutations – Hjelmslev s'accommodera de la physiognomie et de certaines interprétations dites naturelles, parce que communément utilisées, même si elles se contredisent, telle la couleur rouge pour signifier l'amour ou l'agressivité.

4.3. GREIMAS ET LA TAXONOMIE

Disciple de Saussure et Hjelmslev, le linguiste J.A. Greimas tenta d'abord, mais en vain, de fonder une théorie sémantique sur une analyse des lexiques ou signifiants français – donc un ensemble circonscrit d'expressions

– pour déceler comment le sens y naît et fonctionne, selon quelles structures de base et quelles interrelations internes, etc. Il se tournera ensuite vers une possible sémiologie.

Refusant la syntaxe structurale de L. Tesnière (1976) «fournissant un modèle simple, mais hétérogène» (Coquet, 1968, p. 76), Greimas définit comme «l'un des axiomes de la sémiotique» le présupposé de Hjelmslev voulant que «le sens se transforme en signification dans la mesure où il est articulé» (Greimas, 1966, p. 19; 1984, p. 13), cette articulation ne pouvant être que verbale. Ainsi forme et substance du contenu découlent de la phonocentrie: «La substance du contenu ne doit pas être considérée comme une réalité extralinguistique, psychique ou physique, mais comme la manifestation linguistique du contenu, située à un autre niveau que la forme» (1966, p. 26). Greimas tombe certes sous le coup de la remarque de B. Russell, à l'effet que «les mots, bien que les philosophes semblent oublier ce simple fait, sont destinés à traiter d'autres choses que des mots» (cité dans Sinaceur, 1979, p. 98).

Cette position, qui enclôt la signification dans le déjà connu des mots, fut défendue naturellement par nombre de linguistes de l'époque: «Avec la sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de la signifiante qui est engendré par le discours [...] L'ordre sémantique s'identifie au mode de l'énonciation et à l'univers du discours» (Benveniste, 1974, p. 64).

Greimas nomme «sémantique structurale» une démarche qui escamote une recherche prétendue impossible sur le sens, sous prétexte qu'un langage qui étudierait le sens posséderait déjà au départ des présupposés sémantiques, donc ne serait pas un langage «transparent» ou un véritable métalangage (1984, p. 5). Comme toute étude sur les signes verbaux ne peut être que métalinguistique, il posera bientôt la nécessité pour la sémiotique de construire son propre métalangage, dont elle aurait «un contrôle épistémologique» (1970, p. 12). Ce métalangage ne sera pas une réflexion sur le langage, mais la construction de «sémiotiques taxonomiques» (1970, p. 35).

Greimas débute son ouvrage *Du sens*, par l'affirmation de l'impossibilité de définir directement le sens, mais d'une possibilité de l'approcher en étudiant l'articulation verbale qui le fait émerger. Il note que lorsque l'humain questionne naïvement le sens des mots ou des choses, il ne reçoit que des paraphrases, des traductions en d'autres énoncés de mots, soit le passage d'un langage à un autre langage. L'activité scientifique, que Greimas professe admirer, ne consisterait «qu'à élaborer des "techniques" de transposition qui permettent d'effectuer les transcodages artificiellement, mais bien» (1970, p. 14), niant ainsi son apport cognitif.

Greimas conclut que «le sens n'est que cette possibilité de transcodage» (1970, p. 13). Ou encore que «le sens, en tant que forme du sens, peut se définir alors comme la possibilité de transformation du sens» (1970, p. 15). C'est déjà la «dérive» sémantique (voir la section 4.4). Greimas précise que «chaque articulation affine et augmente le sens» (1984, p. 3), affirmation hasardeuse en ce qu'elle semble inciter autant à la verbosité qu'à des analyses taxonomiques relativement aléatoires. D'office, leurs fondements sont assignés à «des universaux du langage, à des formes générales [...] les formes universelles de l'humanité» (1984, p. 3), vastes domaines «nébuleux» que convoquaient la symbolique de Cassirer et l'iconologie de Panofsky (1969).

Parce que toutes les définitions ne sont que des transcodages virtuellement équivalents, la réflexion sémiotique pourrait se construire à partir de tout niveau de langage, même naïf et populaire, quitte à refaire le chemin, du bas vers le haut, une opération qui ne sera pas effectuée. D'où la tentative de définir un système de la spatialité en interrogeant l'homme de la rue, qui en parle comme de l'étendue cartésienne ou d'un substrat des objets, sans effectuer de transcodages avec des vocabulaires scientifiques plus avertis (Greimas, 1966, p. 32). Bizarrement, Greimas caractérise les notions de «surface» et de «volume» comme «non dimensionnelles» et dans une pseudo-topologie, il affirme : «Il y a le haut et le bas, la gauche et la droite [...], catégories sans rapport avec la spatialité» (1966, p. 133).

Non seulement Greimas ne se souciera pas des «sciences non linguistiques», comme de ce réservoir sémantique proposé par Hjelmslev, mais sous prétexte d'autonomie, il exclut tout rapport de la linguistique avec celles-ci, et nommément avec les théories de la perception. S'il reconnaît «la perception comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification» (1966, p. 8), il refuse d'approfondir ce lieu «non linguistique». Il taxera même la notion de référence d'être une entreprise «de caractère onirique» (1966, p. 14-15). Il déplore aussi le «behaviorisme américain» qui, dit-il, a fait, en sémiotique certains ravages, «en définissant les langages par les canaux perceptuels» (1979, p. 206). Ainsi «dire que la peinture comporte une signification picturale [...] n'a pas de sens» (1966, p. 11).

Pourtant, à la façon dont les signifiants mythiques deviennent chez Cassirer des signifiés par la contemplation, pour Greimas, la perception suffirait à transformer le signifiant en signifié, lequel se métamorphoserait ensuite en signifiant phonétique :

les traits, les figures, les objets du monde naturel dont ils constituent pour ainsi dire le «signifiant» se trouvent transformés, par l'effet de la perception en traits, figures et objets du «signifié» de la langue, un nouveau signifiant, de nature phonétique, se substituant au premier (Greimas et Fontanille, 1991, p. 12).

Commentant Hjelmslev, il lui attribue faussement la croyance que «le signifiant et le signifié sont des concepts interchangeables» au point où le mode d'articulation phonétique du signifiant – les syllabes (1991, p. 33 et 41) – désignerait à un moment donné l'articulation même du sens. Le phonétique est ainsi conçu comme un niveau de l'expression isomorphe au sémantique et vice-versa, postulant donc «le parallélisme entre l'expression et le contenu», qui donnerait «une idée du mode d'existence et d'articulation de la signification» (1991, p. 40). D'où le refus de Greimas d'étudier la «valeur» saussurienne dans les mots, trop complexe, qu'il décrit comme «une toile d'araignée à peine perceptible, faite de milliers d'écarts différentiels entrelacés, dressée comme un écran de fumée devant l'univers du sens» (1970, p. 9).

L'hypothèse hjelmslevienne d'un parallélisme phonologie/sens, peu crédible, cédera bientôt la place à des groupements de signes, syntagmes et agrégats de sens «peu articulés», pour peu «qu'on admette maintenant que la signification est indifférente aux modes de sa “manifestation”» (1970, p. 158). Ces groupements exigeront d'être organisés à un palier supérieur, soit «l'organisation de vastes champs de la signification», répondant aux structures proposées de la narrativité. La structure élémentaire du sens qui régit la narrativité «se présentera comme une axiomatique» (1970, p. 159 et 160). Elle est faite de listes de concepts antinomiques, réductibles aux composantes du «carré sémiotique», configuration qui présente un clivage redoublé entre un sujet et des contraires et contradictions.

Nous n'ajouterons rien à l'analyse rigoureuse faite par Paul Ricoeur de ce fameux «carré sémiotique», montrant que le modèle des quatre lexèmes mis en confrontation est «achronique» et qu'il ne constitue qu'«une taxonomie, c'est-à-dire un système de relations non orientées». Ces relations ne sont pas des «opérations» et le modèle est «non discursif» (1983, p. 93, 94 et 96). Sur ce fond immanent sont «greffés», introduits successivement des schèmes syntaxiques d'action et de narrativité, liés à des «représentations anthropomorphiques», qui ne leur sont pas équivalentes, ce qui mène à une paralogie (1983, p. 97 et 100), c'est-à-dire à un raisonnement faux.

Ricoeur observe plus globalement que le schéma narratif, construit par Propp sur des contes folkloriques russes – où il s'agit de restaurer à la fin un ordre de valeurs mis en péril – non seulement ne convient pas à de nombreux contes folkloriques, mais ne peut rendre compte d'une multitude de narrations produites dans diverses cultures (1983, p. 107). L'on pourrait ajouter que la pluralité des contes, du folklore, etc. relève d'une sémantique des mythes plus que d'une narrativité issue de l'action pratique.

Greimas le reconnaît, sans en faire problème, y trouvant une liberté équivoque. À la suite de Lévi-Strauss, il reconnaît que l'analyse d'un récit mythique n'extrait du texte « que les renseignements qui sont attendus du fait de la connaissance des propriétés formelles du modèle narratif », menant à l'élimination des éléments déclarés « non pertinents » (1984, p. 198-199) ou redondants pour l'interprétation finale. Ainsi la notion de redondance, qui semblait un fondement à l'instauration du signifiant (l'isotopie), est fusionnée à une définition contradictoire issue des théories de la communication.

Un certain espoir de renouveau de la sémiotique greimassienne était espéré par l'apport de J. Petitot, disciple de René Thom (1972), lequel voulait appliquer la « théorie des catastrophes » à la « linguistique générale » (1983, p. 136), tout en négligeant la « crise du sens » qui, depuis Frege, conteste aux langues naturelles la capacité de représenter le réel ou de se soumettre aux « contraintes du réel ». Sur le fond des « saillances et prégnances » gestaltiennes (1991), une analogie s'établit entre prédateurs/actants et proies/quête des objets de valeur de la sémantique narrative de Greimas.

Pourtant Thom s'en distancie par son investissement dans les structures spatiales : « Il semble naturel d'admettre, comme hypothèse de travail, que la pensée conceptuelle de l'homme est issue de la pensée spatiale » (1972, p. 329). Il propose que le concept « se forme par exfoliation à partir de l'image spatiale » (1983, p. 319-320), laquelle, à ses débuts, n'aurait pas une structure topologique – à l'encontre de Piaget – mais renverrait « à la structure métrique d'espace euclidien » et à des choses et objets isolés, même si l'enfant ne peut les dessiner (1983, p. 316-317). Il n'est pas précisé à quel moment l'enfant « découvrira » les formes topologiques des catastrophes élémentaires, qui sont censées structurer son langage et sa connaissance du monde.

Cependant, dans l'art visuel, « certaines chréodes – ou catastrophes semi-stables – peuvent un moment se réaliser et subsister » et leur structure ne peut « se plier à la codification du langage sans être détruite » (1983, p. 319). C'est reconnaître les limites des structures linguistiques verbales. Mais on peut aussi soupçonner que des « chréodes » moins stables peuvent être expérimentées, qui sont de « mauvaises » *gestalts* ne se pliant pas à la notion euphorisante de « formes », mais renvoient à des structures fort alambiquées.

Petitot est sensible aux difficultés que pose le terme polysémique de forme et suggère de le remplacer par celui « d'auto-organisation émergente » (2000, p. 86). Il reconnaît que « la préstructuration de la sémiotique du monde naturel est en grande partie *perceptive* » (2000, p. 88). Il va plus loin, en identifiant les schèmes catastrophiques élémentaires au « sens » du réel et au « sens » du langage verbal qui voudrait le représenter. On pourrait

y voir une identification du signifiant et du signifié anti-saussurienne. Si le sémantique doit être décrit par une « géométrie de position » (1985, p. 123), il doit faire appel à des représentants perceptuels de chose qui établiront des connexions entre des phénomènes plus subtils peut-être que la prédation !

Plus tard, la *Sémiotique des passions* de Greimas cherchera les fondements sémiotiques de « la manière dont fonctionnent les passions dans une culture » en « interrogeant le dictionnaire » et divers textes philosophiques (Greimas et Fontanille, 1991, p. 111). On reprenait ainsi l'hypothèse vaine de déterminer le « sens » par l'analyse de lexiques ou de répertoires (1991, p. 217, 273 et 303).

On cherche à détecter les « styles sémantiques » partagés par les auteurs. D'une part, cette étude ne peut justifier qu'on appelle « syntaxe » des interrelations établies entre contenus conceptuels aléatoires. D'autre part, dans la tradition littéraire, la notion de « style » a toujours été réservée à une caractéristique du plan de l'expression, de la matière et de la forme, et non au contenu (Starobinski, 1970, p. 19 et 36).

En histoire de l'art, la démonstration a été largement effectuée de l'impossibilité de concrétiser cette notion de style qui devait mener à une description des niveaux multiples de l'expression et qui s'est avérée irréalisable (Todorov, 1970, p. 224; R. Klein, 1970; Gombrich, 1986, p. 210; Schapiro, 1982b; Saint-Martin, 1994c). Schapiro a montré la stérilité des études axées sur le style qui fondaient l'iconologie panofskyenne, et aussi tentées dans d'autres sciences humaines : « la méthode engendre des spéculations par analogie qui ne résistent pas à une étude critique détaillée » (Schapiro, 1982b, p. 72).

Greimas postule encore « l'homogénéisation de l'intéroceptif et de l'extéroceptif par l'intermédiaire du proprioceptif » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 11), ce qui annule, à toutes fins utiles, les dynamiques propres au niveau perceptuel sensoriel. Sans l'argumenter, on emprunte plusieurs substrats épistémologiques à Sartre, voulant que le sujet « pour connaître, il lui faut d'abord nier » (1991, p. 40) ou que les passions soient des « simulacres existentiels » (1991, p. 63), renvoyant superficiellement les uns aux autres et marqués par « l'excès ». On ne s'est pas avisé du fait que, selon des disciples proches de Sartre, celui-ci ne « croyait plus », à juste titre, à cette théorie des émotions (Piaget, 1965, p. 297).

Greimas revendique une dispense de « cohérence » dans une « épistémologie modulaire » qui n'a pas à faire « un retour critique... à chaque nouvelle avancée théorique » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 15). Si on analyse

surtout l'avarice et la jalousie, à la lumière de « la libre circulation des biens » (1991, p. 207), les dictionnaires consultés ne semblent pas avoir encore fait place à la jalousie comme resurgissement de la pulsion homosexuelle !

Par ailleurs, Greimas a reconnu que la survalorisation de la « théorie du signe » comme d'une entité isolée « avait occasionné maintes impasses théoriques » (Nef *et al.*, 1976, p. 28). Il en sera de même, dans le domaine visuel, de la notion de signe iconique définie comme « produisant l'illusion référentielle », un processus qui se réalise lorsque l'on peut « nommer » l'objet de référence (Greimas et Courtès, 1979, p. 148 et 329). Elle laisse en suspens l'interprétation des signes ou zones picturales qui ne sont pas « nommables ».

Contre la phonocentrie de Barthes, J.-M. Floch – qui était un artiste visuel – plaidera pour une distinction dans la description de l'image d'un niveau iconique et d'un niveau plastique (1985). Mais lui-même et son disciple F. Thürlemann devaient tomber de Charybde en Scylla (Saint-Martin, 1983), puisque au lieu d'être lié à des mots courants, le sens du visuel relèverait d'une semi-symbolique, c'est-à-dire de catégories conceptuelles (vie-mort, céleste-terrestre, bien-mal, etc.), dont le sens vague n'offre, comme Geninasca l'observait du « parcours génératif » lui-même, aucun « gain interprétatif » (1998, p. 114).

Floch ne put se résoudre à traiter comme signifiants, dans un tableau de Kandinsky, des « formants » plastiques qui ont retenu son attention, par redondance ou isotopie, comme le voulait Greimas, aussi longtemps qu'ils ne sont pas déjà dotés de sens. C'est-à-dire que des signifiés déjà connus devraient être assignés d'office à des signifiants nouveaux pour que ceux-ci existent *bona fide*. Cette exigence aurait paralysé aussi bien la recherche scientifique qu'artistique qui s'attache à découvrir des signifiés nouveaux à partir de signifiants neufs.

Greimas souhaitait que le sémioticien n'adopte pas la position des philosophes érigeant « un discours sur le sens comme une immense métaphore isotope du monde » (1984, p. 10). C'est pourtant ce à quoi lui sert, par rapport au langage visuel, l'appel à une « sémiotique du monde naturel », comprise comme « un ensemble de systèmes sémiotiques plus ou moins implicites » (1984, p. 52), mais jamais explicités. Faut-il souligner que la sémiotique du monde naturel n'analyse pas un langage, mais une ventriloquie faite des projections religieuses, philosophiques ou scientifiques de diverses cultures, face aux faits de nature.

L'analyse souvent requise d'une analyse sémiotique des œuvres littéraires mène Greimas à une réflexion sur l'esthétique. Justement intitulé *De l'imperfection* (1987), cet ouvrage propose que, parallèlement à la quête de l'objet de valeur qui fonde le parcours génératif, l'intentionnalité esthétique

est une visée qui prend sa source dans une « scission fondatrice », un manque initial à combler, une lacune fondamentale, l'incomplétude, la désillusion et la dérélition, dans les termes de Fontanille, « une fracture de l'horizon ontique » (1995, p. 18 et 190), dérivées sans plus des philosophies existentielles et de la psychanalyse.

Son disciple J. Fontanille s'étonnera dans la *Sémiotique du visible* des réactions spontanées d'un esthète oriental (1995, p. 159-192), différentes de son propre sens commun et qu'il reléguera à un « monde de rêve » (1995, p. 143). Cet ouvrage voudra découvrir « de quelle manière les effets de sens peuvent-ils émerger des états de chose, telles que les saisit la perception » (Fontanille, 1995, p. 3), où le sens serait propriété des choses et non construction subjective. Mais paradoxalement, cette sémiotique du visible-lumière affirme « l'autonomie de son objet à l'égard de la vision, tout comme, d'ailleurs, à l'égard du monde physique » [sic] (1995, p. 27).

Si le corps y est conçu – à la façon de Bion et d'Anzieu – comme un contenant/contenu et une « enveloppe », le soi sémiotique n'y est pas incarné et la perception sensorielle ne sera pas le fait d'un « spectateur réel » (1995, p. 123), sauf pour ce « spectateur » tardif, sorti de l'ombre, pour témoigner d'une visée fovéale négligée jusque là (1995, p. 119). Et les transformations, variations, défigurations et exceptions normales et continues d'un code non défini, relèveraient d'une « tératologie du discours » (Fontanille, 2004, p. 63).

Cet ouvrage ne dégage du « visible » que les effets de lumière (éclat, éclairage, couleur-ton-saturation) et une énigmatique lumière-matière, générant les éléments plastiques (formes, surfaces, textures, volumes, etc.) (1995, p. 29-37). Ces outils ne pourront dépeindre le visible que par l'appel tardif au mouvement, points de vue, vectorialités, profondeurs, etc.

Comme le sens chez Greimas, l'interprétation y est définie comme « une énonciation qui transpose et actualise un régime sémiotique dans un autre » (Fontanille, 1998, p. 119), restreinte ici à la tâche d'un comédien sur un texte préalable et non comme explicitation du sens. On n'interroge plus le sens mais les « effets de sens », des « impressions » à connotations aléatoires relevant du « sens commun » (2004, p. 38), produisant d'autres « impressions » dans le corps, soit des somatisations, des « états d'âme », une tension subjective, des valeurs passionnelles (2004, p. 7-8). Mais les empreintes ou traces conservées dans la mémoire ne seront « configurées comme objet de sens » (2004, p. 83) qu'après avoir été instituées comme « formants sémiotiques », c'est-à-dire avoir été « désenfouies » et dotées d'énoncés verbaux (2004, p. 196 et 264). La question de la communication entre deux êtres humains se résout à une projection réussie de soi dans l'autre, lequel devient mystérieusement un « autre soi-même » (1995, p. 7).

Hors de la foulée greimassienne, de nombreux linguistes ont eu des intuitions fécondes sur la sémantique, sans pouvoir non plus en préciser la nature. Lorsqu'en 1934, Trier proposa la notion de champs sémantiques, il récusait la notion d'un sens informe avant l'intervention du langage (Ohman, 1976, p. 123-124). Gestaltien, Trier reconnaît qu'il se produit, antérieurement à toute représentation linguistique, des formes d'organisation de l'expérience, qui s'enregistrent dans le système nerveux pour constituer une mémoire organique, source de sens (Lyotard, 1971, p. 92).

De même, A. Martinet (1961) définit le sens comme quelque chose de réel, qui réside dans une réalité plus vaste, non encore intégrée à une structure linguistique. Soit une réalité non verbale conçue comme un pôle corrélatif de l'expérience humaine, dont certains aspects seulement sont dotés d'un mode de représentation linguistique, verbale ou visuelle. Ainsi la gravitation, comme sens, s'est fait sentir à l'homme bien avant d'être incorporée dans une formule linguistique ou mathématique.

Sans l'entourer de connotations mythiques, E.T. Gendlin (1962, p. 10) rappelle qu'il existe une expérience concrète, pré-conceptuelle et pré-logique du monde, qui s'impose au sujet comme un « ressenti », un « éprouvé » non verbal, susceptible d'être représentée par divers symbolismes, mais toujours avec des restes énormes. Il reconnaît la fonction sémantique de termes déictiques comme : ça, cela, un « quelque chose » ou un « comme ceci », qui réalisent une ostension véritable, indiquant et circonscrivant une expérience réelle qu'on ne peut tenir pour du néant. Ces signes pointent vers un objet subjectif ou objectif, que l'on ne peut encore, et peut-être jamais, nommer ou décrire en tant que tels : « Très peu de ce que nous sommes, sentons ou voulons exprimer, se présente sous forme de symboles verbaux et d'images visuelles précises » (1962, p. 27).

4.4. DE LA DÉRIVE À LA DISSÉMINATION

L'émergence des avant-gardes, avec le Futurisme, Kandinsky, Malevitch, Mondrian, Joyce ou Schönberg – marquées par le non-figuratif ou l'atonalité – fit resurgir le nihilisme sémantique, face à des œuvres dont on disait qu'elles ne véhiculaient plus de sens. Au lieu de susciter des recherches, elle accentua, si possible, le discrédit attaché aux recherches sémantiques.

Après 1960, les discours sur le sens porteront la trace, consciemment ou non, de la relativité promue par les nouvelles sciences physiques et de la révélation de l'inconscient par la psychanalyse. Le modèle de « l'association libre » freudien – qui semblait une justification de la transgression des codes

d'expression dans le surréalisme – fut proposé cette fois comme méthode pour l'interprétation des textes artistiques. Cette hypothèse se souvient de la sémiase infinie de Peirce (voir la section 5.1).

4.4.1. Le triple détournement de Lacan

Lacan s'est dit à la fois continuateur de Freud et héritier de Saussure. C'est à ce dernier titre qu'il intervient ici, l'influence de sa pensée nous obligeant à un précoce détour sur la psychanalyse. On a souvent signalé le double détournement qu'a effectué Lacan du signe saussurien qu'il a lui-même reconnu (1966, p. 821) et du sujet freudien (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1990, p. 50), dans son opposition à la théorie de l'inconscient comme d'un ensemble de signifiants refoulés; l'inconscient n'étant pas une espèce psychique « de ce qui n'a pas l'attribut de la conscience » (Lacan, 1971, p. 194) (voir la section 6.5).

Pour Lacan, l'inconscient serait structuré « comme » (c'est-à-dire « par ») un langage. Aussi la psychanalyse doit s'articuler sur la linguistique et sa définition du signe comme Sa/Sé (signifiant sur signifié), mais en modifiant leurs fonctions. Les signifiants ne renvoient plus à des signifiés, mais à d'autres signifiants, c'est-à-dire à un discours et non à une réalité pré-discursive ou para-discursive (c.-à-d. le réel externe ou l'interne biologique ou psychologique).

La « métapsychologie » de Lacan renvoie *a)* à un Symbolique primordial qui recouvre une loi, et que Lacan identifie à la notion de « surdétermination » chez Freud et à l'inconscient (1971, p. 19-20); *b)* à l'Imaginaire formé par « les captations gestaltistes » (1978, p. 50), qui fournit des « symboles », issus des fantasmes du désir et structurés sur un mode illusoire et spéculaire; *c)* au Réel: c'est « l'impossible », le « haïssable », ce qui est étranger et hostile au sujet. La relation au Symbolique ne s'établit que sur le fondement symbolique d'un Tiers, le Nom-du-Père. Si la mère se présente comme « puissante », elle n'accède pas au Symbolique, mais « déchoit dans le réel » (1994, p. 68).

Le Symbolique est représenté par un signifiant visuel, un représentant de chose (voir la section 6.1), soit la « bonne forme » de la « Gestalt phallique » (1981, p. 198), « l'image érigée » du pénis (1994, p. 50 et 70), ce « fait saillant » dans la copulation (1971, p. 111), dont Lacan note que « Freud ne l'a jamais formulé » (1978, p. 51). Comme Signifiant ultime, « il n'est pas d'autre choix qu'une image virile ou la castration » (1978, p. 50). Lacan convient que le phallus « se substitue et se superpose » à la « pointe du sein », que, ne disposant pas de terme français, il appelle de façon un peu dérogatoire le *nipple* (1978, p. 126).

Lacan véhicule une conception du désir souvent associé à l'envie (1994, p. 45, 47 et 48), comme «désir de l'objet du désir de l'autre». Ainsi, «l'intérêt humain» – lié à l'instinct de conservation et non à la libido – est de se faire reconnaître par l'autre, passant ainsi «de la reconnaissance du désir au désir de la reconnaissance» (1966, p. 524), thèse pseudo-hégélienne, dont Kojève a affirmé qu'elle n'existe pas dans le texte hégélien, étant plutôt de son «apport personnel» (Jarczyk et Labarrière, 1996, p. 64).

Ainsi le désir du sujet ne concerne plus les besoins ou satisfactions érotiques, à travers les pulsions érogènes partielles, qui sont objets de mépris pour Lacan, mais la «demande», marquée par le narcissisme et la volonté d'emprise, d'être reconnu par l'autre comme l'objet apte à le combler. Lacan ne retient pas le caractère secondaire et passif attribué par Freud au désir d'être vu, comme la transformation passive de la pulsion première de «regarder» l'objet érotique (Freud, 1940, p. 30).

Un apport notoire de Lacan, qui n'a rien de psychanalytique mais qui a contribué à son renom, est sa mise en valeur du «stade du miroir» chez le jeune enfant – soit un deuxième recours important (après le phallus) à un signifiant visuel – un représentant de chose. L'effet de l'image dans le miroir résulte, en effet, du phénomène gestaltien de «regroupement» dans la spatialité, produisant pour l'enfant une figure unifiée de son être global. Lacan n'en fait pas crédit à la psychologie, mais à la biologie animale qu'il exclura impitoyablement par la suite. Cette «image unifiée» est qualifiée d'illusion, comme l'Idéal du Moi, qui se formera à même l'image de celle qui porte l'enfant devant le miroir.

Le sujet (pure négativité) est en effet «corps morcelé», qui ne se fait synthèse que par identification aliénante à des «leurres» que sont: la «gestalt» visuelle unifiante dans le miroir, les prolongements «spéculaires» des membres dans les objets «petit a» (pseudos-objets externes du désir). Ces derniers figurent le morcellement d'autrui, où le «tu» et les «autres» différents du sujet n'existent que comme prolongements spéculaires. Les produits de la «langue», reflets de la matrice spéculaire de l'Imaginaire, renvoient à des morcellements et des leurres et ceux de «la langue», soit la langue de tous les jours, renvoient toujours à des manques ou des leurres. Le «fou» est justement celui «qui adhère à cet imaginaire, purement et simplement» (Lacan, 1978, p. 284).

S'il adopte l'hypothèse d'un symbolique à la Cassirer, Lacan le substantifie dans un sens prescriptif, toujours-déjà connu, auquel seraient soumis les humains. Poussé à l'extrême, ce signifiant dont le signifié «s'absente», devient l'Unique, le Signifiant barré, le Nom-du-Père, le Phallus manquant, «ce que la religion nous a appris à invoquer comme le Nom-du-Père» (1971, p. 72). Ce «Signifiant de la jouissance», qui manque à

l'autre, manque aussi au sujet, et par là, la jouissance est toujours ratée. Ce ratage est plein de conséquences, car à l'encontre du freudien, le surmoi lacanien impose « l'impératif de la jouissance – Jouis ! » (1975b, p. 10), comme une malédiction !

Le sens existe, pour Lacan, mais surtout il « préexiste » à l'être humain qui « y a été jeté, engagé, pris dans son engrenage » (1978, p. 353). Il ne réside pas, comme en mythologie, dans « la nature, où personne ne se sert du signifiant pour signifier » (1981, p. 208), ni dans l'Imaginaire qui, à l'encontre de Freud, n'a pas de lien ici avec le Réel. Le sens vient du Symbolique, fixe et préconçu, qui renvoie à un fondement « métaphysique » de l'Être, à « l'Autre radical, celui de la huitième ou neuvième hypothèse du Parménide » (1978, p. 370), dit Lacan après Heidegger. De cette « catégorie *a priori* » (1978, p. 50) provient le signifiant primordial, fondement de l'ordre symbolique, « à l'intérieur duquel tout ce qui est humain doit s'ordonner » (1978, p. 42).

Cette loi symbolique lacanienne, proprement légale, qui « s'article selon des lois logiques » (1981, p. 51), inspire à juste titre « la crainte » (1981, p. 302-303). Elle s'apparente au caractère absolu de la fonction législative du Dieu biblique, comme on l'a observé, et elle « ouvre grand les portes d'un glissement possible de l'obéissance aux universaux vers la satisfaction du désir du tyran » (Grignon, 2002, p. 172).

L'appel au Symbolique autorise toutes les transformations. Lacan fait du sigle du signe offert par Saussure (Sé/Sa), un algorithme semblable aux signes mathématiques, lesquels d'ailleurs n'auraient « aucun sens » (1966, p. 497-498). Pourtant le mathématicien qui se tromperait sur le sens d'un algorithme s'engage dans une voie dangereuse !

Lacan modifie cette notation en un S majuscule sur un « s » minuscule, ce qui en ferait une équation de type algébrique, faisant intervenir des phénomènes d'équation, d'addition, de négation de quantité (non-S), de conversion de signes positifs en négatifs, selon la position du signifiant, à gauche ou à droite, sur ou dessous la barre, etc. (1966, p. 516). Dans un contexte hégélien, Lacan interprète la barre comme une barrière « résistante à la signification » (1966, p. 497), une coupure irrémédiable entre signifiant et signifié, celle d'un véritable refoulement (Chemama, 1994, p. 228).

La notion de signifiant est ambiguë chez Lacan. D'une part, la nature « fournit des signifiants » qui « organisent de façon inaugurale les rapports humains, en donnent les structures, et les modèlent » (1973, p. 23). La « signification » sera l'opération du signifiant, lorsqu'il est « passé à l'étage du signifié » (1966, p. 504), glissant le long de la barre et sous celle-ci. Sauf pour l'hypothèse « mythique » – « que personne n'a jamais pu épingler », dit-il

– du point de capitron, un phénomène d’ancrage qui ferait que «le signifiant interrompe le glissement» et où la signification se constitue comme produit fini (1966, p. 806).

En maintenant la suprématie d’un signifiant «articulé» par une locution verbale (1966, p. 501-502), Lacan récuse l’affirmation de Freud selon laquelle les composantes de l’inconscient sont en grande partie des représentations de chose. Le mot domine tout, «le pouvoir de nommer les objets structure la perception elle-même», même si le mot n’agit que par l’identique et le temporel: «Le mot répond non pas à la distinction spatiale de l’objet, toujours prêt à se dissoudre dans une identification au sujet, mais à sa dimension temporelle» (1978, p. 202). D’où, comme chez Heidegger, une absence de théorisation de l’espace chez Lacan, en dehors de l’eulidien (1978, p. 297) et une utilisation précaire de l’image gestaltienne.

Dans ce contexte, le signifiant, qu’il ne faut pas réduire à «la nomination, à savoir une étiquette collée à une chose» (Lacan, 1973, p. 214), ne comporte aucun lien à une référence ou à un signifié, car il n’y a nulle «signification qui se soutienne sinon du renvoi à une autre signification» (1966, p. 498), donc à un autre signifiant renvoyant à un autre signifiant, etc. Le signifiant, écrit Lacan, n’a pas à «répondre de son existence au titre de quelque signification que ce soit» (1966, p. 498).

En outre, «la production du sens doit avoir lieu sans que le signifié soit pris en compte» (cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, 1990, p. 85). Non seulement la signification ne passe pas par le signifié, mais elle est toujours «tout autre» et «tout autre chose» (Lacan, 1966, p. 505). C’est-à-dire que le signifié est sujet à un «glissement incessant sous le signifiant» (1966, p. 540; 1994, p. 47). Le sujet n’y prend pas part, car le signifiant qui provient du trésor originaire du langage n’est lui aussi que «de passage dans le sujet» (1966, p. 504).

Le processus de la signification est donc décrit comme «passant et se passant, hors du sujet» (Lacoue-Labarthes et Nancy, 1990, p. 88). Pourtant, «l’interprétation n’est pas ouverte à tous les sens» (Lacan, 1973, p. 226). Afin de contrecarrer une sémiosis infinie qui voudrait que «toutes les interprétations sont possibles, ce qui est proprement absurde», ou encore que «l’interprétation, comme on l’a écrit, est ouverte à tout sens, sous prétexte qu’il ne s’agit que de la liaison d’un signifiant à un signifiant», Lacan rétorque que «le propre du signifiant [est] de ne pas pouvoir se signifier lui-même, sans engendrer quelque faute de logique» (1973, p. 225-226). Enchâsser un signifiant à un signifiant ne donne pas de sens, mais peut mener à un Signifiant ultime, primordial, irréductible, qui lui peut être dit «pur non-sens» ou qu’il «abolit» tous les sens (1973, p. 226-227).

Par son refus de tout biologisme ou « postulat organiciste » (1994, p. 33), Lacan s'élève contre la théorie des stades libidinaux des pulsions (voir la section 6.12), cette « mythologie de la maturation instinctuelle » (1966, p. 260 et 263). S'il se méfie du terme, entaché de « je ne sais quelle morale optimiste », il évoque « l'idéal de l'amour génital », les stades eux-mêmes et l'occurrence de « pathétiques fixations de la névrose » (1966, p. 187). S'il croit à l'entropie, il refuse la néguentropie et dans les formes de vie « il n'y a pas de tendance vers des formes supérieures » (1978, p. 375). Il devra, à la fin, réintégrer la notion des zones érogènes pour expliquer le retour de la pulsion vers « le bord » qui l'a produite (1973, p. 163), qu'élaborera le pictogramme de P. Aulagnier (voir la section 6.11).

Lacan a insisté sur le fait que « la formalisation mathématique [...] est l'élaboration la plus poussée qu'il nous ait été donné de produire de la signifiante » (1975a, p. 85), donc à l'efficacité des schèmes mathématiques, transposés en « mathèmes ». Et à la topologie, évoquant l'immersion du sujet dans l'inconscient sur le modèle de la bouteille de Leyde, enveloppe topologique du sujet, de l'intérieur et de l'extérieur, ce qui voue le sujet à se « mé-connaître » et à se « mi-dire » (1975b, 14). Le topologique est défini par des qualités de continu, compacité, ouverture de la forme, etc. Le vide des ronds de ficelle, de cubes ou de tores, etc., censé mimer les « trous » ou les « manques » de relations dans le sujet, reste isolé et digital : « Finalement, on les compte » (1975b, p. 15 et 111).

Le modèle saussurien assimilé à un algorithme est appliqué à l'inconscient : « Il s'agit donc de définir la topique de cet inconscient. Je dis que c'est celle-là même que définit l'algorithme » (1966, p. 515), ou encore l'inconscient serait un assemblage brouillé de « lettres » (1975b, p. 47) : « J'ai formalisé de petites lettres », déclare Lacan, imperturbable (1994, p. 411), et « les lois de l'intersubjectivité sont mathématiques » (1971, p. 24).

Le sujet se décrirait pour Lacan, selon la stratégie de la théorie des jeux, à la Wittgenstein (voir la section 5.2), où l'on profite « du caractère entièrement calculable d'un sujet strictement réduit à la formule d'une matrice de combinaisons signifiantes » (1966, p. 86) : En un premier temps, des lettres à connotations sémantiques verbales sont regroupées sous forme d'équations algébriques permettant de noter leurs interrelations (1994, p. 403), ce que ne permet pas « le langage usuel », c'est-à-dire la syntaxe de la proposition verbale (1994, p. 411). Il y faudra donc des « graphes », traitant des « nœuds » et soumis à un calcul algébrique (Vappereau, 1985, p. 36). Ainsi le « zéro » mathématique, qui pourra signifier « il manque un élément », devient dans « le -1 » (le moins un) – « imprononçable comme tel » (Lacan, 1966, p. 806) – ou dans la racine carrée de -1 un manque de « sujet » qui devient un manque d'être, un trou, un vide, etc. (1994, p. 379 et 396).

On serait tenté d'y appliquer l'observation de Freud sur les mécanismes apparents de la formation des rêves : « Tout se passe comme si, dans une équation algébrique, contenant, à côté des chiffres et des lettres, des signes +, -, de puissances ou de racines, on avait tout mêlé » (1955, p. 451).

De toutes façons, sous l'emprise de l'Inconscient, la compréhension est toujours illusoire : « Nous comprenons toujours trop, spécialement dans l'analyse » (Lacan, 1978, p. 128), où les énoncés sont souvent voués à une interprétation partielle et dogmatique. La communication entre sujets ne peut résulter qu'en malentendus, n'étant toujours que « projection », « animisme et anthropomorphisme » (1981, p. 309). Lacan invoque même la « psychologie traditionnelle » pour laquelle il y a « incompatibilité des consciences » (1978, p. 67). L'identification règne dans les rapports humains : « Dans toute relation narcissique, en effet, le moi est l'autre et l'autre est moi » (1978, p. 120), mais le rapport entre le « je » et le « tu » « n'est pas symétrique [...] ni réciproque » (1981, p. 310).

Lacan justifie son style désinvolte, en invoquant le langage poétique qui n'est pas soumis à « l'horizontalité de la chaîne linéaire verbale », mais à « la verticalité de la polyphonie des connotations » (1966, p. 503). La poésie est métaphore et « la métaphore se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens » (1966, p. 508). Et la scientificité se réduit à la « conviction intime » de dire une « parole pleine » et non vide. Devant le déclin manifeste, dans nos sociétés, du respect du Nom-du-Père et de la Loi, où le Symbolique rétrécit comme peau de chagrin, on invoque une impasse du désir, issue de la névrose (Chemama, 1994, p. 343, 344 et 347).

Statut de l'œuvre visuelle

La théorie du sens de Lacan renvoie à une théorie de la connaissance ou de la conscience définie comme « un reflet du monde » (1978, p. 138), où le monde est conçu comme un écran opaque, telle la caverne de Platon. Le tableau pictural en sera une « coupe » (1973, p. 89), suivant la définition de la Renaissance, mais dépouillée de son pouvoir illusionniste de produire des profondeurs.

Par suite du conflit « sujet/objet/autre », la perception de l'œuvre visuelle ne se prête, pour Lacan, à aucune fusion/empathie. L'œuvre visuelle est un « compte-regard » (1973, p. 100 et 102), par lequel l'artiste donne à voir des objets « petit a », reflets spéculaires du « corps morcelé », que le spectateur ne veut pas voir, car en outre d'être aliénants, ils appartiennent aux autres. En regardant l'œuvre, je subis le « regard de l'autre sur moi », qui m'objective de façon mortifiante, comme le disait déjà Sartre.

Plus important, du fait que la vision se réalise par « un fil » de lumière (1973, p. 87), qui va de l'objet à mes yeux, toute source lumineuse est comparée à un « regard » dirigé vers moi. Comme Merleau-Ponty, dont il cite les « entrelacs », Lacan propose que « ce qui est lumière me regarde et ce n'est point là métaphore » (1973, p. 89), mais peut-être projection d'une tendance paranoïaque à se sentir observé ! Pourtant dans « tout tableau », et « au contraire de ce qui en est dans la perception », le champ central « ne peut qu'être absent, et remplacé par un trou ». Et « c'est par là que le tableau ne joue pas dans le champ de la représentation » (1973, p. 99-100) !

Le sens s'inscrit bien dans l'œuvre, et non dans ce qui lui serait extérieur, à l'encontre de l'interprétation de Foucault des *Ménines* de Vélasquez (1966, p. 19-31). Y serait donné à voir, dans les meilleurs cas, le « manque », intuitionné par l'artiste, ici la « castration » de la femme à travers l'image rayonnante et centrale de l'Infante, ou, dans *Les ambassadeurs* de Holbein, la forme d'un crâne et la mort.

Les divers phénomènes de perspective (anamorphose, perspective convergente renaissante), les trompe-l'œil, les images spéculaires tendent au mimétisme ou renvoient à des mises en scène de leurres, de représentations « fausses », travaillées par la recherche vaine de représentations livrées à l'Imaginaire spéculaire.

4.4.2. L'association libre chez Eco

Face aux nouveaux signifiants offerts par la littérature, la musique et la peinture au XX^e siècle, le sémioticien, philosophe et romancier Umberto Eco joua un rôle considérable par sa proposition interprétative de ces œuvres contemporaines, dans *L'œuvre ouverte*, publiée en italien en 1962, avant les premiers textes de Derrida. Sous un mode moins ésotérique, elle offre une proposition sémantique semblable.

Faisant intervenir sciences et philosophie, en plus de la littérature mondiale d'Homère à Samuel Beckett, Eco veut établir « le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives » (1964, p. 11). Il propose : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (1990, p. 9). Contre le structuralisme prévalent à l'époque, il propose que la projection d'associations verbales à des éléments prélevés sans méthode d'un texte artistique y devient fondement suffisant du sens : « Toute œuvre d'art [...] est ouverte, au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée » (1976, p. 34-35).

En un premier temps, Eco exclut la notion de référent dans la construction du code sémantique comme menant à « l'illusion référentielle », déjà mise en accusation par la linguistique pragmatique (voir la section 5.5), qui suppose « que le sens d'un véhicule-sens a quelque chose à voir avec l'objet qui lui correspond », alors que le sens est de nature « intensionnelle » (1976, p. 253). Se ravisant, il précise que « l'objet-référé », conçu comme un dénoté conceptuel, doit être défini comme « véhiculant un contenu culturel », déjà codé par le social (Violi, 2000, p. 22). À la façon de l'iconologie de Panofsky (voir la section 2.1.2), la signification est soumise à un corpus de connaissances (Violi, 2000, p. 30).

Cette thèse fera l'objet de *La structure absente* (1968 en italien, traduite et augmentée en 1972), un ouvrage polémiste visant la notion de structuralisme utilisée par Lévi-Strauss, Greimas, Foucault, etc. Eco considère comme « extrapolation métaphysique » la recherche par Lévi-Strauss d'une « Ur-structure », une structure première et universelle, un Code des Codes, qui rendrait compte de toutes les expériences et savoirs et s'exprimerait elle-même dans tous les discours. Ce « système des systèmes » reposerait sur des « racines archétypales » structurelles, inconscientes et immuables.

Cette conception de la structure est à l'opposé des modèles structuraux de la science construits par des méthodes plurielles adaptées aux objets à étudier (1972, p. 336).

Eco définit les modèles pseudo-structurels offerts en son temps comme des « falsifications opératoires » (1972, p. 367) qui posent comme absolus des modèles très particuliers. S'appuyant sur l'épistémologie de Piaget, Eco pose la structure comme « génératrice de transformations continues » (1972, p. 397 et 403). D'où la légitimité de l'art sériel – dont Eco ne prétend pas connaître la structure – qui est axée sur la productivité et non sur la répétitivité d'un code.

Le travail sémiotique de Eco s'est longtemps accompagné d'une réflexion sur le visuel, notamment dans sa *Theory of Semiotics* (1976). À ses débuts, il attaqua la notion de référence dans l'iconologie, fondée sur la ressemblance comme fondement de l'interprétation (Eco, 1970), sous prétexte que l'image peinte ne possède pas « tous » les traits ou propriétés de son modèle (p. ex., les narines « vraies » dans le portrait de la reine d'Angleterre!). Il reprit ensuite une analyse du signe iconique (1978) soulignant les processus d'abstraction des données du réel qu'effectue toute représentation linguistique, même iconique. Au lieu de voir dans la ressemblance iconique l'union de percepts visuels anciens à un percept actuel, il conclut à une ressemblance par analogie entre des schémas conceptuels de

plus en plus lourds. Il reconnaît que l'interprétation des œuvres visuelles peut être « par voie facile ou voie difficile », mais ne suggère pas de méthode pour effectuer la deuxième.

Pourtant effrayé devant la boîte de Pandore de la dérive interprétative qu'il avait entrouverte dans *L'œuvre ouverte*, qu'il a appelée « le cancer des interprétations non contrôlées », Eco prétendra avoir été mal compris et plaidera pour la nécessité d'imposer des « limites » à l'interprétation (1990) et de rétablir les droits d'un sens « objectif », non intentionnel. Se distanciant de la conception du sens exprimée par Derrida, comme à un « renvoi indéfini de signifiant à signifiant » (Derrida, 1967a, p. 42), il invoque le rapport des mots à des « référents transcendants », nommément des objets non linguistiques localisés dans le réel et répertoriés dans les lexiques et encyclopédies.

Eco reconnaît que « toute l'histoire de l'esthétique peut être liée à une histoire des théories de l'interprétation et de l'effet produit par l'œuvre d'art sur le destinataire » (1990, p. 47). Mais tout en maintenant que le texte soutient « des interprétations multiples », Eco veut que soit minimisé l'effet sur le/la destinataire comme élément de la sémiose, c'est-à-dire du trajet d'élaboration du sens : « J'insistais sur le fait qu'interpréter un texte signifie interpréter *tel* texte, non pas ses propres pulsions personnelles » (1990, p. 50). Ainsi, avant d'être lu par qui que ce soit, le texte ferait déjà sens, de lui-même, indépendamment de la structure émotivo-cognitive d'un producteur ou récepteur.

Se fondant sur Peirce, Eco postule « une dimension sémantique en termes de structure de l'encyclopédie que l'on construit dans le but de la compréhension des textes » (1985, p. 27). Il existerait un degré-zéro du sens fourni, selon ses termes, par le « plus idiot et simpliste dictionnaire », et ce sens littéral que chacun « prend inconsciemment pour acquis » doit jouer et suffit pour « remplir le texte de sens » (1990, p. 36). Aucun trajet conceptuel par associations d'idées n'est exclu, sauf à être soumis – comme les hypothèses scientifiques ! – à des critères de falsification, lorsque certaines interprétations ne semblent pas être légitimées par le « contexte ».

La critique d'art du ^{xx}e siècle adoptera largement l'hypothèse de la « sémiose infinie » pour une œuvre décrétée « ouverte », puisant à tous les discours ambiants, familiers, philosophiques ou sociologiques, les associations d'idées qui fabriqueraient le sens.

4.4.3. La « dissémination » de Derrida

L'œuvre de Derrida, historien de la philosophie et critique littéraire, apparaît comme un long travail d'herméneutique, en ce qu'il s'est surtout exprimé au travers de commentaires à des ouvrages d'autres auteurs. Il s'immisce tellement dans « leur peau » ou leur style, qu'il est difficile parfois de démêler dans de longs commentaires sur Artaud, Bataille, Aristote ou Condillac, etc. ce qu'il en est de sa propre pensée.

Derrida appuie la distinction de Dilthey, évoquée par Husserl : « L'acte du "comprendre" qu'il oppose à l'explication et à l'objectivation doit être la voie majeure des sciences de l'esprit » (1967a, p. 238). S'il taxe volontiers les autres de « mal comprendre », tel Foucault en rapport à Descartes (1967a, p. 70), il ne s'interroge pas sur les mécanismes de la compréhension.

Il s'affronte aussi à la « vague structuraliste » ambiante, au « totalitarisme structuraliste » (1967a, p. 88), dont d'autres à l'époque ont souligné la « naïveté » et la « superficialité littéraire », le « manque de rigueur scientifique » (Lupasco, 1967, p. 31). Derrida prend plutôt la question à revers, en posant que Lévi-Strauss, Foucault et autres ne sont justement pas structuralistes comme ils le prétendent et que nul ne peut l'être.

Selon lui, une structure doit présenter un « centre fixe », qui « en orientant, en organisant la cohérence du système, permet [...] le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale. Et aujourd'hui encore une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même » (Derrida, 1967a, p. 409). Or Lévi-Strauss a avoué son incapacité à déterminer « un » centre aux récits mythiques ou Foucault à son archéologie ! Derrida ironise : « Ce que je ne peux jamais comprendre, dans une structure, c'est ce par quoi elle n'est pas close » (1967a, p. 238). En effet, une structure est définie, en sciences, comme transformable selon des faits nouveaux, ne requérant pas un centre immuable.

Derrida renchérit en disant que la notion même de centre n'est pas structuraliste, car un centre ne se prête pas aux interrelations : « la permutation ou la transformation des éléments [y] est interdite » (1967a, p. 410). Ainsi, ce centre « peut donc être dit, paradoxalement *dans* la structure et *hors* de la structure [...] La totalité a son centre ailleurs. » Ou encore, « le centre n'est plus le centre » (1967a, p. 410). Ce qui ferait « que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de sens » (1967a, p. 411).

Plus important, pour Derrida, toute interaction entre des éléments donne lieu à une pensée « spatiale », ce qui équivaut pour lui à la mort de la pensée : « *Strictu sensu*, la notion de structure ne porte référence qu'à l'espace, espace morphologique ou géométrique, ordre des formes et des lieux

(1967a, p. 28), qui n'est que « l'espace mort et l'Un également mort » (1972a, p. 28). À partir de la comparaison optique élaborée par Freud pour imager le frayage des percepts dans le psychique, Derrida identifie la représentation psychique à une mécanique; or « celle-ci ne vit pas. La représentation est la mort » (1967a, p. 335). Ainsi, comme Heidegger, mais pour des raisons différentes, Derrida se refuse à penser l'espace. On pourrait contester la métaphore qui octroie des caractéristiques de vie ou de mort à des concepts, tels le temps, l'espace ou la représentation.

Derrida propose: « L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification » (1967a, p. 411), et le centre absent devient l'emblème du « sujet absent ». Ainsi le sens d'un texte sera à chercher ailleurs, vers la périphérie, dans le *pharmakon*, le hors-livre, les marges, les interlignes, le paratexte, les blancs, l'intertexte, etc.

S'il assure « n'avoir jamais songé à prendre au sérieux [...] la fable métapsychologique » (1967a, p. 337), Derrida convient que sa réflexion émerge de celle de Freud sur les processus de perception et le rêve qu'il a longuement commentés (1967a, p. 293-340), soient la trace, les différences, la différance, le frayage, les détours, le retardement, l'écriture, l'archi-trace, le sens « après coup », l'espace, l'association d'idées, etc.

Selon lui, aucun caractère positif ne s'attache aux représentations transitoires mémorisées qui spécifieraient un sens aux mots et aux textes. Elles doivent toutes sans cesse être substituées les unes aux autres et se modifier en « traces de traces » (1972c, p. 38). Même s'il reconnaît que Freud assigne « une limite essentielle à cette opération », il persiste à croire que « la substitution des signifiants paraît bien être l'activité essentielle de l'interprétation psychanalytique » (1967a, p. 312), qu'il adopte comme sa propre méthode herméneutique, mais libérée de tout « analyste ».

En dépit de l'importance accordée à l'époque à la littérature ou concrétude de l'écriture, Derrida semble endosser l'idée de Condillac qu'il cite, à l'effet que son support ou sa forme « n'aura jamais le moindre effet sur la structure et le contenu [des idées] qu'elle devra véhiculer » (1972a, p. 371). Il s'ensuit pour Derrida la « destruction radicale » de la notion de code, « la soustraction de toute écriture à l'horizon sémantique ou à l'horizon herméneutique [...] qui se laisse crever par l'écriture » (1972a, p. 375-376). Les attaques répétées de Derrida à la logocentrie, à la « psychose logocentrique » (1981, p. 243), ne visent pas le langage verbal lui-même, mais le fait de croire qu'il véhiculerait des liaisons sémantiques constantes.

Derrida veut disqualifier la notion de contexte, « qui ne subsisterait que dans une exigence de complète exhaustivité » (1972b, p. 383-384), à l'encontre d'Austin, qui demeure avec Searle son plus vif opposant

(voir la section 5.5). Derrida propose que le signe écrit « comporte une force de rupture avec son contexte », vu la « non- présence actuelle ou empirique » de celui qui a écrit un texte imprimé, et de son « vouloir-dire absolument plein et maître de lui-même » occulté par la signature (1972b, p. 391 et 384). Ainsi libéré de son contexte, le signe écrit, repris ou cité dans d'autres lieux, est « greffé » à « d'autres chaînes » tout aussi éphémères et « peut engendrer à l'infini de nouveaux contextes » (1972b, p. 377 et 381), comme si le signe engendrait son contexte plutôt que d'être spécifié par lui. D'où découle un « manque d'identité du mot à lui-même », l'absence de sens du mot dans tout contexte et même de tout contexte « réel » (1972b, p. 381, 376 et 378).

Derrida reprendra le terme de « dissémination », par lequel Foucault (1966) avait décrit l'infinie dispersion du pouvoir dans les sociétés, pour l'appliquer au sens : « la dissémination, c'est justement l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème » (Derrida, 1972a, p. 13), à la façon de l'herméneutique de Ricoeur ou de l'analyse thématique de J.P. Richard, qui « vise à déterminer un sens à travers un texte » (1972a, p. 276). La polysémie détruit tout sens fixe : « tous les moments de la polysémie sont, comme son nom l'indique, des moments du sens » (1972a, p. 389). D'où son refus : « C'est à ce concept herméneutique de polysémie qu'il faudrait substituer celui de *dissémination* » (1972a, p. 294). Soit une « lisibilité sans signifié » ou encore une « illisibilité » (1972a, p. 284). Ou : « La déconstruction ne consiste pas à passer d'un concept à un autre, mais à renverser et à déplacer un ordre conceptuel aussi bien que l'ordre non conceptuel auquel il s'articule » (1972a, p. 393).

Derrida récuse l'affirmation de Mallarmé supposant des « intentions » chez l'auteur ou « sa sensation » (1972a, p. 289, note 48). Un type d'interprétation qui reconstruit la signification intentionnelle ne ferait, selon lui, que « redoubler » le texte (1967a, p. 227). Il esquivait ainsi la problématique de la compréhension elle-même et de l'interprétation. La définition du sens proposée par Derrida est celle d'un « signifié intemporel ou non spatial en tant que sens, en tant que contenu » (1972a, p. 271), qui n'aboutit pas à la reconnaissance d'un sens à un niveau d'expérience non verbale, laquelle serait radicalement étrangère aux avatars du langage verbal.

À l'instar de la générativité des nombres, potentiellement infinie (1967a, p. 285), Derrida propose que les associations d'idées soient fondées, par exemple, sur des affinités sonores et même des visées latérales étendues, « de biais comme contingence » (1967a, p. 287) – déjà mises de l'avant par Mallarmé, la psychanalyse et le surréalisme –, qui doivent être menées sans fin, produisant un nuage ou un brouillage indéfini, où aucun sens particulier ne doit prévaloir. La production de la « structure signifiante » dans cette méthode de lecture exige la production d'un autre texte écrit, dans

une « lecture-écriture », au déroulement sans fin, qu'il a lui-même pratiquée (1967b, p. 234), dont l'accumulation erratique se prête mal, en effet, à une compréhension véritable !

Dans un parallélisme non avoué à « l'effet-papillon » de la physique quantique – qui veut que l'effet du mouvement d'une aile de papillon à New York se fasse sentir aux antipodes (Prigogine, 1996) –, Derrida invoque l'existence de « forces d'association qui unissent [...] à des distances » – (donc dans un espace !) – les mots « effectivement présents » à tous les autres mots du système lexical, passés ou actuels, qu'ils apparaissent ou non comme mots, c'est-à-dire comme « unités verbales relatives dans un tel discours » (1972a, p. 148). Ces associations sans fin de l'intertexte sembleraient relever, chez l'individu, des modalités de la mémoire dont Derrida ne traite pas.

Le refus d'une pensée spatiale chez Derrida rend paradoxale son insistance sur la notion d'espacement dans l'écriture, laquelle est un constituant majeur de l'espace. À l'encontre de Mallarmé, qui voyait dans le blanc du papier, comme dans un dessin, un « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers » (cité dans Derrida, 1972a, p. 260), cet espacement ne se prêterait pas, selon Derrida, à une composition, organisation ou configuration :

Ce non-sens ou non-thème de l'espacement qui met les sens en rapport les uns avec les autres (les sens « blancs » et les autres), les empêchant aussi de se rejoindre jamais, aucune *description* ne peut en rendre compte (1972a, p. 284).

Derrida identifie ces blancs à des « vides de sens », des « contenus vides » (1972a, p. 289-290) qui offrent des barrières au sens, à la façon dont la barre sépare signifiant et signifié chez Lacan, de façon irrémédiable. Ce « non-sens ou non-thème » de l'espacement dans l'écriture (1972a, p. 284) lui interdit de devenir « ni signifiant, ni signifié » (*ibid.*), même sur un plan visuel dont Derrida semble bien tout ignorer.

Qu'à cela ne tienne, à d'autres moments, la lecture doit en tenir compte : « Dans le repli du blanc sur le blanc, le blanc se colore lui-même [...] s'affectant à l'infini, son propre fond incolore, toujours plus invisible » (1972a, p. 297). Sans supputer ce que serait le « fond incolore » invisible du blanc, puisque le blanc est bien une couleur, on peut rappeler que l'espacement donne un caractère particulier aux groupes de mots en poésie ou aux blancs du fond conservés par Cézanne.

Mais Derrida s'est peu attardé aux artistes visuels qui ont largement précédé « sa déconstruction » du discours et de la représentation, depuis les débuts du siècle (Rapaport, 1997, p. xii). Dans *La vérité en peinture* (1978b), il ne traite ni de peinture, ni de Van Gogh ou de Cézanne à qui il doit la

formule du titre. De l'art comme finalité sans fin de Kant ou de la contemplation « désintéressée » qu'elle requiert, il interprète : « je prends plaisir de ce qui ne m'intéresse pas ! » (1978b, p. 56).

Il y offre des associations d'idées sur les dessins figuratifs d'Adami, sans regard aux peintures qui les ont complétés, parce que, sur la peinture : « le discours me paraît toujours niais » (1978b, p. 175), dit-il. Sur l'ensemble des 127 dessins de Titus-Carmel, intitulé *Le cercueil Tlingit en format de poche*, il se demande s'il doit parler d'abord du mot (le titre) ou de la chose (le modèle en bois) (1978b, p. 213-214), et des dessins ne dit presque rien, la description d'une œuvre étant impossible, car il faudrait « décrire elle-même autant que son rapport à un autre article » (1978b, p. 274).

Si l'on oubliait certaines incursions mystiques de Derrida, son nihilisme sémantique tomberait sous le coup de la remarque de J.-F. Lyotard : « Ainsi le philosophe qui enseigne la perte du sens et son caractère toujours différé est le pasteur de la théologie néo-nihiliste, le prêtre de la religion de la marchandise » (1994, p. 220). Mais Derrida nous a aussi prévenu que le « travail déconstructeur » doit être maintenu « sans [le] pousser trop loin, il y a du psychotique dans ce maintien » (Fischer, 1981, p. 667) !

4.5. BILAN PROVISOIRE (II)

- La distinction saussurienne entre le signifiant perceptible et le signifié imperceptible implique qu'on ne peut dire le signifié avec des mots qui sont des signifiants, mais seulement l'inférer des liaisons structurales entre les éléments.
- Au sein de la linguistique verbale et de la sémiotique continentale, les théories du sens sont négligées, interdites ou dissoutes ; elles occultent le problème de la compréhension, prolongeant la phonocentrie lexicaliste.
- La sémiotique linguistique verbale s'est fermée à l'étude des autres systèmes de signes et a prolongé l'usage confus d'un structuralisme « par antagonismes » qui prolonge un dogmatisme métaphysique.
- L'absence d'une théorie du sens ou de la compréhension rend nébuleux le processus de « lecture-écriture » proposé par Derrida, une variante des associations libres.

5

La tradition anglo-saxonne

Cette tradition dite anglo-saxonne est bien mal nommée car, comme on l'a observé, née au début de xx^e siècle, elle est « un amalgame produit à partir des philosophies du langage et de la science entre les deux guerres, en Autriche, Allemagne, Tchécoslovaquie, Pologne, dans les pays scandinaves, en Angleterre, aux États-Unis ». On pourrait aussi bien l'appeler « anglo-autrichienne » (Bouveresse, 1989, p. 171). Si elle n'a pénétré en France qu'à la fin du siècle dernier, le bilinguisme inhérent à la culture québécoise l'y a rendu familière dès les années 1950 (Saint-Martin, 1991a, p. a1-a5).

On l'a aussi désignée comme « philosophie analytique », bien qu'elle n'offre pas de corpus doctrinaire unique. C'est plutôt un mouvement pluraliste, répondant à un « esprit » de type scientifique, qui valorise l'intersubjectivité, l'échange et la discussion critique entre chercheurs, à partir d'un effort pour éclairer ses prémisses, son vocabulaire, ses arguments, etc. (Récanati, 1984, p. 366-367). À la façon de Wittgenstein, elle voit la philosophie d'abord comme une entreprise de clarification (1961b, § 4.112).

Sur le plan sémantique, la véritable révolution suivra l'émergence des théories pragmatiques d'Austin (1970) et Searle (1972), des théories de l'information, de la cybernétique et des premières machines « intelligentes » qui, jointes aux nouvelles sciences cognitives et aux neurosciences, ouvrirent un questionnement sur l'organisation de la pensée et rendirent manifeste l'importance de la notion de représentation.

Depuis Frege, le Cercle de Vienne, avec Carnap et Tarski, les préoccupations de la logique symbolique face aux ambiguïtés du langage naturel ont remis en question le caractère insuffisant du lexique et de la syntaxe comme fondement du sens (Jacob, 1997). La philosophie analytique a repris, au tournant du siècle, la préoccupation de Frege quant aux « procédés d'expression des pensées ». Le logicien A. Tarski soutint aussi la nécessité d'étudier la structure des divers langages, la vérité d'une assertion dépendant du type de langage dans lequel elle est énoncée (1983, p. 153).

Comme l'exprime Benveniste au sujet de « l'école de Carnap et de Quine » : « Dans leur préoccupation de rigueur, ils ont écarté toute tentative de définition directe de la signification » (1974, p. 218), au profit d'une simple notion d'acceptabilité dans l'emploi syntaxique des mots qui sera reprise par Chomsky.

Mais la réunion de termes verbaux et lexicaux dûment identifiés quant à leur sens ou leur fonction syntaxique ne garantit pas que l'énoncé qui les utilise fait sens, comme dans l'exemple classique : « D'innocentes idées vertes dorment furieusement. » On a pu dire, sans raillerie, que ces courants philosophiques se sont davantage penchés sur les questions du non-sens que sur celle du sens, comme si on connaissait déjà l'essentiel de celui-ci (Bouveresse, 1997, p. 8).

5.1. DU SIGNE-INTERPRÉTANT CHEZ PEIRCE

L'œuvre gigantesque de Peirce, encore en cours de publication, source de la philosophie de J. Dewey et du pragmatisme de C. Morris, est restée longtemps peu connue aux États-Unis. Dans les années 1970, des traductions

axées sur la notion du signe (Deledalle, 1978) la révèlent partiellement en France, entraînant la transformation du terme de sémiologie en son calque anglo-saxon de sémiotique.

L'évolution chronologique de la pensée de Peirce subit maintes transformations et toute citation extraite de son œuvre, comme dans le cas de Wittgenstein, risque d'affronter plus loin son contraire. L'édifice peircien repose sur la notion de représentation (1958, p. 596), liée à des signes, à la fois matériels et psychiques, sans élaboration d'une théorie du sens. L'objet d'une représentation « ne peut être qu'une représentation dont la première représentation est l'interprétant » (1958, § 1.339).

D'où la reconnaissance de l'existence du percept, défini comme une sorte d'évidence pour nos sens, une construction interne par laquelle « l'intellect se donne une description de l'évidence sensorielle » (1958, § 2.141). Peirce procédera en outre à une remise en question des catégories philosophiques traditionnelles, d'où il exclut l'être et la substance. C'est une tâche qui s'avérera aussi essentielle à la constitution d'une sémiologie visuelle (Saint-Martin, 1980, 1987a, 1994a, 2002).

Au lieu de la relation dualiste suggérée par Saussure entre signifiant et signifié, Peirce offre une notion triadique de la représentation, en termes de priméité, secondéité et tiercéité, et sous trois sortes de signes, eux-mêmes à structure triadique: l'icône, l'index et le symbole. Le signe lui-même présente la triade du *representamen* (ou manifestation physique), d'un objet (immédiat, dynamique et final) et d'un interprétant lié à divers champs d'expérience évoqués par le *representamen* qui constituent un *ground* (fondement) peu explicite.

Plus précisément: « Ce dont le signe tient la place s'appelle son objet; ce qu'il communique, sa signification et l'idée qu'il fait naître, son interprétant » (1958, § 1.339). L'interprétant spécifie le mode de visée du *representamen* à un objet, son sens d'une certaine façon, même s'il n'est pas produit par le locuteur, mais l'auditeur. Ce « signe interprétant » n'est pas observable sensoriellement, car il ne se produit que « dans l'esprit » (Peirce, 1958, § 1.541).

Peirce n'étudie pas la nature du *representamen*, par exemple le mot, dans sa structure matérielle ou syntaxique, comme le fait la linguistique. Il considère la couleur comme un fait de priméité, existant par soi et sans rapport à une concrétude (1958, § 8.327), qui « ne peut être pensé d'une manière articulée » (1958, § 1.357). Il rend donc hypothétique l'analyse matérielle des éléments visuels par une sémiologie visuelle, surtout quand il est dit: « nous ne retenons absolument rien de la couleur, si ce n'est la conscience que nous pourrions la reconnaître » (1987, p. 93). Ce caractère de priméité,

dans la couleur, correspondrait plutôt à des *feelings*, terme prépondérant chez Peirce – quasi intraduisible, qui a été rendu plus tard par le terme de «le sentir» et «des sentiers» (Stengers, 2002, p. 329) – qui maintient une légitimité à des discours expressifs et émotifs.

Le signe iconique ou hypoicone agit par un effet de ressemblance entre le signe et le référent et l'index par causalité et contiguïté entre deux icônes (ou représentants de chose: le chapeau déposé sur un meuble ou la lumière sur une plaque photographique. Et le signe devient un symbole en vertu d'un code fixe, artificiel, établissant culturellement un sens préalable, selon «des habitudes ou des conventions et des accords» (Deledalle, 1978, p. 40), comme le feu rouge, le nombre, le mot, etc. Alors que les icônes et les indices peuvent emprunter une grande variété d'apparences sensibles, le symbole doit être reproduit avec une très faible marge de variation pour remplir la fonction sémantique qui lui est impartie.

Le mot est donc un symbole figé: «Tout mot est un symbole» et aussi «Toute phrase est un symbole» (Deledalle, 1978, p. 239), ce qui renvoie leur sens à la théorie standard de la convention. Pourtant, même s'il s'obtient par réplique comme le nombre, le mot est davantage polysémique et le contenu d'un symbole, nébuleux, ne peut prétendre à la monosémie (Peirce, 1958, § 2.222); par exemple, le sens du héros Narcisse évolue et n'est pas déterminé par son utilisation mythique ancienne.

S'il fait maintes allusions au fait de «comprendre» (1958, § 2.249), Peirce prend le phénomène pour acquis, l'assimilant souvent à celui de connaissance. Il note que la définition lexicale du mot «soleil» n'apprend rien à quelqu'un qui n'aurait jamais vu de soleil. Dans le contexte de la représentation visuelle, «la nécessité de la prise en compte des informations collatérales pour l'interprétation du signe» (1958, § 8.179) ne joue plus, nulle enquête n'étant requise pour «interpréter» l'image d'un chien.

Le problème de la signification, déclare Peirce, «ne peut être résolu que par l'étude des interprétants ou des effets signifiés propres des signes» (1958, § 5.475). Il écrira que «l'interprétant, révélé par une juste compréhension du Signe lui-même, est ordinairement appelé sa signification» (1958, § 4.536). Ou encore: «Il paraît naturel d'utiliser le terme de signification pour dénoter l'interprétant visé par un symbole» (1958, § 5.175).

Cet interprétant est certes problématique, car tout en participant du caractère «caché» du sens, il incorpore un autre signe concret, imperceptible parce que dans la tête, qui évoque à son tour un autre signe et interprétant, dans une sémiose infinie. Ainsi, Peirce écrit: «à un premier niveau, la signification est la traduction d'un signe dans un autre système de signes» (1958, § 4.127), formule qu'a repris Greimas (voir la section 4.3).

Peirce distingue trois groupes d'interprétants psychiques visant des objets différents: *a)* l'objet immédiat, qui renvoie au lexique et à la référence; *b)* l'objet dynamique, qui rend compte de «l'effet réel que le signe produit dans l'esprit» (1958, § 8.343); *c)* l'objet final, qui est «l'effet produit après un développement suffisant de la pensée» (1958, § 8.343). Il n'est pas dit comment reconnaître avoir suffisamment pensé pour pouvoir s'arrêter à une interprétation.

Dans une autre série – et c'est peut-être la plus novatrice dans cette théorie de la signification – trois autres interprétants s'immiscent dans le signe: *a)* les interprétants *émotionnels*, «le premier signifié propre d'un signe est un sentiment que le signe produit», le *feeling* (1958, § 5.475); *b)* les interprétants *énergétiques*, signalant l'effort musculaire ou mental requis pour la compréhension (1958, § 5.475), qui sont aussi des *feelings*: «Un tel sentiment de compulsion, de lutte, entre quelque chose dedans et quelque chose dehors accompagne toute expérience quelle qu'elle soit» (1958, § 2.22); *c)* les interprétants *logiques* bien connus, qui «sont des effets des interprétants affectifs et énergétiques» (1958, § 5.485), mais qui ne sont pas universels: «Ce ne sont pas tous les signes qui ont des interprétants logiques, mais seulement les concepts intellectuels» (1958, § 5.482).

Peu de chercheurs ont exploré la nature des interprétants émotionnels et énergétiques, essentiels dans une sémiologie psychanalytique (voir la section 6.7). On s'est plutôt arrêté aux interprétants immédiats ou lexicaux, générant leurs propres «signes interprétants» dont les liens avec le *representamen* ressemblent fort à l'association libre. Ils ouvrent à une multiplicité exponentielle d'autres signes interprétants, une prolifération que Lacan, Eco et Derrida ont généralisée: «En général, nous pouvons dire que les significations sont inépuisables» (1958, § 1.343).

Un peu incommodé sans doute par cette situation, le traducteur et commentateur de Peirce, G. Deledalle, cite le philosophe J. Dewey, qui fut l'un des premiers vulgarisateurs de la pensée pragmatique de Peirce (Dewey, 1916), qui avait écrit:

Je ne crois pas qu'il soit possible d'exagérer le mépris avec lequel Peirce aurait traité l'idée que ce qui interprète un signe linguistique puisse être livré à la fantaisie ou au caprice de ceux à qui il arrive de l'utiliser (1978, p. 246).

La notion d'iconisme, connue depuis des siècles, a malheureusement été longtemps comprise comme le simple fait de reproduire visuellement la ressemblance de certains objets, pris un à un. On s'inspire de la façon dont le signe verbal isole les objets et les consacre comme entités et concepts particuliers et autonomes (une pomme, un personnage, un paysage, etc.).

Mais cette sorte d'icône n'est pas celle que valorise Peirce, quand il écrit : « L'icône ne se substitue pas de façon univoque à telle ou telle chose existante comme le fait l'indice [...] Rarement, son objet est une chose d'une sorte que l'on rencontre habituellement » (1958, § 4.531).

En définissant l'icône, Peirce donne comme exemples, non la représentation d'une pomme ou d'une maison, mais les équations algébriques et les diagrammes et, plus tard, les graphes existentiels qui relèvent tous d'un langage visuel spatialisant, soit une mise en espace des relations internes aux énoncés, utilisant même des zones ombrées, etc. (1978, p. 101 et 199). Les graphes, écrit-il, permettent d'afficher le travail de l'esprit « à mesure de son déroulement » (1958, § 4.11; Saint-Martin, 1994a).

Dans le type de représentation que Peirce appelle *l'iconisme analogique*, le rapport de ressemblance est établi, non entre un signifiant isolé et un objet, mais entre des regroupements d'éléments psychiques, où il y a analogie entre la structure des signifiants et celle des phénomènes qu'ils visent (Peirce, 1958, § 2.277). Il s'agit d'une ressemblance structurelle entre des « séquences » du réel et celles de la représentation. Cet iconisme analogique est sans doute visé quand Peirce écrit que l'icône « a plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les indices et les symboles » (1958, § 4.531).

L'appréhension d'une structure regroupant des éléments multiples est un objet de pensée significatif en lui-même, avant qu'on ait trouvé des phénomènes auxquels elle s'applique, car elle renvoie à l'expérience vécue de construction de groupements dynamiques. Cette spatialisation interne renvoie à un pendant externe : « Tout ce qui est extérieur est donné dans un espace et c'est toujours ainsi que les sens peuvent le percevoir (cité dans De Tienne, 1996, p. 240).

Peirce a contribué à un malentendu, en déclarant que « toute méthode indirecte de communiquer une idée doit dépendre pour son établissement de l'emploi d'une icône » (1958, § 2.278). Ainsi les mots-symboles deviennent des icônes, non parce qu'ils ressemblent à leurs référents, mais parce qu'ils peuvent évoquer dans « l'esprit » (1958, § 2.295) des images visuelles et sensorielles. Peirce a lui-même écrit : « Le mot "soleil" n'est pas une icône visuelle, mais une icône sonore de l'objet » (1958, § 8.183), alors que ce mot n'est naturellement ni l'un ni l'autre ! Si l'icône résulte d'une sorte de copie, toute copie ou imitation n'est pas une icône, comme l'ont montré les objets mimétiques de René Girard (1972). Pour évoquer un état de faits sensoriels ou se plier au code d'un genre littéraire, un texte n'est pas une icône.

Peirce a introduit nombre de nouvelles notions, dont celle du « muse-ment », qui réfère au fait de s'attarder sur des données de représentation, ce délai étant d'ailleurs essentiel à la perception du champ visuel d'une œuvre d'art. Ou encore l'abduction, qui serait un saut légitime dans le processus cognitif de la pensée, sans s'appuyer sur une logistique préalable. Il a aussi insisté sur l'inéluctabilité du phénomène de la croyance comme base ou tremplin de toute édification de pensée (1986, p. 338), que Wittgenstein verra plutôt comme élément dirimant à la connaissance (voir la section 5.2).

5.1.1. La sémiotique de Morris

Un disciple de Peirce, Charles Morris, regroupera le champ sémiotique sous la triade de la syntaxique, la sémantique et la pragmatique, notions encore utilisées, même si l'on sait que la syntaxique véhicule du sens et que la pragmatique est une dimension du sémantique. Élève de J. Dewey, proche du Cercle de Vienne (Carnap, Neurath, etc.), Morris fut aussi poète et critique littéraire, vivement intéressé aux arts visuels. Il collabora en ce sens au New Bauhaus de Chicago, de 1937 à 1945, dans cette tentative issue du premier Bauhaus européen, certes vouée à l'échec par son assimilation du « beau design » à une œuvre d'art.

Morris reconnut la spécificité de « problèmes syntaxiques dans le domaine des signes perceptuels et esthétiques » (1938, p. 5) et reprit de Dewey la fonction essentielle de la perception dans l'expérience concrète de l'art. Il conçoit le besoin d'expression en des formes symboliques verbales et non verbales, comme « aussi biologiquement impératif que les exigences de la faim et de l'amour » (1993, p. 37). Son concept majeur de « révélation signifiante » n'hésite pas à reconnaître des indices problématiques, pathologiques (dépendance, agression, schizophrénie, etc.) dans les conduites et les expressions symboliques (1970). Ayant songé à se diriger vers la psychiatrie, il admet la légitimité de l'apport freudien dans la question de l'interprétation, signalant la difficulté pour un individu « de formuler la signification de certains de ses signes et même pourquoi il résiste activement à une formulation par lui-même ou d'autres » (1946, p. 276). Il ne vit aucune objection à ce que le « principe » psychanalytique soit introduit dans son projet de sémiotique behaviorale.

5.2. JEUX ET SILENCE CHEZ WITTGENSTEIN

Il est périlleux de tenter d'extraire des écrits de Wittgenstein des constats, étant donné son évolution constante, ses contradictions, tout comme sa façon de présenter sa réflexion par fragments et aphorismes. En dépit d'une indulgence étonnante, Russell fait état, dans une lettre, de ses réserves à l'égard du style de pensée et d'énonciation de Wittgenstein : « Je lui ai dit qu'il ne devrait pas se contenter d'énoncer ce qu'il pense être vrai, il lui faudrait aussi le démontrer à l'aide d'arguments » (McGuinness, 1991, p. 135). Plus tard, Russell sera plus sévère, signalant que le second Wittgenstein « demeure pour moi totalement incompréhensible. Ce qu'il y a de positif chez lui me semble trivial et ce qu'il y a de négatif, dénué de fondements » (1959, p. 161). D'autres l'ont qualifié d'être un « cas » qui « relève de façon si évidente de la psychanalyse » (Bouveresse, 1973, p. 192, note 1).

Mais on ne peut esquiver la pensée de celui qui est devenu le paradigme du scepticisme contemporain quant à la question du sens, de la vérité et même de la vie psychique : « J'ai toujours dit que la vérité est une relation entre la proposition et l'état des choses... sans jamais arriver à découvrir une telle relation » (Wittgenstein 1971a, p. 10, 14 et 27). Selon lui, il n'existerait pas de sujet qui connaît : « Il n'y a pas de sujet pensant, capable de représentation » (1961b, § 5.6.3). Ou encore : « Il est vrai que le sujet connaissant n'est pas dans le monde, qu'il n'y a pas de sujet connaissant » (1971b, p. 159), ce qui semble contredit par son activité philosophique même.

La réflexion sur le langage de Wittgenstein, influencée par Frege, envers qui il reconnaît « sa dette » (1961b, p. 3), interpelle aussi bien la sémiotique que l'herméneutique.

Dans un trajet qualifié de positiviste par Chomsky et de behavioriste par Quine (Chauviré, 1989, p. 283) ou de « métaphysique dogmatique » (Bouveresse, 1973, p. 52), Wittgenstein nie qu'il y ait une « énigme » sémantique. Tout est étalé devant nous, selon lui, il ne s'agit que de « distinguer » et de « comparer » (Assoun, 1988, p. 205). Mais, « encore faut-il comprendre ! Puisque tout est étalé devant nous, il n'y a rien à expliquer. » La recherche herméneutique devient superfétatoire : « Toute explication doit disparaître et être remplacée par de la description » (Wittgenstein, 1961a, p. 109 et 164).

Cette description qui permet de comprendre, qu'il associera parfois à une explication et une interprétation, ne doit pas rester fragmentaire. Elle doit assembler tous les faits connus, afin de percevoir simultanément le plus grand nombre d'entre eux et leurs articulations (1961a, p. 122). C'est une élaboration structurale qui rendrait inutile tout effort additionnel d'explication : « L'on doit simplement assembler correctement les choses que l'on *sait* et ne rien y ajouter, et la satisfaction à laquelle on s'efforce de parvenir

par l'explication s'obtient d'elle-même » (1961a, p. 235). Cette satisfaction et ce bien-être que donne la compréhension n'ont pas à être justifiés : « la question m'apparaît de soi-même être tautologique ; il semble que la vie heureuse se justifie par elle-même, qu'elle *est* la seule vie correcte » (1965, p. 147-148). Avec la tradition, il dit que le beau est « ce qui rend heureux » (1965, p. 159). À côté du sentiment de « satisfaction », ceux de « mécontentement », de « gêne », de « dégoût » sont aussi vécus dans l'expérience esthétique (1966, p. 37).

Pour Wittgenstein, la compréhension et le sens existent, mais ne sont pas exprimables verbalement : « Comment un mot est compris, cela, des mots seuls ne le disent pas » (1961a, p. 144) ; « Ce qui peut être montré ne peut pas être dit » (1961b, § 4.121 et 4.122), formule qui sera reprise par Korzybski. Wittgenstein – qui s'est dit « un disciple de Freud » (1971, p. 95) – considérerait que « Freud avait réellement *découvert* des phénomènes et des connexions qui n'étaient pas connus auparavant » (cité dans Bouveresse, 1973, p. 192). Mais il reproche à la théorie freudienne d'être trop facilement séduisante pour être vraie (Bouveresse, 1973, p. 191), d'utiliser la suggestion et de s'appuyer sur des postulats qui, par définition, sont des croyances qui échappent au processus de falsification réclamé par son ami K. Popper (1973, 1976). Mais ce sont surtout les renvois à la sexualité qui offusquent le plus Wittgenstein dans la psychanalyse : « Freud montre ce qu'il appelle la "signification" du rêve. Du sexe des plus orduriers, de la gravelure de A à Z » (1971b, p. 20 et 56).

Si Wittgenstein eut raison de rejeter des interprétations psychanalytiques iconiques, qui commettent la faute « d'attribuer dogmatiquement à l'objet ce qui ne doit caractériser que le mode de représentation » (1982, p. 245), il eut peut-être tort d'assimiler à l'esthétique le processus interprétatif de la psychanalyse, sous prétexte d'un « même » recours à l'association libre. En psychanalyse, les étapes successives de l'association libre des mots ne révèlent pas le sens, qui ne s'élabore que dans une expérimentation cognitive et affective particulière, conditionnée par le cadre analytique et le transfert (Viderman, 1970).

Freud eut fréquemment à répondre au soupçon que l'analyste n'agit que par suggestion sur l'esprit du patient : « Il est certain qu'on a exagéré sans mesure le danger d'égarer le patient en "lui mettant dans la tête" des choses auxquelles on croit soi-même, mais qu'il ne devrait pas accepter » (1987, p. 84). Freud souligne que l'interprétation dans la cure doit plutôt être considérée comme une construction qui est jugée à ses effets : « Si la construction est fausse, il ne se produit aucun changement chez le patient ; mais si elle est juste, ou s'approche de la vérité, il y réagit par une incontestable aggravation de ses symptômes et de son état général » (1987, p. 85).

Wittgenstein a reconnu l'impasse de la tentative du *Tractatus* – seul ouvrage publié de son vivant – d'isoler les éléments « atomistes » ou élémentaires du langage, qui fonderaient les propositions qui suivent. Cette recherche aboutit à l'apophtegme fameux : « Ce dont on ne peut parler, c'est sur quoi l'on doit se taire », qui fut interprété ou comme un déni du sens, l'affirmation de l'exclusivité du verbal comme langage humain, ou la reconnaissance d'une zone mystique : « Il existe certes des choses qui ne peuvent pas être mises en mots. Elles se rendent elles-mêmes manifestes. C'est ce qui est mystique » (1961b, § 6.522).

Comme Hjelmslev, Wittgenstein pose que la pensée ne s'exprime que dans « le processus articulé » (1961b, p. 69-70), mais il reconnaît l'existence de processus importants qui n'appartiennent pas à la pensée, dont le plus fondamental : « le concept du *ceci* » (1971a, § 16.6.15). Il précéda aussi la linguistique pragmatique en concentrant ses analyses sur des propositions empruntées à la langue de tous les jours et non à la littérature ou la philosophie.

Selon Wittgenstein, il n'existe qu'un seul langage, qu'à l'encontre de Frege il ne cherche pas à améliorer : « Je crois que nous n'avons en substance qu'un langage, et c'est le langage ordinaire [...] Notre langage est déjà parfaitement en ordre, à condition que l'on ait simplement les idées claires sur ce qu'il symbolise » (cité dans Bouveresse, 1987, p. 252). Mais il conviendra plus tard : « Nous luttons avec la langue. Nous sommes en lutte avec la langue » (1966, p. 21). Ce penseur, réputé obscur, déclarait plusieurs siècles après Boileau : « Tout ce qui peut être pensé peut être pensé clairement. Tout ce qui peut être mis en mots peut l'être clairement » (1961b, p. 51, § 4.116)!

Il considère que la signification n'est pas une expérience vécue par un sujet : « la signification n'est pas l'expérience vécue que l'on a lors de l'audition ou de la prononciation du mot, et le sens de la phrase n'est pas le complexe de ces vécus » (1961b, p. 500). Mais, appeler la compréhension de la musique « une expérience vécue est cependant, malgré tout exact » (1971a, p. 155)!

Il estime que lorsque nous comprenons un mot, « nous l'appréhendons d'un seul coup » et « en un éclair » (1961, p. 318). Il s'interroge : « Qu'est-ce donc au juste qui se présente à notre esprit quand nous *comprenons* un mot ? – N'est-ce pas quelque chose comme une image ? Cela ne peut-il pas *être* une image ? – Eh bien, supposez qu'à l'audition du mot “cube” une image se présente à votre esprit. Par exemple le dessin d'un cube » (1961b, p. 139). Confusion classique entre référence et sens, signifiant verbal et signifiant visuel.

Du contexte pragmatique, Wittgenstein combat l'usage «abusif» de l'effet illocutoire compris comme simple compréhension du sens de l'énonciation, pour «accorder la première place aux effets perlocutionnaires, la production d'états d'âmes, de croyances, de réponses, d'actions diverses, etc.» (Bouveresse, 1987, p. 304). Ainsi, le langage est conçu «comme forme de comportement en relation étroite avec d'autres formes de comportement dans une *forme de vie*» (1987, p. 306). Ce qui induit une sorte d'herméneutique où «comprendre n'est pas seulement une capacité, mais aussi un acte» (1987, p. 319), comme le voulait la phénoménologie de Husserl.

Pour Wittgenstein, le présupposé qui voudrait que l'on puisse connaître ce que l'autre éprouve (son mal de dents ou le fait qu'il voit aussi du rouge) découle de l'effet de certaines habitudes comportementales de caractère public (gestuelles, intonations, etc.), certes restreintes dans le cas des textes imprimés.

Il a retenu l'attention des sémiologues visuels par sa prédilection pour les références picturales et son intérêt envers les phénomènes de perception de la forme et des couleurs. Non seulement il définit la proposition verbale comme «un tableau vivant» (1971a, p. 89), mais il avance – ce qui est fondamental en sémiotique visuelle – que lorsqu'on évoque des objets dans une proposition, «la situation spatiale de ces choses les unes par rapport aux autres exprime alors le sens de la proposition» (1961b, § 3.1431). L'ordre syntaxique pourrait ainsi refléter la spatialisation des choses.

La métaphore picturale ira plus loin, instaurant le visuel comme le paradigme même de la représentation linguistique, dans une notion du monde lui-même conçu comme «tableau». Wittgenstein écrit : «D'une part, le signe de la proposition est un signe pictural», qui «exhibe son sens, sans que celui-ci doive nous être expliqué le moins du monde» (cité dans Bouveresse, 1987, p. 126). De même «la proposition ne peut dire quelque chose qu'en autant qu'elle est un tableau»; et par là, elle montre son sens, puisque «ce qu'un tableau représente est son sens» (1971b, p. 19, § 2.221).

Mais qu'est-ce que la représentation dans un tableau ? Il répond que le tableau «me dit quelque chose en se disant lui-même [...] Le fait pour lui de me dire quelque chose consiste dans sa propre structure, ses propres formes et ses propres couleurs» (1971b, p. 121). Mais comment connaître la structure d'un tableau ? La compétence picturale de Wittgenstein semble limitée, «naïve», assurera Ehrenzweig (1974, p. 74). Non seulement, comme Freud d'ailleurs, semble-t-il ignorer l'évolution de la peinture vers l'abstraction, en sa Vienne natale, en France, en Allemagne et en Russie, mais il ne commente toujours que des peintures de paysage ou des portraits, interprétés par une iconologie rudimentaire : «Dans un tableau, les éléments du tableau représentent des objets» (1961b, § 2.131).

Cette identification du signifié à l'iconique verbal (la maison) le conduit à dire que la proposition verbale est un tableau de la réalité. Le sens y est compris sans qu'il ait besoin d'être expliqué, tout comme un tableau qui « ne peut dépeindre (*depict*) sa forme picturale, mais la déploie ». Dans sa conception figurative du tableau, il affirme qu'un « nom signifie un objet. L'objet est son sens » (1961b, § 3.203). Mais c'est pour le nier ensuite, car « seulement les faits peuvent exprimer un sens, un ensemble de mots ne le peut pas » (1961b, § 3.142). Il précisera : « la manière dont les objets s'enchaînent dans l'état de faits constitue la structure de l'état de faits » (1961b, § 2.032), qui fait office de sens : « Au lieu de dire : cette proposition a tel ou tel sens, on peut dire tout simplement : cette proposition représente tel ou tel état de faits » (1961b, § 4.03).

La logique elle-même est décrite dans le *Tractatus*, non comme un corps de doctrine, mais comme « l'image-en-miroir » (*mirror-image*) du monde (1961b, § 6.13). Et il n'y aurait lieu de mettre en question ni cette image spéculaire du monde, ni cette logique, ni la proposition ou la grammaire usuelle. C'est dire que le scepticisme qu'on prête à Wittgenstein connaît des bornes certaines !

La proposition verbale ou logique serait une « relation projective au monde » et « la proposition n'énonce quelque chose que pour autant qu'elle est une image » (1961b, § 4.03) pour le contester ailleurs : « Je ne puis justement pas tirer au clair dans quelle mesure la proposition est « image » de l'état des choses. Je suis presque disposé à abandonner tout effort » (1971a, § 4.15) Pour démontrer l'existence d'une grammaire ou de règles qui régissent en sous-main tout l'univers, Wittgenstein invoque les règles mathématiques du calcul, assimilant les mots à des nombres ou des choses. Cette caractéristique imagière et projective résulte du fait que l'on « calcule », qu'on opère avec les mots, qu'on les transpose dans le cours du temps en une image ou une autre (1961a, p. 449). Ce processus s'effectuerait, à la façon d'un calcul mathématique ou géométrique, par la « méthode de projection » des coordonnées d'un objet sur une surface (1980, p. 213) et comme en peinture : « la méthode de projection est la pensée du sens propositionnel ».

Il récuse la distinction entre signifiant et signifié, en ce qu'il serait vain de tenter de chercher la signification sur un autre plan que celui de l'énoncé :

on ne peut pas plus isoler d'une phrase (entendue, pensée, etc.) sa signification qu'on ne peut séparer du morceau de musique l'expression avec laquelle l'interprète le joue ; car la signification n'a pas plus d'existence à part de l'énoncé, que n'en a l'expression à part du morceau (cité dans Chauviré, 1986, p. 1172-1173).

Le sens n'est pas une ombre produite par la forme/matière du signe, mais réside dans le signe lui-même; énoncer un mot, ce n'est pas « frapper une note sur le clavier de l'imagination » (cité dans Chauviré, 1986, p. 1164). Si Wittgenstein s'est plu à répéter que le sens d'un énoncé était l'usage qui en est fait, il fut sensible au fait que l'observation de cet usage est aléatoire et multiple, sinon impossible à déterminer dans le temps et l'espace, aboutissant souvent à des contradictions (1961b, p. 139). L'usage qui est fait d'une proposition peut autant démontrer qu'elle n'a pas été comprise !

Il reconnaît qu'un poème fait sens, à la condition qu'il soit lu dans la « tonalité » qui lui est propre. Encore une fois, comment connaître la bonne tonalité à appliquer ? Il en sera de même pour la compréhension d'une pièce musicale : « Demandez-vous : comment amène-t-on quelqu'un à la compréhension d'un poème ou d'un thème musical ? » (1961b, p. 533). Wittgenstein admet que certains auditeurs « comprennent » la musique et d'autres pas, en observant des signes non verbaux dont ils ponctueraient l'audition. En l'occurrence, certains gestes physiques de la main et du bras traduiraient l'existence d'une compréhension, qui est vue elle-même comme une sorte de geste « interne » (1971b, § 51.2).

Le « deuxième » Wittgenstein, celui des *Cahier brun* et *Cahier bleu* (1965) et des *Remarques mêlées* (1978), tente de déterminer les limites propres au verbal, tout en récusant l'effort frégéen pour modifier la technique de l'écriture. Selon lui, la logique s'identifie avec « une » grammaire, qui est à la fois le tout de la pensée et la règle du langage quotidien. Il faut procéder, « sans nulle espérance » d'une « réglementation » future du langage, pas plus que d'un affinement ou d'un perfectionnement du « système des règles destiné à l'usage de nos mots » (1961b, p. 132). Pourtant, il reconnaît que la grammaire ne renseigne pas « sur la façon dont le langage doit être construit pour remplir sa fonction et agir de telle ou telle façon sur les hommes. Elle ne fait que décrire l'usage des signes sans l'expliquer d'aucune manière » (1961b, p. 496).

Ainsi, « ce qui nous intéresse dans le signe, la signification qui pour nous fait autorité, est ce qui est déposé dans la grammaire du signe » (1980, p. 169) ou encore dans « le calcul du langage » (1980, p. 67) : « Par “langage”, j'entends uniquement ce pour quoi une grammaire peut être écrite, et par “calcul” uniquement ce pour quoi une liste de règles peut être établie » (cité dans Bouveresse, 1987, p. 222). Pour lui, le terme de « grammaire » s'applique à tous les systèmes de règles qui constituent un langage, aussi bien dans l'échange entre des ouvriers-maçons que dans le jeu d'échecs. Mais il peut aussi être utilisé pour tout agencement, ainsi la grammaire du mot « je » (1965, p. 66), d'un état (1980, p. 572) ou des couleurs (1980,

p. 134). Cette acception du mot était déjà populaire, comme en témoigne la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones, au début de «l'Art nouveau», qu'a dû connaître Wittgenstein à Vienne (Gombrich, 1979, p. 51).

La première théorie «picturale» cédera à celle de «jeux de langage», vus comme «un développement de l'instinct qui précède la réflexion» (1971a, p. 545). Ce qui autorise à parler de jeux de langage serait un certain «air de famille» entre les divers jeux. Cette catégorisation, vague à souhait, ne fait pas la part entre jeux avec règles (*game*) et jeux sans règles (*play*) et le fait que les jeux reposent sur des conventions et non des «instincts». Elle sera empruntée plus tard par E. Rosch pour sauvegarder une sémantique linguistique fondée sur le prototype, dont la rigueur «s'amenuise constamment» (Kleiber, 1990, p. 54-55).

Wittgenstein concède finalement que la théorie des jeux de langage, comme toute théorie, découle de postulats qui en fixent les règles, par définition impossibles à prouver: «Un postulat doit être d'une nature telle qu'aucune expérience pensable puisse la réfuter» (1980, p. 23). Les «jeux de langage» seraient donc tous équivalents dans l'illusoire, issus de croyances invérifiables. D'où, sans doute, chez le Wittgenstein des années 1930, l'opinion que «la notion de signification était tout bonnement désuète» et «jusqu'à la fin de son itinéraire philosophique, [il] s'est demandé très sérieusement jusqu'à quel point nous avons simplement besoin d'elle» (Bouveresse, 1997, p. 203). La notion de vérité ou de sens y perd tout fondement, sauf ponctuel et pragmatique:

Nous parlons de comprendre une phrase au sens où elle peut être remplacée par une autre qui dit la même chose, mais aussi au sens où elle ne peut être remplacée par une autre (pas plus qu'un thème musical ne peut être remplacé par un autre). Comprendre a-t-il alors deux sens différents ici? Je dirais plutôt que ces sortes d'usage de comprendre constituent sa signification, constituent mon concept de compréhension (Wittgenstein, 1961b, § 531.2).

Il y a compréhension quand on peut donner une équivalence à un premier énoncé, mais aussi quand on ne peut pas le faire! Les réflexions de Wittgenstein sur la grammaire du «comprendre» (Chauviré, 1986, p. 1159) ont surtout porté sur le sens d'un langage non verbal, la musique, ce qui semble contredire le pan-verbalisme affiché par les déclarations du *Tractatus*, à l'effet que «les limites de mon langage signifient les limites de mon monde» (1961b, § 5.6). C'est qu'il ramène la musique au verbal et même à la logique: «les thèmes musicaux sont en un certain sens des propositions. La connaissance de la nature de la logique conduira à la connaissance de la nature de la musique» (1971b, p. 86). Il soutient que «la compréhension d'une phrase se rapproche beaucoup plus qu'il ne semblerait au premier abord de la compréhension d'un thème musical (1965, p. 17).

Il constate que dans la musique écoutée, « la compréhension est assimilée à la saisie soudaine d'une configuration globale » (Chauviré, 1986, p. 1165). Comme dans la Gestaltthéorie, une figure jaillit du fond ou sur un fond avec des qualités de figure. Tout à coup, il se produirait comme un déclic, « où comprendre, c'est voir apparaître dans l'objet auparavant informe – qui ne nous "disait" rien – une organisation, voire un organisme » (1986, p. 1166).

Cette compréhension résulte d'une mise en relation d'un certain nombre d'éléments donnés à la perception, un vaste « tableau synoptique » qui désigne « la manière dont nous voyons le monde »... C'est cette présentation synoptique qui nous permet de comprendre, c'est-à-dire précisément de « voir les corrélations ». De là l'importance de la « découverte des termes intermédiaires » (1982, p. 21). Cette vision de la compréhension comme mise en relation de présupposés et de contextes sera reprise par la linguistique pragmatique (voir la section 5.5).

La croyance invétérée de Wittgenstein dans la grammaire – croyance que Nietzsche assimilait à une survie de la croyance en Dieu, ce qui est ici le « cas »! – persiste dans les notes posthumes publiées sous le titre de *Grammaire philosophique* (1980). Il n'y est pas question d'une théorie grammaticale de la langue, « que ce soit au sens des grammairiens traditionnels ou des linguistes contemporains », mais des « illusions grammaticales » qui engendrent les problèmes philosophiques (Bouveresse, 1980, p. 1156-1157). Il ne s'avise pas que la grammaire se fonde sur la notion d'identité, que par ailleurs il décrie : « Dire de *deux* choses qu'elles sont identiques, c'est un non-sens, et dire d'une chose qu'elle est identique à elle-même, c'est ne rien dire » (1961b, § 5.5303).

Seul le logocentrisme de Wittgenstein l'a empêché de reconnaître la valeur cognitive et sémantique d'une expérience personnelle qu'il relate cependant : « Je me souviens m'être dit alors que je marchais dans la rue : « Je suis en train de marcher exactement comme Russell [...] Vous pourriez dire que c'était une sensation kinesthésique. Très étrange » (1971b, p. 82). Ce « langage » à la fois postural, gestuel et kinesthésique, traduit un message sémantique indéniable pour une sémiologie psychanalytique qui fait état de la projection identificatoire (voir la section 6.6).

Un an avant sa mort, Wittgenstein se vouera à l'étude d'un élément du langage visuel, la couleur, auquel il avait fait allusion tout le long de son œuvre. Ses *Remarques sur les couleurs* (1983) s'interrogent non sur la matérialité de la couleur, mais à partir du niveau verbal, sur l'existence possible d'un concept de couleur pure – un « atome » – qui renverrait à un objet unique et idéal, permettant l'existence d'un système, d'une grammaire, d'une logique, dans l'univers de la couleur. Sans l'avoir atteint (les

regroupements d'Ostwald ou de Runge lui semblent impertinents, comme à la majorité des artistes), Wittgenstein persiste à croire que le « jeu de couleurs » dépend d'une grammaire particulière et autonome, axée sur des unités conceptuelles.

Même si, selon lui, le concept de couleur pure ne peut exister (1983, p. 73), il cède aux identifications du langage verbal pour affirmer que la « logique de la couleur » exclut que deux couleurs différentes figurent à un même endroit du champ visuel (1961b, § 6.3751). Pourtant le fait que toute couleur réelle est un composé, un mixte en un même lieu, de plusieurs couleurs est une évidence empirique maintenant acquise ; il peut en effet exister un rouge-bleuté comme un rouge-vert !

Si la philosophie analytique, axée sur la nature du langage et la notion de sens, veut offrir « une analyse propre de la compréhension, de l'explication et de la communication », les théoriciens modernes du sens, successeurs de Wittgenstein, négligent totalement celui de la « compréhension » (Baker, 1980, p. 696).

5.3. LE MEANING OF MEANING

Historiquement, pour peu qu'elles aient été l'objet de réflexion, les théories sémantiques demeurent nébuleuses. Dans le monde anglo-saxon, la démonstration en a été faite et un signal d'alarme lancé en 1923 par Ogden et Richards, dans leur célèbre livre *The Meaning of Meaning* (Le sens du sens). Cet ouvrage interpelle les plus importants chercheurs de l'époque : Husserl, Frege, Gomperz, Russell, Wittgenstein, Piaget, Malinowski, Moore, Keynes, Peirce, Helmholtz, Santanaya, Boas, Sapir, Saussure, Freud, Putnam, Gardiner, Quine, etc. pour conclure à un échec théorique (1946, p. 185).

Aux yeux d'Ogden et Richards, les opinions de ces penseurs, si elles ne sont pas toutes de « réelles absurdités », indiquent que le recours au terme de *meaning* se fait négligemment « comme s'il avait un sens accepté ». On procède « comme si la façon dont il était utilisé par les locuteurs allait de soi » (1946, p. 160). Plus de 16 catégories de définitions différentes de la notion de sens utilisées en philosophie sont répertoriées, aussi nombreuses, semble-t-il, que celles de la beauté notoirement nébuleuse, sans qu'on s'explique sur cette diversité » (1946, p. 248). On conclut qu'on « ne pouvait faire confiance aux philosophes dans leur façon de considérer le sens » (1946, p. 185).

Les philosophes semblent en être aussi convaincus, car ils évacuent, autant que faire se peut, toute considération sur la signification et la polysémie de la notion de sens. Ogden et Richards citent Russell, selon qui « les

logiciens ont très peu fait en vue d'une explication de la relation appelée «sens». De même la correspondante de Peirce, Lady Welby, déplorait que «le sens, dans le sens de "*meaning*", n'a jamais été encore pris comme centre d'où étudier : l'attention, la perception, la mémoire, le jugement, etc.» (1946, p. 160, note 1).

Ogden et Richards blâment Saussure d'avoir introduit un indicateur de sens dans la définition même du signe – le signifiant sensoriel renvoyant à un signifié non sensoriel – mais n'en font pas grief à Peirce chez qui pourtant «l'interprétant» est constitutif de la notion de signe. Dans un constat subséquent sur l'échec interprétatif de la critique littéraire, Richards, qui cite Freud, voit dans l'émotif issu de l'inconscient un «étrange matériau» qu'il faut pouvoir contrôler (1929, p. 206).

D'autres essais pourtant voués à la sémantique et la logique modale continueront à identifier le sens à la valeur de vérité. Tel l'ouvrage de Carnap, intitulé *Meaning and Necessity* (1947), qui insiste pour assurer qu'il évitera d'utiliser le «terme ambigu» de *meaning*, lui substituant celui, peut-être plus problématique, d'intension mis en rapport avec celui d'extension :

Le terme technique d'«intension» que j'utilise ici au lieu du mot ambigu de *meaning*, ne doit être appliqué qu'à la composante de sens cognitive ou désignative. Je ne tenterai pas de définir cette composante (1947, p. 236 – notre traduction).

Si Carnap convient que la détermination de la vérité présuppose la connaissance du sens, en outre de la connaissance des faits, il laisse l'étude du sens aux bons soins d'une psychologie «des associations émotionnelles, les effets de motivation, etc.» (1947, p. 237). Il réduit l'analyse à la seule signification cognitive, soit «cette composante de sens qui est pertinente pour la détermination de la vérité». De sorte que des composantes de sens «non-cognitives», comme les associations pragmatiques ou émotives, seraient impertinentes en regard de la vérité et de la logique. Il ne traite donc que de la vérité logique et non du sens.

Pour leur part, Ogden et Richards attribuent cette évasion du sens à un refus généralisé de la philosophie à poser la question du langage lui-même. Ils soulignent la nécessité d'élaborer une théorie du signe et du langage comme «d'un acte, ainsi que du symbolisme qui éclaire la relation du signe au psychisme qui l'utilise et au monde auquel il réfère».

Dans le monde anglo-saxon, la réflexion d'Ogden et Richards a sonné un réveil. Elle apparut comme un défi à d'innombrables chercheurs déjà sensibilisés à la philosophie du langage depuis Frege, Russell,

Wittgenstein et Carnap. Toute nouvelle épistémologie, conçue comme une théorie de la connaissance, devait inéluctablement se heurter à la question du langage et du sens, comme l'illustre la sémantique générale de Korzybski.

5.4. LA SÉMANTIQUE GÉNÉRALE DE KORZYBSKI

L'appel d'Ogden et Richards en vue d'une réflexion sur le langage fut entendu, dix ans plus tard, par un chercheur polonais immigré aux États-Unis, Alfred Korzybski, qui prit aussi appui sur les points les plus avancés des sciences neurologiques et physiques du début du XX^e siècle pour élaborer un projet ambitieux et effectuer un saut intellectuel lourd de conséquences.

Korzybski publie, en 1933, l'ample essai de 800 pages, intitulé *Science and Sanity* – que l'on peut traduire par « science et santé mentale » – qui souligne le statut d'« infantilisme » de la civilisation commerciale qui l'entoure. Hésitant à parler des aléas du *meaning*, il désigne sa théorie comme une « Sémantique générale » (*General Semantics*) et pluralise la relation du signifiant-signifié par l'expression « réactions sémantiques », rappelant que le sens est le résultat d'une construction active à plusieurs niveaux, dont les émotions sont partie prenante. Il soutient que ne peut parler de sémantique que celui qui est familier avec le langage mathématique (algèbre, géométrie, calcul, etc.) et la neurophysiologie !

Pour lui, la psychanalyse freudienne (l'inconscient, l'Œdipe, la régression, le clivage, etc.), « scientifique lors de sa production », est un savoir acquis qui doit être développé à partir de nouvelles observations (1950, p. 534-535). Il reconnaît que « nous ne sommes pas conscients d'un niveau tensionnel constant, impliquant des peurs cachées, des anxiétés, des incertitudes, des frustrations, etc. lesquelles à travers des mécanismes de projection colorent de façon préjudiciable le monde et la vie en général » (1950, p. XXXIII). Les mécanismes de relaxation des tensions semblent aussi essentiels à Korzybski qu'à Freud : il « est fondamental pour un équilibre émotionnel d'avoir une pression artérielle normale et vice-versa » (1950, p. XXXII).

Il acquiesce au fait que « certains spécialistes considèrent que l'humanité – et cela correspond à près de 90% de la population globale – serait en meilleure posture si quelque psychiatre en prenait soin, ou du moins si elle se soumettait à une consultation, de temps en temps » (1950, p. 105). Selon lui « le problème de la détérioration neurologique du peuple américain ne peut être résolu » que par l'enseignement « des mathématiques et de

la physique », cette nation, et d'autres aussi étant « menacée d'une épidémie de schizophrénie » (Bachelard, 1948, p. 132). En ce début de ^{XXI}^e siècle, cette prophétie semble bien s'être réalisée !

Cette réflexion épistémologique, philosophique et scientifique – basée sur Einstein, Minkowski, le calcul différentiel et les géométries non euclidiennes – souligne la nécessité du rejet de la philosophie et logique aristotéliennes, se voulant à la fois non aristotélienne, non euclidienne et non newtonienne. Cette lutte, depuis longtemps amorcée contre la raison aristotélienne en vue d'y substituer un autre type de raison, sera mal interprétée comme l'instauration d'un « irrationalisme », de la mort du sujet ou de la notion d'homme, etc. (Lukacs, 1974; Habermas, 1987). Mais déjà, Nietzsche se demandait : « Les axiomes logiques sont-ils adéquats au réel, ou sont-ils des lois et des procédés destinés à créer pour nous du réel, le concept de réalité ? » (1947-1948, t. I, § 115).

Korzybski entreprend une critique virulente, non seulement de la logocentrie prévalente, mais de la capacité même du verbal à représenter le réel, de par sa structure même. Assumant d'une part que les sciences physiques et les théories quantiques décrivent le réel comme processus énergétiques en continuelle transformation dans l'espace-temps, et que la neurophysiologie livre le même message, Korzybski conclut à la nécessité d'utiliser pour décrire le réel un langage qui ait une structure analogue, étant donné que ce que nous connaissons de plus fiable sur le réel est son processus sub-microscopique, puis son statut physico-chimique et biologique (1950, p. 752).

Comme Frege et Cassirer avant lui, Korzybski souligne le gain de connaissance dans l'étude du réel produit par la substitution du langage mathématique aux langages naturels et réclame pour tous un langage de « type » mathématique. Les mathématiques « sont le seul langage qui, à présent, a une structure similaire à celle du monde et du système nerveux » (1950, p. 73). Plus spécifiquement, il célèbre, en mathématique, la production d'énoncés et de propositions libérés de la visée métaphysique statique du verbe « être », servant à la fois d'auxiliaire verbal, de copule prédicative et de jugement d'existence, entraînant toujours le piège de l'identité, sans que le son ou son orthographe en soient modifiés, « ce qui est une tragédie ! » (1950, p. 750).

Le verbe « être » est remplacé en mathématique par des signes visuels marquant, non l'identité, mais des égalités, des implications, des indexations, des différences, etc., soit des relations dont le premier opérateur est la fonction d'égalité. L'ambiguïté inhérente à la notion d'égalité entre des signifiants (égalité de grandeur, de prix, de sens, etc.?) est levée en mathématique par une particularité qu'ignore le langage verbal. Cette égalité

mathématique n'est concernée que par des équivalences entre signifiants et signifiés, et non pas entre divers signifiants et signifiés, comme l'avait souligné Frege. Dans l'équation mathématique : $3 + 4 = 6 + 1$, un signifiant nouveau est inscrit, à droite, non pas un autre signifié.

Dans une traduction à référence verbale, les sens de ces groupements de chiffres diffèrent au point où l'aspectualité même de l'équation scinde l'objet en des parties différentes, même si des dénотations semblables sont assignées aux termes de chaque côté de l'équation. Ainsi deux parents + trois enfants *n'égalе pas* un parent + quatre enfants ($2 + 3$ n'est pas égal à $1 + 4$, en dehors des mathématiques).

À un niveau fondamental, Korzybski remet en cause la loi de l'identité instaurée par la philosophie aristotélicienne et l'énoncé verbal fondé sur la copule de l'identité qu'est le verbe « être ». Arguant que l'identité entre deux choses ($A = B$) ou même l'identité continue d'une chose avec elle-même ($A = A$) est une impossibilité dans le monde du devenir tel que nous le connaissons, il soutient que toute proposition verbale identifiant un sujet à un prédicat est inadéquate et toujours trompeuse, car l'objet réel est toujours aussi autre chose : « *Toute identification est vouée à correspondre de quelque façon à une mauvaise évaluation* » (1950, p. XIX). Il soutient que « $1 = 1$ » doit être faux dans le réel, parce que les deux membres de l'équation sont « spatialement distincts » (1950, p. 194), des objets existant dans des lieux différents ne pouvant être les mêmes.

Fondamentalement, sa formule célèbre énonce : « Quoi que vous disiez qu'une chose est, elle ne l'est pas » (1950, p. 35). Tout ce que l'on peut dire sur ou autour d'un objet, ce sont des mots et non pas l'être ou la substance des choses : « Les mots *ne sont pas* les choses, qui existent sans eux, sur un plan non verbal » (1950, p. 61) Les choses ne peuvent jamais « être » ce qu'un énoncé en dit, une infinité d'autres caractéristiques pouvant en être proposées. Korzybski suggère de substituer au mot « objet » celui d'« événement », comme l'a fait la science « depuis Einstein et Minkowski », rappelant que matière, espace, temps et mouvement sont toujours inextricablement liés dans le devenir (1950, p. 243).

Le principe de non-identité est particulièrement important dans le langage visuel où une couleur-tonalité, une texture, etc. sont modifiées sensoriellement dès qu'elles changent d'environnement. Dans un contexte spatial et visuel, un changement de position est toujours un indice de différence, de par les nouvelles liaisons qui sont ainsi établies. Parmi de nombreux artistes et théoriciens, on peut rappeler que Mondrian définissait sa peinture comme « pure relation » et mise en œuvre de positions, dimensions et intensités différentes (1971, p. 71).

À travers la connaissance, le sujet élabore un *mapping* du réel, terme mal traduit par celui trop pointu de « cartographie ». Si les mots produisent une sorte de carte du réel, « la carte n'est pas le territoire ». Certaines cartes sont valables, d'autres pas ; une carte géographique indiquant que pour se rendre de Paris à Varsovie, il faut passer par Dresde, est une carte erronée qui peut entraîner bien des ennuis (1950, p. 58). Et la permanence d'un mot n'engage pas la permanence de la chose visée ou de ses propriétés.

Plus floues encore sont des cartes verbales qui, sans indications, entremêlent les niveaux d'abstraction effectués sur le réel. Ainsi, le mot « pomme » réfère indifféremment : 1) à un événement submicroscopique, qui ne parle pas et ne peut être mangé ; 2) à un objet qui en est une abstraction, qui ne parle pas, mais peut être mangé ; 3) à une image mentale qui ne parle pas et ne peut être mangée, mais apte à recevoir de multiples connotations ; 4) à des images matérielles qui ne parlent pas et ne peuvent être mangées ; 5) à des définitions verbales qui ne peuvent être mangées et 6) à une multitude de connotations culturelles, économiques, etc. (1950, p. 755). Bachelard a repris cette description qui fonde sa notion de « profil épistémologique » (1948, p. 42 *sq.*).

Comme les choses du monde externe, les expériences des organismes humains se déroulent à un niveau non verbal, à un moindre degré d'abstraction. Non seulement il n'y a pas lieu, selon Korzybski, de déplorer ou de se réjouir de cette donnée inéluctable (1950, p. 226), qui est la source de toute connaissance, intuition et création, et du phénomène majeur de la pensée, la « visualisation » (1950, p. 300, 304 et 664). Il faut plutôt se demander quel type de pensée et d'instrumentation linguistique est le plus susceptible de rendre compte de cette expérience non verbale.

Plus précisément, dans les langues occidentales, les éléments verbaux – qui sont des étiquettes (des *labels*) – sont regroupés dans une structure syntaxique constante, qui s'offre comme un modèle élémentaliste, statique, linéaire et discontinu du réel. Cette imagerie incite à croire que les choses que les mots désignent existent de la même façon qu'eux, à l'état fixe, isolé, sans qu'on ait à les penser dans leurs contextes de mouvements et d'interactions, de transformations et de différenciations continues.

Cette sur-simplification, selon Korzybski, a mené à la construction philosophique de listes conceptuelles d'antinomies ou contrariétés qui n'existent pas plus que les identités statiques dans le réel. C'est une critique avant la lettre d'un pseudo-structuralisme fondé sur l'établissement de contradictions et de contrariétés que la sémiotique greimassienne a déduit de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss.

Ce processus de clivage ou de séparation conceptuelle d'une totalité en deux parties antinomiques (homme-femme, corps-esprit, bien-mal), s'il constitue selon la psychanalyse l'un des premiers processus de la pensée, est en même temps un mécanisme de défense aboutissant toujours à une insuffisance dans la connaissance du réel (voir la section 6.12). Il engendre les attitudes du « ou bien-ou bien », menant aux conflits sociaux comme aux désordres psychiques.

Non seulement les représentations défectueuses engendrées par le verbal ne permettent pas de connaître le réel adéquatement, mais elles handicapent le fonctionnement des processus physiologiques, neurologiques, affectifs et intellectuels sous-jacents, en un mot, la « santé mentale ». Une mauvaise compréhension de l'état des choses témoigne d'un état névrotique que le langage verbal ne fait que renforcer. Sur le plan émotif, la réaction propre au cerveau archaïque qu'est le thalamus doit être corrigée par un retardement, une élaboration des stimuli dans le cerveau, un « différemment », qui leur permette de rejoindre des régions corticales plus différenciées et non pour faire naître d'autres mots.

Korzybski souhaite donc l'élaboration d'un langage structural, non élémentaliste et non statique, plus ou moins analogue aux structures linguistiques utilisées par les mathématiques. Il élabore un dispositif, le « différentiel structural », qui aide l'individu à prendre conscience des niveaux d'abstractions différents, donc de sens différents, dans les mots qu'il utilise (1950, p. 386). Cette conscience des niveaux d'abstraction rend attentif au fait qu'en regard de la pluralité des stimuli qu'un objet renvoie aux organes sensoriels, (un crayon, jaune, brisé, rond, en bois, de telle longueur et poids, etc.), l'utilisation d'un terme verbal représente toujours une mise à l'écart dans la conscience de la plupart de ses caractéristiques objectives.

Tout commentaire verbal sur des mots instaure des niveaux d'abstraction plus élevés, qui s'emboîtent les uns dans les autres de façon insidieuse, sans être manifestés dans les mots. Les processus d'abstraction sont posés comme les mécanismes essentiels de la pensée, de la connaissance et du discours. Comme le rappellera plus tard Bachelard : « le concret n'est tel que par l'abstrait » et on ne connaît clairement « que ce qu'on connaît grossièrement » (1948, p. 79). De même, l'identification des hauts niveaux d'abstraction plus stables aux premiers niveaux d'abstraction est source de réactions pathologiques : cynisme, fanatisme, dogmatisme, téléologisme, etc. (Korzybski, 1950, p. 638). À mesure que « la conscience du processus d'abstraction augmente, le vaste champ de l'inconscient diminue » et l'énergie qu'il retenait peut circuler à nouveau (1950, p. 528).

Cette hypothèse s'oppose à l'interprétation commune des œuvres d'art qui voit, dans l'imitation de quelques signes apparents d'un objet réel, la réalisation même d'une expression riche et concrète. Et qui taxe des élaborations plus abstraites d'être sans vie, pauvres et sèches, tel le qualificatif d'abstraction « mortifère » associé par G. Didi-Huberman au *Cube* de Giacometti (1993, p. 159 et 176). Les abstractions qui recouvrent une plus grande multiplicité des faits sont les plus riches, mais exigent d'être représentées hors de la spatialité euclidienne isolationniste et élémentaliste. Ainsi Korzybski contribue à transformer les conceptions courantes qui voient dans l'abstraction une opération rebutante, reléguable à la philosophie ou aux sciences. De fait, du plus inculte au plus érudit, l'être humain produit constamment des abstractions à multiples niveaux, comme M. Jourdain faisait de la prose.

Le langage élémentaliste est aussi la source d'une conception de l'espace dit euclidien, comme d'un vide où sont logés des objets épars et isolés. La science a révélé que l'espace est un *plenum* qu'il faut apprendre à penser « selon la théorie des ensembles et l'*analysis situs* » – comme on appelait la topologie à l'époque (1950, p. 658) – où la géométrie « devient le lien entre les hauts niveaux d'abstraction et les niveaux immédiats » (1950, p. 645).

Sans inventer à partir de rien un nouveau langage verbal, Korzybski insiste pour que les énoncés verbaux soient produits au sein d'une structure subjective intentionnelle différenciée. Concrètement, la conscience continue de quelques opérateurs, implicites ou explicites, sert à intégrer à tout énoncé les notions d'espace-temps (1950, p. XXIII). Ce sont : *a*) l'adjonction implicite aux mots d'une *datation* (Jean 1, Jean 2, Jean 1980, Jean 1990, 2003, etc.); *b*) l'*indexation* des images ou concepts (pays 1, pays 2, maison, mari, etc.). Le « je » qui parle aujourd'hui n'est pas le « je » qui existait il y a six mois ; lui et son contexte ont nécessairement changé sur de multiples points. Ces ajouts permettent de maintenir constante la conscience que la référence de tout substantif ou prédicat se transforme dans le temps. Il existe d'autres opérateurs : *c*) l'*et caetera* (etc.) qui devrait accompagner implicitement ou explicitement toute profération d'énoncés ; *d*) l'adjonction de *guillemets* aux termes dans l'écrit ou par un geste mimétique de la main dans l'oral, soulignant le caractère problématique du sens d'un terme utilisé ; *e*) les *traits d'union* entre mots qui soulignent des liaisons organiques plus fortes pensées entre certains termes, etc.

L'utilisation intentionnelle constante de ces signes ouvre le champ sémantique indûment refermé par l'identité et permet d'insérer une *delayed reaction* (réaction différée) quant à la référence et au signifié, permettant aux stimuli de ne pas s'arrêter aux premiers centres thalamiques, mais de se déployer dans les zones corticales supérieures, comme le voulait la notion de fraying en psychanalyse.

5.4.1. Des continuateurs : Bachelard – Bateson

Ce discours scientifique de Korzybski a eu une influence déterminante sur le développement du cognitivisme et de l'esthétisme. Son disciple immédiat, S.I. Hayakawa, diffusa sa pensée dans son livre *Language in Action* (1947) et succéda à C. Morris dans l'enseignement de la sémiotique et de la sémantique au New Bauhaus de Chicago, fondé par l'artiste L. Moholy-Nagy, aussi inspiré de Korzybski, dont l'ouvrage *Vision in Motion* (1947) eut une grande influence sur l'enseignement des arts plastiques en Amérique.

Son premier continuateur est sans doute le gestaltien Kurt Lewin (1936), qui propose l'utilisation des concepts topologiques non euclidiens de « champs » pour décrire la dynamique des processus psychiques dans l'espace-temps, axés sur des « attracteurs » structurant un espace, que reprendra R. Thom (1977). Éventuellement, Piaget fera le constat du caractère topologique des premières notions d'espace chez l'enfant (1948b), qui sera favorablement commenté par l'historien d'art, P. Francastel (1948).

L'influence de Korzybski sur Bachelard est notoire, qui lui consacre, en 1940, un ouvrage *La philosophie du non* (1948), c'est-à-dire du non-aristotélicien, non-newtonien et non-euclidien, prolongé en un non-lavoisien, non-substantialisme, non-identité, etc. Bachelard écrit : « Nous suivrons donc l'œuvre de Korzybski jusque dans ses applications pédagogiques » (1948, p. 105) et précise : « Nous allons prendre pour guide les travaux si importants et si peu connus en France de l'école non aristotélicienne fondée en Amérique par Korzybski » (1948, p. 126). Il élabore la notion des « connexions spatiales élémentaires » permettant des trajectoires « tout en frémissements » (1948, p. 98). En page couverture d'une réédition (1981), Bachelard précise que « La philosophie du *non* n'est pas psychologiquement un négativisme et elle ne conduit pas, en face de la nature, à un nihilisme. » En d'autres termes, cette nécessaire opération ne mène pas à une simple déconstruction, mais à un enrichissement et à un « étoffage » de la pensée. Il rappelle que « l'entraînement à la non-identité a un rôle thérapeutique même à l'égard des adultes normaux » (1981, p. 128).

Bachelard réclamera aussi une transformation du langage par une méthode inspirée de la psychanalyse, qui clarifie les composantes sémantiques, souvent contradictoires, liées aux divers niveaux d'abstraction qu'il charrie sans cesse et qui sont des obstacles épistémologiques à la connaissance qu'il faut surmonter. Ainsi des termes tels masse, énergie, matière, mouvement, atome, etc. et presque tous ceux de la psychologie courante (1937).

Un autre important successeur sera G. Bateson, biologiste, anthropologue, psychiatre et psychanalyste freudien, qui précisa le concept de double contrainte (*double bind*) à la source de la schizophrénie (Bateson et Ruesh, 1951). Il fut collaborateur à la revue de sémantique générale *ETC.* (1977, p. 30, 35, 41 et 46), où il conclut : « Dans l'ensemble, Korzybski parlait comme un philosophe et il s'efforçait de persuader les gens de discipliner leur mode de pensée. Mais il n'y parvint pas » (1984, p. 36).

Bateson multiplie le rappel que les concepts sont des abstractions et souligne les confusions entre les niveaux d'abstraction, qu'à la suite de Russell (1910) il appelle des « types logiques différents » (1984, p. 28), assimilant l'individu à la classe, la classe à la classe des classes, etc. et qui mènent au non-sens. Il rappelle la nécessité d'élaborer des abstractions toujours de plus en plus élevées qui puissent en intégrer d'autres, etc.

Bateson n'hésite pas à parler du sens. Sa thèse, écrit-il, « repose sur l'idée que la science est *une façon de percevoir* et de donner ce qu'on peut appeler "un sens" aux choses perçues » (1984, p. 35). Toute expérience est subjective et « notre pensée crée les images que nous pensons percevoir » (1984, p. 37). D'où les nombreux développements qu'il accorde à la perception qui ne se produit que sous l'action d'un contraste, d'une différence dans le champ, etc. Et à l'interprétation, vue comme une explication toujours basée sur une « description », laquelle est une « carte » des interactions entre parties, laquelle « a toujours et nécessairement des caractéristiques arbitraires », découlant des points de vue adoptés (1984, p. 47).

Une « carte mentale » adéquate fait état des relations pertinentes entre événements, c'est-à-dire à une structure ou configuration qui définit les liens entre eux. Bateson conçoit la structure comme « une danse d'éléments en interaction » et non « des affaires fixées une fois pour toutes » (1984, p. 21).

Bateson déplore que la grammaire usuelle définisse un substantif comme « le nom d'une personne, d'un lieu ou d'une chose ou qu'un verbe est un mot exprimant une action », c'est-à-dire ce qu'ils sont censés « être » et non pas leurs relations avec les autres éléments. Un nom, toujours lié à un prédicat et un verbe à son sujet (1984, p. 26) désignent des « *events* », des événements, parties d'un tout où ils trouvent leur sens : « sans contexte, les mots, les actes, n'ont aucun sens » (1984, p. 24). Et « la formation par un contexte n'est qu'une façon différente de désigner la grammaire » (1984, p. 26).

Si la pensée consiste à établir des relations entre deux phénomènes, « le langage ne met généralement l'accent que sur un seul côté de l'interaction » (1984, p. 68), alors que « pour penser correctement, il serait préfé-

nable de référer toutes les qualités, propriétés, attributs, à au moins “deux” ensembles d’interaction dans le temps». Ainsi une pierre est dure, si elle résiste à la pénétration, mais aussi « parce que des interactions permanentes entre ses éléments moléculaires les maintiennent ensemble » (1984, p. 69). La compréhension du sens des phénomènes résulte donc des interrelations « multiples » et pertinentes établies entre eux dans un contexte établi.

L’influence de Korzybski sur le psychanalyste W.R. Bion est décisive, qui reproduit, presque mot pour mot, sa description des premiers niveaux d’abstraction (1979, p. 87) et qui construit une grille – une sorte de « différentiel » – pour aider à distinguer les niveaux et fonctions de divers types d’énoncés, aboutissant aux plus hautes abstractions de l’algèbre : notations, définitions, préconceptions, concepts, etc. (commentée en 1979, p. 109-121). Bion ne cache pas son admiration pour les formulations du calcul algébrique, utilise l’apposition de signes arithmétiques (+ et –), du trait de négation superposé à un mot, multiplie les hypothèses géométriques de vertex, de perspectives et de transformations projectives, etc. (voir la section 6.9).

Le plus ancien psychanalyste pratiquant au Québec, au début des années 1940, le D^r Miguel Prados, réfugié franquiste, « très admiré par les milieux intellectuels et artistiques » (Vigneault, 1993, p. 229), intégrait à la cure cet « entraînement à la non-identité » et diffusa la pensée korzybskienne et ses conséquences au plan philosophique.

L’influence de Korzybski se fait sentir dans l’élaboration d’une psychologie populaire, en 1951, la *Gestaltthérapie* de Perls et Goodman qui s’en réclament (1977, p. 10 et 16), axée sur l’expérience non verbale, concrète et sensorielle du *hic et nunc*, régie par l’incessante mobilité des événements réels.

5.5. LA LINGUISTIQUE PRAGMATIQUE

La percée de la linguistique pragmatique d’Austin (1970) et Searle (1972), dans les années 1960, réintégra avec force des préoccupations sémantiques donnant droit de parole aux locuteurs, destinataires et contextes, etc. Elle rappelait la multiplicité des niveaux d’abstraction korzybskiens et des arrière-fonds qui conditionnent l’édification du sens, soit les connaissances et intentionnalités, etc.

Sans l’avouer, elle reprenait la conception psychanalytique du langage comme d’une action servant des buts. J.A. Austin étudia systématiquement les « énoncés performatifs » par lesquels une action s’exerce sur le réel, « quand dire, c’est faire » (1970). Il relève d’abord des listes de verbes, pour affirmer finalement que tout énoncé est un acte du sujet et

une action dans le monde : «affirmer, c'est exécuter un acte» (1970, p. 143). Il dénonce «l'illusion descriptive» ou «illusion référentielle» qui présume qu'un énoncé a toujours pour but de rapporter une information objective sur le réel (1970, p. 38-39). Il récuse la définition «pragmatique» du sens ou de la vérité, à la Wittgenstein, comme «ce qui fonctionne» à l'usage, mais les relie «aux circonstances particulières» dans lesquelles une énonciation est faite (1970, p. 148).

L'exigence de la connaissance du contexte pour la détermination du sens ne se veut pas exhaustive : «Il serait même impossible, sans doute, de dresser la liste de tous les critères» (1970, p. 89), mais même réduite à quelques éléments, elle reste impérative.

Searle décrit un «réseau holistique» d'arrière-plan, formé d'intentionnalités diverses (capacités générales, assomptions, règles, représentations, etc.) (1985a, p. 172-194). Ce contexte n'est pas «généré» par le texte, comme l'a dit Derrida, mais se construit de phénomènes externes : «Rien n'a de sens qui n'est vu dans un contexte», répétera Bateson (1979, p. 23).

M. Foucault, qui assure que «parler, c'est faire quelque chose» (1969, p. 272), a fait le tableau des épistémès (ou contextes de savoir) à connaître pour interpréter les diverses conduites des époques passées : «un tableau (sans doute dans tous les sens du terme), c'est formellement une "série de séries"» (1969, p. 19). De ces mises en relation jaillit «l'éclair du sens» (1969, p. 149).

La linguistique pragmatique établit la distinction entre des énoncés qui tentent de décrire la réalité de façon conforme, qui sont dits constatifs ou assertifs – être certain, soupçonner, supposer, etc. (Searle, 1985, p. 46) – et ceux qui souhaitent modifier et transformer des éléments de la réalité, d'où leur nom de performatifs : les énoncés directifs, promissifs, déclaratoires et expressifs (Searle, 1985a, p. 22, 45 et 201). Les énoncés assertifs – comprenant les énoncés perceptifs qui sont longuement étudiés (1985a, p. 56-101) – relèvent de critères de vérité, alors que les autres ne sont ni vrais, ni faux, mais réussissent ou échouent à réaliser leur but. Ce sont là des genres de paroles, au sens de Lyotard (1983, p. 43), ou des familles différentes, à la Wittgenstein, lourdes en amont et en aval de diverses conditions épistémologiques. Les mots occupent un lieu intermédiaire entre les entités phénoménologiques et les entités psychiques qu'ils prétendent viser, mais qui lui restent hétérogènes.

Searle, qui prolonge l'œuvre d'Austin et se réfère à Frege, se consacre à démontrer que «les significations sont dans la tête» et non dans les lexiques : «Nous n'avons rien d'autre que notre cerveau pour nous représenter le monde, et tout ce dont nous nous servons doit se situer dans le cerveau» (1985a, p. 274). Il propose que tous les énoncés s'accompagnent

« d'états intentionnels mentaux » qui les déterminent, les plus importants étant la croyance liée à tout énoncé constatif, et le désir pour les autres catégories de discours.

Mais il évoque aussi une cinquantaine d'états mentaux ou états « intentionnels » : crainte, aversion, amour, attente, colère, convoitise, etc. (1985a, p. 18). Certains sont plus ou moins conscients et d'autres « formes d'exaltation, de dépression et d'inquiétude » (1985a, p. 16) renvoient à des objets non connus. L'Intentionnalité « n'est pas essentiellement et nécessairement linguistique » (1985a, p. 20) Ainsi la « conscience de », essentielle à la phénoménologie (1985a, p. 16), est redéfinie pour rendre compte de tous les états mentaux et énoncés. Ils sont observés à travers « un réseau complexe de pratiques linguistiques et sociales » (Searle, 1972, p. 40) et par des « forces illocutionnaires » ou variations dans l'intensité et la forme du niveau d'expression, qui modifient leur teneur sémantique.

Cette intentionnalité ne doit pas être confondue avec « l'intention » de faire quelque chose, au sens courant du mot, laquelle est précédée d'un autre type d'intentionnalité mentale. Celle-ci est un état, une attitude ou événement mental qui possède un statut de représentation mentale (1985a, p. 17-20).

L'Intentionnalité est une « représentation de rez-de-chaussée » qui peut être exprimée ou non dans l'énoncé et la compréhension d'un énoncé est un certain « état mental qui est dans la tête du locuteur et de l'auditeur » (1985a, p. 237). Il n'a pas besoin d'être identique chez l'un et l'autre et dans la perception partagée, deux individus peuvent croire voir le même homme, sans avoir la « même expérience visuelle ponctuelle » (1985a, p. 254), puisque leurs points de vue diffèrent. On peut aussi « se représenter » un état mental sans chercher à le communiquer à d'autres. La production d'énoncés correspond moins à un processus de simple communication – le transport ou passage d'un contenu de sens entre deux sujets – qu'au désir du locuteur de rendre satisfaisants les équilibres énergétiques réglant son espace-de-vie interne/externe, par l'intermédiaire d'actes de parole (Saint-Martin, 1992b, p. 6).

Ainsi la pragmatique réaffirme, après la psychanalyse, que les paroles sont des actes, ayant des effets sur le locuteur, le récepteur et le réel, soit une démarche passionnelle qui est partie prenante du sens. Ces processus énergétiques se servent des mots, mais le philosophe-linguiste doute que la forte conventionalité du langage verbal « puisse garantir que les effets recherchés soient atteints » (Searle, 1985a, p. 215).

Cette révolution sémantique ne devrait pas être réduite au sens lexical, comme chez le cognitiviste P. Jacob qui, se demandant *Pourquoi les choses ont un sens*, admet qu'un « esprit humain est habité par au moins deux catégories d'états mentaux : les attitudes propositionnelles et les sensations », mais qui réduit les premières à des « propositions linguistiques » verbales (Jacob, 1997, p. 23-24).

Searle admet l'existence d'actes « conceptuels » qui ne doivent rien à l'utilisation du langage verbal : estimer la hauteur d'un bâtiment, diagnostiquer une maladie, vouloir voyager, etc. Selon lui, le langage visuel sert les mêmes buts illocutoires généraux que le verbal :

Toute représentation visuelle satisfait vraisemblablement à l'ensemble de ces buts, cherchant à élaborer des structures conformes à ce que l'on ressent dans son expérience/connaissance du monde et à rendre le monde « conforme » à certaines énonciations (1982, p. 41).

La peinture figurative dite réaliste a été longtemps tenue pour être assertive, alors qu'en tant qu'art, elle relève de catégories performatives ou expressives, qui ne sont pas soumises au critère de vérité ou d'objectivité. La reconnaissance par la pragmatique d'énoncés expressifs – en liaison avec une longue tradition – aurait pu revigorer l'esthétique contemporaine. Au contraire, en art, on s'est accaparé, en la détournant de son sens, de la fonction performative. Comme dans la Transsubstantiation eucharistique, il suffirait qu'un artiste (Duchamp) déclare verbalement : « Cet objet est une œuvre d'art », pour qu'il le devienne ! Ou croyait-il, comme le dadaïste Schwitters, que « lorsqu'un artiste crache, c'est de l'art ! »

5.6. LES GRAMMAIRES SPATIALISÉES : CHOMSKY

La linguistique américaine, axée sur la parole plus que sur la langue, relève d'une tradition différente de la linguistique française, soit de l'impact de la philosophie analytique, de la linguistique pragmatique et de l'expansion des sciences cognitives. Son plus éminent représentant, N. Chomsky, considère que « la théorie de la grammaire est une partie de la psychologie cognitive » (1980, p. 11) et que « l'utilisation du langage met en jeu des systèmes cognitifs qui dépassent la compétence grammaticale et pragmatique ». Il tient que « la connaissance du langage n'est pas la seule composante de l'esprit » et qu'une grammaire « est une structure cognitive qui est en interaction avec d'autres systèmes de connaissances et de croyances » (1980, p. 48).

En particulier, Chomsky élabore au début des années 1950 une grammaire transformationnelle qui s'exprime sous forme de « diagrammes d'états » (1969, p. 23), qui explicitent dans l'espace les rapports entre des niveaux de surface et profonds (1969, p. 60 *sq.*). Ces deux niveaux de structure ne sont pas analogiques et superposables : « L'existence des phrases ambiguës manifeste avec une particulière clarté l'incapacité des structures de surface à représenter adéquatement les relations plus profondes » (1969, p. 170), et « les règles d'interprétation s'appliquent aux structures pré-superficielles » (1980, p. 15).

Comment une théorie syntaxique peut-elle représenter ces relations asymétriques ? Par un recours obligé à une syntaxe spatialisée à plusieurs niveaux, soit des arborescences construites par des traits ou flèches verticaux, horizontaux et obliques, qui gagneraient à être complexifiées pour représenter les réseaux de liaisons, dérivations et intensités, sous-tendus aux niveaux de surface.

Ces arborescences ou dessins par traits, graphes ou « diagrammes d'arbre » (1969, p. 159), présentent des éléments vectoriels sur un fond, soit des paramètres spatiaux tridimensionnels, même sous l'euphémisme de la dimension 2.5, déjà employée par Lissitzsky (1980) et reprise par D. Marr (1982), pour désigner des profondeurs non euclidiennes. Il s'agit bien de hauteur, largeur, position, dimension, insertion, variations intensives, sauts, surimpression, liens diagonaux, emboîtements, enchâssements, possibilité de transports ou redondances, etc. (Chomsky, 1971, p. 223). Cette analyse, à demi structurale, lie des points ou sommets apparents de l'énoncé, sans expliciter leur contenu.

Ce modèle spatialisé et cette distinction de niveaux structurels appaurent comme analogues à l'analyse sémiotique visuelle, obligée de déployer ses éléments et de distinguer entre les niveaux iconico-verbal en surface et plastique sous-jacent (voir la section 6.10). Détruisant l'image figée d'une syntaxe linéaire, cette innovation *a)* légitimait la possibilité d'une syntaxe visuelle dont les éléments sont acquis inconsciemment ; *b)* ouvrait à une syntaxe aux fondements différents de ceux de la syntaxe verbale traditionnelle ; *c)* offrait une syntaxe modélisée dans une structure spatiale, restreinte sans doute par le matériau verbal dont elle traite, mais réelle ; *d)* faisait état de « réseaux psychologiques » dans l'étude syntaxique (1977, p. 124) ; *e)* aspirait à une certaine autonomie de la syntaxe par rapport à la sémantique. Chomsky affirmait aussi que l'analyse syntaxique n'a pas à se soumettre à une formalisation de type mathématique : « Je me suis intéressé aux mathématiques pour prouver qu'elles n'étaient pas pertinentes dans la formalisation linguistique » (1977, p. 132).

Adoptant « l'hypothèse lexicaliste » (1980, p. 13), Chomsky prenait largement pour acquis les phénomènes du comprendre, du signifier, d'interpréter et de communiquer, tels qu'envisagés par l'herméneutique. Mais il considère fondamentale la distinction entre « quelque chose dont on peut parler » et « quelque chose qui est dit sur ce sujet de discours » (1980, p. 39), soit la référence et le signifié. Il notait que l'interprétation sémantique « doit être sensiblement plus abstraite que l'interprétation phonologique quant aux notions de "partie constituante" » (1969, p. 152) et attirait l'attention sur un niveau de représentation « morphologique » des mots, de type phonologique (1969, p. 91).

S'il croyait que « la syntaxe était fondée sur la sémantique » (1977, p. 143-144), il ne voudra étudier que les seuls « aspects de la représentation sémantique qui sont strictement déterminés par la grammaire, abstraction faite des autres systèmes cognitifs » (1980, p. 13). Il prétendra ensuite qu'on a exagéré son exclusion de la sémantique et qu'il existe dans ses premiers travaux « un genre de "théorie du sens par l'usage" restée implicite » (1980, p. 58).

Il admettra davantage : « Il serait en effet surprenant de trouver des éléments formels importants qui soient dépourvus de portée sémantique » (1980, p. 58). Chomsky convient cependant du caractère partiel du sémantisme véhiculé par la syntaxe, à travers les fonctions ou actualités attribuées au réel par les catégories grammaticales (sujet, verbe, prédicat, modes, genres et temps, etc.) : « Mais il paraît évident que les structures syntaxiques ne sont pas une projection de la sémantique, et que le rapport entre "le monde des idées" et le système syntaxique est assez complexe » (1980, p. 42).

Outre ses réflexions sur la linguistique cartésienne, la grammaire de Port-Royal, etc. (1969), Chomsky rappelle les travaux de E. Sapir (1953) datant des années 1920, qui tenait que les parties du discours reflètent « non pas tant notre analyse intuitive que notre capacité à arranger cette réalité en une variété de schémas formels ». Et d'O. Jespersen (1971), qui reconnaissait déjà le caractère inconscient des connaissances grammaticales, l'idée d'une « grammaire universelle », retenue par Chomsky (1980, p. 39, 36 et 54).

Résolument phonocentriste et aristotélicien, Chomsky récuse l'existence de langages non verbaux, parce qu'ils ne présentent pas « les propriétés fondamentales des langues naturelles » (1968, p. 120). Il suppose « une relation étroite entre les propriétés innées de l'esprit et les traits de la structure linguistique » (1968, p. 135). Connue par ses commentaires sur l'état chaotique des sociétés actuelles, il refuse de reconnaître une validité

à la croyance à une « agressivité inhérente » à l'être humain, sans s'interroger sur la responsabilité à cet égard de la métaphysique sous-jacente au langage verbal.

On appliquerait tout aussi bien à la grammaire du visuel ce que Chomsky disait de la grammaire verbale : « l'esprit répond par un "perçu" au contact d'un certain stimulus et utilise en ce faisant un ensemble de schémas préalablement assimilés ou un ensemble de règles capables d'engendrer de tels schémas » (1966, p. 20). Dès leur traduction en français, ces hypothèses ont passionné Francastel et Damisch (França, 1976, p. 129), qui y voyaient un instrument pouvant faire avancer la sémiotique visuelle. Peu avant sa mort, Francastel s'écriait : « Avez-vous lu Chomsky ? Ah, celui-là, on peut l'utiliser ! » (Ferrier, 1976, p. 13).

Si les disciples de Chomsky ont contredit ses présupposés philosophiques, les plus immédiats, comme Katz et Fodor (1964), appliquèrent la notion de compétence, soit de connaissances assimilées des codes qui spécifient les particularités des concepts dans la constitution de la sémantique dans le domaine verbal. Ils récusent la notion de contexte comme trop difficile à cerner et des réactions affectives ou des connotations effectuées par les « interprétants » réels ; en un mot, ils construisent une sémantique idéale.

5.6.1. La postérité cognitiviste

À partir de Chomsky, la linguistique baignera dans les sciences cognitives, tout en y contribuant. La grammaire générative spatialisée de Chomsky apparut comme un outil précieux aux travaux de l'Intelligence artificielle, cherchant à construire une possible « représentation » des connaissances humaines – qui forment l'arrière-fond de la signification – afin de les transposer dans des machines dites intelligentes.

Dans sa tentative de simuler la perception visuelle, l'I.A. ne s'intéresse d'abord qu'à des gestalts simplifiées et « iconiques », et non à la problématique spatiale. La survenue d'ordinateurs opérant en mode parallèle a permis l'utilisation d'outils conceptuels plus élaborés : inhibition, dichotomies, etc. Mais l'I.A. témoignera d'une totale négligence de la problématique de la compréhension, comme a voulu le démontrer J.R. Searle, dans la fable de « la chambre chinoise », où un automate produisant des énoncés en chinois ne les « comprend » pourtant pas (1985a).

L'expérience de l'Intelligence artificielle corrobore l'importance du « support » où « sont inscrits les éléments », qui reste permanent et permet de surmonter la subjectivité du regard par la possibilité de parcours multiples (Bachimont, 2000, p. 304). D'où la pertinence du postulat de Kandinsky

quant au Plan originel pictural comme matrice générale de l'œuvre peinte, qui est devenu partie prenante de la syntaxe visuelle (Saint-Martin, 1980, 1982b, 1985a).

L'effort de l'I.A fut mené concurremment à un déploiement des sciences cognitives consacrées à l'étude des processus intellectuels, émotifs, sensori-moteurs et perceptifs, à l'œuvre dans les mécanismes de la connaissance (M. Denis, 1979, p. 201). Les linguistiques sémantiques cognitives et spatiales ultérieures innovent, en libérant la notion de signification de celle de vérité, qui avait paralysé la sémantique classique.

En étudiant le rôle de l'imagerie mentale dans les processus d'apprentissage, A. Paivio (1971) observa les différences syntaxiques et sémantiques induites par les processus de la pensée visuelle et verbale, en particulier la supériorité du code imagé sur le code verbal dans l'activité de la mémoire. Les analyses par D. Marr (1978) d'un « sketch primaire » visuel révèlent la multiplicité des indices dont on doit tenir compte dans l'énoncé visuel : tonalités, volumes, formes, éclairages, points de vue, intensités, etc., comme le proposera la sémiologie topologique québécoise.

Avec Langacker, la signification réfère à « ce qui se passe dans l'esprit » et non à la correspondance d'un énoncé avec le réel : « C'est notre conception de la réalité – pas la réalité *per se* (si cela existe !) – qui est pertinente à la sémantique linguistique » (1985, p. 119). Selon lui, les expressions verbales qui renvoient au monde externe sont hautement problématiques : « Une expression linguistique décrit une situation conçue dans l'esprit, qui peut n'avoir que les liens les plus ténus avec la réalité objective » (1985, p. 123). Et surtout : « la conception du réel que possède un locuteur est vraisemblablement erronée sous plusieurs aspects » (1985, p. 123).

Langacker propose une grammaire « spatiale », axée sur les propriétés perceptuelles et organiques (1985, p. 12). Pour autant que la spatialité n'y est étudiée que par les termes verbaux qui y réfèrent, cette démarche paraît vouée à l'insuccès. Car, comme l'a montré J. Derville-Bastuji (1982), dans le cas du français et d'autres langues européennes, les vocabulaires verbaux sont notoirement pauvres en termes descriptifs de structures spatiales et ne peuvent « représenter » adéquatement l'espace.

Les grammaires cognitives, cependant, font souvent équivaloir la signification avec la connaissance, soit une conceptualisation produisant un schème opérateur déterminant positions et configurations (Langacker, 1985, p. 5 et 152). Ces concepts renvoient souvent à des noms désignant des choses ou formes discrètes identifiables, des figures-sur-fond, des contours de formes, susceptibles de se lier ou se disjoindre, etc. Comme l'exprime

un commentateur, ce schématisme ne fait pas le lien « avec une théorie de la perception et en particulier de la perception visuelle naturelle » (Petitot, 1989, p. 29).

Les grammaires cognitives subséquentes exigent la construction d'imageries et de modèles mentaux spatiaux : de schèmes, de trajets et de scripts, de domaines, de points de vue et perspectives, de déictiques, de centralité, de superposition et de périphérie, de distances et limites, de prototypes, etc. Ces structurations cognitives originelles produisent « une forme de pensée sous-jacente au langage » (Schank, 1977, p. 35). Ou encore des *simulations cognitives* (un *mapping*) de l'état des choses internes/externes, préalables aux représentations langagières, lesquelles tentent par la suite de les viser, mais sans être sûres de les atteindre (Langacker, 1985, p. 123).

De fait, le trajet en quasi ligne droite entre la flèche et la cible semble étranger au *mapping* des structures spatiales qu'instaurent les relations cognitives. Loin de se résoudre en des adéquations digitales, les processus cognitifs fonctionnent en parallèle, dans des structures spatiales complexes, relevant d'une topologie générale. Les mots ne sont que des abréviations de structures complexes qu'il faut appréhender comme des « configurations » spatiales (Ducrot et Todorov, 1972, p. 343).

Les affinités des grammaires spatiales et cognitives avec la sémiologie visuelle québécoise se multiplieront et nous ne pouvons les résumer ici. Lakoff et Johnson soulignent l'abîme qui sépare les hypothèses sur le sens dans la philosophie et la linguistique de celles que les êtres humains trouvent « significatives » (1985, p. 4). Ils expliquent les métaphores verbales comme des cartographies mentales, donc des représentations spatiales : « chaque médium artistique met en jeu certaines dimensions de notre expérience et en exclut d'autres » (1985, p. 248).

Lakoff résume la sémantique cognitive comme « une cognition expérimentielle », qui met en jeu les capacités sensori-motrices et émotionnelles de base, dans un environnement naturel et social : « Cette expérience est structurée comme signifiante avant et indépendamment de tout concept » (1988, p. 140). Il rappelle que « la vérité est toujours relative à la compréhension, qui elle-même se fonde sur un système conceptuel qui n'est pas universel » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 239).

Lakoff développe aussi une théorie générale de sémantique et syntaxe cognitives, où les métaphores de base (l'amour, la guerre, le temps, etc.) structurent la connaissance à la façon des formes symboliques dans les mythes. Il rappelle que les images-schèmes représentant « les contenants, trajets, liaisons, dynamiques de forces, etc., deviennent significatifs à travers l'expérience sensori-motrice humaine ». La production de ces images

schématiques exige au préalable « des processus mentaux différents : le scanning ou balayage du champ, la focalisation, le renversement figure et fond, la superposition, etc. » (1987, p. 120).

M. Johnson (1987) fonde la signification sur les interactions perceptuelles et l'expérience corporelle sensori-motrice : « Une théorie du sens est une théorie de la compréhension, où la compréhension renvoie à la façon dont nous occupons et expérimentons le monde » (1989, p. 109 et 111), hypothèse de la sémiologie québécoise.

Les analyses de propositions spatiales par Jackendoff l'amènent à conclure : « Selon une perspective évolutive, l'organisation spatiale doit avoir existé avant le langage » (1983, p. 160-174, 210). Il souligne que « la représentation mentale » réfère non au monde objectif réel, mais à une construction de l'esprit, et que « l'étude du langage (ou la logique) devient élément d'une psychologie plus large, pleinement intégrée à l'étude de l'esprit » (1988, p. 81 et 84). Il plaide pour la reconnaissance de « plusieurs » langages de l'esprit (visuel, musical) : « plusieurs croyances sont expérimentées en partie comme des images mentales ou des « peintures dans la tête » (1992, p. 171). Mais ces images diffèrent des représentations verbales :

l'évidence montre une asymétrie frappante entre la façon dont les formes des objets sont évoquées lorsqu'elles sont nommées et la façon dont elles sont représentées lorsqu'elles jouent le rôle de figure ou de fond pour un objet exprimé de façon localisante (1992, p. 124).

P.N. Johnson-Aird s'élève contre la proposition que l'association d'idées ou de symboles fournisse le sens d'un énoncé, alors qu'elle n'en offre que quelques possibilités (1988, p. 99). Il reconnaît la validité de la notion de champs sémantiques, caractérisés par Schank dans une série d'actes primitifs (1975), ainsi que la richesse de la perception dans la production de « modèles mentaux » spatialisés (1988, p. 110).

Les chercheurs cognitifs anglo-saxons n'hésitent pas à qualifier de « picturales » (*pictorial*) les images visuelles mentales, en ce qu'elles sont dotées de spatialité, soit de distances entre éléments, de relations géométriques (contiguïté, orientation, etc.) (Kosslyn, 1983, p. 22 et 85). S.M. Kosslyn décrit les caractéristiques communes et divergentes des percepts visuels et des images visuelles mentales. Ils sont tous deux spatiaux et tridimensionnels, se présentant sur un support de transmission qui possède une infrastructure déterminée – un carré, rectangle, cercle ou ellipse – qui influence les trajets perceptuels qui les parcourent (1983, p. 54 *sq.*, 117 et 119).

Les percepts visuels ou images mentales conservent analogiquement les distances – établies selon un certain point de vue – entre les composantes perceptuelles. Si les percepts visuels sont décrits comme plus vifs

et stables que d'autres images mentales, Podgorny et Shepard ont montré que l'image visuelle mémorisée d'une grille est aussi intense que le perçoit visuel concret (cité dans Kosslyn, 1983, p. 86), sans qu'il y ait lieu de parler d'hallucination ou de fantômes. Aussi l'image visuelle mentale d'un élément occupe, selon le point de vue pris, la totalité de l'espace du médium mental, en déborde ou n'en constitue qu'une petite portion (Kosslyn, 1983, p. 63), alors que des listes de mots sur les divers objets n'explicitent ni les points de vue, ni les distances, ni les dimensions des éléments (1983, p. 44).

Les processus perceptuels sont soumis à des contraintes mnésiques différentes. Dans la mémoire courte, l'impression d'un perçoit visuel momentané dure moins d'une seconde; dans la mémoire moyenne, son impact peut durer plusieurs secondes et, dans la mémoire de longue durée, cette information est conservée et réutilisable, parfois la vie durant. La concentration et la répétition mentale d'un perçoit peuvent transposer son souvenir d'un type de mémoire à un autre (Kosslyn, 1983, p. 57-58).

Pour sa part, G. Fauconnier parle de *Mental Spaces* (1985), soit d'espaces mentaux faits de « domaines interconnectés » par « divers types de constructions grammaticales » (1988, p. 83). Il déploie les relations entre les éléments d'une phrase dans des constructions graphiques (cercles, traits et trajets, renversements, taches, etc.) plus élaborées que les arborescences chomskiennes. C. Fillmore (1982) conçoit les actants dans la proposition comme des entités picturales, instaurant des figures-sur-fond, diversement orientées, etc. Cette évolution de la linguistique verbale vers des grammaires spatiales a confirmé la légitimité d'une syntaxe visuelle, qui traite de représentations bâties sur la dialectique même des spatialités (voir la section 7.1).

La révolution grammaticale opérée par Chomsky a donné naissance, aux États-Unis, à une efflorescence de l'herméneutique littéraire, cherchant à découvrir des « règles » analogues pour l'interprétation des textes et non des seules propositions. Elle a produit des « théories » qui semblent davantage des excroissances ponctuelles de croyances philosophiques, etc. que le résultat de l'observation des textes eux-mêmes (Hirsch, 1976; Fish, 1981).

5.7. BILAN PROVISOIRE (III)

- Les limites et lacunes du langage verbal sont liées à son substrat élémentariste, digital et linéaire, qui abstrait et exclut trop des données multiples du réel perçu.
- L'iconisme « analogique » de Peirce voit l'expression et le signifié comme des faits reliés par leur structure, où la structure des signifiants réfère aux structures des signifiés. Les mondes externe et interne sont donnés dans un espace.
- Wittgenstein décrit la compréhension comme une « saisie », où l'on passe d'un état de flou et de vague à celui d'une vision soudaine de connexions entre des éléments jusque-là épars et isolés, au sein de certaines configurations, donc de type spatial. Foucault évoquera aussi « l'éclair du sens ».
- Les divers langages offrent des « simulations cognitives » plus ou moins adéquates de la réalité, laquelle est spatiale. Ils élaborent des champs syntaxiques et sémantiques différents.
- La pragmatique lie la signification à des contextes à la fois intentionnels et extensionnels, où sont mis en connexion de multiples événements.
- Les significations ne sont que dans la tête, surgissant des connexions – pertinentes ou non – établies entre une multiplicité d'éléments cognitifs et émotifs, dans une configuration de type spatial.

6

La sémiologie psychanalytique

« L'homme du XX^e siècle est freudien malgré lui », écrivait il y a plus de vingt ans un chercheur en sciences cognitives du MIT (Sulloway, 1981, p. 227). À regret, le psychanalyste A. Green observait plus récemment : « l'esprit freudien [...] se perd au fil du temps » (2000, p. 136). Peut-être ont-ils tous deux raison et tort ! Et faut-il se demander plutôt où nous en sommes « après Freud ? » (Pontalis, 1992).

La tâche que s'est donnée la psychanalyse serait de « gérer, le plus scientifiquement possible, l'irrationalisable » (Roustang, 1980, p. 177). Ce statut relativiste est reconnu pour les sciences du psychique, quand ce ne serait que par l'exigence pour un analyste d'avoir expérimenté « beaucoup de souffrance » (Reik, 1976, p. 290), ce qui n'est guère requis du chimiste ou de l'astronome. Parmi d'innombrables auteurs, M. Foucault reconnaissait que la psychanalyse et l'ethnographie « forment, à coup sûr un trésor inépuisable d'expériences et de concepts, mais surtout un perpétuel principe d'inquiétude, de mise en question, de critique et de contestation de ce qui a pu sembler, par ailleurs acquis » (1966, p. 385).

Il est manifeste que savants, artistes et profanes, ont largement assimilé les découvertes clés de la psychanalyse freudienne qui datent de plus de cent ans déjà, soit l'existence de mécanismes inconscients, la structure de l'Œdipe, la présence d'inhibitions, la précocité de la sexualité et jusqu'à une certaine bisexualité originelle, même si ces notions embarrassent toujours la culture. Mais les multiples emprunts des sciences cognitives à la psychanalyse sont souvent laissés dans l'anonymat et scindés de la théorie globale qui leur donne sens.

La plupart des humains aujourd'hui sont assez familiers avec la psychanalyse pour concéder qu'ils sont peut-être eux-mêmes plus ou moins névrosés. Ainsi la possibilité est culturellement acquise de reconnaître des traits apparemment névrotiques dans les œuvres visuelles produites par les artistes, sans qu'il s'agisse de crime de lèse-majesté ! En écartant une préoccupation clinique, nous pensons répondre au vœu de Freud qui tenait la psychanalyse pour une « post-éducation » nécessaire à tous, en souhaitant un usage « hors cure » de la discipline qu'il instituait et pour lequel il avait fondée la revue *Imago*.

Freud a toujours insisté pour reconnaître la légitimité de l'application de la psychanalyse à des domaines culturels, déclarant : « J'ai toujours pensé que les applications extra-médicales de la psychanalyse sont aussi importantes que ses applications médicales » (Gay, 1991, p. 358). En outre, « nombre d'analystes conviennent que le but primordial de la psychanalyse et de la thérapie analytique vise la connaissance de soi » (McDougall, 1978, p. 276).

C'est là notre optique dans l'analyse des œuvres visuelles. Si l'on peut conclure à l'harmonie et la beauté dans une œuvre, on peut aussi bien conclure au déséquilibre, à la compulsion, à la sécheresse affective, etc. Ne pas vouloir reconnaître les particularités d'un texte visuel en interdirait toute compréhension, comme cela rendrait incompréhensibles la plupart des phénomènes sociaux eux-mêmes :

La connaissance des affections névrotiques individuelles a rendu de bons services pour la compréhension des grandes institutions sociales, car les névroses elles-mêmes se révèlent comme des tentatives pour résoudre individuellement les problèmes de la compensation du désir, lesquels doivent être résolus socialement par les institutions (Freud, 1952, p. 381).

Notre objet de recherche est non pas la cure, mais la dynamique expressive et sémantique en jeu dans la représentation visuelle. Freud nous y autorise en distinguant les différents champs d'application de la nouvelle discipline, commandant des types d'évaluation différents. Il définissait la psychanalyse comme formée de trois niveaux :

- a) Une méthode d'investigation psychologique et une thérapeutique, par association libre, au sein d'une cure destinée à réactiver chez le patient les impulsions mentales inconscientes. Cette méthode doit faire ses preuves sur son terrain propre. Freud a lui-même noté ses lacunes et problèmes en 1937 (Freud, 1994).
- b) Une théorie des névroses (complétée plus récemment sur les psychoses), issue de l'observation thérapeutique, qui fait encore l'objet de débats au sein des praticiens.
- c) Une théorie du psychisme normal qui, sans être un système du monde, offre une épistémologie ou théorie de la connaissance et une psychologie (Sulloway, 1981, p. 9).

Par ailleurs, nous sommes en désaccord avec nombre de formulations de l'école freudienne, notamment sa méconnaissance de l'instance maternelle, découlant d'une fixation phallique qui s'accommode aisément d'un « asservissement » du féminin (Freud, 1984; Ferenczi, 1969, p. 55, 97 et 162). Ou encore, sur l'existence d'un instinct de mort, nous ralliant plutôt à ce que Freud, à 77 ans, écrivait à Jones, en 1933 : « Je crois avoir découvert que ce besoin de repos n'est pas quelque chose d'élémentaire ni de primaire, mais exprime celui de se débarrasser du sentiment d'insuffisance qui caractérise la vieillesse » (Jones, 1958, p. 206). Il a aussi avisé Marie Bonaparte « de ne pas accorder trop d'importance à mes remarques sur la pulsion de destruction » (Reich, 1972, p. 85).

Il ne s'agit pas d'interroger les positions esthétiques de Freud lui-même, comme l'a tenté S. Kofman (1970), qui n'aboutit qu'à une réduction typique au « complexe du père ». Si elle a découvert beaucoup de *terra incognita* dans les profondeurs de la psyché, la psychanalyse a tardé à comprendre les œuvres visuelles, où les producteurs/productrices ne peuvent être soumis à l'exercice de la cure. Ce domaine de l'art visuel qui fascinait Freud devait lui rester obscur, faute sans doute d'une familiarité suffisante avec les œuvres et théories de l'art pictural.

Nous nous dispensons aussi d'un retour aux applications passées des théories psychanalytiques à l'esthétique, qui furent assez déplorables. À l'instar de J.J. Spector, qui le constatait il y a plus d'un quart de siècle, il apparaît que « ses résultats en sont toujours décevants » et qu'une « distance entre l'esthétique et les contextes psychanalytiques reste à combler » (1973, p. 119). Plus récemment, un analyste a même qualifié de « terrorisme intellectuel », « rigide et réducteur », qui « enferme l'individu dans la terminologie psychanalytique », les applications de la psychanalyse à l'art par E. Kris et J. Chasseguet-Smirgel (Diamantis, 1997, p. 177-183). Il visait par là, nous semble-t-il, surtout l'iconisme psychanalytique (voir la section 6.13).

Nous envisageons la théorie freudienne à partir des œuvres fondatrices de Freud : *Contribution à l'étude des aphasies* (1978, 1983) qui étudie les failles dans les représentations visuelles et verbales, et les *Études sur l'hystérie* de Freud et Breuer qui, en 1895, décrivent les étapes de formation d'une énergétique de la vie psychique (1956). Et sur les œuvres de ses plus importants disciples, Melanie Klein et W.R. Bion, et leurs continuateurs, M.C. Gear et E.C. Liendo (1975) et P. Aulagnier (1975).

On a allégué que ce côté « scientifique » de l'œuvre de Freud était suspect d'obsolescence, comme un reliquat d'idées du XIX^e siècle maintenant discréditées. Et pourtant l'on s'est étonné de constater à quel point cette pensée est moderne et s'aligne aisément sur les découvertes les plus récentes de la neurophysiologie (Pribram, 1995 ; Sulloway, 1951 ; Solms, 2004, p. 82), comme de la biologie, notamment sur les effets de la surexcitation sur l'hypothalamus, le stress, les phénomènes d'inhibition, de rejet immunitaire, etc. (Dejours, 1986, p. 104). Le psychisme y est conçu comme un système énergétique proche des descriptions de la neurophysiologie actuelle.

Il est vrai que ses disciples ont peu gardé l'ouverture scientifique qui a fait dire à Freud que « toutes nos conceptions provisoires, en psychologie, devront un jour être placées sur la base de supports organiques » (1950, p. 86). Freud a aussi suggéré que, dans l'avenir, il se peut qu'on « apprenne à agir directement, à l'aide de substances chimiques, sur les quantités d'énergie et leur répartition dans l'appareil psychique » (1950, p. 51), ce qui est le cas aujourd'hui, sans que la théorie ne s'en soucie.

Les premiers travaux psychanalytiques de Freud s'appuyèrent sur la biologie et la neurologie, en vue d'esquisser une théorie du fonctionnement du psychisme humain, enraciné dans le corps biologique et liée à la corporéité et l'expérience affective. De par sa formation neurologique et médicale, Freud s'est intéressé aux anomalies du comportement, en vue d'établir « une théorie du fonctionnement de la vie mentale psychique normale » (Freud, 1952).

Il est apparu très tôt à Freud qu'il n'y a pas « solution de continuité entre le normal et l'anormal » (Sulloway, 1981, p. 10) et qu'il était impossible « d'établir scientifiquement une ligne de démarcation entre les états normaux et anormaux. Ainsi cette distinction, en dépit de son importance pratique, ne peut avoir qu'une valeur conventionnelle » (Freud, 1952, p. 237). Nous commenterons « l'importance pratique » de cette distinction, qui fonde la « théorie des névroses », en traitant de normalité et névrose (voir la section 6.12). Si des caractéristiques du normal se retrouvent chez le névrosé et le psychotique, et vice-versa, mais sous des formes et des intensités différentes, cela n'implique pas de les confondre.

Nous postulons avec un commentateur :

En effet, la psychanalyse permet l'explication d'un ensemble de règles régissant le système symbolique de l'analysant, règles qui pour être particulières à chacun, n'en ont pas moins une « méta-syntaxe » commune qui en garantit la traductibilité ; par là est justifié au plan méthodologique le principe de la cure (Arnaud, 1990, p. 72).

Le sens est défini par Freud, non comme une donnée, mais comme un processus psychique où se joignent « signification, intention, tendance et position dans une série de *connexions* psychiques » (1975, p. 100). Ces connexions relient non seulement des événements transitoires actuels, mais de longs tronçons d'expériences passées. La compréhension psychanalytique résulte d'une « construction » dans des termes analogues à ceux de Schleiermacher et de Dilthey, auxquels Freud se réfère. Il s'agit, pour patient et analyste, d'une façon de « revivre » quelque chose qui a été oublié. La tâche de l'analyste, écrit Freud, veut que d'après les indices échappés à l'oubli, celui-ci intuitionne ou plus exactement, « construise » ce qui a été oublié (Freud et Ferenczi, 1992, p. 270).

La psychanalyse postule une différence fondamentale entre comprendre et interpréter. Le processus de compréhension exige une posture intellectuelle et affective particulière de la part de l'analyste, ainsi décrite :

L'analyste qui écoute ne s'intéresse pas à la syntaxe, à la manière dont les mots sont reliés entre eux pour suggérer un sens, mais aux mots eux-mêmes, et tout autant à leurs positions respectives : la proximité, la distance, les intervalles tenant lieu de liaisons fondamentales que la syntaxe (usuelle) est faite le plus souvent pour voiler (Roustang, 1980, p. 41).

La réflexion de Bion (1980) insiste, après Freud, pour que l'écoute de l'analyste soit une « attention flottante », évacuant théories et hypothèses préalables, marquant la compréhension comme un phénomène spécifique. Paradoxalement, il recommande d'utiliser les termes dans une « aura » de flou, afin de pouvoir y accueillir tout élément neuf d'observation. Toute

interprétation doit nécessairement être précédée d'une compréhension, qui ne se résout pas en des associations entre des idées aléatoires, mais doit correspondre à l'état réel des faits. De même, l'analysant peut admettre certaines interprétations sans vraiment les comprendre, ce qui les rend inefficaces.

En renouant avec l'hypothèse herméneutique voulant que l'interprétation ait affaire à un état préalable d'incompréhension, Freud reconnaît qu'une compréhension des discours actuels de l'analysant, formant le niveau de surface d'une histoire de vie, exige une reconstruction dirigée à travers les associations libres :

Le terme d'*interprétation* se rapporte à la façon dont on s'occupe d'un *élément isolé* du matériel, une idée incidente, un acte manqué, etc. Mais on peut parler de construction quand on présente à l'analysé une *période oubliée* de sa préhistoire (Freud et Ferenczi, 1992, p. 271).

En percevant la logique du fantasme, l'analyste aboutit à une « ferme conviction de la vérité de la construction, construction qui a le même effet thérapeutique qu'un souvenir retrouvé » (1992, p. 272). Cette construction hypothétique, qui reste toujours à vérifier, est le résultat d'une multitude de constructions théoriques qui la fondent : « Toute interprétation prend la forme de : "si la notion d'inconscient est vraie, alors, si la notion d'Œdipe est vraie, alors..." » (Nevjinsky, 1993, p. 257).

Toute proportion gardée, la représentation visuelle se compare à la production par l'artiste d'un étalage d'associations libres entre agrégats visuels offerts à la personne qui regarde. Elles ne peuvent être interprétées que par le recours à un ensemble parallèle et préalable de croyances et de connaissances sur le phénomène humain, que la théorie devrait toujours raffiner et approfondir. En-dehors de la cure, le fantasme n'est en rien une source de compréhension de la signification.

La *métapsychologie* freudienne, que nous rappelons à gros traits, offre des éléments pouvant servir de fondement à une théorie du sens et à l'interprétation des œuvres visuelles. Ses propositions doivent être présentes, en arrière-fond, comme les propositions intentionnelles de la pragmatique ou les schèmes gestaltistes, à quiconque s'engage dans la perception et la possible interprétation des œuvres visuelles.

6.1. LA REPRÉSENTATION DE MOT ET DE CHOSE

La sémiologie visuelle québécoise, comme les sciences cognitives en général, s'est particulièrement préoccupée de comprendre comment un savoir sur le monde, provenant d'abord de la perception sensorielle, est constitué et représenté dans les structures internes de l'organisme, pour être ensuite proposé à l'externe.

La psychanalyse s'est justement fondée sur une étude des grands systèmes de représentation dans le psychisme humain, de mot et de chose. De façon générale, la psychanalyse freudienne appelle « symbolique » non pas la relation étroite et permanente d'un signifiant à un seul signifié, mais à la façon de Cassirer, elle conçoit une fonction symbolique plus générale, organisant la vie perceptuelle, affective et conceptuelle de l'être humain.

Dès l'origine, la psychanalyse s'est constituée comme une sémiotique avant la lettre, fondée sur les notions de signes, soit de « représentants » et de « représentés », intégrés dans un ensemble de propositions cognitives qui se développent comme sensorialités, pensées et fonctions symboliques. Plus de vingt ans avant la publication du *Cours de linguistique* de Saussure – qu'il a ainsi « anticipé », dira Mannoni (1970, p. 183) – Freud a établi le rôle fondamental de plusieurs types de signes dans la pensée. Dans une lettre à Fliess, du 6 décembre 1896 (n° 52), il note que la mémoire enregistre une diversité de signes : « J'ignore le nombre de ces enregistrements. Ils sont au moins trois et probablement davantage. »

Dans *L'Aphasie*, publiée en 1891, et sa *Contribution à l'étude des aphasies*, en 1893 (1983), il introduit l'importante distinction entre « la représentation de chose, qu'il appelle à l'époque, représentation d'objet, et la représentation de mot » (Gibeault, 1985). Cette reconnaissance manifeste de la représentation de chose, méconnue auparavant, constitue un phénomène culturel majeur, expliquant la méconnaissance des représentations visuelles pendant des millénaires.

Le passage chez Freud du terme d'objet – qui jouit d'un important héritage métaphysique et philosophique – à celui de « représentation de chose », moins substantialisé et individualisé, marque la difficulté, à cette époque et encore aujourd'hui, de rendre compte de la nature des produits des processus perceptuels. Les relents substantialistes de l'expression « représentation d'objet » tendaient à la mettre en opposition avec la notion de sujet, alors qu'en psychanalyse, ces termes doivent être corrélatifs (Botella et Botella, 2001, p. 34) :

La philosophie nous enseigne qu'une représentation d'objet n'est rien d'autre que ceci : l'apparence qu'il y a une « chose » dont les différents « attributs » dont ces différentes impressions sensorielles portent le

témoignage, elle est essentiellement due au fait que lorsque nous énumérons les impressions sensorielles reçues de l'objet, nous pouvons admettre l'existence d'un grand nombre d'autres impressions dans la même chaîne d'associations» (Freud, 1978, p. 78).

Dans un ouvrage plus tardif, Freud redéfinit la représentation de chose comme non équivalente à la notion d'objet; c'est «l'investissement, sinon des images directes de chose, du moins celui de traces mnésiques plus éloignées et qui en dérivent» (1968, p. 118). Ces «dérivés» des choses, qui deviennent des traces mnésiques, sont des aspects perceptuels, toujours partiels, extraits par la perception du monde ambiant.

Pour Freud, la représentation de mot recouvre une association subjective entre trois éléments sensoriels, soit des perceptions acoustiques (sonores), visuelles (écriture) et kinesthésiques (motricité du mot prononcé et écrit), qui acquiert «sa signification par la liaison avec la représentation d'objet» (Freud, 1983, p. 127).

La représentation d'objet ou de chose se définit plus largement «comme un complexe d'associations fournies par des impressions sensorielles de toutes sortes, visuelles, acoustiques, tactiles, kinesthésiques et autres» (Gibeault, 1983, p. 94). La représentation de chose est une représentation «non-fermée, susceptible de se développer en plusieurs types d'associations», alors que la représentation de mot est considérée «comme quelque chose de fermé, même si elle est susceptible d'extension» (Freud, 1978, p. 77). Donc, une plus grande variété d'impressions sensorielles fragmentaires sont véhiculées par la représentation de chose que par celle de mot:

La représentation de mot n'est pas reliée à la représentation d'objet par toutes ses parties constituantes, mais seulement par l'image sonore. Parmi les associations d'objet, ce sont les visuelles qui représentent l'objet, comme l'image sonore représente le mot. Les liaisons de l'image sonore verbale avec les autres associations d'objets ne sont pas indiquées dans la matérialité du mot (1983, p. 127).

C'est-à-dire que le signifiant verbal ne présente pas, de lui-même, des composantes matérielles d'icônes (voir la section 5.1) associables par mimétisme à des références sensorielles, alors que la représentation visuelle incorpore directement, et non par évocation ou inférence logique, des représentants de nombreuses expériences sensorielles prélevées dans le monde externe, mais qui ne sont pas nécessairement des «choses» globales. Un commentateur le rappelle, en récusant un iconisme lié à un «objet» autonome et isolé:

L'appareil psychique a une structure spatiale, où se lient entre elles des représentations selon des types d'association distincts. De fait, les représentations sont moins significatives individuellement que par le

réseau où elles sont codées et s'enchaînent comme si elles étaient un langage. D'un point de vue psychanalytique, la représentation de chose est moins une duplication de l'objet que l'inscription dans les systèmes psychiques de certains aspects de l'objet relativement à un investissement pulsionnel (Gibeault, 1985, p. 759).

La richesse de la représentation de chose vient de ce qu'elle recrée dans la mémoire les caractéristiques même des choses perçues, qui sont la source de la connaissance et de la pensée, de même que les types de liaisons des perceptions sensorielles entre elles, comme nous le développerons ci-dessous. Freud parle

d'une mémorisation olfactive, auditive, gustative, visuelle, tactile, esthétique et coenesthésique de perceptions subtiles, faibles ou intenses, ressenties comme langage du désir du sujet en relation à un autre, perceptions qui ont accompagné les variations de tensions substantielles ressenties dans le corps, et, notamment parmi ces dernières, les sensations d'apaisement et de tension dues aux besoins vitaux (1984, p. 49; 1981d, p. 288).

Freud reconnaît que les traces mnésiques « conservées » des percepts sont des « transpositions » toujours changeantes des « stimuli perceptuels », et non de simples enregistrements. Il y a donc lieu de se méfier de l'expression « d'identité des perceptions » pour décrire la relation entre des percepts actuels et des « souvenirs » de percept, comme le voudrait la formule que « les idées et les émotions présentes et anciennes deviennent identiques pour un temps » (Lagache, 1980, p. 69). De par leur contexte, leur significativité diverge de quelque façon :

Le perçu dépend dans sa totalité et quant à sa structure tout entière, à la fois de la stimulation présente et des réorganisations et restructurations qui, du fait qu'elles sont produites dans le passé, figurent dorénavant comme conditions de la perception (Gurvitsch, 1957, p. 215).

Les représentants de chose sont inéluctablement liés à des caractéristiques spatiales : vectorialités, dimensions, distances, etc. Toujours fragmentaires et changeants, les représentants de chose sont mémorisés dans diverses chaînes d'associations mentales, qui sont des « fragments d'espaces internes », structurés par contiguïté, ressemblance, automatismes ou liens de causalité, etc. L'on sait, par exemple, que les percepts de couleur mémorisés sont soumis au phénomène de transformation produit par l'interaction des couleurs dans le réel externe. On peut se souvenir et être ému des moindres détails d'un tableau, sans halluciner. L'imbroglio, à cet égard, a été décrit comme « l'objet d'une certaine confusion théorique liée au concept d'hallucination et à son histoire dans la pensée psychanalytique » (Roussillon, 2001, p. 202).

Freud ne s'attarde pas à commenter la structure syntaxique de la représentation de mot, sauf pour ses aléas dans le rêve. Mais il déconseille une notation écrite du matériel recueilli dans une séance de cure, par crainte des effets « délétères » des fixations verbales sur des processus factuels et non verbaux, ce qui sera repris par Bion (voir la section 6.10). Le psychanalyste G. Groddeck, qui voyait l'expression du Ça, c'est-à-dire de l'inconscient, dans les manifestations organiques ou artistiques, est avec W. Reich celui qui a manifesté la plus incisive critique de la pensée liée au verbal : « Le langage ment, il doit mentir [...] C'est dans l'être du langage d'être inexact, de falsifier » (1969, p. 242). Plus grave : « Il nous faut quand même reconnaître qu'une langue qui procède comme la nôtre avec les concepts, est infantile, sénile » (Groddeck, 1969, p. 252), rappelant les analyses de Korzybski (voir la section 5.4).

Un psychanalyste a tenté timidement de faire la part des représentations de chose dans le processus de la cure. Serge Leclaire relate, en effet, la présence de rejets du refoulé dans le « Rêve à la licorne », qui s'offrent « avec constance et insistance » comme une suite de sons : OR, LI, PO, JE, se révélant traces de culbute, de sable, d'eau, de souffle, d'odeur, de boire, etc. (1975, p. 62 et 81). Mais niant leur spécificité, Leclaire regroupe ces représentants de chose sous la notion de « lettres », qu'il s'agit d'articuler avec les autres lettres, car l'écrit serait mieux à même que le corps de conserver « la trace de l'expérience de plaisir » [*sic*] (1971, p. 65).

Au lieu du vocabulaire saussurien postérieur de signifiant et signifié, Freud a choisi comme termes de base, ceux de « représentant » et de « représenté », dans le cadre général d'une théorie de la représentation, lourde aussi de tout un héritage philosophique. On a pu dire que chez lui, « le concept de représentation est quasiment synonymique de celui de psychisme » (Green, 1995, p. 314).

Le maniement du terme de « représentant » prêterait aux mêmes confusions que celui du signifiant saussurien, et on identifie parfois le représentant sensoriel externe à un représentant interne. Les deux formes de langage, verbal et visuel, ont affaire à l'ensemble des informations sensorielles prélevées par l'organisme à l'externe et à l'interne. Mais ils le font par des mécanismes radicalement différents, qui non seulement s'opposent par leurs structures ou syntaxes, mais qui varient quant à la nature des « objets » évoqués, dans l'un par des abstractions et dans l'autre par mimétismes motivés. Il est difficile aux mots d'évoquer, comme le langage visuel, le contraste entre douze noirs ou rouges, leurs interactions et mutations et l'expérience sensorielle et émotive qui est suscitée, qui sera fondement du sens.

En 1915, Freud affirme l'hétérogénéité de contenu et d'emplacement dans le système psychique des représentants de mot et de chose :

Les deux représentations ne sont pas, comme nous l'avons pensé, des inscriptions différentes du même contenu dans des lieux psychiques différents, ni non plus des états d'investissement fonctionnels différents au même lieu (1968, p. 118).

De nombreux chercheurs, depuis Piaget, ont établi qu'une pensée préverbale, fondée sur des mécanismes de représentations sensorielles de chose, permet à l'enfant de former les catégories d'espace, de temps, de mouvement, de causalité et de permanence, dont s'empare ensuite un habillage verbal. Il faudrait mieux connaître les structures de la représentation de chose avant de la déclarer inférieure à celle de mot, surtout si on pense aux performances théoriques de la pensée géométrique et mathématique. Peu d'analystes s'y sont arrêtés, sauf Bion, qui reconnaît la priorité de la pensée visuelle chez l'être humain : « Mes expériences m'ont amené à supposer qu'un certain type de pensée relié à ce que nous devrions appeler des idéogrammes et la vue, plutôt qu'au mot et à l'ouïe, existe dès le début de la vie » (1983).

Les relations entre le verbal et le visuel demeurent confuses chez les disciples de Freud même si l'on sait que les modes de représentation du rêve sont avant tout des images visuelles, plus proches d'un système d'écriture pictographique que de l'écriture des mots. Freud explore cette difficulté du verbal aux prises avec l'efficacité du visuel :

Que des troubles dans les éléments optiques des représentations d'objet puissent exercer une telle action sur la fonction du langage s'explique par le fait que les images visuelles sont les parties les plus saillantes et les plus importantes de nos représentations d'objet (1983, p. 130).

Ces images visuelles mentales, dont la structure neuronique spatiale et les mouvements sont mesurables en laboratoire, présentent les mêmes caractéristiques que les variables visuelles assignées aux représentations picturales externes et matérielles : grain ou texture (qui en rendent parfois la reconnaissance plus difficile), dimension, forme, couleur/tonalité, orientation et position dans la profondeur. Les fragments plastiques du lisse ou rugueux, du blanc ou rouge, du grand ou petit, etc. renvoient à des éléments de la réalité externe déjà perçus.

La production de percepts sensoriels de chose, éventuellement mémorisés, offre une dimension cognitive et une appropriation du monde, en ce qu'elle évoque des éléments prélevés dans le réel. Ce phénomène de représentation de chose est le plus important outil de la fonction symbolique pendant l'enfance et il conserve un rôle essentiel la vie durant, même

après la survenue de la pensée verbale et parallèlement à elle. Cette structuration du réel, effectuée par les mécanismes sensori-moteurs de l'organisme humain, sera minutieusement décrite par les travaux de Jean Piaget, notamment dans son ouvrage *La Construction du réel* (1948a). Piaget précise :

L'activité perceptive prolonge ainsi, la vie durant mais sur le territoire localisé de la perception et de la motricité, le rôle que joue l'intelligence sensori-motrice dans le comportement général avant l'apparition du langage (1948b, p. 51-52).

Ou, comme l'assure un auteur plus récent : « C'est cette fonction (perceptive) que l'enfant va intérioriser, et dont il va se servir toute sa vie. Ainsi la pensée se construit à partir de liaisons. Mais toutes les liaisons ne sont pas équivalentes, ou plutôt il y a plusieurs types de liaison » (Kipman, 1991, p. 91).

Ces liaisons spatialisantes d'où émergent « le penser » sont décrites comme résultant de la pulsion de l'Éros, dont « le but est d'établir de toujours plus grandes unités, donc de conserver : c'est la liaison » (Freud, 1940, p. 71). Dans un vocabulaire différent : « On peut se demander si l'intelligence n'est pas synonyme de l'aptitude à faire des schémas » (Moles, 1958, p. 22), ces schémas étant avant tout des configurations spatiales liant diversement une pluralité d'éléments.

La trace mnésique de chose joue un rôle prépondérant dans le devenir conscient :

Ne peut devenir conscient que ce qui fut autrefois déjà perception/cs, et ce qui, provenant de l'intérieur, sentiments exceptés, veut devenir conscient, doit tenter de se transposer en perceptions externes. Ceci est rendu possible par le moyen de traces mnésiques (Freud, 1981d, p. 231-232).

Freud a maintenu que la signification d'une représentation de mot est « déterminée par ses relations aux représentations de chose » (1981a, p. 197). Comme disait Peirce, on peut répéter le mot « soleil », ce qu'il veut dire ne se concrétise que par une vision de l'astre et non par d'autres mots. Quant à la représentation de chose, elle signifie sans être liée à un représentant de mot, à preuve une piqûre, une chute ou un mal de tête.

La postérité freudienne n'a pas tenu compte de cette mobilité de la pensée freudienne face aux représentants de chose :

Les représentations de mot de leur côté proviennent de la perception sensorielle de la même manière que les représentations de chose, si bien que l'on pourrait soulever la question de savoir pourquoi les représentations d'objet ne peuvent devenir conscientes par le moyen de leurs propres restes perceptifs (1968, p. 119-120).

La formulation est ambiguë, qui dit que les représentations de mot proviennent de la perception sensorielle « de la même manière » que les représentations de chose. Sans doute un organe sensoriel est impliqué dans les deux cas (l'ouïe et la vue), mais leur mode d'activité n'est guère le même et engendre des produits très différents. Freud en convient et reconnaît, en 1923, qu'il ne faut pas, « par goût de la simplification », oublier « la significativité des restes mnésiques visuels » et dénier « le fait que les processus de pensée, peuvent devenir conscients par un retour aux restes visuels et que c'est là, chez beaucoup de personnes la voie privilégiée » (1981d, p. 232).

Il répétera que le devenir-conscient des processus de pensée fait souvent « retour aux restes mnésiques des représentations de chose » (1981d, p. 265) et que l'accès à la conscience exige l'association d'une représentation de mot (toujours-déjà liée à une représentation de chose) à une représentation de chose, plus proche de l'inconscient : « La pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale et elle est plus ancienne que celle-ci, tant au point de vue phylogénétique qu'ontogénique » (1952, p. 189).

L'on a pu dire que « la représentation-chose paraît être la pierre angulaire de la théorie psychanalytique de la représentation et sans doute de la spécificité de l'abord métapsychologique de la « réalité psychique » (Roussillon, 2001, p. 165-166).

La multiplicité et vivacité des impressions sensorielles, que les centres conceptuels sont inaptes à recueillir et à incorporer dans leurs propres trajets, plus lents et plus abstraits, consacre la différence de fonctionnement et d'appréhension du réel accessible à ces deux formes de représentations. J. Fodor (1986) a vu dans cette différence le fondement d'une « modularité de l'esprit », c'est-à-dire d'une sorte d'autonomie de la représentation sensorielle par rapport au conceptuel, dont il n'a pas apprécié toutes les conséquences (Saint-Martin, 1992a).

Ces considérations sur la représentation de chose semblent être restées lettre morte en psychanalyse comme dans les sciences humaines jusqu'au début des années 1970, alors que la psychologie expérimentale fit le constat de l'existence d'un « double codage » dans la perception/représentation liée au verbal et au visuel (Paivio, 1971). Par déformation professionnelle et par leurs liens privilégiés à la phonocentrie, les psychanalystes ont le plus souvent occulté la pertinence de la représentation de chose dans le psychisme humain.

Non seulement on ne s'interroge pas sur les spécificités internes de la représentation de chose, mais on la désigne, avec hésitation, comme représentation-chose (Botella et Botella, p. 2001, p. 141), investissement de

chose d'objet (2001, p. 133), représentations-choses, représentations-actes, représentation de choses (2001, p. 142), traces mnésiques perceptives reliées à une représentation de chose (2001, p. 131 et 134), un représenté-chose (2001, p. 154), représentations faites choses (2001, p. 160), représentation d'objets, représentation d'objet de l'objet (2001, p. 195). La sémiologie psychanalytique de Gear et Liendo (1975) parlera de représentation factuelle (de chose) pour témoigner de sa valeur et de son contraste avec la représentation verbale (voir la section 6.10).

L'on a évoqué aussi un représentant ou signifiant de démarcation, emprunté à Winnicott, ayant « un effet de signifié ». Rosolato (1985) accorde ainsi une importance à la représentation de chose, mais en lui octroyant finalement les caractéristiques d'identité du signifiant de mot :

Nous sommes obligés d'admettre l'existence de signifiants de démarcation à cause de l'évidente communication préverbale chez les enfants, de l'importante communication non verbale chez les adultes, extemporanée ou fixée, surtout pour la vue et l'ouïe, sur un support (1985, p. 30).

Mais la substitution de termes n'est pas innocente. Voués à structurer « l'information non verbale » (expressions corporelles, affects et pulsions, perceptions et sensations, etc.), les signifiants de « démarcation » produiraient des « délimitations » par traits, formes partielles dans un tout, figures sur fond, etc. qui donnent aux signifiants une « identité » comparable à celle des référents verbaux (Rosolato, 1985, p. 30 et 74). Ils sont digitalisés comme les signes verbaux, présence-absence, etc. (1985, p. 34), même s'ils existent de façon analogique dans l'ordre du continu, de la quantité et de l'intensité (1985, p. 31). L'auteur pourtant fait état de « la lutte qui peut se livrer entre le signifiant non verbal (ou l'analogique) et le verbal (le digital) » (1985, p. 88), le premier étant souvent plus efficace : « l'enfant grondé en paroles et rassuré, récompensé, par le regard, sait qu'il peut se fier au non-verbal ». D'ailleurs « les affects sont au plus près d'une réaction physiologique et des signifiants reliés à la sensibilité, restant en marge du langage » verbal (1985, p. 85 et 89).

Ces signifiants de démarcation perdraient d'ailleurs toute positivité quand ils ont à traiter de fragments sensoriels plus diffus et ne deviendraient plus que potentiels : « De plus, initialement, plutôt que l'objet total ou même partiel, comptent plus pour l'enfant des traits isolés, des stimulations à des réactions innées, donc à des signifiants potentiels » (Rosolato, 1985, p. 112). Seul un logocentrisme invétéré qualifie de signifiants « potentiels » ceux qui ne se prêtent pas à une désignation figurative d'objet. Rosolato signale lui-même « les très importantes sensations buccales de modifications, de gonflement, de remplissage par une substance indéfinissable » (1985, p. 123).

C'est-à-dire que même un tableau dit non figuratif ou abstrait fait référence à des éléments sensoriels déjà perçus dans le monde externe, donc déjà pourvus de qualités et résonances émotives. Ces éléments partiels de chose, qui entrent en relation de jonction-disjonction avec d'autres fragments environnants pour structurer l'espace, n'ont pas besoin de représenter des « objets complets » pour être des stimuli *bona fide*.

Aussi nous trouvons illogique que Rosolato définisse le penser comme le fait « d'établir et connaître les relations verbalisables (les concepts) entre langage, représentation et référent » (1985, p. 82), alors que des représentations de chose s'y entremêlent et peuvent même le constituer tout entier. Il soutient à tort que la digitalisation « est indispensable pour la mémorisation » (1985, p. 72), la mémoire humaine n'étant pas assimilable à celle de nos ordinateurs actuels. Comme le dit Bion, penser, c'est établir des liens entre des éléments beaucoup plus diversifiés.

La perception des sons, couleurs, textures ou mouvements ne correspond pas d'emblée à des objets autonomes et isolés, tels ceux présumément désignés par les substantifs verbaux, mais à des aspects ou fragments de chose (un ton, une couleur, une dimension, une intensité, un choc, etc.) prélevés dans l'activité de perception du réel. Cette représentation de chose mémorisée conserve un effet qualitatif de la présence des choses et ne saurait être définie comme une absence, car elle est susceptible de produire du plaisir, comme dans le souvenir d'une mélodie ou d'un paysage aimé.

On s'étonne, par exemple, que la peinture gestuelle (ou *action painting*) ait été dépeinte comme ne renvoyant pas au réel, ou encore que l'exégèse des dessins d'Henri Michaux répète que ceux-ci ne reflètent rien de la réalité externe, alors que l'artiste s'est évertué à rappeler qu'il produit des « signes », en vue de représenter des mouvements expérimentés dans le réel ! (Michaux, 2001, p. 435). Dans la perception proche ou à distance, « des densités apparaissent, autant de centres et d'interstices, des foules, le nombre, des masses, des grappes, des groupes, de la profusion. Mais aussi des espaces vides ou presque, des surfaces nuageuses » (Kaës *et al.*, 1988, p. 128). Cette diversité oblige la syntaxe visuelle à faire intervenir de multiples opérateurs dans le déchiffrement de l'organisation d'un texte visuel (voir l'annexe AI).

6.2. LE RÉSEAU ÉNERGÉTIQUE

La notion d'énergétique implique forces, quantité et vecteurs, soulignant le fait que la vie organique et psychique est faite de mouvements incessants. Dans leur ouvrage fondateur (1956), Freud et Breuer postulent comme

donnée préalable l'existence d'un courant de vie qui anime un organisme vivant – qui n'est pas un « élan vital » doté de finalité, à la Bergson ou Jung, mais une quantité d'énergie virtuellement constante, sans être un système clos ou autonome.

Le corps est un organisme qui ne se définit que dans la liaison de l'externe et de l'interne, dans une écologie constante. Il a besoin de l'apport continu de l'extérieur (oxygène, alimentation, chaleur, soins affectifs, etc.) pour se maintenir, évoluer et remplir ses fonctions physiques et psychiques. Il est ouvert à l'extérieur par des organes de réception et d'évacuation (alimentaire, respiration, etc.), ainsi que par des organes de perception sensorielle, limités dans leur amplitude, mais multiples et spécifiques. Le corps est aussi doté d'articulations qui complètent le prélevé sensoriel, permettant préhension, rejet ou manipulation des objets externes, ainsi que de multiples formes de mouvements, à l'interne et à l'externe.

L'information sensorielle est nécessaire à l'organisme et le traitement de ces stimuli est décrit en parallèle avec l'ingestion et la métabolisation de la nourriture alimentaire. Non seulement le corps dépérit sans incorporation de stimuli sensoriels, mais ceux-ci doivent, comme les aliments, être métamorphosés, « métabolisés », comme l'exprimera plus tard Piera Aulagnier (1975), être transformés en substances psychiques, être « psychisés », pour pouvoir servir à l'activité interne (voir la section 6.11).

Manifestement, le statut physique des objets de ce monde leur interdit de pénétrer tels quels dans le cerveau. Ce n'est pas le réel lui-même qui habite en nous, mais bien des représentations, formées de fragments perceptuels offrant des similitudes avec des portions du monde réel. On s'étonne que des phénoménologues, de Husserl à Merleau-Ponty, se refusent à admettre l'existence de représentations mentales ou perceptuelles (voir la section 6.3). Au début de la vie, le réel semble bien « représenté » par des percepts internes, résultant du contact entre les sens et les objets.

Freud et Breuer postulent que dans l'organisme vivant, un courant énergétique établit un tonus vital moyen et constant, formant la base des activités corporelles et psychiques, dont le système de la perception qui relie au monde externe et interne. Pour que la machine corporelle soit toujours prête à fonctionner, il faut que même au repos « une certaine tension persiste dans tout le réseau conducteur » (Freud et Breuer, 1956, p. 154). Les cellules cérébrales ne sont pas uniquement passives et réceptrices de stimuli externes, mais « produisent elles-mêmes un courant d'excitation dans les fibres nerveuses – qui relient les cellules entre elles – produisant une tension nerveuse qui s'écoule vers les fibres motrices et périphériques ».

Quand elle se propage par courants chimio-électriques dans les cellules corticales, l'excitation tonique facilite la transmission des messages à travers les synapses, par des réseaux neuronaux d'activation et d'inhibition organiques. On dit qu'un neurone est activé, ou « excité », lorsqu'il émet des quantités électriques détectables par les instruments de laboratoire.

Plusieurs instruments dits de proprioception – dont on ignore les mécanismes – permettent à l'organisme de prendre une conscience relative d'événements endogènes, tels de mauvais fonctionnements physiologiques, de besoins, pulsions et tensions, émotions et pensées, formant l'énorme répertoire des choses éprouvées, apprises et remémorées. Ces « perceptions internes » qui rapportent les sensations de processus prenant naissance dans les couches les plus différentes et certainement aussi « les plus profondes de l'appareil psychique » (1956, p. 21-22), devront se lier pour devenir conscientes à des « perceptions externes », formant des représentations de chose. Les produits de la perception sensorielle s'enregistrent dans une mémoire en tant que percepts de couleur, de lumière, de chaleur, d'odeur, d'équilibre, de mouvements, de textures, de pressions, etc.

Freud se préoccupe de la forme qu'assume « la théorie du fonctionnement mental quand on y introduit la notion de quantité » (1979, p. 138). Cette quantité énergétique inhérente à la vie établit un niveau tonique moyen, en fluctuation continue, s'élevant et s'abaissant, s'affaiblissant par la fatigue, la faim ou le stress, mais se reconstituant par l'alimentation, le sommeil et la détente. Toute production d'un travail physique ou cérébral entraîne une dépense d'énergie : « Lorsque le fonctionnement est normal, la quantité d'énergie libérée ne dépasse pas celle nécessitée par le travail à accomplir à ce moment-là » (Freud et Breuer, 1956, p. 155).

Le fonctionnement énergétique est régularisé par le principe du plaisir : « Dans la théorie psychanalytique, nous admettons sans hésiter que le principe de plaisir règle automatiquement l'écoulement des processus psychiques » (Freud, 1981d, p. 43). Des mécanismes endogènes permettent d'estimer si les expériences vécues sont plaisantes ou non, trop intenses, et de vouloir les maintenir ou de tenter de les éliminer :

Le système de perception ne reçoit pas seulement des stimulants de l'extérieur mais aussi de l'intérieur ; au moyen des sensations de plaisir et de déplaisir il essaie d'orienter tous les courants de l'événement psychique dans le sens du principe du plaisir (Freud, 1981b, p. 189).

Une trop forte concentration énergétique en un lieu peut être sentie comme déplaisante et exiger une décharge ponctuelle. Mais Freud souligne que ce n'est pas la seule diminution de l'intensité de l'excitation par la décharge qui produit le plaisir, mais aussi la « forme de l'écoulement », le rythme où il se produit et son caractère qualitatif :

Nous serions beaucoup plus avancés en psychologie si nous pouvions indiquer quel est ce caractère qualitatif. Peut-être s'agit-il du rythme, de l'écoulement temporel des modifications, des montées et des chutes de la quantité d'excitation : nous ne le savons pas (1973, p. 288).

Cette imprécision se répercute dans la théorie de la sexualité freudienne, laquelle, en dépit de sa réputation, a fort peu étudié les mécanismes de la sexualité, que Reich avait entrepris avec l'assentiment de Freud, sans cependant qu'il lui emboîte le pas, et qui ont été relégués à nos modernes «sexologues». La satisfaction érotique ne saurait consister, comme Reich le veut, en un tout-ou-rien, c'est-à-dire l'orgasme ou rien, sur le modèle de «la vessie qui se vide». Non seulement ce modèle s'applique mal à l'érotisme féminin, mais il ne rend pas compte d'une satisfaction érotique prégénitale partielle, liée au fait même du désir. Dans les termes de Barthes, il arrive que «nous ne jouissons que de notre désir, non de notre plaisir» (1982, p. 206).

Les êtres humains semblent avoir perçu comme satisfaction la simple augmentation du désir libidinal, comme en fait foi la popularité continue de la littérature ou des représentations visuelles érotiques, le plaisir pris aux mots d'esprit à connotations érotiques, etc. sans qu'interviennent des décharges précises. Au lieu du constat social fait par certains penseurs, d'un «désenchantement» généralisé, il conviendrait plutôt de dire que les sociétés actuelles «baignent», de par la culture de masse (télévision, Internet, etc.), dans le plaisir et la satisfaction ininterrompue.

On appelle stimuli, en psychanalyse, toutes les formes d'intensification de l'énergie cérébrale, provenant de perceptions de l'interne ou de l'externe et produisant une activation nouvelle des fonctions cérébrales. À partir du tonus de base, toute augmentation de l'excitation cérébrale est perçue, sur le fond d'une excitation générale et moyenne, comme agréable ou désagréable, c'est-à-dire produit un affect de plaisir/déplaisir, non seulement par sa nature ou la qualité du contenu, mais aussi par le seul fait de sa quantité.

Les enregistrements dans les cellules corticales, appelés engrammes, traces mnésiques ou mnémiques, emmagasinés dans la mémoire avec leur charge émotive et leur poids de références, se lient pour former des agrégats polysensoriels et polysémantiques, d'où surgiront les premiers schèmes d'organisation du réel, à travers une représentation symbolique. Dans un processus énergétique continu et quasi automatique, tout stimulus ou perception sensorielle en attire dans le conscient quelque autre «qui s'était à l'origine produite en même temps qu'elle» (Freud et Breuer, 1956, p. 165), toujours associée à des sensations de plaisir ou de déplaisir : «l'affect n'est jamais absent dans la classification consciente ou inconsciente à laquelle le Moi soumet ses perceptions» (Gear et Liendo, 1975, p. 26). Le «frayage»

ou circulation corticale est donc susceptible de faire émerger, de libérer, les énergies d'affects positifs ou négatifs des représentations anciennes, exigeant à leur tour d'être « égalisés » par diffusion.

Freud voit dans la conjonction Perception-Conscience, indifféremment tournée vers l'interne ou l'externe, la source du phénomène de la conscience qui exige la présence de représentants de chose. Le psychisme fonctionne donc au très « proche » des couches sensorielles, comme à fleur de peau, en surface de l'organisme, dans le néocortex: « Pour Freud, le psychisme tout entier [est] décrit comme couche extérieure, une enveloppe » (N. Abraham, 1978, p. 212), et non à ce qui plonge au fond lointain de l'être.

Freud a voulu éliminer toute trace de mémoire dans l'activité perceptive proprement dite, afin sans doute de sauvegarder la différence entre ce qui est réellement perçu et ce qui est mémorisé et reconvoqué, ou vraiment halluciné:

Nous supposons donc qu'un système situé à l'avant de l'appareil reçoit les stimuli perceptifs, mais n'en conserve rien, n'a donc aucune mémoire, et que derrière ce système, il s'en trouve un autre qui transpose [*umsetz*] l'excitation momentanée du premier en traces durables (1967b, p. 457).

Cette croyance en une sorte d'autonomie de la perception n'est pas corroborée par l'expérience ou les recherches cognitives. Cependant cette hypothèse a détourné la psychanalyse de l'étude des processus perceptifs, qui sont au cœur de la représentation symbolique.

L'excitation produite par les stimuli sensoriels, à travers le processus de perception, et diffusée par association, intensifiera à des degrés différents certaines régions endocérébrales, multipliant les liaisons neuronales entre zones éloignées, « excitant » de façon particulière certains nœuds mnésiques.

Outre leur aspect quantitatif ou qualitatif propres, les stimuli provoquent donc une excitation agréable ou désagréable associée à des expériences heureuses ou dysphoriques antérieures, donc mnémiques. En outre, « ce déplaisir est ressenti chaque fois qu'un besoin organique ne peut être satisfait » (Freud et Breuer, 1956, p. 156). Dans un contexte différent, la neurophysiologie contemporaine corrobore le fait de tensions, positives ou négatives, dans les théories du « stress », qui font écho à des surexcitations mal maîtrisées.

Les courants électrochimiques qui circulent dans le corps à des rythmes divers peuvent s'accumuler et faire barrage en un lieu à une libre circulation et ainsi produire une impression de tension, même en l'absence de représentations actuelles ou mnémiques. Le niveau d'excitation de base

se trouve ainsi localement surchargé, « gonflé », augmenté, sous l'action de stimuli issus de l'environnement ou de motions internes fournies par les besoins organiques, l'affectivité et la mémoire.

Les « surexcitations » sont les stimulations qui augmentent les fonctions cérébrales de façon partielle, abrupte, irrégulière, exigeant un processus de diffusion, de décharge que celles-ci ne sont pas capables d'effectuer facilement. L'organisme expérimente alors un « affect » pénible, la sensation interne d'un état désagréable. Lorsque l'organisme connaît une surexcitation de stimuli d'une trop grande intensité, qu'il est incapable d'évacuer, de décharger ou de diminuer par les moyens décrits ci-dessous, il subit un « traumatisme ».

Si le « frayage » ou la diffusion énergétique ne se fait pas dans les cellules corticales, des nœuds d'intensité se bloquent dans certaines régions, produisant des effets divers sur les systèmes végétatifs, sensori-moteurs ou de représentation. Ces surexcitations figées produisent des représentations qui ne sont plus en relation d'associations et de transformations dans les voies cérébrales. Isolés dans le système global, leurs affects concomitants s'indifférenciant dans un affect général et pénible d'angoisse. Cet affect pénible sera souvent interprété par le perceuteur comme étant le produit de la source perceptuelle externe (l'œuvre d'art) qui a mis en activité une circulation corticale pénible, mais qui n'est en rien responsable de ces répercussions.

Les engrammes mémorisés sont innombrables, puisqu'ils recouvrent les expériences sensori-motrices, perceptuelles, conceptuelles et émotives d'un sujet à un moment donné de sa vie, de même que les connaissances générales acquises du monde, des codes linguistiques divers et les *habitus* développés dans le traitement des stimuli internes/externes. La fonction qui s'y rapporte et qu'on appelle la mémoire, ou les mémoires, est labile et volatile. Non seulement le rappel de ces souvenirs est soumis à maintes conditions, mais selon Freud, « les » mémoires sont « sujettes à des modifications persistantes de leurs éléments » (1985a, p. 457).

Si la surcharge d'énergie n'est pas fonctionnellement utilisée, elle augmente l'excitation intracérébrale, source d'une impression désagréable et d'un besoin d'agir, une compulsion à être actif ou à fantasmer. Inversement un manque d'excitation sensorielle, l'obscurité, le silence se changent en tourment; le désœuvrement intellectuel et le manque de perceptions suscitent une impression d'ennui.

De même, lorsque les voies d'association qui surgissent entraînent au voisinage de lieux mnésiques auxquels est attaché un affect désagréable ou traumatique, déjà soumis à des refoulements mais toujours existants, le

frayage cesse, accompagné d'une impression pénible ou réaction affective extrême, disproportionnée (Freud et Breuer, 1956, p. 192). L'affect pénible ainsi produit sera souvent interprété par le percepteur comme lié à la source perceptuelle externe, qui a mis en activité cette circulation corticale inefficace, mais qui ne peut certes en porter la responsabilité: «L'impression pénible disparaît quand il y a utilisation fonctionnelle de l'excédent d'excitation libérée» (1956, p. 156).

Outre le traumatisme de la naissance, source d'une angoisse persistante, la psychanalyse évoque le traumatisme du complexe d'Œdipe, lié à la menace de la castration, que Freud présume, sans l'argumenter, qu'il se «liquide» par des voies inconnues. Face à cette agression le plus souvent «verbale», l'enfant ne peut recourir, étant donné sa situation de dépendance, aux mécanismes usuels d'attaque ou de fuite face à un danger. Ne lui reste que «l'abandon» de la lutte et un repliement sur soi accompagné de sentiments d'humiliation, d'infériorité, de haine et d'agressivité. Que le jeune enfant déclare à son père: «Quand je serai grand, je vais te tuer», cette réaction verbale motrice pourrait sembler «adéquate», si elle ne nourrissait pas une agressivité néfaste au développement; l'enfant peut aussi croire imaginativement qu'il a déjà «tué le père», d'où une joie triomphante, «manique», tout aussi déréalisante.

Même les affects différés, résultant d'un frayage suffisant de la diffusion des stimuli dans les zones corticales, dépendent du tonus d'excitation tonique d'un organisme au moment d'une nouvelle perception. Des stimuli qui s'ajoutent à un état d'excitation déjà très élevé produisent des effets affectifs fort différents de ceux qu'ils produiraient sur un organisme à tension moyenne, ou davantage habilité à décharger ses surplus d'excitation.

De façon générale, tout surplus d'excitation véhiculé du système nerveux aux centres corticaux tend à se diffuser dans ce système – l'on dira à «se décharger» – de façon que soit retrouvé le niveau du tonus de base préalable. Si cette décharge ne se produit pas spontanément, deux voies principales sont ouvertes pour cette égalisation énergétique: *la voie motrice et la voie corticale*:

1. Dans la première voie, diverses *réactions motrices* ou musculaires ont lieu, qui vont de l'agitation des membres, sauts, coups, pleurs, fièvres, aux cris et aux actes de parole, pour «décharger» l'excédent et il y a retour à la normale, accompagné de bien-être. Bien avant Austin et Searle, la psychanalyse a reconnu que «le langage est un équivalent de l'acte» (Freud et Breuer, 1956, p. 6), une activité physique qui précipite des décharges d'énergie à des niveaux d'intensités variables et qui est susceptible, comme tout autre acte, de prendre des colorations fonctionnelles, plus ou moins névrotiques.

Les décharges verbales sont modulées selon des niveaux d'intensité variables (voir les « forces illocutoires » de Searle, section 5.5). Il peut aussi se produire de « fausses associations », de « faux rapports », des « mésalliances » dans les chaînes d'association provoqués par des mécanismes de défense inappropriés.

T. Reik a souligné que, re-articulés dans un autre contexte, les mots acquièrent une valeur différente et réduite, ainsi des mots parlés par rapport aux mots pensés, car ils sont coupés alors des liaisons qu'ils ont nouées dans l'esprit de par notre expérience (1987, p. 23). En outre, comme le soulignait Bakhtine (voir la section 2.2), les mots proférés doivent, pour être efficaces, être articulés à la sémantique de l'autre, s'engager dans un dialogisme qui en modifie la portée préalable.

Mais certaines de ces réactions motrices de décharge peuvent ne pas être appropriées ou suffisantes pour éliminer le surcroît d'excitation, qui continue à provoquer un affect désagréable que l'organisme tentera de contrer par l'ajout de d'autres mécanismes de défense. La décharge organique tend à réduire des tensions libidinales, mais à l'encontre des espoirs freudiens, elle ne semble pas pouvoir alléger toutes les tensions corporelles. Elle ressemble à des « passages à l'acte » (ou *acting out*) liés à des représentations illusoire (*delusions*) de l'état des choses.

2. L'autre voie de décharge est une diffusion-circulation, un frayage, du surplus d'énergie dans les *neurones corticaux*, par une conduite d'attente, de report dans le temps, de « différance » comme le redira Derrida. Elle entraîne la production ou l'éveil de nouvelles « représentations », unissant les percepts ou stimuli actuels à des percepts mnésiques anciens, pour produire de façon fonctionnelle des ensembles plus grands et différents, qui intègrent les surplus d'excitation et produisent de nouvelles pensées : « L'ajournement par la pensée est à considérer comme une action d'essai, un tâtonnement moteur avec des dépenses de charge réduites » (Freud, 1985a, p. 138).

La symbolisation apparaît « comme une tentative de régulation des masses énergétiques, des motions pulsionnelles et de maîtrise l'énergie libre (Nadal, 1985, p. 45). Cette hypothèse fonde une théorie des espaces psychiques où « entre les espaces des pulsions, affects et désirs, se trouverait en position fonctionnelle un espace médiateur – interne – qui permettrait de joindre et disjoindre ces différents espaces et celui de la pensée cognitive » (Nadal, 1985, p. 229).

S'il n'y a pas association entre représentants actuels et anciens, il y a blocage à la fois psychique et émotif. Si le frayage, la diffusion énergétique ne se fait pas, des nœuds d'intensité se figent et bloquent certaines régions cérébrales, produisant des accumulations, des nœuds d'intensité qui ont des effets divers sur les systèmes végétatifs, sensori-moteurs ou de représentation. Les affects concomitants s'indifférencient dans un affect général et pénible d'angoisse.

Cette diffusion des excitations pénibles dans les voies corticales est aussi soumise à divers obstacles, susceptibles de faire affleurer d'autres sources de déplaisir, lorsque le frayage entraîne au voisinage de lieux mnésiques désagréables ou traces d'un traumatisme; le frayage cesse alors, accompagné d'une impression pénible et d'une réaction affective extrême, disproportionnée (Freud et Breuer, 1956, p. 192).

Cette diffusion énergétique peut aussi mener à des associations dictées par les névroses de chacun. Il peut se produire de « fausses associations », de « faux rapports », des « mésalliances » dans les chaînes d'associations ainsi provoquées. On parle aussi d'une « étroitesse du conscient » (1956, p. 235), réduisant la production d'associations et l'émergence des pensées à la conscience: « Tous les matériaux pathogènes traversent une fente étroite pour arriver comme fragmentés et étirés dans la conscience » (1956, p. 236). Ce phénomène disqualifie la simple association d'idées comme fondement du sens et de l'interprétation. Les décharges motrices (coups, cris, mots, passages à l'acte) diffèrent des décharges corticales, en ce que celles-ci résultent de représentations neuves et plus intégrantes.

C'est sur ce modèle d'association entre percepts actuels et mémorisés, à la fois cognitifs et affectifs, que s'élabore la fonction psychique de la pensée, dans un tâtonnement aux voies arbitraires, qui se développera bientôt comme un mode de défense essentiel contre des excitations excessives: « L'ajournement par la pensée est à considérer comme une action d'essai, un tâtonnement moteur avec des dépenses de charge réduites » (Freud, 1985a, p. 138). Mais ce « différement » nécessaire n'est pas de soi le signe ou la garantie d'une pensée vivante.

6.3. NAISSANCE DE LA PULSION ET DU PSYCHISME

La perception, fondement de la connaissance et de la conscience, est le bassin d'où résulte la formation des signifiants de mot ou de chose, sonores ou visuels. Elle est initiatrice de la fonction psychique, selon Freud, en permettant la liaison d'une poussée corporelle à un représentant de chose ou de mot, laquelle, avec la composante affective, forme une « pulsion » (1968,

p. 18). La source corporelle, biologique, ne se fait connaître que dans la pulsion : « L'excitation de la source est représentée dans la vie psychique par la pulsion » (1968, p. 18).

C'est-à-dire qu'un besoin organique ne devient une pulsion que lorsqu'il est uni à un représentant de chose d'abord, puis de mot, toujours soumis à une évaluation affective. C'est en retrouvant ce représentant mémorisé que la conscience peut « retrouver » la nature et le but de la pulsion qui l'a animé ou l'anime encore. Cette pulsion fixe une quantité d'énergie en un « lieu » à partir duquel elle agit : « Toute pulsion est une activité partielle » dont « le but est toujours une satisfaction, qui ne peut être atteinte que par la suppression de l'état d'excitation dans la source pulsionnelle » (Freud, 1952, p. 34).

Quand le contenu d'une représentation est connoté comme agréable, elle « devient source de sensations de plaisir et apparaît une tendance motrice qui veut le rapprocher du moi, l'incorporer dans le moi » (1967a, p. 39). Et inversement, ce qui est perçu comme déplaisir engendre un éloignement à divers degrés. La notion de plaisir libidinal est génératrice, en psychanalyse, d'une dimension spatiale de continu et proximité.

Le percept est défini comme une entité à deux faces, produit par une énergétique interne et externe, un signe qui conserve un effet qualitatif de la présence des choses et non de leur négation. La vie psychique et symbolique est définie comme un processus sémiotique émergeant de la constitution de l'unité pulsionnelle, où un besoin organique lié à un fragment perceptuel prend sens d'être lié à une estimation d'affect de satisfaction ou de déplaisir. Or, la loi de la vie organique et psychique est la poursuite d'un état de satisfaction, ou de plaisir, et l'évitement des déplaisirs.

La vie affective est décrite dans les termes généraux du plaisir-déplaisir, qui surgissent, selon la psychanalyse, dès la naissance, sinon la vie embryonnaire :

Le Moi divise le monde extérieur en une partie plaisante qu'il incorpore et un reste qui lui est étranger. Il sépare de son propre Moi une partie (qui constitue un motif de déplaisir) qu'il rejette dans le monde extérieur et qu'il perçoit comme lui étant hostile. Après ce nouveau réarrangement, la coïncidence des deux polarisations, soit celle du Moi-sujet avec le plaisir et celle du monde extérieur avec le déplaisir, se trouve à nouveau réalisée (Freud, 1952, p. 38).

L'ensemble des pulsions a d'abord été regroupé en deux classes : les pulsions de vie ou de conservation, liées au narcissisme et au Moi et régies par les satisfactions de « l'intérêt » et les pulsions sexuelles (libido restreinte ou Éros), vouées au plaisir libidinal et à l'union et l'intégration des éléments. En outre de leurs satisfactions propres, les pulsions de conservation sont

facilement investies par les pulsions libidinales. Le principe de plaisir règne sur les deux pulsions, la satisfaction d'un besoin procurant du plaisir et vice-versa; certains individus voient dans la satisfaction libidinale un « besoin ». Ces deux types de pulsions sont occasionnellement antagonistes, comme dans la toxicomanie. Elles restent toujours à l'œuvre dans la « sublimation de la sexualité » (Freud, 1971, p. 106).

Loin d'être antagoniste au principe de plaisir, le principe ultérieur de réalité s'élabore comme un détour, un mécanisme pour « différer » la satisfaction, une temporisation, un allongement du chemin vers la satisfaction, et qui se sert de l'émergence des processus secondaires pour parvenir à ses fins: « L'institution du principe de réalité est une exigence du principe du plaisir lui-même » (Freud, 1967b, p. 263). C'est sa sauvegarde, le long d'un trajet qui s'avère tumultueux, car le principe de plaisir doit parfois, pour se réaliser, emprunter des modes de déplaisir. L'introduction du principe de réalité n'est jamais totale, selon Freud qui écrit:

« qu'une activité de pensée se coupe en deux, une partie se libère de l'épreuve de réalité et demeure uniquement soumise au principe de plaisir. Il s'agit de la *fantaisie* qui se retrouve dans le jeu des enfants et continue dans les rêveries diurnes » (cité dans M. Mannoni, 1979, p. 54).

De même dans la fantaisie, l'artiste « s'autorise à jouer ses souhaits érotiques et ses ambitions. Il trouve par ce biais une façon de rejoindre la réalité » (M. Mannoni, 1970, p. 55).

Freud a postulé plus tard un instinct de mort contre soi et l'autre (Thanatos), une conjecture à laquelle il n'est pas certain de croire lui-même (1981c). Cette curieuse suggestion, à l'effet que les organismes humains aspirent à l'état de la nature inorganique, trouve peu d'échos dans la mythologie ou le monde culturel. Il y a peut-être lieu d'évoquer l'influence de A. Riegl (1968), historien d'art, ou son interprète, W. Wörringer (1978), qui le fit connaître en 1907 – Freud a dû lire l'un ou l'autre –, qui postulaient à l'origine de l'art une tendance à l'inorganique, comme évocation d'un monde sensoriel éphémère et confus. Freud, à 73 ans, ne fait pas appel à un « instinct de mort » pour expliquer le « Malaise dans la civilisation » (1970) – lequel n'a fait que s'aggraver à l'époque actuelle, comme l'observe Pontalis – mais à « une tendance native de l'homme à la méchanceté, à l'agression, à la destruction et donc aussi à la cruauté » (1987, p. 21).

Le principe de plaisir, au service de la pulsion de vie, « servirait au Moi (et non seulement au Ça) de boussole dans son combat contre la pulsion de mort » (Freud, 1952, p. 19), donc à l'autoconservation. Selon Freud, la pulsion sexuelle n'est pas « une », mais regroupe un ensemble de « pulsions partielles », liées à l'une ou l'autre des régions du corps, qui trouvent satisfaction dans un plaisir organique et corporel érogène. De fait, Freud

reconnaît que le corps tout entier est zone érogène et que tout « ébranlement » à l'intérieur de l'organisme (concentration de l'attention, frayeurs, etc.) est susceptible de provoquer une excitation sexuelle. Inversement, des dysfonctionnements non sexuels (capacité de travail, anorexie, etc.) sont concomitants de troubles sexuels.

La pulsion se définit par sa source, son but et son objet. La source est une motion organique, inconsciente par elle-même. L'objet de la pulsion est ce en quoi ou par le moyen de quoi « la pulsion peut atteindre son but. Par rapport à la pulsion, c'est le facteur le plus variable, qui ne lui est pas primitivement lié et qui ne s'y rattache qu'en vertu de son aptitude à rendre possible la satisfaction » (1952, p. 35). Les objets visés par les pulsions sont interchangeables, substituables les uns aux autres, la névrose étant peut-être la fixation inopportune de la pulsion sur tel ou tel objet particulier et taxée alors d'être perverse et narcissique.

Cette espèce d'équivalence entre les objets qui peuvent satisfaire la pulsion peut apparaître irrationnelle. Elle s'explique par le fait que le psychisme – à la façon dont certaines sociétés primitives classifient les choses autrement, le chiffre deux étant différent s'il s'agit d'objets animés ou inanimés – range dans une même classe les signifiants qui donnent satisfaction et rejette dans une autre, ce qui déplaît.

Le but, qui est toujours la satisfaction du besoin ou du désir, peut être atteint par une variété d'objets internes, parties du corps propre ou d'objets du monde externe. Cette satisfaction est éprouvée à travers l'organe, par le Moi, lui-même énergie déssexualisée « aspirant à l'unification, à la suppression des frontières spatiales entre le Moi et l'objet aimé » (1981d, p. 44). Schilder a fait de ce principe la base des transformations de l'image du corps :

L'espace psychologique qui environne l'image du corps peut, soit rapprocher les objets du corps, soit rapprocher le corps des objets. C'est la configuration émotionnelle qui détermine les distances entre les objets et le corps (1968, p. 232).

Le psychisme fonctionne donc au très « proche » des couches sensorielles, comme à fleur de peau, en surface de l'organisme, tel qu'on le dit du néocortex : « Pour Freud, le psychisme tout entier [est] décrit comme couche extérieure, une enveloppe » (N. Abraham, 1978, p. 212), étroitement relié au perçu externe.

Les sciences cognitives soulignent la dialectique d'une motricité axée sur des objets ou des conduites, en vue de la réalisation de la composante érotique et qui peut, d'elle-même, entraîner une expérience de satisfac-

tion ou d'échec et de frustrations (Denis, 1997). Par elle-même, la pulsion simplement évoquée est susceptible d'octroyer du plaisir, fait reconnu par Freud de façon un peu superficielle. Plusieurs héritiers de Freud ont minimisé l'importance du plaisir offert par les pulsions de conservation – qui comprennent aussi bien le désir de voir, savoir, construire, que celles de l'emprise sadique (P. Denis, 1997, p. 14). À l'inverse, Lacan a occulté l'importance de la satisfaction des besoins à composantes érogènes.

Cette situation complexe explique le caractère paradoxal de la possibilité de réalisation du désir, chez Freud, par un investissement énergétique qui réactualise une perception interne ancienne : « la réapparition de la perception est l'accomplissement du désir et le complet investissement de la perception par l'excitation du besoin est le chemin le plus court vers l'accomplissement du désir » (1967a, p. 481). Plusieurs commentateurs ont voulu comprendre cette « réapparition » de la perception mémorisée comme une projection perceptive « hallucinatoire » d'un objet dans le réel. C'est méconnaître le quotient d'intensité des percepts sensoriels mémorisés.

La pensée, la parole ou le fait plastique qui les exprime, ont toujours comme but premier une réorganisation des faits psychiques procurant un minimum ou un surcroît de satisfaction et une réduction des tensions internes. Ainsi le formulait N. Abraham :

la symbolisation ne consiste pas à substituer une « chose » à une autre, mais à résoudre un conflit déterminé, en le transposant sur un plan où ses termes incompatibles subissent une in-détermination apte à les harmoniser dans un fonctionnement nouveau jouissant d'une nouvelle détermination (1978, p. 30).

6.4. L'HALLUCINATION ET LE RÊVE

Freud nie que le rêve soit vécu sur la même scène que le réel : « la scène du rêve n'est pas la même que celle où se déroulent nos représentations pendant la veille » (1967b, p. 51). Il ne s'agit donc pas d'une hallucination, dont on sait la fonction critique dans l'appréhension de l'équilibre mental. Si « la perception est une représentation *plus* l'imputation de réalité au crédit de ce qui est représenté » (Pasche, 1988, p. 167), l'hallucination est une « projection » ou un « déni », qui ne relèvent pas de la perception, mais des mécanismes de défense (voir la section 6.6).

Dans cet autre lieu psychique, « le rêve organise ces images en scènes... il dramatise une idée » (Freud, 1967b, p. 52). Si le rêveur « croit » que son rêve fait partie de la réalité, il est manifeste que ce n'est pas dans le

cadre d'une perception externe, mais par un recours à des percepts mémorisés, «la reviviscence d'une excitation visuelle réelle» (1967b, p. 464).

L'analyse fait état de deux étapes dans la construction du rêve : la production d'abord des pensées du rêve, puis leur transformation en contenu du rêve à partir de masquages, condensations, dérivations, etc. (1967b, p. 432). Le contenu manifeste, exprimé verbalement, doit être décomposé en fragments pour que se construise autrement le contenu latent. Freud met particulièrement «en garde contre la tendance à surestimer l'importance des symboles» (1967b, p. 309).

Le langage verbal a peu à voir avec le rêve, où les mots énoncés sont plus des choses que des symboles linguistiques. Ces éléments verbaux ne sont pas considérés comme des créations du rêve, mais plutôt des restes diurnes, qui «sont traités comme des représentations de chose» et qui n'apportent aucun élément logique dans le contenu manifeste du rêve (Freud, 1967b, p. 358). En outre, «toutes les opérations portant sur les mots ne sont dans le rêve qu'une préparation à la régression aux représentations de chose» (Freud, 1940, p. 136). Par contre, le rêve permet «une réélaboration des pulsions, le visuel étant considéré comme intégrateur des forces pulsionnelles dans leurs antagonismes» (Nadal, 1985, p. 73).

Si le rêve est une tentative de réalisation du désir, le désir «représenté dans le rêve est nécessairement infantile», même masqué par des circonstances actuelles (Freud, 1967b, p. 471). L'interprétation freudienne des rêves est fondée sur son caractère narcissique. Ce qui apparaît dans chacun des rêves :

c'est la personne même du rêveur, je n'ai trouvé aucune exception à cette règle. Le rêve est absolument égoïste. Quand je vois surgir dans le rêve non pas mon moi, mais une personne étrangère, je dois supposer que mon moi est caché derrière cette personne grâce à l'identification (1967b, p. 278).

Ce qui rend aléatoire, hors la cure, toute tentative d'interpréter les rêves d'un autre.

Pour Freud, interpréter un rêve signifie indiquer «son sens», soit «le remplacer par quelque chose qui peut s'insérer dans la chaîne de nos actions psychiques» (1967a, p. 90). Freud a même comparé le rêve à un langage «pictural», où la pensée du rêve, inutilisable ou inabordable sous sa forme verbale et abstraite, «est transformée» en représentation de chose (1967b, p. 292). Si le rêve est pictural, la difficulté de sa compréhension renvoie à la problématique de cet ouvrage et ne saurait s'obtenir par l'étude d'une seule des variables visuelles, telle que la couleur (Givre, 1994).

Mais Freud restera conscient jusqu'au bout de sa propre difficulté à interpréter les œuvres visuelles. Même vivement affecté par la Mona Lisa ou le Moïse, il ne peut en faire l'exégèse parce que, dit-il, il ne les comprend pas. Et il en est ainsi, ajoute-t-il, de la majorité des experts :

J'ai été, par là, rendu attentif à ce fait d'allure paradoxale : ce sont justement quelques-unes des plus grandioses et des plus imposantes œuvres d'art qui restent obscures à notre entendement. On les admire, on se sent dominé par elles, mais on ne saurait dire ce qu'elles représentent pour nous. Je n'ai pas assez de lecture pour savoir si cela fut déjà remarqué (1952, p. 10).

Une conception de la pensée du rêve comme « langage pictural », de la figurabilité comme liée à la représentation de chose, permettrait de mieux le relier au travail du matériau du rêve (1967b, p. 292). Freud s'y essaiera en observant que des régions de plus grandes intensités lumineuses dans le rêve devaient correspondre à des représentants plus spécifiques. Il fera une distinction entre des représentants disjonctifs et d'autres qui maintiennent une plus grande liaison entre les éléments :

Les contours linéaires, tels qu'on les voit dans les dessins ou la peinture primitive, ne peuvent nous faire saisir les particularités du psychisme ; les couleurs fondues des peintres modernes s'y prêteraient mieux (1984, p. 106).

Freud maintient donc que les moyens de représentation du rêve sont des images visuelles et « non des mots », et qu'ils sont redevables d'un « système d'écriture » qui n'est pas une « langue parlée ». Comme dans le langage pictural, la figurabilité ignore les liens syntaxiques du langage verbal et Freud s'interroge sur « la forme que peuvent prendre dans le rêve les « quand », « parce que », « de même que », « bien que », « ceci et cela ». « Selon lui, des relations logiques entre les pensées du rêve sont obtenues par des modifications dans les liens internes de la figuration : la causalité exprimée par la succession, la négation par une coupure abrupte, la conjonction par une intersection pleine, etc. (1984, p. 269, 270, 272 et 278).

À cet égard, il ne faut guère s'abuser, mais se rappeler que la logique contemporaine constate que « la langue n'aboutit qu'à une expression équivoque des relations logiques, impliquant inévitablement le malentendu » (Huot, 1987, p. 78). Ce qui fait dire à un logicien : « La logique ne sera une science exacte que dans la mesure où elle substituera à la méthode verbale des philosophes la méthode iconique des mathématiques » (Blanché, 1970, p. 296). L'analyse du visuel onirique devait certes tourner court en l'absence de toute théorie sur le fonctionnement du langage visuel, accentuée par le statut évanescent des scènes du rêve, qui ne présentent pas de signifiants sensoriels stables et externes, se prêtant à une analyse adéquate.

Par fausse analogie, on a qualifié le vif rappel des percepts mnésiques de chose de processus hallucinatoire ou quasi hallucinatoire, ce qu'ils ne sont pas pour autant qu'ils n'affirment pas l'existence à l'externe des produits mentaux. Freud maintient – à tort selon nous – les notions de régression et d'hallucination associées à la représentation dans le rêve. Mais il reconnaîtra le peu de consistance de cette qualification, qui est pourtant encore d'usage courant: «Nous n'avons fait que donner un nom à un phénomène inexplicable. Nous appelons régression le fait que dans le rêve la représentation retourne à l'image sensorielle d'où elle est sortie un jour» (1967b, p. 461).

Botella et Botella soulignent que «l'erreur de la psychiatrie, et de Freud aussi [...] est d'employer le même terme hallucination pour le phénomène psychotique et pour le phénomène onirique, alors qu'il s'agit de mécanismes différents, voire opposés» (2001, p. 180). Mais ces auteurs, refusant de croire à une représentation psychique des percepts sensoriels, «l'odeur, l'éclat de lumière, le bruit de la respiration» (2001, p. 41), y voient en une activité «régrediente», une «régression formelle» (2001, p. 186), voire une hallucination!

Ce laxisme est sans doute attribuable à l'énoncé paradoxal de Freud, selon lequel la perception serait une «hallucination vraie»! Ou encore: «Le souvenir primaire d'une perception est toujours une hallucination» (1995b), alors que d'autres estiment plutôt qu'on «pourrait désigner l'hallucination comme une défaite de la perception» (P. Denis, 1997, p. 105), puisqu'elle pose comme objet externe ce qui n'existe qu'à l'interne. Freud nuancera d'ailleurs sa phraséologie en un «quasi-hallucinatoire», soulignant le caractère concret et vivide souvent méconnu de certaines images visuelles mentales:

Mais nous connaissons très bien de ces cas où une méditation régressive suffisamment intense amène à la conscience des images visuelles très nettes que nous ne considérons pas un instant, pour autant, comme une perception réelle (cité dans Botella et Botella, 2001, p. 172).

Dans le rêve manifeste, les procédés complexes de structuration: le travail de condensation et de déplacement, la prise en considération de la figurabilité, et l'élaboration secondaire, reconnus par Freud, confirment à d'autres chercheurs que le travail du rêve n'a aucun caractère d'une «régression»; il paraîtrait plutôt «progrédient» (Huot, 1987, p. 75 et 78), même s'il diffère de la logique verbale. Nous ajouterions que le rêve permet le déploiement de la pensée visuelle, réduite à l'inconscience dans la pensée diurne, du fait de l'hégémonie du verbal.

On ne peut confondre la «figurabilité» du rêve ou de l'expression visuelle à cette régression dont la psychanalyse parle, comme du passage d'un stage du développement libidinal à un stage préalable (voir la section 6.11).

La thèse d'une régression au service du moi dans l'activité artistique, à la façon de Kris (1952), soit un retour à des modes de satisfaction qui seraient primitifs, assimile la production visuelle à la pré-génitalité et maintient une méconnaissance du rôle fonctionnel continu de l'activité perceptuelle sensorielle dans la relation du réel.

Ou encore, un auteur comme A. Gibeault reconnaît que la représentation de chose « correspond à un travail psychique d'internalisation et de reprise des traces mnésiques [...] qui prend ses racines dans un travail d'investissement antérieur à la perception de l'objet ». Mais il réduit bientôt cet investissement de chose à celui de l'affect : « La chose se présente d'abord par l'intermédiaire de l'affect « et elle est traitée comme une sorte d'hallucination » (1985, p. 760). Certes Freud a écrit : « Désirer a dû être d'abord un investissement hallucinatoire du souvenir de la satisfaction » (Freud, 1967a, p. 481). Mais nous croyons qu'en parlant d'hallucination, il voulait souligner l'effet de réel que peuvent produire des souvenirs parfois très vivaces.

Plus tard, Bion n'invoquera la notion d'hallucination qu'à propos des psychotiques, même s'il incite l'analyste à entrer dans une forme « d'hallucinoïse » pour pouvoir capter ces types de message : « Les hallucinations ne sont pas des représentations, ce sont des choses en soi nées de l'intolérance, de la frustration et du désir » (1974, p. 51).

L'auto-analyse de ses propres rêves n'est guère aisée, assure Freud, étant donné les phénomènes du refoulement et de l'Inconscient. Elle est rarement obtenue du premier coup, en une seule fois, se heurtant à des résistances intérieures, et une interprétation complète et cohérente n'est pas nécessairement la bonne ou la seule (Anzieu, 1959, p. 126). De même, l'assimilation des œuvres visuelles artistiques aux processus primaires ou au monde onirique rencontreront des obstacles considérables, du fait de l'absence d'associations du locuteur et des résistances du percepteur.

Depuis l'époque de Freud, les sciences cognitives ont fait peu de progrès dans la compréhension des fonctions du sommeil ou du rêve, sauf à reconnaître que le rêve existe, observé dans les mouvements oculaires pendant le sommeil paradoxal, qui occupe 50% du temps de sommeil du nouveau-né. Son rôle ne saurait être négligeable dans l'équilibre de l'organisme (Debru, 1990, p. 356).

6.5. L'INCONSCIENT ET LES TOPIQUES

L'Inconscient psychanalytique n'est pas celui où sont les êtres humains d'une grande partie des processus qui se déroulent en eux. Dans les termes de P. Aulagnier: «l'on ne peut subjectivement rien savoir, ni rien percevoir d'une partie des activités fondamentales de notre organisme» (1975, p. 34). Il ne relève pas non plus de l'oubli généralisé que le sujet peut entretenir avec ses perceptions ou expériences passées.

Comme l'exprime Freud: «Tout ce qui est refoulé est inconscient, mais il existe des éléments qui sans être refoulés sont inconscients» (1981b). Freud a aussi souligné le caractère inconscient de l'activité de penser: «les activités de pensée les plus compliquées peuvent se produire sans que la conscience y prenne part» (1955, p. 593). Ainsi, le même terme a malheureusement été utilisé pour désigner divers types d'inconscients ou d'oublis, foncièrement différents.

À partir d'une conception biologique de type adaptatif, Freud propose, dès 1894-1895, que sur le plan dynamique, afin de préserver son intégrité et son équilibre, l'organisme doit se défendre contre ce qui menace son état de bien-être, à l'interne et à l'externe (voir la section 6.6). De façon spécifique, confronté à une expérience psychique estimée pénible, parce qu'elle contrevient au bien-être du Moi ou à un impératif du Sur-moi, le Moi utilise un investissement énergétique pour «refouler», rendre inconscients, les signifiants de cette expérience, et par là, les affects désagréables qui leur sont attachés. Il modifie ainsi sa représentation de lui-même et du monde.

Cet «oubli» dans l'ordre représentatif n'oblitére pas le quantum d'affects qui était lié à l'émergence de la pulsion. Ces affects subsistent dans l'organisme sans pouvoir être identifiés ou reconnus, faute de représentants. L'affect lui-même ainsi dissocié de son signifiant n'est pas dit refoulé, mais subit une répression partielle, qui provoque des «retours du refoulé» sous une forme masquée et incompréhensible au sujet. À cause de cet élément pulsionnel affectif qui tend toujours, dans «la nuit et le silence», à une satisfaction, le refoulement ne peut se maintenir que par une dépense continue et accrue d'énergie. Et il en sera de même pour sa levée.

L'Inconscient (avec majuscule) résulte d'un processus actif de déni et «d'oubli» des représentants de mot ou de chose de ce qui a été vécu, pensé ou connu, à partir de l'un des «mécanismes de défense contre les pulsions», le refoulement (Freud, 1940, p. 171). Il s'accompagne d'une résistance très forte à ce que ces traces mnésiques se présentent à la mémoire, même si elles persistent dans l'organisme. Le signifiant refoulé cesse d'apparaître sur la scène psychique de la conscience, mais peut laisser des traces, comme une

figure effacée dans une photographie. Cet effet résulte en un réaménagement de l'espace interne, où un élément ne figure plus comme accessible à la perception préconsciente ou consciente : « Refouler, c'est refuser de voir » un élément qui fait malgré tout partie, de fait, de la totalité organique.

La psychanalyse a donc dévoilé l'existence d'un ensemble particulier d'Inconscient, généré par la dialectique du plaisir/déplaisir, soit d'une impatience subjective à tolérer la souffrance provenant des tensions désagréables. L'expression d'Inconscient désigne donc le fait d'un processus psychique, spontané et automatique, de désinvestissement d'un signifiant de mot ou de chose, qui l'écarte des courants de conscience. Bien qu'il se déroule en nous, son existence n'est reconnue que par ses manifestations. C'est « un processus dont nous admettons qu'il est présentement actif, sans que nous sachions dans le même moment rien d'autre sur son compte ». Ces opérations sont connues, à travers l'observation de leurs effets dans divers types de régularités : actions et symptômes (Dayan, 1985, p. 62).

Par le refoulement, une pulsion a été déconstruite et rendue inopérante quant à ses buts et conditions de satisfaction, puisque la poussée organique a été dissociée des signifiants de chose ou de mot qui l'avaient rendue accessible à la conscience et à une tentative de réalisation. La demande organique demeure présente sans pouvoir être satisfaite parce que non connaissable à travers un représentant de mot ou de chose.

La charge d'affect qui était liée aux représentants refoulés n'est que dissociée et plus ou moins réprimée, tentant de s'attacher à un autre représentant de mot ou de chose. Cette poussée primitive originelle ne cessera d'être à la poursuite d'une représentation substitutive de satisfaction, à défaut de la première, apparentée pour quelque raison aux représentants cognitifs refoulés, afin d'obtenir satisfaction. D'où l'importance accordée par Mélanie Klein à la fonction symbolique (1967), c'est-à-dire à l'élaboration continue de représentants susceptibles de s'agglomérer à ces affects sans buts, pour leur redonner une fonction de pulsion. C'est aussi la fonction que Freud assigne au rêve, soit « l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé) » (1967b, p. 145). Mais cette satisfaction est poursuivie dans toutes les activités et représentations du sujet.

Ce mécanisme exige des investissements (ou contre-investissements) énergétiques qui barrent l'accès à la conscience à d'autres traces mnésiques qui possèdent des liens d'analogie trop nets avec les représentants refoulés. Cet effet contagieux culmine dans l'immobilisme de la pensée, de l'affect et de l'action. La première conséquence du refoulement est donc la production d'un clivage entre besoins et représentants de mot et de chose, ainsi qu'entre pulsions assumées et d'autres niées, donc d'une division dans le Moi en plusieurs états antagonistes et ambivalents. Ce morcellement interne

produit des « personnalités en archipel », où « la circulation des représentations n'est pas seulement gênée, plus ou moins entravée, elle est impossible » (De M'Uzan, 1977, p. 73).

Pour nier un aspect du réel, l'activité psychique du refoulement utilise un investissement d'énergie qui n'est plus disponible pour la vie courante ou l'activité psychique. Mais Freud constate la nécessité du refoulement chez l'être humain, sans quoi, dans la cure, « nous obtenons des loques et non des névrosés » (1969, p. 21). Il est courant de lire chez les analystes que des sujets deviennent névrosés « pour n'avoir pas réussi leur refoulement » ou qu'un « moi faible » est incapable de refoulement.

Le refoulement, par lequel se constitue l'Inconscient, reste le mécanisme le plus important de l'énergétique pulsionnelle du freudisme, c'est « le pilier sur lequel repose l'édifice de la psychanalyse, sa partie la plus essentielle » (1965, p. 80). Ou encore, la théorie du refoulement est « la clef de voûte de toute compréhension des névroses ». Les différences les plus fondamentales entre diverses écoles psychanalytiques résultent de leur conception respective de l'Inconscient. Il importe de le dissocier d'un Ça : « L'Inconscient n'a ni tensions ni désirs à proprement parler, c'est le conscient seul qui les éprouve. Et le rêve est destiné à les soulager » (Freud, 1968, p. 54).

Freud a caractérisé l'Inconscient comme construit sur une modalité d'espace, à la différence du conscient surtout structuré par la succession du temps. De ce passage du conscient à l'Inconscient, Freud écrit : « De l'acte de pénétrer dans la conscience, nous voulons aussi écarter soigneusement toute idée de changement de lieu » (1981b). L'Inconscient correspondrait plutôt à une qualité mentale attachée à des processus qui se déroulent « sans conscience ». C'est donc une modalité dans le psychique, soit une qualité « adverbiale » liée aux divers représentants qui, de conscients, deviennent inconscients (Descombes, 1984, p. 775).

Les représentants de mot et de chose refoulés (images, situations, souvenirs, idées, percepts, mots, etc.) de façon à rendre non conscients les affects qui leur sont liés, perdent les liens syntaxiques verbaux ou visuels, qui pouvaient les unir dans les processus secondaires. Ils restent isolés et épars, ne connaissant ni l'identité, le temps ou la négation, et ne peuvent être structurés entre eux comme un langage. À l'encontre de Lacan, l'on dira que ces signifiants refoulés, privés de modalités grammaticales (de temps, de modes ou de personnes, etc.), ne sont pas organisés comme un langage que l'on pourrait déchiffrer comme un texte verbal.

Ou encore, pour parler comme Conrad Stein: «L'inconscient est structuré comme un langage à condition que ce langage ne soit pas une langue» (1960, p. 134). Il ajoute qu'il n'est pas une «conscience déstructurée, ni un langage déstructuré qu'il faudrait remettre dans le moule de la grammaire verbale». Parce que l'inconscient ne relève pas des processus secondaires, Stein nie même que l'inconscient soit lié à des représentants de mot, mais seulement à «des phonèmes, mais jamais à des mots en tant que tels».

Selon Stein, les phonèmes/morphèmes liés aux pulsions sont évoqués comme représentants de chose et entrent «dans la constitution de fantasmes inconscients où ils se trouveraient liés à des représentations imaginaires de mot ou de chose» (Stein, 1960, p. 136). En d'autres mots, l'inconscient fonctionne selon «des mécanismes de relation, comme l'identification, la projection, etc.» (1960, p. 140), soit des mécanismes de défense (voir la section 7.4).

Ce qui est refoulé, c'est un représentant de chose ou de mot (le signifiant) qui accompagnait la pulsion, maintenant accolé à une expérience perçue comme désagréable. L'organisme «comprend» dans un temps extrêmement court le caractère agréable ou non des stimuli perçus. L'école gestaltienne partage l'hypothèse d'un pare-excitation perceptif, analogue au refoulement, qui fait que «la perception exclut ce qui offre une valeur négative pour le sujet» (Gabar, 1968, p. 56). Cet effet se produit aussi bien dans la réaction à un stimulant externe actuel qu'à l'évocation rapide d'un signifiant déjà connoté négativement dans la mémoire.

Si les corrélatifs de l'Inconscient sont, par définition, des phénomènes auxquels sont attachés des affects négatifs, il n'est pas de lui-même la source ou l'origine de ces phénomènes pénibles ou négatifs, pas plus que le Ça ne connaît le mal ou la souffrance. Ces derniers résultent d'une estimation effectuée par le Moi sur les divers phénomènes qui le confrontent. Comme le soulignait Anna Freud, le sentiment de culpabilité, source souvent inconsciente de souffrance, ne naît pas d'une caractéristique «mauvaise» en soi de la pulsion ou des éléments inconscients, mais d'une crainte éprouvée par le Moi des représailles que la satisfaction entraînerait de la part du Sur-moi et de ses représentants sociaux (1969).

Logés malgré tout dans la mémoire, les signifiants refoulés y sont enregistrés différemment des autres souvenirs, pour autant qu'ils ont été rendus inconscients. Pour reprendre les exemples optiques ou de clichés photographiques dont Freud est friand, on peut dire que ces signifiants refoulés sont dans l'obscurité, mais qu'un contre-investissement énergétique suffisamment puissant pourrait les «illuminer», les éclairer et les rendre à la conscience. Aussi, l'activité essentielle de l'interprétation

psychanalytique n'est pas l'activité de «substitution des signifiants», comme le suggérait Derrida (1967a, p. 312), mais la mise en train de phénomènes énergétiques susceptibles de faire jaillir des événements psychiques restés inconscients. Et la guérison surviendrait d'une «brusque compréhension» de l'état des choses.

La mise en inconscient de signifiants représentatifs étant produite pour éviter de subir les affects déplaisants qu'ils véhiculent, nécessairement la levée d'un refoulement «doit susciter du déplaisir» (Reik, 1976, p. 291). D'où les résistances que peuvent susciter la psychanalyse elle-même et le «peu de profondeur» psychique des images dites «automatiques», ou d'associations verbales, produites sous une supposée absence de contrôle conscient. Il s'agit au mieux d'une activité issue du préconscient.

À l'encontre de beaucoup de ses disciples, Freud tenait pour impossible le retour à la conscience des éléments de l'Inconscient, sauf par les contre-investissements considérables d'énergie qu'entraîne la cure analytique.

Si le besoin de satisfaction de la poussée organique qui subsiste toujours produit des substituts aux représentants refoulés, ils ne peuvent s'afficher que comme des «rejetons du refoulé», incompréhensibles, par condensation et déplacement, aussi longtemps qu'on ne peut les mettre en relation avec les représentants refoulés. Aussi, nous tenons pour inadéquates les hypothèses selon lesquelles l'art, l'écriture ou la peinture automatiste exprimeraient l'inconscient; ils récupèrent plutôt du Préconscient.

Freud rappelle que le refoulement n'a pas d'autre motif ou d'autre visée que d'éviter le déplaisir :

Il s'ensuit que le destin de la charge en affect de la présentation [pulsionnelle] est beaucoup plus importante que celui de la représentation et que c'est là ce qui décide de notre jugement sur [le succès ou l'échec] du processus du refoulement (1952, p. 81).

Le terme de «succès» implique ici que la psychanalyse estime le processus de refoulement comme normal et même nécessaire dans la vie humaine. En effet, elle déplore surtout le refoulement non réussi. Freud reconnaît que l'être humain pourrait difficilement survivre sans ce mécanisme qui allège le poids de la souffrance humaine. Il l'écrivait à Abraham : «Je voudrais ajouter comme un élément essentiel l'existence d'une forte inclination au refoulement, sinon nous obtenons des loques et non pas des névrosés» (Freud et Abraham, 1969, p. 21).

Le refoulement implique d'autres mécanismes de défense : (déné, blocage, inhibition, projection identificatrice, que nous décrivons à la section 6.6), qui modifient la structure de la conscience en même temps que les relations entre le sujet et le réel, son interprétation des événements et ses configurations spatiales.

L'inconscient psychanalytique est donc essentiellement constitué de signifiants ou représentants épars de mot et de chose, soustraits à toute possibilité de liaisons avec d'autres représentants, et d'affects amputés de leurs supports représentatifs, qui ne cessent d'en chercher des substituts pour atteindre une réalisation. Autrement règne « l'obscur objet du désir ».

L'insistance avec laquelle Freud a répété que l'Inconscient est surtout lié à des représentations de chose confirme que celles-ci peuvent mieux être évoquées, même défigurées et masquées, par une représentation spatialisée, comme dans le rêve ou l'art visuel. C'est ce que redit A. Green : « Le cœur de l'inconscient, c'est le complexe formé par la représentation de chose et son quantum d'affect » (1973, p. 47). Ces affects sont marqués d'incohérences, de fortes intensités, de coupures et de manques difficilement interprétables. Cette figurabilité, essentielle à la construction des rêves, ne se prêterait à une analyse par le profane qu'une fois fixée en une représentation picturale matérielle perceptible et à partir d'une théorie du langage visuel. C'est ce qu'avait négligé le surréalisme, en plus du fait que lorsqu'on peint, on ne dort pas et qu'on ne rêve pas non plus !

L'on pourrait considérer les signifiants isolés de mot et de chose devenus inconscients, comme de véritables poids morts, des « débris » toujours présents, obstruant les voies corticales et fomentant des exclusions au sein des processus perceptifs. Mais ils vibrent encore de liens évocateurs avec une possible satisfaction interdite et avec l'aura dysphorique qui ont causé leur réjection. D'où la forte dépense énergétique constante de la part du Moi pour les maintenir éloignés de la conscience.

En psychanalyse appliquée, J. Bléger fondera une pratique où l'autisme, toujours associé à une forte anxiété, résulte du fait que les multiples pulsions internes ne sont pas pourvues de représentants perceptuels ou verbaux qui les distinguent entre eux, manipulables dans un processus d'association. Il appelle « objet agglutiné », un conglomerat d'ébauches ou de formations très primitives du moi en rapport avec des objets intérieurs ou extérieurs, existant « sans discrimination » (1981, p. 47) et formant une région de type psychotique : « Un secteur plus ou moins grand de la personnalité de chaque individu est clivé du moi le plus mûr et constitue la partie psychotique », qui « donne matière au doute, à l'incertitude ou à la confusion » (1981, p. 206).

L'évolution hors de cet état s'obtient par la production « de fragments scindés de l'ensemble de l'objet agglutiné » (1981, p. 50) qu'on pourvoit – dans un anti-refoulement – de représentants de mot ou de chose, qui sont graduellement introjetés et élaborés dans un processus d'enrichissement du monde interne (1981, p. 155). On fait appel au niveau du préconscient où plonge le langage verbal ou visuel.

Les retraits et les avancées dans les investissements de la libido sont choses communément observées dans les relations du sujet au réel. Le « destin des passions », c'est-à-dire ce qui leur adviendra au cours d'une vie humaine, est constitué pour une large part par des difficultés que décrit la « théorie des névroses » et, plus radicalement, les psychoses. Même si elles s'accompagnent de troubles de la sexualité, les caractéristiques névrotiques se font surtout connaître par des dysfonctions dans des sphères non sexuelles : dépressions, phobies, paranoïas, obsessions, etc. (voir la section 6.12).

Les deux topiques

L'inconscient joue un rôle fondamental dans la *Métapsychologie freudienne*, formée d'une dynamique illustrée par les deux Topiques ou images de la distribution des fonctions, d'une énergétique pulsionnelle et d'une économique traitant du comportement.

La première triade topique présente la structure psychique comme formée de l'Inconscient, du Préconscient et du Conscient. Au premier abord, l'inconscient ne recouvre que les actes psychiques refoulés (Freud, 1940, p. 75). Mais la deuxième topique incorpore, outre l'Inconscient psychanalytique, un inconscient général, le Ça, exclu du Préconscient et du Conscient.

Le Préconscient partage les propriétés du système Conscient en ce qu'il « est susceptible de devenir conscient », même s'il subit une certaine censure. La « censure rigoureuse » (le refoulement) « remplit son office au passage de l'Ics au Pcs ou Cs » (1940, p. 76-77). Le Préconscient accueille l'ensemble des connaissances et expériences du sujet, fantasmes et imageries, plus ou moins oubliées ou remémorées, accessibles à la conscience sans être immédiatement présentes dans le Conscient actuel (1967a, p. 27).

Restreint dans ses fonctions par la présence d'émotions pénibles qui exercent une censure moins forte que le refoulement, l'oubli où baigne le préconscient n'est pas permanent, comme en témoignent les rêves, les mots d'esprit et l'art. La levée de cette censure ne révèle pas des éléments de

l'Inconscient, mais des amnésies aux causes moins traumatiques. Le Préconscient demeure un lieu souple d'amalgames analogiques entre ingrédients perceptuels, conceptuels et affectifs mémorisés, ce qui en fait le réservoir de la créativité. L'investissement d'énergie requis pour se souvenir d'un percept qui a été agréable est plus considérable cependant que celui qu'exige la perception externe, ce qui expliquerait un refus commun de se livrer à la pensée ou l'imagination.

Le Conscient, une mince couche à la périphérie du psychisme, recouvre le champ restreint de ce qui est actuellement présent dans l'esprit, par une conjonction avec la perception, et «il régit l'affectivité et la motilité» (1967, p. 85), correspondant aux fonctions du Moi. La Conscience est liée pour Freud à la face subjective d'une partie des processus psychiques se produisant dans le système neuronal, à travers les processus perceptifs : «L'accès à la conscience est lié avant tout aux perceptions que nos organes sensoriels reçoivent du monde extérieur.»

Outre le principe du plaisir qui est toujours à l'œuvre, l'activité du Conscient, du préconscient et ses mémoires est influencée par les processus secondaires (langage, intelligence, pouvoir d'attente, etc.) qui formeront le principe de réalité, soumis à des contraintes de logique et de vérification, en contraste avec les processus primaires qui s'agitent librement sur un mode inconscient.

La deuxième topique, résultant d'un autre point de vue sur les processus psychiques, définit un Ça, duquel se construisent comme régions différenciées le Moi et le Sur-moi/Idéal du Moi. La notion du Ça, qui appartient à la période tardive freudienne, est dotée de toutes les caractéristiques déjà attachées à l'Inconscient : il n'a pas d'organisation, ne connaît pas la négation, ni la temporalité, la négation, les lois logiques, la non-contradiction ou les termes de bien ou mal, mais est aussi incomparablement plus mobile. Il est le réservoir énergétique de toute la vie psychique et de ce qui deviendra les pulsions. Comme les forces du Ça sont obscures, mais puissantes, la coutume s'est répandue d'appeler «processus primaires» des manifestations qui paraissent chaotiques, inorganisées, excessives, par rapport à un idéal d'équilibre, mais qui peuvent être attribuées à un Moi névrotique.

Le terme de Ça, hérité de Groddeck et Nietzsche (Groddeck, 1977, p. 167) pour désigner l'ensemble des forces physiologiques – nécessairement inconscientes –, serait chez Freud plus différencié : «Dans votre ça, lui écrit-il, je ne reconnais naturellement pas mon ça civilisé, bourgeois, déposé de la mystique. Cependant, vous le savez, le mien se déduit du vôtre» (1977, p. 117). On peut s'étonner que Freud ait accueilli favorablement les techniques curatives de Groddeck, dont il dit : «[I] a sûrement aux

quatre cinquièmes raison avec son attribution des maux organiques au ça» (Groddeck, 1977, p. 123, note 2). Pourtant Groddeck guérit des conversions somatiques, sans que le terme d'hystérie ou les techniques d'analyse freudienne soient empruntés (1981).

On comprend aisément les confusions qui sont advenues entre un Ça énergétique et inconscient et l'Inconscient psychanalytique. Le Ça, souvent identifié à l'Inconscient, est interprété par d'autres auteurs comme un réservoir de forces positives et bienveillantes, guidant la personnalité dans son développement (Groddeck, Jung, Reich, Ehrenzweig, etc.), ou, au contraire, chez de nombreux freudiens, comme le dépositaire de forces refoulées, brutales et incontrôlables, dangereuses pour le Moi.

Le Moi se forme lentement dans «un réseau de neurones investis dont les relations mutuelles sont faciles» (Freud et Breuer, 1956, p. 341), mais qui alors «offre peu de possibilités de circulation libre» avec ce qui l'entoure dans le psychisme. Il se présente souvent comme une structure rigide et figée que Reich devait prendre comme première cible de l'analyse. Il se laisse reconnaître comme une instance de médiation entre les pressions du Ça et du Sur-moi, en vue de la satisfaction et l'élaboration d'un principe de réalité.

Le Moi agit surtout par l'instauration des mécanismes de défense, qui apparaissent comme les «mécanismes mentaux» fondamentaux, permettant de penser le réel par l'élaboration de structures spatiales et conceptuelles à la suite de la perception : «les rapports du Moi avec le système de perception constituent son essence» (Freud, 1971, p. 14). Le Moi est aussi l'instance qui, par sa dimension corporelle, jouit des satisfactions requises par le Ça et le Sur-moi : «Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais la projection d'une surface» (1981b, p. 179).

À travers ce qu'on appelle le Moi, la fonction de la Conscience exerce une vigilance, une adaptation et des activités intelligentes. Si la Conscience ne constitue qu'une mince région de l'activité psychique, le «devenir-conscient» se pose, pour la psychanalyse, comme le but, le terme et la plénitude de l'évolution affective.

Il ne faut pas confondre cette Conscience avec la raison, et encore moins avec la conscience morale, même si c'est le Moi qui évalue la valeur en bien ou mal de ses diverses activités. Le Moi ne peut jamais observer le Ça, mais les seules pulsions diversifiées du fait des représentants associés aux énergies de base. Anna Freud a souligné qu'aussi longtemps que le Moi, le Ça et le Sur-moi fonctionnent dans une certaine harmonie traduite par le calme et la sensation de bien-être, on ne peut pas observer le Moi (1969,

p. 8-9). Et avec la collaboration du Préconscient, le Moi produit les mécanismes secondaires (intellect, raisonnement, attention, langage, jugement, science et art), grâce à des investissements d'énergie différée.

Ces mécanismes psychiques traitent du monde interne-externe, mais ne le font pas exister. Il relève certes d'une pensée magique que de dire « c'est le monde des mots qui crée le monde des choses » (Lacan, 1966, p. 276). Comme l'ont vu certains penseurs – Reich, Boas, Sapir ou Korzybski – le langage verbal peut par contre modifier le déroulement des processus psychiques (ou lui nuire).

Le Moi ne parvient que partiellement et avec difficulté à certains niveaux de conscience du Préconscient ou de Conscience de soi et du monde. Il reste inconscient aussi bien de la pulsion refusée, qui est en manque de représentation, que du mécanisme qu'il a effectué et de l'existence même d'un conflit possible entre le Ça, le Moi et le Sur-moi. Pour Freud, c'est dans le Moi – parfois le Sur-moi – que se livre le travail entre forces refoulantes et forces refoulées qui veulent faire retour, faisant donc du Moi un lieu de conflits et de tensions contradictoires.

Le Sur-moi est défini comme une instance dans la personnalité qui, en silence, juge, censure et interdit, en conjonction avec l'Idéal du moi. Le narcissisme primaire brimé par l'expérience du réel s'y réfugie, menant à une compulsion à se conformer ou à idéaliser ou exigeant du Moi, des performances extrêmes. Formé à même des images parentales ou du milieu externe, le Sur-moi révèle son existence par ses conflits avec le Moi, à travers les sentiments de culpabilité, la dépression, les sentiments d'infériorité, le conformisme exagéré ou les déviations, etc.: « le Sur-moi comme le Ça, ne deviennent perceptibles que lorsqu'ils se montrent antagonistes au Moi » (A. Freud, 1969, p. 8-9).

Les éléments des deux Topiques n'occupent pas des régions définies dans le corps ou l'esprit. Ce sont des aspectualités, des modalités de parties du système nerveux, dotées ainsi de caractéristiques définissables et sources d'opérations différenciées. Le schéma du monde psychique que communique Freud à Groddeck souligne les liens de toutes les instances de la personnalité avec le Ça (Groddeck, 1977, p. 71).

Si le refoulement est un des plus importants mécanismes de défense de l'organisme, il en existe d'autres, que nous évoquons ci-dessous, qui ont aussi pour effet de faire disparaître des éléments dans le champ de la représentation, ou de modifier leurs interrelations dans le champ spatial qui les accueille.

6.6. LES MÉCANISMES DE DÉFENSE : ANNA FREUD ET MELANIE KLEIN

Les mécanismes de défense du Moi dans ses conflits avec le Ça, le Sur-moi et la société extérieure, outre le refoulement et la régression, sont nombreux, normaux et absolument nécessaires à l'individu. Freud énumère une quinzaine de ces mécanismes, signalant même leur action chez le nourrisson, avant celui du refoulement, soit un « retournement contre soi-même » et une « transformation en son contraire » (1952). Tous sont instigateurs de discontinus et de trous dans l'espace de représentation interne, de transpositions plus ou moins confuses entre l'espace interne et externe, entre le réel et l'illusoire.

Les mécanismes de défense opèrent de façon non consciente et ne peuvent être assimilés aux contenus de l'Inconscient, ni en être le produit. Ils découlent des fonctions médiatrices du Moi, qui est classiquement décrit comme « l'ensemble des mécanismes de défense » contre le déplaisir. Loin d'être sporadiques ou accessoires, ces mécanismes de défense sont les premiers instruments de l'organisation de la pensée dans les zones des percepts représentatifs et, subséquent, dans la représentation externe. Tout individu tire bénéfice de les connaître et de les reconnaître chez lui.

Sauf cas d'excès, ces mécanismes de défense ne sont pas des manifestations névrotiques, comme certains discours psychanalytiques tendent à le suggérer (Green, 1993, p. 189). Ce sont les opérations fondamentales de la fonction psychique elle-même, aux prises avec un réel hostile et la nécessité de maintenir l'équilibre vital. Sans eux, nous ne serions que des « loques », pour reprendre le terme avec lequel Freud défend le rôle du refoulement.

Leur efficacité touche à l'ordre de la représentation, en ce qu'ils manipulent des signifiants perceptuels de façon à réaménager leur rôle et position et, par suite, la structure de l'espace psychique. À cause de leur rôle négatif dans la cure, on a eu tendance à les tenir pour condamnables, d'où la nécessité que nous voyons de les rendre plus familiers au sein des processus de perception et de représentation.

Anna Freud a repris les caractérisations de son père, soulignant que le Moi est un observateur du processus de satisfaction de la pulsion, avant d'être l'instrument avec lequel des processus actifs sont mis en branle, en vue de la satisfaction à apporter à la pulsion ou au Sur-moi. Dans les « cas favorables », le Moi s'accommode de la présence reconnue de la pulsion « et se contente de percevoir » (1969, p. 10). Elle rappelle qu'en se défendant, le Moi ne blâme pas la pulsion et « qu'il ne considère pas comme dangereuse

la pulsion qu'il combat » (A. Freud, 1969, p. 52). Il ne la considère comme menaçante que lorsque sa satisfaction entraînerait des représailles sur lui, venues du monde extérieur ou du Sur-moi qu'il a intériorisé.

C'est la peur, liée aux pulsions de conservation, qui donne jour aux sentiments de culpabilité. En d'autres mots, poursuit A. Freud, on peut « considérer le surmoi comme le fauteur de tous les troubles névrotiques », pour autant qu'il s'étaye en termes de punitions, sur la possibilité de souffrances naturelles (la maladie, la faim, etc.) ou sur une « peur réelle » de l'enfant vis-à-vis de la violence des adultes. Dans les névroses infantiles, dit-elle, « la défense contre l'instinct se produit sous la pression du monde extérieur, c'est-à-dire par peur réelle » (1969, p. 54), même si cette peur s'agglutine à des actes qui n'entraîneraient pas nécessairement la violence adulte.

C'est pourquoi l'auteure insiste, comme Freud, sur l'existence d'une méfiance ou d'une haine du moi vis-à-vis du Ça, pour autant que les pulsions du Ça mettent en danger la conservation de l'individu. Cet acquiescement et ce refus combinés de la pulsion sont le fondement de l'ambivalence comme trait fondamental d'un Moi divisé. On n'épilogue pas autant sur les attitudes hostiles qu'entretiendrait le Moi vis-à-vis d'un surmoi qui le contraint et le menace sans cesse.

Anna Freud pose, par ailleurs, que l'ensemble des énergies instinctuelles détournées par le Moi avec ses instruments propres, sont source de la production des processus secondaires, construisant les œuvres de culture : langage, art, sciences, religions, techniques, etc. Ces processus secondaires mettent en œuvre les fonctions des mécanismes de défense du Moi servant le principe du plaisir, à des fins d'adaptation à l'interne ou à l'externe. Ils procèdent par renforcement de mécanismes déjà en place chez l'individu, formant son caractère et ses habitudes de comportement, comme tentatives de dissolution des éléments étrangers menaçants (A. Freud, 1976).

Les actions défensives de ces mécanismes consomment de grandes portions de l'énergie psychique, lesquelles restent ainsi liées et inaptes à d'autres réalisations. À cause des transformations perceptuelles et spatiales, qui en sont la conséquence, ces mécanismes offrent des corrélats analogiques dans les représentations visuelles, observables dans le tissu de l'œuvre visuelle. En structurant le sujet, ils sous-tendent la construction de l'énoncé et son sens. L'observation de la mise en place de ces mécanismes ne permet pas « de deviner quel conflit a abouti à leur établissement » (A. Freud, 1969, p. 12).

L'apport de Melanie Klein s'est largement fondé sur l'élaboration et l'analyse des mécanismes de défense, laissés en friche par beaucoup des disciples de Freud. Plusieurs auteurs, dont Bion, ont répété que ces mécanismes, notamment le clivage et l'identification projective, constituent les fondements mêmes des opérations de la pensée : « Classée d'abord dans le champ de la pathologie [l'identification projective] a eu droit, encore grâce à Bion, de faire partie des mécanismes normaux et nécessaires au développement de la vie psychique » (Athanassiou, 1989, p. 1301).

Rappelons qu'au sein de la vie psychique, la pensée elle-même constitue un mécanisme de défense plus ou moins réussi contre les excès de tensions. Ils sont continuellement utilisés dans les opérations de perception, de pensée, de remémoration, etc. À partir de l'activité d'association et de représentation psychique, la pensée amorce une connaissance de soi et du monde, une prise de conscience de l'expérience émotionnelle, en même temps qu'un moyen de modifier pour soi la réalité. Les idéologies ou systèmes philosophiques, les sciences elles-mêmes, sont élaborées ou largement choisies selon leur capacité à concilier des pulsions divergentes dans des synthèses acceptables au sujet. Si on a pu dire que le freudisme est « une théorie qui, dans une certaine mesure, est un instrument de défense » (Laing, 1970, p. 23), c'est le cas de toutes les théories !

Cette confluence au sein des processus secondaires implique l'importance, pour la compréhension de tout énoncé assertif, d'une question préalable sur le mécanisme psychique qui l'a produit : est-ce une projection, une idéalisation, une dénégation, un déplacement, une identification, un clivage ou toute autre variation pouvant être précisée en adaptant une grille sur le modèle de celle offerte par W.R. Bion (1974).

Leur analyse ne peut s'effectuer dans le langage visuel qu'à travers celle des structures spatiales explicitées par les représentants de chose et de mot. La trace de ces mécanismes de défense est aisément perceptible au niveau iconico-figuratif, mais elle est tout aussi manifeste au niveau plastique à un spectateur à qui le langage visuel est familier. Leur présence ne peut être assimilée à un « défaut », une « lacune » de l'œuvre, sauf dans les cas de rigidité. Ils seront d'ailleurs évalués par leur similarité ou antagonisme aux mécanismes de défense du spectateur lui-même. Les changements de mécanismes de défense dans diverses cultures entraînent, par leur nouveauté par rapport à des habitudes acquises, une expérience d'incompréhension toujours pénible.

Pour Freud et Klein, ou Jung dans une plus grande mesure, un certain « retour du refoulé » ne peut se réaliser qu'à travers des mécanismes de défense produisant des symboles, au sens large du mot, c'est-à-dire des

composantes figurées, à travers un certain nombre de masquages, métaphores, métonymies, condensations et déplacements, dans le rêve, l'association libre, le mythe ou l'art.

Il n'est cependant qu'un seul destin « heureux » des pulsions, selon Freud, c'est le fait de la sublimation. Freud a lié refoulement et sublimation chez Léonard et des analystes affirment cette nécessaire jonction : « Il apparaît effectivement que la plupart des modèles de sublimation sont des modèles liés à un refoulement » (Laplanche, 1980, p. 249). La sublimation serait un refoulement partiel réussi, qui aurait même permis au nouveau-né de renforcer ses pulsions d'autoconservation (Laplanche, 1980, p. 111 et 123). Souvent commentée en rapport avec l'élaboration d'activités « artistiques et intellectuelles », la sublimation précoce sert à la formation du Moi, qui s'accapare et fixe des quantum d'énergie issus du Ça, contribuant à la formation de l'intellect et la maîtrise du réel.

Plus tard, lors de la période de latence et de la puberté, le terme correspond à un refoulement de « l'objet sexuel », remplacé par d'autres objets valorisés par le Moi narcissique ou tourné vers le social. La sublimation s'accompagne de plaisir, car après Aristote, Freud affirme le plaisir produit par le fait d'apprendre, d'acquérir des connaissances, qui aurait menacé la production artistique de Léonard de Vinci.

À la période de latence concomitante à la scolarisation, la sublimation sert à doter d'affects positifs substitutifs, la myriade de nouveaux faits livrés à la curiosité de l'enfant. Dans ce contexte, un sportif, un cordonnier ou un entrepreneur commercial, c'est-à-dire à peu près tout le monde, ont dû sublimer pour acquérir leur savoir-faire. En revanche, certaines conduites qui s'apparentent à la sublimation ne contribuent pas à une maturation du Moi, aussi longtemps qu'ils servent en sous-main à l'obtention d'un plaisir immédiat trop sexualisé.

La sublimation résulterait du fait que des énergies liées à l'objet sexuel redeviennent libres, neutres et déplaçables, susceptibles de servir à l'autoconservation, au développement de maîtrise et de potentialités affectivo-intellectuelles ; émergeant au sein des processus secondaires ; elle contribuerait à la liquidation du complexe d'Édipe. Le Moi y gratifie ses pulsions de vie et de conservation, par des satisfactions moindres, mais essentielles, plus variées et différenciées que celles du trajet pulsionnel primitif : dévorer des livres ou des concurrents d'affaire peut procurer de nombreuses satisfactions orales sadiques, et jouer avec des couleurs/ des matières redonne différemment le plaisir de manipuler ou de glorifier le bol fécal.

Et finalement, la sublimation offre un dépaysement assez radical, où sont superposés aux déploiements organiques souhaités un treillis de tensions, de buts, de moyens, de factnalités, de plaisirs et découvertes, etc. qui peuvent satisfaire dans une autre sorte d'espace et de contexte, à la fois les pulsions et les instances d'interdits.

Si les opérateurs psychiques topologiques sont à la base de structures spatiales, en termes de cohésion, d'attraction et de continu, les mécanismes de défense agissent par exclusion et dissociation, sauf pour des identifications irrationnelles entre éléments hétérogènes, le soi et l'autre ou le dedans et le dehors.

Nous rappelons les mécanismes les mieux connus, outre le refoulement et la sublimation déjà mentionnés : le clivage, la régression, la formation réactionnelle, l'isolation, l'annulation rétroactive, la projection, l'identification, l'introjection, l'idéalisation, le sentiment d'omnipotence, la conversion, la dénégation, le déni ou forclusion, le déplacement, la rationalisation ou intellectualisation, etc.

6.6.1. Les effets de clivage

Le *clivage* est le premier procédé d'organisation spatiale utilisé par le Moi, face au chaos de la réalité interne ou ambiante. Cette opération scinde fantasmatiquement une totalité complexe ou chaotique, un objet problématique, en deux parties pour mieux l'aborder, le comprendre et le maîtriser. Ainsi, le réel est scindé entre Moi et Non-moi, Moi et Dieu, Moi et l'autre, dedans et dehors, haut et bas, gauche et droite, etc., ou, plus affectifs, le bon et le mauvais sein, le bien et le mal, l'idéal et l'abject, etc.

L'objet à cliver peut être son être propre, alors défini selon deux tendances antagonistes. Mélanie Klein a soutenu que le moi ne peut cliver, par fantasme, un objet autre, sans qu'un clivage correspondant ne se produise à l'intérieur de lui-même, instaurant un manque d'intégration dans le sujet et dans sa relation avec l'objet. Un changement abrupt de point de vue sur l'objet correspond souvent à un clivage.

Chez Klein, le clivage est l'opération de base qui sert à scinder une totalité existante pénible, à l'interne et à l'externe, afin de pouvoir en garder une partie supportable et d'expulser l'autre comme étrangère à soi : Par cette scission, le sujet peut continuer d'éprouver l'affect d'amour envers une partie de l'objet et bénéficier d'un apport qui protège contre les dangers de la haine ressentie : « l'effet de ce fantasme est tout à fait réel, car il mène à des sentiments et des relations objectales (et plus tard à des processus de pensée) qui sont en fait coupés les uns des autres » (1967, p. 80).

La fonction de clivage qui porte sur une étendue, un champ ou un objet, est d'un usage précieux dans le processus de la connaissance d'une multiplicité, avant de la subdiviser davantage pour en analyser les structures internes. C'est-à-dire que le dualisme est une opération nécessaire mais illusoire qui ne doit pas se perpétuer. Bion reconnaît la valeur de cet outil de la pensée : « Le clivage, l'utilisation des sens à des fins d'évacuation et les hallucinations sont tous mis au service d'une ambition de guérir et peuvent être tenus par conséquent pour des activités créatrices » (1983, p. 78).

Ce procédé du clivage fait partie de la panoplie perceptive quand elle scinde une totalité en une figure sur un fond, ce qui la rend plus connaissable et manipulable. Il a trouvé un modèle important dans l'information neurologique faisant état de deux hémisphères dans le cerveau, dont les fonctions semblent, sur certains points, en contradiction ou en complémentarité. L'hémisphère gauche, qui dirige les fonctions de la partie droite du corps, serait plus apte à des opérations logiques et précises, séquentielles et codées digitalement, soumises à une forte organisation verbale. Par contre, l'hémisphère droit est plus ouvert à des organisations de type spatial, à des regroupements plus flous, mouvants et rythmiques, typiques des représentants de chose. Mais l'expérience a montré qu'ils pouvaient être substitués l'un à l'autre.

La perception d'une œuvre visuelle implique presque toujours un clivage, entre une partie droite et gauche, trahissant la dominance de leur hémisphère fonctionnel. Ou encore entre le bas et le haut : le ciel, les nuages et la terre, le plafond et le plancher, etc. Ces clivages ne s'effectuent pas en deux parties égales ou symétriques, mais en une partie face à deux ou trois autres.

La notion de symétrie est d'ailleurs sujette à de multiples interprétations, comme cet « équilibre asymétrique » recherché par Mondrian (Saint-Martin, 1992a) qui serait un oxymore si on ne se souvenait que la notion d'équilibre est très relative, admettant des différences dans chacun des côtés. Ainsi de ces *ex-voto* de « masses de cire brute, non travaillée, non figurative », empilés sur un plateau d'une balance pour égaliser le poids de l'enfant que l'on veut sauver de la maladie (Didi-Huberman, 1998, p. 252-253). Une symétrie y joue alors entre une quantité et une autre, en dépit des différences externes.

Le clivage peut aussi relever d'une « attaque aux liens », décrite par Bion, soit la tendance à vouloir détruire la fonction émotive d'assemblage, d'enchaînement ou d'union dans un objet ou entre deux objets, c'est-à-dire à briser une relation psychique et non seulement l'image d'un objet. Par contre, les disjonctions apportées à la « bonne gestalt » d'un procédé

pictural conventionnel de représentation des objets ou de l'espace peuvent être l'occasion d'établir de nouveaux liens et assemblages, qui élargissent les modes d'expérience du réel.

Le clivage qui introduit une disjonction majeure dans l'objet, le champ ou l'image symbolique n'est pas de soi névrotique : « la disjonction n'est pas régie par Thanatos, mais inscrite dans la caractéristique dynamique de refoulement » (Nadal, 1985, p. 22).

À l'inverse, comme les émotions remplissent une fonction de liaison, il peut arriver que la personnalité se trouve envahie par une surabondance de liens qui l'étouffent et la paralysent, sans pouvoir les cliver et organiser : « La profusion et la redondance seraient des contre-investissements d'objets à la périphérie de la zone traumatique » (Kaës *et al.*, 1988, p. 142). Cet auteur a souligné en particulier que l'organisation perspectiviste baroque « met remarquablement en évidence la fonction antidépressive du groupe et du groupement, dans leurs effets de surprésence, de surplein et de surliaison » (1988, p. 143).

- ▷ On peut relier à un clivage prolongé *la sériation et le morcellement*, par lesquels sont davantage partitionnés les éléments du réel, ou les signifiants de représentation, afin d'établir un plus grand nombre de surfaces de projection et de miroitement de la souffrance, la rendant ainsi plus supportable. Les effets du clivage peuvent apparaître comme un élargissement de la pensée, mais ils mènent souvent à une confusion. Meltzer parle d'un « morcellement » qui construit une représentation à caractère de chaos et de confusion, dans un illusoire refus de différencier entre l'amour et la haine, le plaisir et la souffrance, la liberté et la compulsion (1981, p. 145).
- ▷ La *répétition*, lorsqu'elle est compulsive, s'offre comme un sous-produit du clivage et du morcellement, puisqu'elle implique le plus souvent le maintien d'un élément, le plus souvent circonscrit, pour le reproduire plusieurs fois ou une infinité de fois. Plus qu'un mécanisme de défense, il faut plutôt y voir un acte de décharge, au cours duquel s'effectue une diminution de la tension, ou encore un rituel qui permet d'anesthésier, d'une certaine façon, une expérience douloureuse. Une multiplication aléatoire d'éléments répétés, plus ou moins semblables, comme dans le gribouillis de l'art enfantin, produit une totalité dé-différenciée constituant une masse topologique, à effet réduit de morcellement.
- ▷ L'*isolation* fait qu'une représentation, tenue pour dangereuse, est particularisée et coupée de relations avec son entourage par un intervalle de vide spatial ou temporel, sans être à proprement parler refoulée.

Ce mécanisme permet de la soustraire à toute relation avec d'autres expériences pulsionnelles, perceptives ou d'affects. Isoler, c'est enlever la possibilité de contact; c'est empêcher qu'une chose soit touchée par d'autres éléments, parfois à travers des rites magiques de manipulation. Freud donne l'exemple de la névrose obsessionnelle qui, par contre-investissement, remplace le toucher par le voir, « probablement la zone la plus éloignée de l'objet sexuel » (1952, p. 115). À l'inverse, l'isolation survalorise à l'extrême une seule des zones érogènes. La portée de ce mécanisme sur la structuration spatiale est manifeste.

6.6.2. Projection, dénégaration, sublimation, etc.

- La *projection* est ce mécanisme par lequel des représentations psychiques de mot et de chose sont expulsées de soi et localisées dans l'autre, personne ou chose. Elle semble à certains le fondement général de la relation émotive et de la communication à l'autre. En psychanalyse, son usage est restreint au processus par lequel le sujet attribue à l'autre les pensées ou émotions désagréables qu'il ne peut supporter ou refuse de voir en lui-même. Dans la paranoïe, les propres pensées sont attribuées à l'autre et font retour comme des reproches, des accusations, des agressions, qui seraient adressées de l'extérieur vers soi.
- L'*introjection* est un processus psychique qui se distingue peu de l'identification ou de l'incorporation de type oral, par lequel on installe en soi des parties de ce qu'on a perçu dans un objet du monde extérieur que l'on identifie par suite à soi. Elle est à la base de la formation du Sur-moi, comme du travail du deuil, où l'on compense la perte de l'objet en l'instaurant en soi.
- Ce processus courant est le fondement du processus inverse de l'*identification projective* de M. Klein, par lequel on loge dans l'autre des éléments de soi que l'on souhaite dénier en soi et où on les tient pour la réalité de l'autre. Ce qui fait de la perte éventuelle de l'objet une perte de portions de soi.
- La *dénégaration*, ou le déni, est une forme de négation de l'existence d'une pensée ou de la perception d'un objet qui serait désagréable; elle s'accompagne parfois de l'affirmation d'autre chose ou de son contraire. Dans la cure, elle signale une levée partielle du refoulement; dire: « non, je n'ai pas pensé à cela » implique la présence dans

l'esprit de ce qu'on prétend ne pas y être. Portant sur la différence des sexes et celle des générations, elle s'exhibe aisément dans les représentations visuelles.

- ▷ La fonction de *négarion*, liée au déni-dénégation, constitue pour Freud la source et l'instrument de la pensée « propositionnelle » affirmative ou négatrice, qui peut se porter sur ce qui n'existe pas : « L'accomplissement de la fonction de jugement n'est rendu possible que par la création du symbole de la négation » (1985a, p. 35). C'est le produit d'une attribution et non pas un jugement d'existence, lequel consisterait à « confesser ou attester, contester l'existence d'un objet de représentation » dans la réalité externe (Freud, 1934, p. 36).

Cette fonction ne saurait générer une substance « négative », sauf à se livrer à « la croyance superstitieuse aux abstractions », selon l'expression de Hegel (1977, p. 73). C'est pourtant sous l'influence de ce dernier qu'on a fait de la « négativité » une instance psychique, forte et active, qui travaille à contrer l'aspiration humaine au bonheur, pour produire maladie, mort, haine, destruction, passage du temps, échec, entropie, etc. (Green, 1993). Ce néant substantialisé, par lequel « le Néant néantise » et la conscience ne cesse de « néantiser » et de « se néantiser », comme disait Sartre (1943, p. 4-65), est un concept métaphysique que l'on a traité de « mythique » (Hyppolite, 1966, p. 881).

Cette « négativité » humaine, le plus souvent vécue avec plaisir et jouissance par le sujet, repose sur une position affirmative ; comme l'a plaidé Kristeva, elle « perpétue la tension et la vie » (1974, p. 137), telle cette étape dans le développement de l'enfant (l'enfant qui trépigne) qui relève de mécanismes différents. Conçue comme rejet, séparation, exclusion, repoussement ou imposition d'une limite, cette « négativité » reduplique les mécanismes par lesquels la vie biologique maintient les conditions de son développement (expulsions, scissions, absorption, rejets, allergies, etc.).

- ▷ De façon générale, la *dénégation* résulte d'une sorte de pare-excitation, qui prévient la perception ou la prise de conscience d'un élément désagréable dans le réel comme dans une représentation visuelle, éliminant certains éléments habituels d'une bonne forme (les traits du visage, les mains, les pieds, etc.). À l'inverse, le fétichisme est l'investissement d'un objet ou d'une partie d'objet comme substitut fantasmatique, à la suite de la dénégation d'une représentation désagréable, notamment le phallus manquant à la mère, rappel de la castration. C'est aussi une opération de défense qui se confronte au réel, lequel accepte ou non sa prétention. Elle se

réalise par la parole (ce qui est mauvais, je le dis bon), par des actes (je nie être ceci en prétendant être cela) ou de simples phantasmes (je ne suis pas ceci, mais cela).

Projection, déni et dénégation sont aussi la source des hallucinations positives ou négatives, qui mettent en cause le statut objectif et réel des objets. Les hallucinations sont l'*acting out* (le passage à l'acte) des tensions internes dans l'externe.

- ▷ L'*annulation rétroactive* résulte d'une croyance à un pouvoir magique de la pensée d'éliminer la connaissance acquise de l'existence d'événements internes ou externes désagréables, vécus antérieurement, et par là, de nier qu'ils se soient passés. C'est aussi une tentative de défaire ce qu'on a fait, suite à une dénégation.
- ▷ L'*inhibition* est un mécanisme énergétique qui empêche, de façon plus ou moins permanente, de sentir, de penser ou d'exécuter des activités liées à des interdits, par crainte, le plus souvent, des représailles. Elle se manifeste aussi bien au sein de la création que dans la difficulté de se relier cognitivement et émotivement à des œuvres d'art. Par projection, elle est attribuée à une œuvre qui semble au spectateur manquer de plénitude et des développements que ses propres pulsions réclament.
- ▷ La *régression* est un retour du sujet à la primauté d'un stade antérieur de son développement libidinal, où la satisfaction était plus facile et ne posait pas de conflits ou de problèmes de culpabilité. Elle implique toujours un déni, une dénégation d'un élément du réel. Hors le retour périlleux au stade océanique, la régression prégénitale est commune. Elle est diversement appréciée dans les œuvres d'art, taxée de primitivisme, art brut, art enfantin, etc., ne trahissant la formation de symptômes que par les caractéristiques usuelles d'excès ou de rigidité.

Le psychanalyste E. Kris explique la créativité artistique comme une régression « au service du moi », soit une régression stratégique à un stade libidinal préalable, mais qui n'est ni totale ni permanente. D'autre part, aucun terme n'a été élaboré pour décrire le processus inverse, soit de « progression », si l'on peut dire, signalé par M. Klein, qui veut que « l'envie » excessive, par exemple, s'oppose aux gratifications orales et stimule l'apparition prématurée des désirs génitaux. Cette génitalisation trop précoce se retrouve chez des sujets qui lient leurs satisfactions à l'analité même s'ils font montre d'une activité phallique élaborée.

- ▷ La *formation réactionnelle* fait que lorsqu'un désir a été refoulé, le sujet rajoute à ce refus un investissement des objets sur un mode qui lui est complètement opposé, de façon à croire et faire croire davantage à son inexistence. Ainsi l'altruisme masque souvent l'agressivité; une grande pudeur, l'exhibitionnisme; la propreté, l'analité; la persécution et la haine, une attirance inconsciente. Ce mime de la vertu se caractérise par la rigidité du comportement, son aspect forcé et une expression trop systématique. Lorsqu'elle n'engage pas des forces excessives, cette conduite, qui est initiée pendant la période de latence, doit « être considérée comme une espèce de sublimation » (Freud, 1952, p. 157).
- ▷ La réaction *contra-phobique* est du même type, s'attachant à valoriser et répéter de façon excessive, par choix de thèmes iconiques ou de procédés plastiques, des expériences contraires à la pulsion, en vue de les éliminer par négation répétée.
- ▷ L'*idéalis*ation, ou embellissement, est parfois associée à la contra-phobie ou à la sublimation. Elle investit l'objet de la représentation de l'apparence de toutes les qualités (beauté et jeunesse, brillance, puissance, entourage somptueux) pour contrer la peur qu'inspire le constat du réel par un recours à un idéal fictif. Caractéristique valorisée dans l'art dit classique, elle est vilipendée dans l'art « pompier ». Son contraire s'attache à investir le « réel » abhorré des signes de laideur et de fécalisation.
- ▷ Comme tout autre processus psychique, la *rationalisation* – qui peut devenir de la *ratiocination* – sert de mécanisme de défense, quand elle justifie des pulsions problématiques, en les rattachant à des systèmes d'idées qui semblent les justifier. S'en rapproche l'*intellectualisation* qui s'effectue dans une mise à distance soutenue de l'affect, sa négation ou l'isolement des idées hors de leur contexte émotif. Dans son versant positif, l'intellectualisation correspond au développement de systèmes symboliques ou conceptuels, où les pulsions trouveront support et satisfaction « sublimés ». Aussi, Anna Freud ne la voit pas « comme une activité entre autres du moi, mais bien comme l'un de ses indispensables éléments » (1969, p. 151).

Un besoin se fait sentir aujourd'hui d'examiner de plus près les différents types de production de systèmes intellectuels ou idéologiques, afin d'y percevoir une fonction défensive qui ne veut pas dire son nom (voir la section 6.12). Gear et Liendo verront dans la parole l'instrument privilégié d'une défense mensongère vis-à-vis du Sur-moi, alors que la représentation de chose serait plus factuelle et réaliste (voir la section 6.9).

- Le *déplacement* est un processus de transposition d'un élément en un autre pour signifier des pulsions inconscientes refoulées. Il contribue, sous forme de métaphore et métonymie, au processus factuel de *condensation*, par lequel des fragments de réalité hétérogènes sont télescopés dans un symbole unique, mais plus obscur. Il est d'un usage fréquent dans le rêve, l'art visuel et la poésie.
- La *conversion* est une opération à l'interne qui fait transposer une expérience psychique désagréable en un symptôme somatique, à la fois pour nier sa dimension psychique et pour réduire en quelque sorte les tensions subjectives en les transformant en éléments physiques plus aisément, croit-on, supportables. Les représentations visuelles projettent ainsi les sensations internes désagréables en figures de souffrances physiques.
- La *figuration* est le mécanisme de défense privilégié du rêve, destiné à la fois à faire allusion à des éléments refoulés et à les masquer. Elle peut aussi servir à une « chosification » des expériences psychiques, ainsi immobilisées et figées dans le statut d'objets externes conçus comme inertes. C'est ce qui survient dans cette « fuite dans le réel » par laquelle le Moi désinvestit ses processus psychiques pour s'absorber dans des objets extérieurs, plus ou moins hétérogènes, qui seraient plus fiables.

La pression vers la « bonne forme » est aussi vue comme un mécanisme de défense, particulièrement dans les représentations visuelles (voir Ehrenzweig, dans la section 6.13). La tendance à vouloir reconnaître des « objets » naturels, substantiels et immuables, immobilise et annule les mouvements et interactions entre éléments plastiques (Gregory, 1977, p. 203). En outre, par les associations automatiques liées à un nom de chose, l'esprit est libéré de la tâche de penser : « la chose elle-même [a] pour rôle de remplacer les représentations qui sont pourtant nécessaires dans le domaine de la pensée » (Bion, 1982, p. 96).

- Le *sentiment d'omnipotence* correspond au maintien et à l'entretien de la croyance infantile inconsciente dans la toute-puissance sur le réel des pensées, des désirs, des mots et des actions. Loin de disparaître après l'enfance, ce fantasme est souvent retenu chez l'adulte comme outil de consolidation de l'estime de soi.

On observe aisément dans les représentations visuelles la projection de figures majestueuses et mythiques, ou, dans la foulée de Jung (voir la section 6.13), l'investissement dans des pseudo-icônes de

globalité (carré, cercle, etc.) ou dans des surfaces sans disjonctions internes, masquant les conflits. Certaines œuvres, dites monochromes, restent dépendantes des coupures énergétiques marquées par les cadres, qui modulent l'espace interne selon les énergies du Plan originel et les interactions de couleur-tonalité avec son fond environnemental, etc.

- ▷ La *forclusion* représente une annulation subjective de la réalité de la vie psychique, un rejet qui retire tout investissement de signification aux phénomènes ou représentations symboliques. Elle aboutit à les produire ou les interpréter comme des « processus mécaniques », des choses sans signification.
- ▷ Finalement, la *sublimation*, dont nous avons parlé plus haut, offre un dépaysement radical, où sont substitués aux déploiements organiques souhaités un treillis de tensions, de buts, de moyens, de factuelités, de plaisirs et découvertes, etc. satisfaisant sur une « autre scène » à la fois les pulsions et les instances d'interdits.

6.7. LA PERCEPTION DES SIGNIFIANTS DE CHOSE

Le produit de l'activité perceptive se constitue de percepts, soit d'entités psychiques à deux faces, qui servent de représentants ou signifiants des choses. La vie psychique ou symbolique est définie comme un processus sémiotique où des représentants cognitifs d'origine perceptuelle sont liés à des poussées organiques et affectés d'un quotient agréable ou désagréable, la loi de la vie organique et psychique étant la poursuite d'un état de satisfaction ou de plaisir et l'évitement des états de déplaisir.

L'activité psychique proprement dite naît de la constitution d'une unité pulsionnelle, où un fragment perceptuel, toujours cognitif, prend sens d'être lié à une estimation d'affect de satisfaction ou de déplaisir. Ou, en d'autres mots, lorsqu'une motion interne est liée par l'affect à un représentant, lequel, au début de la vie, ne peut être qu'un représentant de chose.

On peut trouver paradoxale l'importance accordée par la psychanalyse et certaines phénoménologies à cette activité perceptive, sujette à tellement d'erreurs et d'incomplétudes. C'est que la perception est le fondement de toute connaissance du réel et s'avère une source majeure de l'expérience de la « croyance » et du sentiment existentiel. En effet, ce que le sujet expérimente dans la perception lui est donné dans une dimension d'évidence; c'est toujours « vrai » pour lui, même si ce n'est pas vrai pour

d'autres. Si l'un perçoit comme vert un mur qu'un autre perçoit comme mauve, l'un ou l'autre peuvent se tromper objectivement, mais le percept reste toujours « vrai » pour chacun d'eux.

Le caractère apodictique, évidentiel, de l'expérience perceptuelle – qui semble un prérequis dans l'établissement du sens – a joué un rôle considérable dans nombre de théories philosophiques. C'est dans la perception du tracé des équations ou diagrammes mathématiques que Peirce voyait le fondement de la preuve de leur véracité. Comme le décrit une commentatrice :

C'est en effet par l'iconicité des signes diagrammatiques, et par la contrainte qu'exercent sur nous ces diagrammes dans la vision que nous avons d'eux, que Peirce explique l'évidence que nous reconnaissons à la démonstration qui se déroule sous notre œil et devant laquelle nous nous inclinons... Peirce soutient que l'évidence mathématique s'impose à notre œil comme l'évidence de toute chose perçue (Chauviré, 1990, p. 19).

Ce caractère subjectif d'évidence dans la perception explique sans doute la fascination et, en un sens, la survalorisation qu'exerce sur la phénoménologie la réalité du « vécu » et d'une perception naïve du monde, en dépit de son statut avéré d'inexactitude.

En revanche, les êtres humains ont la fâcheuse tendance de croire qu'ils sont construits comme des robots et que les stimuli visuels qui pénètrent dans l'œil imprègnent le cerveau et font sens d'eux-mêmes. D'une part, la perception visuelle exige l'apport d'une énergie interne dont le niveau fluctue, largement influencée par la conscience du sujet, ses mécanismes internes, etc. D'autre part, sans une présence « intentionnelle », cognitivo-affective, aux informations provenant de ces domaines, il est difficile au percepteur d'établir une relation fructueuse avec une œuvre visuelle.

L'enjeu est important pour Freud, qui répète : « Il faut se souvenir que toutes les représentations sont issues de perceptions, qu'elles en sont les répétitions » (1985a, p. 138). Freud a anticipé la Gestaltthéorie (Köhler, 1940, 1945 ; Koffka, 1937) et l'épistémologie génétique de Piaget, en décrivant la perception comme une activité dynamique, égocentriste, déformée et déformante du réel. Il a souligné que la production des percepts dépend à la fois d'un champ de forces psychiques internes et d'un champ de forces physiques externes, ce qui leur confère cette « double face » qu'il faut intégrer et synthétiser.

Rappelons l'esquisse du fonctionnement du processus de perception proposée par Freud, qui est tout sauf passif:

des innervations d'investissement sont envoyées de l'intérieur par coups rapides et périodiques entre le système Pc-Cs qui est complètement perméable, pour être ensuite retirées. Tant que le système est investi de cette façon, il reçoit les perceptions qu'accompagne la conscience et conduit l'excitation dans les systèmes mnésiques inconscients (1985c, p. 123-124).

Cette activité exige une forte dépense énergétique qui influence l'équilibre interne et elle est toujours accompagnée d'une évaluation affective.

La neurophysiologie a montré que les cellules corticales qui se prolongent dans des milliers d'axones et de dendrites instaurent spontanément des « cartes neuronales » aux orientations divergentes. Leur dynamisme propre éveille des réseaux potentiels de signifiants mnésiques, liés dans des énoncés spatiaux.

La multiplicité des fragments perçus du réel – et emmagasinés dans la mémoire avec leur charge émotive et leur poids de références – s'associe, par similitude ou contiguïté, pour former à l'interne des agglomérats polysensoriels et polysémantiques de plus en plus complexes. Ce flux de liaisons et disjonctions entre les percepts internes est à l'origine de la représentation et de la pensée, comme le rappelait Peirce: « Le point de départ de toute notre pensée ne se situe pas dans les impressions sensorielles, mais dans nos percepts » (cité dans Bourgeois et Rosenthal, 1980, p. 25).

La psychologie expérimentale définit le percept « comme une construction, un ensemble d'informations sélectionnées et structurées en fonction de l'expérience antérieure, des besoins, des intentions de l'organisme impliqué activement dans une situation » (Francès, 1985, p. 12). Le terme de perception s'applique à un ensemble de mécanismes en évolution constante dans le sujet aussi bien qu'à des activités transitoires sur des stimuli sensoriels nombreux, une tâche complexe, à la merci des désirs et besoins émotifs de chacun.

La complexité de l'analyse de la représentation de chose, outre sa composante spatiale que nous étudierons ci-dessous (voir le chapitre 7), tient à son double statut mental qui se surajoute à la référence externe. Elle renvoie, en effet, à deux types de représentants mentaux que l'on confond parfois:

- a) les *percepts visuels* actuels, concomitants à la perception concrète de matériaux sensoriels, produisant des signifiants perceptuels qui peuvent appartenir à d'autres canaux sensoriels que la vision, soit

des impressions thermiques, posturales, tactiles, kinesthésiques, etc. Ils ne sont pas de simples projections d'images et ne doivent pas être confondus avec des évocations de l'imagination qui peuvent même les supplanter dans l'objet de perception devant soi (M. Denis, 1979).

- b) les *images visuelles mentales* mémorisées, produites par une évocation ultérieure ou recomposition de percepts visuels, en l'absence des stimuli externes. Ces reviviscences continues, que Husserl a longuement traitées sous le terme de rétention et protention (1964), faut-il le souligner, ne sont pas des hallucinations.

En tant que telle, la perception est toujours subordonnée à la liaison immédiate et concrète des organes sensoriels avec un champ sensoriel quelconque. Nous réservons ce terme « à ce qui met en jeu le rapport avec le monde extérieur » (P. Denis, 1997, p. 105) et par métaphore aux impressions proprioceptives. À ce titre, nous ne pouvons souscrire aux formulations qui font appel à « l'identité des perceptions internes et externes » (Sami-Ali, 1986, p. 193). Il serait présomptueux de parler d'identités entre perceptions, et encore plus d'identifier les perceptions « internes » (intéroceptions ou proprioceptions), souvent évanescences et dont on ignore les mécanismes de formation, aux perceptions « externes », mieux connues et qui peuvent faire l'objet d'un certain consensus. Il y a là confusion entre le dedans et le dehors du corps.

Il faut insister par ailleurs que ne relève pas de la perception l'opération de catégorisation consécutive à la perception, qui consiste à reconnaître que l'objet fait partie d'une certaine classe (« ceci est une orange »), puisque « bien entendu, une classe comme telle n'est pas perceptible » (Piaget, 1964, p. 192). La perception a affaire à des percepts sensoriels et non à des concepts.

La perception dans un champ externe implique un mouvement de l'œil oscillant sans cesse d'un point du champ à un autre, son immobilisation étant impossible (Yarbus, 1967), et qui génère des mouvements dans le champ visuel. Physiologiquement, « la pupille de l'œil vibre dans un arc de quelques secondes et oblige l'image rétinienne à se déplacer par rapport aux cônes et aux bâtonnets qui sont les organes sensoriels terminaux » (Bateson, 1979, p. 103). La perception exige une multiplication incessante des centrations du regard sur les divers aspects de l'objet, au sein d'un investissement particulier des processus psychiques et de l'intentionnalité cognitive et affective.

La perception d'un champ plus ou moins vaste implique un processus actif, une activité dirigée, qui change le *statu quo* du sujet et sa relation effective au réel ponctuel de son expérience. Elle a toujours affaire avec un champ de forces (le réel) en perpétuel devenir qu'elle est vouée à trahir, comme l'avait intuitionné Bergson, qui disait : « Percevoir signifie immobiliser » (1939, p. 233). On a reproché à Bergson de nommer perception subjective celle qui se fige dans un seul trajet « où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée » et perception objective, « celle où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties » (Deleuze, 1983, p. 111). Même « chosifié », le percept est toujours à la fois objectif et subjectif (Saint-Martin, 1987a).

Piaget a insisté sur la partialité et l'incomplétude inhérentes à la visée perceptive, d'où la nécessité de multiplier les « rencontres » avec l'objet, c'est-à-dire les centrations et les points de vue différents pour obtenir une connaissance quelque peu adéquate d'un objet : « Toute centration [...] engendre une déformation, dont le trait saillant est une surestimation des éléments centraux et une sous-estimation des éléments périphériques, dans le champ de la perception » (1951, p. 65).

En d'autres mots, la perception adéquate d'un objet exige une multiplication des centrations sur le champ : « Le passage d'une centration à l'autre, ou décentration, conduira donc à une correction ou régulation des centrations les unes par les autres, et plus nombreuses seront les décentrations, plus la perception sera objective » (Piaget, 1948b, p. 38). C'est à cette exigence que tente de répondre la stratégie de perception de la sémiologie topologique (voir l'annexe AI).

Cette décentration implique une activité motrice de l'œil sensible aux contrastes et des mouvements de « transports » réciproques des données perçues les unes sur les autres, des comparaisons, des transpositions et des anticipations dans le temps. Piaget a montré (1948b), sur un plan syntaxique, qu'il existe une « pensée » qui lie et relie les éléments perceptuels, les compare, les assimile ou les disjoint, selon les mécanismes topologiques spatiaux fondamentaux (Saint-Martin, 1980).

Toute perception survalorise la zone élue aux dépens des autres. Si les décentrations corrigent éventuellement l'égoцентризм initial de la perception, les effets de ces trajets entre prélèvements organiques sont expérimentés sur le plan sensori-moteur, postural et kinesthésique par le sujet percepteur et doivent être inclus dans une synthèse de l'expérience perceptive. La généralité du phénomène de projection par lequel des sujets voient sur un écran vide toutes sortes d'objets qui n'y figurent pas (Francès, 1985, p. 174) souligne la difficulté de distinguer entre le percept actuel et le percept mémorisé réexpérimenté et souvent projeté.

Ces mouvements de l'œil prélèvent des agglomérats différents de variables visuelles, à partir d'une masse de stimuli perceptibles visuellement, où s'explique la polysensorialité des représentations de chose, en même temps qu'ils produisent des transformations vécues par celui qui perçoit. Aussi la perception du niveau plastique d'une œuvre visuelle, qui génère des esquisses d'espace, comme Husserl le disait des objets, ne peut être instantanée, comme le voulait Bryson (1983).

La sélectivité de la visée perceptive a été démontrée par l'expérience révélant qu'un sujet souvent ne « perçoit » pas de nombreux éléments de son champ visuel, par l'effet de préoccupations internes activant un « pare-excitation », qui l'avertit quasi instantanément d'une charge affective négative liée à une première aperception, et qui inhibe la continuation du processus de perception de stimuli désagréables. Plus spécifiquement, l'école gestaltienne partage l'hypothèse psychanalytique d'un pare-excitation perceptif qui fait que « la perception exclut ce qui offre une valeur négative pour le sujet » (Gabar, 1968, p. 56). Cet effet se produit aussi bien par réaction à un stimulus externe actuel que par le rappel rapide d'un signifiant mnésique déjà connoté affectivement. Groddeck dira : « Quelque chose – c'est l'inconscient en nous – choisit ce qui doit être perçu et ce qui ne doit pas l'être » (1981, p. 210). Selon Freud, « l'acte de perception ne fournit par lui-même aucune explication de la raison pour laquelle quelque chose est perçu ou ne l'est pas » (1981d, p. 187).

De façon générale, la perception routinière, automatique, produit des percepts qui restent largement inconscients, s'ils ne font pas l'objet d'investissement particulier : « Un mécanisme automatique inverse de celui de l'attention exclut les impressions tant qu'il n'est pas lui-même investi » (Freud, 1979, p. 354).

En introduisant la formule de « traces mnésiques », Freud a prévu la position subséquente de Köhler, selon laquelle que les expériences phénoménales ne sont pas mises en rapport avec des « traces immobilisées » dans l'organisme, mais avec des processus d'excitation (1975, p. 52). Par contre, la psychologie expérimentale semble avoir démontré que même dans des conduites d'identification, « en général, ce n'est pas à une classe que le sujet cherche à confronter les indices présents, mais à un modèle individuel aux propriétés bien déterminées : tel son, telle couleur, telle forme » (Francès, 1985, p. 81), non à un concept, mais à une figure plus ou moins précise asservie à la pression de la « bonne forme » décrite par la Gestaltthéorie (voir la section 6.1).

Aussi bien Freud que la Gestaltthéorie et la psychologie expérimentale affirment que la perception et la représentation qui s'ensuit impliquent « une image de mouvement » (Nadal, 1985, p. 159). La perception d'un objet

« correspond à l'objet nucléaire plus une image motrice » interne-externe (Freud, 1967a, p. 350). Il existe « un sentiment de modification donnant l'impression d'un mouvement interne » (Green, 1973, p. 45). Et tout en percevant, on imite soi-même « les mouvements, c'est-à-dire qu'on innerve sa propre image motrice qui coïncide avec la perception au point de reproduire réellement le mouvement » (Freud, 1983, p. 350), par kinesthésie interne. Ces images motrices « ne s'associant pas à des images verbales, trouvent plutôt leur emploi partiel dans les associations » aux perceptions de chose (1996, p. 396).

Ainsi, face à une représentation mentale d'une grille d'abord soumise à une perception, puis soustraite à la vue, des études ont montré que, dans une remémoration, la configuration des neurones réactivés dans le cerveau est une réplique de celle formée par la perception externe antérieure. Ces persistances d'une mémoire kinesthésique ont étonné Merleau-Ponty, face à cette « opération magique », comme il l'appelait, observée par les scientifiques, par laquelle « la représentation d'un mouvement suscite justement dans le corps ce mouvement même » (1945, p. 163). C'est-à-dire qu'à l'interne, « le corps exécute un mouvement en le copiant sur la représentation que se donne la conscience ». On a aussi observé que les sonorités, une mélodie remémorée, activent les neurones mêmes qui ont réagi à l'écoute première (Weinberger, 2004, p. 90-93). Cette dynamique appartient à la perception de tableaux ou photographies, d'images du cinéma ou de la télévision, d'affiches, etc.

La sélectivité perceptive implique en outre que différentes personnes, ou la même à des temps différents, ne percevront pas les mêmes éléments dans une œuvre et donc « verront » un « tableau différent » (Arnheim, 1986, p. 299). C'est le constat de l'histoire de l'art : « Le nombre de choses que nous ne distinguons pas dans la peinture est confondant », écrit Didi-Huberman (1990, p. 273), qui explique, en citant Bachelard : « Rien n'est plus difficile à analyser que des phénomènes que l'on peut connaître dans deux ordres de grandeurs différents » (1990, p. 276). Quine avait déjà souligné combien les visions fovéale, maculaire ou périphérique transformaient la récolte perceptuelle et combien grande est la difficulté de comparer des « structures d'irradiations oculaires fragmentaires » en l'absence d'une hypothèse sur « la scène complète », laquelle n'est pas accessible au départ (1977a, p. 64).

La représentation picturale – et dans une moindre mesure la sculpture – peut représenter dans le même champ des éléments fovéaux, maculaires et périphériques, typiques de la vision normale, ce qui rend sa perception complexe, alors que la photographie doit faire alterner le grand angle périphérique, le champ moyen et le « zoom » ou gros plan.

La perception est toujours soumise à des arrêts arbitraires, qui ne doivent pas survenir trop tôt sous peine de négliger les plus importantes caractéristiques de l'objet. Ces arrêts peuvent être sous-influencés par des inhibitions, obsessions et manies personnelles qui handicapent, selon Rorschach, toute perception hâtive et spontanée. Une perception valable d'une œuvre visuelle doit être prolongée et pouvoir regrouper les multiples stimuli perçus dans le champ dans des hypothèses spatiales quelconques. Si la perception veut terminer sa tâche, toute reprise perceptive modifiera le *statu quo*, menant à l'établissement de nouvelles jonctions-disjonctions, de nouvelles relations entre parties transitoires, formant des sous-ensembles différents.

Un ensemble qui s'articule successivement, selon les pressions gestaltiennes et les effets de perspective, en deux, trois ou quatre parties, offre chaque fois des signifiants nouveaux, dont les référents se lient aux distances différentes dans la profondeur, soit à différents espaces organiques (voir la section 7.4.1). Comme l'exprime Deleuze, «l'ensemble ne se divise pas en parties sans changer de nature à chaque fois» (1983, p. 26). Et «le concept de l'unité ne se définit qu'au moyen du concept de la séparation d'avec son contexte» (N. Abraham, 1978, p. 396).

La situation perceptive s'inscrit dans le contexte général de l'attente, définie par Breuer comme «une disposition qui rend le sujet beaucoup plus sensible aux excitations sensorielles» (Freud et Breuer, 1956, p. 15); sans cette attente, la vision des œuvres se réduit souvent à une «jouissance distraite». Dans la perception esthétique, de nouveaux stimuli sensoriels, différents des bruits sensoriels ambiants, intensifient différentes régions cérébrales à divers degrés, exigeant de nouvelles liaisons neuronales où diffuser l'excitation et non des décharges motrices inappropriées. Certaines personnes ne peuvent rester plus dix ou vingt secondes face à une œuvre d'art, n'acquérant pas le minimum de connaissances des éléments qui structurent l'œuvre.

La simple mise en position, plus ou moins immobile, d'un perceuteur face à l'œuvre, que Christian Metz décrivait dans le cas du cinéma comme une «surperceptivité» (1977a, p. 145), engendre un surplus d'attention spécifique qui constitue de soi une source d'accroissement de l'excitation tonique endogène, vécue comme agréable ou pénible.

La fonction perceptive ne s'achève pas une fois qu'une «pensée» est organisée dans le psychisme, car à celle-ci se joignent de nouveaux engrammes susceptibles de la modifier. Mais elle permet l'accès à la conscience: «Quoi que ce soit naissant de l'intérieur (sauf les sentiments) qui veut devenir conscient doit essayer de se transformer en perception externe; cela devient possible par le moyen des traces mnésiques» (Freud, 1981b, p. 20).

C'est-à-dire que les « perceptions internes » qui rapportent les sensations de processus qui prennent naissance dans les couches profondes de l'appareil psychique (1981d, p. 21-22) devront se lier à des « perceptions externes », à des représentants de chose ou de mot pour devenir conscientes.

La perception et la mémoire sont toujours affectées par l'émotion provoquée par la perception actuelle. Pour reprendre la formule de Breuer, c'est la répartition inégale d'une excitation accrue, produisant une perturbation de l'équilibre dynamique moyen du système nerveux, qui constitue « la base psychique de l'affect » (Freud et Breuer, 1956, p. 159). Ainsi l'affect coïncide avec une poussée d'excitation, avec des émotions fortes qui peuvent même devenir chroniques (chagrins, soucis, peurs), nuisant à la faculté d'associer, c'est-à-dire gênant le cours des représentations intracérébrales. L'affect est ainsi conçu comme le quotient qualitatif d'une intensification d'excitation sur un tonus moyen; il sera d'autant plus « conscient » que cette variation sera grande et subite.

Toute dysfonction dans les mécanismes perceptuels d'un regroupement « satisfaisant » des stimuli, comme l'enseigne aussi la Gestaltthéorie, ou dans ceux de la diffusion corticale par association, entraîne une surexcitation pénible. Cette expérience affective renvoie aux interprétants énergétiques et émotifs dont a parlé Peirce (voir la section 5.1), qui évaluent l'effort à fournir pour maîtriser une situation et la réussite ou l'échec dans le trajet d'interprétation des signes. L'échec entraîne diverses conduites chez la personne qui regarde – la fuite ou la cessation de l'activité, le déplacement de l'attention sur autre chose ou de véritables activités agressives: éclats de rire moqueurs, jugements de désapprobation, de rejet ou d'indignation « que c'est laid »).

Des réactions affectives à l'œuvre d'art sont souvent préalables à une appréhension adéquate de l'objet, laquelle ne peut se réaliser que dans un temps suffisamment long et à l'aide d'une stratégie perceptive appropriée. Ces réactions ultra-rapides résultent de l'utilisation exclusive de la vision périphérique, qui peut seule se relier à un vaste champ visuel, mais qui ne possède pas les ressources en cônes pour percevoir les couleurs et les détails précis des formes, textures, etc. Plus néfaste, l'utilisation exclusive de la vision fovéale et maculaire morcelle le champ qu'elle ne peut reconstituer en totalité.

Ainsi, la solution offerte par Ehrenzweig (1974), liée à un processus de perception fovéale par sauts successifs et rapides, est insatisfaisante, parce que le *scanning* qu'il recommande se fonde sur une vision fovéale parcourant un champ de vision qu'elle ne peut intégrer, refusant même l'organisation maculaire. Le *scanning* inconscient, qu'il appelle vision

synchrétique, d'après Piaget (1948a), correspondrait davantage aux processus de liaisons entre larges groupes de stimuli, effectués après une perception adéquate en vue de les interrelier dans une forme spatiale.

Comme l'a montré le célèbre test de perception visuelle de Rorschach (1953), les modes de perception diffèrent d'un individu à l'autre, influencés par les besoins d'équilibre physiologique, émotif et intellectuel de chaque organisme, que nous avons longuement commentés (Saint-Martin, 1968, 1953). Toujours utilisé, ce test a montré la variation entre les processus perceptuels utilisés par les êtres humains et dont ils sont inconscients, en même temps que leur rigidité, leur étroitesse et leur pauvreté chez un même individu. En d'autres mots, l'activité perceptive fait sens à son propre niveau, étant le produit d'une activité orientée et d'une expérience énergétique de l'organisme global actuel.

Ces interrelations élaborent des «espaces» qui regroupent de façon complexe certains des pôles sensoriels dans des organisations variées. Ce qui est expérimenté au sein des trajets de liaison-disjonction entre des fragments perceptuels du tableau a pris le nom d'intervalle: «la peinture est l'art des intervalles» (Hofmann, 1948). C'est dans l'expérimentation affective des chocs, fusions, adjonctions, superpositions, etc., produits dans ces intervalles et les espaces qu'ils construisent, que se constitue la représentation de chose du niveau plastique.

Si le percept est différent du concept, «à la fois plus riche et plus pauvre», il ne s'ensuit pas «qu'on ne puisse pas conceptualiser ce qu'il apporte d'original» (Francès, 1985, p. 75). Mais cela exige l'introduction de catégories différentes de celles qui dominent la philosophie verbale traditionnelle.

L'importance énorme octroyée par Freud à la perception obligerait à réviser certaines pratiques analytiques. Comme on l'a justement observé:

en psychanalyse [...] on trouve une tendance à réduire la perception à une fonction élémentaire, à une unité non complexe, tout en la jouxtant à toutes sortes d'acceptions dont le sens reste en friche: «auto-perception, endo-perception, perception interne ou encore la perception propre au ça» (Botella et Botella, 2001, p. 216).

Les successeurs de Freud ont souvent substitué à une étude nécessaire de la perception, une prolifération de phénomènes: hallucinatoires, hystériques, psychotiques. etc. (Botella et Botella 2001, p. 62-63, 173, 210), soit un véritable obstacle épistémologique à l'étude des phénomènes mentaux.

Non seulement les organes sensoriels élaborent divers types d'espace et fournissent la référence sémantique (voir la section 7.3), mais ils constituent en même temps les zones érogènes susceptibles d'éprouver

plaisir ou déplaisir. La liaison étroite maintenue par l'école kleinienne entre la perception du réel, l'affect, la sémantique et la pensée, d'une part, et les modes de représentation plastique de l'autre, a rappelé la place importante qu'y occupe la représentation de chose. Analysant iconiquement un dessin d'enfant, M. Klein (1967) note que le bleu utilisé dans un certain contexte ne renvoie pas au mot «maman», ni au concept de mère, mais à des expériences interactives entre des choses existantes, aux frontières floues, dont le pictural tente une synthèse.

La sémiotique du langage visuel se fonde donc sur l'hypothèse, corroborée par de nombreux courants de la recherche cognitive, selon laquelle l'appréhension du réel s'effectue d'abord par l'intermédiaire des organes sensoriels à un niveau non verbal. Par suite, elle s'interroge sur les relations hypothétiques des structures de langages non verbaux, tel le langage visuel, avec ces données organisatrices du réel.

6.7.1. La pression gestaltienne et iconique

À l'inverse de la Gestalt platonicienne, qui évoque l'immuable, le permanent et l'Être (Lacoue-Labarthe, 1975, p. 180-181), la notion contemporaine de la Gestalt concerne la perception d'un processus énergétique et d'un changement incessant des apparences (Saint-Martin, 1990b). En particulier, des phénomènes qui semblent des données objectives du réel se révèlent le produit de processus psychiques endogènes, en perpétuelle mutation. À l'encontre d'un préjugé courant, la Gestaltthéorie n'entérine pas la perception de formes figées, mais souligne la mobilité extrême de la perception, qui va à l'encontre du penchant au «chosisme» et à l'identité.

Aussi, la perception visuelle s'effectue mal *sans une certaine conscience des lois de la perception*, établies par la Gestaltthéorie qui contredit un «chosisme» prévalent. À savoir que le champ visuel est en perpétuelle transformation par le phénomène de l'interaction des couleurs, des contrastes simultanés et successifs de chromatisme et de tonalité, qui génèrent dans le champ formes et couleurs complémentaires, l'énergétique des continuités des droites et courbes.

Bien qu'elle ne soit pas évoquée par les pionniers de la Théorie de la Gestalt, nombre de ses notions les plus dynamiques : tensions, angoisses et dissolution de tensions, projections, refus de perception, inhibitions, etc. puisent aux découvertes freudiennes. Un continuateur de la Gestalt, Jean Piaget, qui s'est soumis à une analyse didactique, «pour y voir plus clair», dit-il (1965, p. 267), a souligné les convergences entre ses recherches et la psychanalyse.

Fonctionnellement, la perception et la diffusion corticale sont facilitées par la capacité du système nerveux de lier entre eux et avec des engrammes mémorisés, des stimuli nouveaux, nombreux et contrastés, dans un « regroupement » plus familier, qui leur enlève tout caractère chaotique, inassimilable par le cerveau, disent à la fois la psychanalyse et la Gestaltthéorie. Des segments aux constituants plus denses se regroupent et acquièrent la fonction de figure sur un fond qui « recule » derrière elle. Ce phénomène répond à une pulsion de connaître et à un besoin émotif, car une masse de stimuli non organisés produisent des tensions désagréables dans l'organisme, liées aussi bien à la possibilité d'un danger qu'à celle d'une certaine impuissance à réussir la tâche de reconnaissance.

Rappelons que la Gestaltthéorie considère un champ visuel comme un ensemble de forces dynamiques et le siège incessant de mouvements, qui tiennent à la fois de la nature vibratoire des rayons lumineux qui instituent la vision, des contrastes entre percepts que de l'instabilité de la vision oculaire elle-même. Toute centration immobilisée sur un point est par elle-même source de mouvements dans le champ, c'est-à-dire qu'une centration prolongée change le percept déjà acquis (1969, p. 85).

Les dimensions de plusieurs figures semblables dans un même champ (un grand et un petit rectangle) semblent varier dans le trajet de l'une à l'autre – la figure supérieure paraissant plus grande – ainsi que leurs positions dans la profondeur, etc. Les parcours perceptuels qui modifient les lieux de centration, donc d'investissement et d'intensité des formants, modifieront leurs positions dans la profondeur, qui ne pourront être stabilisées « temporairement » que par une multiplication des centrations et un compromis avec les autres forces environnantes.

Face à des stimuli épars, l'organisme puise pour les circonscrire au répertoire des formes géométriques les plus fortes, simples et régulières qu'il connaît : le carré, le cercle, le rectangle, le triangle, le cône, etc. Ces formes primaires, dont l'infrastructure axiale (cruciforme et diagonale) offre un maximum de stabilité, de régularité, d'équilibre et de résistance à un changement qui modifierait leur contour, ont été appelées des *Gestalten*, au sens fort du mot. Les interrelations entre les éléments internes et périphériques de ces formes géométriques sont les plus fortes et stables qui puissent exister. Projetées par l'organisme, elles serviront de « bonne forme » virtuelle globale, pour unifier des éléments épars dans le champ. Même si elles offrent le maximum de sécurité comme référent perceptuel, ces *gestalts* sont soumises aux mêmes oscillations perpétuelles que tout élément du champ : le carré peut s'allonger en rectangle ou losange, ses côtés onduler, sa surface interne se gonfler ou se creuser et sa coloration interne s'ombrer ou s'éclaircir.

Le besoin de globalisation gestaltienne est tellement vif que la perception projette les parties manquantes d'une forme objective connue. L'œil complète l'arc de cercle ou le triangle tronqué, au lieu de les maintenir tels quels, pour éprouver une totalité fermée, plus satisfaisante. Le caractère affirmé de ces gestalts se révèle dans la tension perceptuelle que produit l'insertion de l'une d'entre elles au milieu d'autres : ainsi d'un rectangle dans une série de cercles ou d'un triangle entre des rectangles. Il y manque au percepteur une superforme qui puisse harmonieusement les intégrer.

La pression gestaltienne vers la bonne forme géométrique, que nous avons appelée la pression de « boniformisation » (Saint-Martin, 1990b), se complète d'une pulsion à ramener des stimuli visuels à des formes d'objets déjà connus et expérimentés dans le monde. Le processus d'iconisation n'est pas une simple reconnaissance d'une ressemblance, mais une pulsion, une tendance à manipuler, forcer, biaiser les formes perçues, projeter des segments manquants, pour pouvoir les associer à des percepts visuels mentaux déjà acquis. Sauf le cas de stéréotypes patents, ce processus ne génère pas l'unanimité dans la reconnaissance « d'objets » dans les œuvres et encore moins quant aux caractéristiques affectives qu'ils véhiculent.

Le fond, souvent une « mauvaise » gestalt, plus ou moins informe, peut aussi recevoir un nom : un fouillis, un tas, de la neige, du sable ou des nuages, des draperies, un mur, etc.; il n'est pas pour autant « invisible ». Les « mauvaises » gestalts sont les figures qui représentent des objets dans des configurations irrégulières, approximatives ou tronquées : un visage sans yeux et bouche, une silhouette anthropomorphique dont on ne sait si elle est masculine ou féminine, ou encore des groupes de percepts difficilement iconisables, etc.

Trois conclusions importantes se dégagent des théories de la Gestalt :

- a) chaque fois que le percepteur n'arrive pas à regrouper des stimuli dans une bonne forme globale, il éprouve une tension interne désagréable qui devient la base d'un jugement esthétique rejaillissant sur l'œuvre elle-même.

Souvent lorsqu'une bonne forme ou une gestalt iconique est reconnue, le percepteur semble croire qu'il a rempli sa tâche et qu'il peut cesser de percevoir. Comme le disait Arnheim, reconnaître une forme serait « se donner la permission de ne plus la voir », parce qu'on la tient pour connue (1986). Ainsi l'intérêt de percevoir disparaît devant des organisations visuelles connues ou familières. Cette

situation paradoxale fait que la production de bonnes formes ne peut être un but esthétique, en dépit des satisfactions qu'elles procurent, car elles lassent rapidement.

- b) Le support matériel des représentations visuelles se présente sous forme de fortes *gestalts*: carrés, rectangles, cercles, etc. dont les infrastructures interagissent avec le plan pictural, dans la dialectique du Plan originel. Lorsque le contour des œuvres visuelles se présente comme flottant et irrégulier, il oblige la perception à projeter une bonne *gestalt* qui les englobe et permet de « sentir » les régions internes. Cette opération joue dans la perception de sculptures et installations à contours épars, menant à un « cube virtuel » (Saint-Martin, 1987a, p. 185).

Par définition *gestaltienne*, les régions périphériques du pourtour formant la *gestalt*, et les axes internes de leur infrastructure (cruciforme et diagonales) sont dotés d'une plus grande intensité, donc d'une plus grande proximité spatiale que les autres régions internes. Ils se prolongent par des flux énergétiques qui font de la surface interne du Plan originel une masse ondulante, de densité différente, qualifiée de topologique.

- c) La sémiologie topologique reconnaît les termes utilisés par un percepteur en relation avec un fragment « reconnu » d'une image, comme formant un réseau verbal, soit de représentants de mot. Ce réseau ne peut être ignoré étant donné la prégnance du langage verbal et son rôle dialectique dans l'interprétation (voir la section 6.10).

Étant donné l'importance de la perception sensorielle et de ses conditionnements personnels, cette diversité suffirait à contester l'hypothèse que l'autre n'est qu'un doublet de soi dans lequel il n'y a qu'à se projeter empathiquement pour le comprendre. Nous retenons comme plus vraisemblable la position de Quine, qui emploie la notion d'empathie, mais qui note que « la communication ne présuppose aucune similitude entre les systèmes nerveux » (1977a, p. 34) et qu'une similitude externe ne présume en rien de l'interne. Il suggère la « parabole des buissons taillés pareils par la forme extérieure, mais totalement différents dans leurs rameaux et leurs branches à l'intérieur » (1993, p. 73). C'est aussi ce que propose radicalement la psychanalyse.

6.8. LES SIGNIFIANTS D'AFFECTS

La vie psychique ou symbolique est définie comme un processus sémiotique où des représentants cognitifs d'origine perceptuelle sont liés à des poussées organiques et affectés d'un quotient agréable ou désagréable. La psychanalyse postule donc que toute perception est accompagnée d'une expérience d'affect, qui peut rester inconsciente. En ce sens, le corps est toujours « affecté » par la perception ou, selon le terme plus imagé de Whitehead, il est toujours « infecté » par un contact avec l'autre (Stengers, 2002, p. 185).

Il faut rappeler que les représentants de mot ou de chose n'ont pas une valeur axiologique propre, mais seulement par l'estimation d'affect, agréable ou pénible, qui leur est attribuée par le Moi. Ainsi l'analyse dite objective des représentants de mot ou de chose est relativement impertinente pour comprendre le sens profond d'un énoncé dont l'effet relève surtout des signifiants d'affects.

Dans les termes d'André Green : « les affects ont aussi, comme les objets externes, leurs représentations psychiques » (1973, p. 318). L'expérience vécue du caractère plaisant ou déplaisant d'une représentation implique, en effet, une présence de représentants, de signifiants ou « symboles d'affect » (Freud, 1975, p. 10), c'est-à-dire d'éléments perceptibles, donc connaissables, qui signalent au percepteur l'initiation d'une expérience agréable/désagréable, sans que des mots interviennent. On propose, en effet, que « les processus de représentation et de refoulement doivent inclure nécessairement des représentants des affects, au même niveau de formalisation sémiotique que celui auquel parvient l'univers des représentations d'objets » (Gear et Liendo, 1975, p. 21).

Si la réalisation du désir implique une fusion avec l'objet du désir, la simple proximité/contiguïté d'un objet n'est pas un signifiant d'affect positif, car il peut aussi s'agir d'un rapprochement antagoniste, servant la haine et l'agressivité. Mais la notion de proxémique demeure prépondérante et les perspectives intimes ou proxémiques révèlent une plus grande intensité du signifiant représenté. Cette proxémique renvoie aux notions de voisinage et de continu topologique.

Sur le plan de la représentation, le code informatif et analogique, lié aux processus primaires qui régit les affects, a été décrit par Melanie Klein et W.R. Bion comme celui de la contenance, c'est-à-dire de la relation dynamique et topologique d'un contenant et d'un contenu, formant un continu virtuel symbolique : « Du point de vue dénotatif, ce qui intéresse

fondamentalement le Moi, c'est de pouvoir arriver à une relation objectale contenantante quelle qu'elle soit, et éviter les relations objectives d'un autre type» (Bion, 1962, p. 90).

Soit la disjonction, l'exclusion, la discontinuité, qui annulent la réalité de l'expérience fantasmatique de la contenance et du continu. L'organisme tolère mal les déchirures, les trous, les coups, les heurts, les rejets, le manque de liens, et même des structures chaotiques, disjointes, où il perd son sentiment de maîtrise et d'autonomie. Cette expérience malheureuse peut mener à un « changement catastrophique », qui marque une sorte de désastre psychologique, soudain et violent, de manière quasi physique, pouvant aller jusqu'à la détérioration psychotique (Bion, 1982, p. 15).

Selon les propositions générales de la psychanalyse, « désirer a dû être d'abord un investissement hallucinatoire du souvenir de la satisfaction » (Freud, 1967b, p. 481) et la relation de satisfaction ou de bien-être physique et psychique se modèle analogiquement sur *la fusion* avec l'objet du désir, soit la structure spatiale d'un continu, marqué par la connexion et la cohérence.

Le pôle symbolique que vise cette relation est modélisé par la relation du corps du bébé à l'utérus maternel, « concrètement contenu dans le corps concret de la Mère » et qui opère sur ses deux versants. Cette relation de contenance est dialectique, en ce qu'elle concerne aussi bien la capacité du Moi de se faire contenir que son aptitude propre à devenir à son tour contenant pour ses objets privilégiés, soit une aptitude émotive à développer une fonction symbolique où se nouent des relations alternées de contenance entre le Moi et ses objets internes/externes, où le Moi se transforme « en contenant d'un contenant dans lequel il est contenu » (Bion, 1962, p. 68).

Le code analogique de la satisfaction pulsionnelle est lié, chez Bion, à l'expérience de la contenance ou fusion-intégration avec l'objet privilégié, alors que les relations non contenantantes rappellent des expériences pénibles d'éviction, de rejet, de brisure, de chaos, etc.

Par suite, explique Bion, « dans toute relation objectale, le Moi s'imaginera nécessairement et inconsciemment être, soit « contenant de ses objets, soit contenu par le Moi de ces mêmes objets » (Gear et Liendo, 1975, p. 114). Cette relation est oblitérée par de nombreux trajets névrotiques, comme le besoin de dominance paranoïde, la fusion symbiotique, les projections identificatoires, etc. En ce cas, « ce qui relie le Moi aux objets, c'est l'angoisse qui est le premier moteur de la symbolisation » (1975, p. 61), puisque l'organisme veut toujours décharger les tensions nées des frustrations et insatisfactions diverses.

Cette relation qui réalise une fusion intime d'un contenant et d'un contenu peut s'observer perceptuellement dans une organisation spécifique des stimuli visuels dans un espace dit topologique, offrant liaison et continu, où l'enveloppement du contenu s'agrège au contenant (Saint-Martin, 1980), alors que les affects de déplaisir sont représentés par des coupures, disjonctions, sauts, hétérogénéités, entre les éléments plastiques. Certes, une réaction de plaisir peut surgir, en réponse au disjoint, à partir de mécanismes de projection plus ou moins névrotiques (voir la section 6.10).

La théorie des pulsions propose que, dans une expérience de satisfaction, le Moi perçoit trois phénomènes simultanés : *a*) une décharge de la tension intraneuronale, *b*) une fixation perceptive des caractéristiques aspectuelles de l'objet gratifiant; *c*) une fixation motrice d'une image d'attraction, toujours susceptible d'être réactivée. L'inverse a lieu dans l'expérience déplaisante de surexcitation, répulsion et rejet. Pour la psychanalyse freudienne, les éléments refoulés qui obstruent la capacité actuelle de lier et de symboliser sont essentiellement des fixations narcissiques issues de l'enfance, qui assimilent à des objets actuels des « affects archaïques » :

L'investissement psychique des traces mnésiques fondamentales non seulement produit du plaisir ou du déplaisir, mais déclenche des conduites d'attraction et de répulsion, tendant à obtenir les unes et à éviter les autres (Gear et Liendo, 1975, p. 138).

De multiples stratégies sont mises en place par l'organisme pour aménager ses relations entre plaisir et déplaisir. L'activité même de symbolisation en fait partie : « Les déplacements effectués en cours de recherche de relations objectales contenant, constituent le processus de la symbolisation » (M. Klein, 1967, p. 265). Pour la psychanalyse, en reprenant les termes de N. Abraham :

la symbolisation ne consiste pas à substituer une « chose » à une autre, mais à résoudre un conflit déterminé, en le transposant sur un plan où ses termes incompatibles subissent une in-détermination apte à les harmoniser dans un fonctionnement nouveau jouissant d'une nouvelle détermination (1978, p. 30).

Cette opération est concomitante, selon les hypothèses de la formation de la vie psychique, avec une première conscience des divers représentants de chose, puis de mots, qui se greffent à l'expérience interne, pour être entraînés dans les associations qui se forment avec les traces mnésiques de représentations internes.

Chez Klein et Bion, les classes de contenant/contenu sont modélisées selon la fonction matricielle (féminin) et la fonction phallique (masculin). Le phallus est vu comme un instrument qui sert à être contenu, qui peut réparer son contenant et secondairement s'identifier à lui, alors que le matriciel se propose comme un contenant fondamental, qui par le processus de « rêverie » peut métaboliser l'angoisse d'un contenu (Bion, 1962, p. 122). Ces fonctions réciproques opèrent dans les deux sexes.

Cette contenance où fusionnent contenant et contenu est aussi le ressort de groupements effectués par la perception, afin de lier des stimuli différenciés ou contrastés, d'abord la figure-sur-un fond spatiale, puis des ensembles qui tendent de plus en plus vers un continu global. La dialectique profonde de cette activité perceptive en fait un processus presque sans fin, puisqu'une liaison effectuée entre des éléments d'un champ provoque une séparation par rapport à d'autres éléments, transformant le champ préalable et exigeant une nouvelle recherche de liaison.

Si les capacités individuelles nécessaires à cette unification du champ visuel sont différentes selon les acquis affectifs et cognitifs de chacun, une non-réussite provoque chez tous un malaise et un affect désagréables. L'affect pénible évoqué sera souvent interprété par le perceuteur ou la perceptrice comme lié à la source perceptuelle externe qui a mis en activité cette circulation corticale inefficace, mais qui ne peut certes en porter la responsabilité. On a observé que « les œuvres qui correspondent aux désirs et préférences de chacun sont en nombre réduit » (Rochlitz, 1998, p. 221).

Le désir de fusion avec l'objet privilégié, dans une réversibilité du contenant-contenu, ne peut être pleinement réalisé, hors de l'état intra-utérin, même s'il est toujours poursuivi dans la représentation de liens entre les éléments internes/externes, établis par l'amour et la connaissance.

Mais les disjonctions internes, produites par le refoulement et les mécanismes de défense contre les sources de déplaisir, rendent problématiques les tentatives d'interrelier les percepts externes en totalités satisfaisantes. L'œuvre visuelle peut révéler, par ses constituants, à la fois les tensions majeures entre les éléments internes disjoints et les tentatives de les unifier dans des synthèses spatiales apaisantes. D'où, sans doute, les qualités attribuées par l'esthétique classique aux œuvres « réussies » : harmonie, équilibre, cohésion et unité. Le besoin d'expérimenter une unification est tellement fort que l'on parlera, par exemple, d'unité dans le cas d'une symétrie qui est l'exemple patent d'un clivage et que même Damisch, dans sa *Théorie du nuage* (1972), ne notera pas les contradictions majeures entre le traitement de la terre (paysages, etc.) et du ciel, même si leur opposition sémantique continue à traverser les millénaires (le paradis est toujours en haut, au ciel!).

Plus important, il a fallu attendre le xx^e siècle (Malevitch, Mondrian, Newman, etc.) pour prendre conscience du sens de l'opposition entre la figure et le fond, de la fonction disjonctive de la superposition, cet impératif permanent de la peinture figurative, etc. C'est dire que les percepteurs peuvent préférer valoriser dans les œuvres les mouvements disjonctifs qui correspondent à leurs propres mécanismes de défense ou structures névrotiques (paranoïe, schizoïdie, sadisme, confusionnisme, etc.).

Les liens entre éléments plastiques sont aussi le fait de « perspectives » (perspective convergente, baroque, etc.) qui « occultent » les disjonctions sous une pseudo-cohérence abstraite. Des fusions plus profondes se réalisent dans les zones picturales régies par les relations topologiques de continu, d'emboîtement, de rythmique et succession, etc. Il va sans dire que le « continu » suggéré par le tableau monochrome n'est que de surface, car il a éliminé sans plus de la représentation symbolique la conscience des éléments disjonctifs nécessairement présents dans l'expérience humaine et ne tente pas d'en faire la synthèse.

L'existence de signifiants d'affects dans les représentations visuelles est manifeste de par les réactions de spectateurs qui sentent, de façon quasi instantanée, qu'une œuvre présente quelque chose qui leur plaît ou leur déplaît.

6.9. PENSER ET COMPRENDRE CHEZ BION

L'œuvre de Bion s'avère la contribution la plus importante de la psychanalyse aux questions du sens, de la compréhension et de l'interprétation. Continuateur de Freud et de Klein (1974, p. 149), Bion traite de façon continue les mécanismes de défense (voir la section 6.11), mis en évidence par Klein et plus ou moins occultés par l'analyse continentale. À ses yeux, les mécanismes de défense servent à briser le contact avec la réalité, alors qu'ils devraient servir à l'établir.

La pensée de Bion évoque celle de Korzybski par son affirmation du devenir, son refus de l'identité, sa méfiance du langage verbal et le rôle essentiel de la vérité dans la croissance mentale. Sans vérité, l'appareil psychique ne se développe pas et « meurt d'inanition » : « La vérité joue un rôle aussi déterminant pour la croissance psychique que la nourriture pour la croissance de l'organisme. Une privation de vérité entraîne une détérioration de la personnalité » (1982, p. 47). Ou encore, le mensonge semble « avoir un effet toxique sur le développement mental » (1980, p. 230). Une perturbation du statut émotif aura les mêmes résultats néfastes, puisque « une chose n'apparaît réelle que si elle est entourée de sentiments » (1982, p. 91).

On pense à Bachelard qui écrivait en 1938 qu'on fait « du cerveau avec de la vérité » ou à l'insistance d'Eco sur le fait qu'il n'y a langage que là où existe la possibilité de mentir (1976, p. 58). Bion affirme d'ailleurs « que toute pensée, une fois formulée est fausse, si on la compare à la "vérité" du fait qu'elle énonce. Ce qui varie est le degré de fausseté » (cité dans Grindberg *et al.* 1976, p. 103).

Bion situe la naissance de la pensée dans un terreau perceptuel quasi amorphe ou informel, formant des éléments psychiques appelés « alpha », soit des représentations mentales floues qui se communiquent entre la mère et l'enfant au niveau d'une rêverie et portées par un lien d'amour entre les deux (1974, p. 40) : « La fonction alpha opère sur toutes les impressions sensorielles (visuelles, auditives, olfactives, tactiles, etc.) et sur toutes les émotions dont le patient a conscience » (1979, p. 24).

Les éléments alpha prolifèrent et s'assemblent en « barrières de contact » (analogues aux synapses) formant un pont entre conscient et inconscient. Cette expérience mère-enfant fonde pour l'être humain la croyance à la signification et à la communication interhumaine, qui sera réduite par des contre-expériences, que la pensée mythique explique par l'action d'un Dieu jaloux de ses connaissances et détruisant avec la Tour de Babel le langage unifié qui permettait aux hommes de communiquer.

Ce terme d'alpha est « intentionnellement dénué de signification », afin de servir, « comme la variable du mathématicien, d'une inconnue qu'on peut doter de valeur au besoin » (1979, p. 3), sur le fond continu d'une « turbulence émotionnelle » qui peut devenir un tumulte dramatique (1989, p. 1265, note 1). Une obstruction au développement de la pensée résulte d'autres éléments dits « bêta », des objets et souvent des mots, considérés comme des choses-en-soi, non digérées et inutilisables psychiquement (1974, p. 10-11).

L'absence de connaissance de la réalité externe ou interne engendre une insécurité fondamentale que l'individu tente de réduire par la symbolisation. Soit :

- a) par la représentation de soi-même comme un « point », sans infrastructure, susceptible de se déployer en lignes, plans, volumes, comme dans la géométrie euclidienne et par suite, selon des trajets non euclidiens (1982, p. 65 *sq.*);
- b) par des représentations mythiques de l'espace externe, dénoté comme « réalité ultime, vérité absolue, divinité, l'infini, la chose-en-soi » (1974, p. 61) ou l'Être, termes utilisés comme « si on en connaissait le sens ». L'union avec cette totalité (ce grand contenant)

est souhaitée par tous (le *at-one-men*, 1974, p. 154). Bion appellera « mystiques » ceux qui croient avoir établi des relations directes avec cette totalité;

- c) l'individu utilise ses connaissances sensorielles limitées d'objets ou d'agréats pour meubler l'espace, masquer et même colmater, obturer, sa dimension infinie qu'il arrive même à oublier! Ces objets peuvent être des fragments clivés, projetés de l'interne dans l'externe (1974, p. 35), ressentis comme hostiles: « Le degré de fragmentation et la distance à laquelle les fragments sont projetés seraient un facteur déterminant du degré de trouble mental » (Fine, 1989, p. 1436).

La pensée prend d'abord forme par des pensées de rêve et de mythes, etc., puis par la formation de préconceptions issues du désir (Bion, 1974, p. 57), de conceptions, de concepts, qui mènent aux systèmes scientifiques déductifs et aux calculs mathématiques. Tous ces niveaux habitent potentiellement l'être humain et se manifestent dans ses énoncés. Réunis en grands et petits groupes, les êtres humains n'ont plus la latitude de parcourir ces divers niveaux et se replient sur des appels mythiques, infantiles, à la survenue d'un chef ou d'un Messie (1965).

L'activité appelée « penser », telle que définie par Freud, est « à l'origine un procédé visant à décharger le psychisme d'un accroissement d'excitations » (Bion, 1979, p. 47). Elle se développe, à partir de l'activité de représentation, pour assurer une connaissance de soi et du monde, une prise de conscience vraie de l'expérience émotionnelle et un moyen de modifier la réalité. Cette prise de conscience vraie est essentielle: « l'absence d'une telle prise de conscience implique une privation de vérité et la vérité semble essentielle à la santé psychique » (1979, p. 74-75).

La parole qui, pour Bion, a la fonction « de donner à autrui une communication tantôt exacte et tantôt déformée » de l'expérience, est le plus souvent déformée, masquant la pensée « par dissimulation ou par mensonge » (1974, p. 23 et 26). Bion s'étendra longuement sur les problèmes que posent les « menteurs » à l'analyste (1974, p. 167-180), en soulignant l'importance de la vérité dans toute activité de type scientifique.

Comme Frege, Bion est à la recherche d'une structure linguistique adéquate au réel tel que la science nous le révèle: « Quelle est la grammaire de la réalité, et quelle grammaire des objets biologiques tels que nous peuvent-ils créer, qui se rapproche le plus de la réalité? » (1980, p. 91). Il observe: « Un nom est une invention permettant de penser et de parler de quelque chose avant même de savoir ce qu'est ce quelque chose » (1979, p. 87).

Bion est conscient des acquis de la linguistique saussurienne sur le signifiant et le signifié/contenu (1974, p. 163). Il spécifiera ce signifiant par les fonctions de « contenant » (la nature, l'esprit, une église, la famille, un club, un vêtement, etc.) et de « contenu » (son argent, ses idées, etc.), dont la liaison peut être commensale, symbiotique ou parasitique (1974, p. 181-208). Il dote ainsi la fonction sémiotique d'une qualité émotive primordiale, liée au féminin et masculin, qu'il appelle fonction matricielle (contenante) et fonction phallique (contenue). Bion n'établit pas de différence entre les processus de la pensée féminine ou masculine, les deux sexes ayant à surmonter la « césure » de la naissance (Armstrong, 2000, p. 257).

L'édifice conceptuel de Bion se construit sur l'adoption du critère « scientifique » de la reconnaissance d'un « fait », à partir d'une « conjonction constante » entre certains phénomènes. Mais il se souvient de Heisenberg, niant qu'un « chercheur a toujours accès aux faits, parce que les faits à observer sont déformés par leur observation même » (1982, p. 36). La « conjonction constante » observée est le résultat d'opérations psychiques subjectives effectuées par l'observateur humain sur le réel ; la science ne présumant ni de sa permanence éternelle, d'une objectivité essentielle ou de son accessibilité au langage verbal : « Cette conjonction constante n'est pas *obligée* d'être marquée par un mot », mais peut être représentée par un grognement, un cri, plusieurs mots, « une phrase ou tout un système déductif » (ajoutons une image visuelle). On assiste alors à une « expression d'une croissance de la signification » (1982, p. 82).

En vue de souligner la différence entre les objets du monde externe et les représentations psychiques, Bion emploie pour ces dernières le terme de « non-choses » : « Le domaine de la pensée peut être conçu comme un espace occupé par des non-choses ; l'espace occupé par une non-chose particulière est marqué par un signe tel que les mots « chaise », « chat », « point » ou « chien » (1982, p. 122). En psychanalyse, on aurait affaire, comme en sémiologie, à la relation entre la non-chose et la chose : « une personnalité capable de tolérer une non-chose peut faire usage de cette non-chose ; elle est donc en mesure de faire usage de ce que nous pouvons à présent appeler une pensée ». Par là, elle peut chercher à remplir « l'espace » occupable par la pensée (1982, p. 122), pour ne pas risquer de se confronter à la fameuse « terreur sans nom » que peuvent éprouver enfants et psychotiques, issue de la non-représentation.

D'autre part, note-t-il, les objets sont nombreux, mais non pas les relations entre eux (1974, p. 204). Ce sont, en positif et en négatif, l'amour (A et -A), la haine (H) et la connaissance (K et -K [*knowledge*] ; l'initiale anglaise est utilisée, car le C a déjà une fonction dans la grille). Le lien K est concret s'il favorise l'expérimentation par plus d'un sens ou par les sens

de plus d'une personne (Bléandonu, 1990, p. 14) et l'expérience émotionnelle est toujours une relation entre une pluralité d'objets. Une non-connaissance, ou connaissance erronée, produite par la peur, l'envie, l'agressivité, etc. se transforme aisément en un élément « bêta » qui ne peut contribuer au développement de la personnalité.

La raison qui est « esclave des passions, transforme la signification qui est psychologiquement nécessaire en une signification logiquement nécessaire » (Bion, 1982, p. 86). Les plus hautes élaborations scientifiques ne font pas exception aux constats de Bion : « La raison est l'esclave de l'émotion, et c'est pour rationaliser l'expérience émotionnelle qu'elle existe. » Raison n'est donc pas synonyme d'objectivité.

Occupant comme Freud la position kantienne qui veut que le noumène, la chose en soi, est inconnaissable, Bion souligne par l'usage de la lettre O, l'illimité inconnaissable de l'espace de l'univers : « Il est erroné de penser que la réalité est ou pourrait être connue [...] Il est impossible de connaître la réalité, pour la même raison qu'il est impossible de chanter des pommes de terre » (1982, p. 167).

De même, la réalité psychique constitue un espace mental qui est une « chose-en-soi », aussi indéfinie et inconnaissable que l'univers, mais qu'on peut expérimenter avec plus ou moins de bonheur : « L'espace mental est si vaste comparé à n'importe quelle réalisation de l'espace à trois dimensions » que la capacité d'émotion peut « s'écouler et se perdre dans l'immensité » (1974, p. 38 et 41). Une pseudo-compréhension peut aussi bloquer l'expérience des transformations continues de soi et du réel.

Un processus de transformation, qui est toujours associé à un vertex (point de vue) particulier (1974, p. 114), convertit donc l'inconnu O en pensées, et se réalise par « un *lien* entre les pensées et des *liens* entre divers substituts de la pensée » (1982, p. 76). En d'autres mots, les éléments constamment conjoints – qui constituent les faits – « doivent être liés pour que leur signification puisse être déterminée » (1982, p. 103).

Souvent, le désir de « se débarrasser de la conscience qu'il a de la réalité » mène le sujet à diverses « attaques aux liens » (1974, p. 10), notamment par un clivage à répétition, souvent opéré par un changement de point de vue (ou vertex) qui modifie l'espace de la représentation (1982, p. 79) : « Bion définissait la part psychotique de la personnalité par sa tendance à vouloir détruire toute fonction d'assemblage, d'enchaînement ou d'union entre deux objets » (Bléandonu, 1990, p. 118).

Si la poussée biologique ne fait sens chez Freud que *liée* à un représentant de chose ou de mot, Bion définit la pensée, le sens ou la signification, comme un processus continu d'établissements de liaisons entre faits

mentaux. Dès qu'il y a lien entre deux éléments, il y a pensée et début de sens. Mais ces pensées doivent être prises en charge par « un appareil à penser les pensées », qui se développe plus ou moins bien au cours de la vie, selon les aléas du développement émotif : « L'activité de pensée, c'est-à-dire cette activité qui touche à l'utilisation des pensées, est embryonnaire même chez l'adulte et n'a pas encore été pleinement développée par l'espèce humaine » (1979, p. 75).

Le prolongement de l'expérience multiplie les objets regroupés, qui forment des « constellations » ou des « configurations », soit les données d'où surgissent le sens et la compréhension. La pensée se développe, selon Bion, parallèlement à l'expérience du corps :

Nous avons des raisons de croire que c'est à partir des expériences émotionnelles associées à l'alimentation que l'individu a abstrait puis intégré différents éléments pour former des systèmes théoriques déductifs qui sont ensuite utilisés comme représentations des réalisations de pensée (1979, p. 81).

Le développement de la pensée exige l'utilisation d'un « appareil à penser ou traiter les pensées » (1979, p. 103 ; 1982, p. 128), à les mettre en relation – percepts ou représentations de chose, éléments alpha – grâce aux « liens qui unissent les idéogrammes entre eux » (1974, p. 59). Pour Bion, la question théorique majeure reste : « Comment devons-nous penser la pensée ? Quelle est la méthode la plus sûre ? » (1979, p. 82).

Seule une capacité adéquate de penser « permet de combler le vide de la frustration entre le moment où un désir se fait sentir et le moment où l'action propre à satisfaire ce désir aboutit à cette satisfaction » (1979, p. 127). L'absence de pensée « exacerbe la frustration » (1982, p. 49), qui peut être atténuée par l'exercice de la symbolisation (M. Klein, 1967, p. 265).

Bion distingue une pensée « saturée » d'une pensée non saturée, en ce que la première est stable et refermée sur elle-même et que la seconde est ouverte, prête à accueillir des faits ou des pensées nouvelles. Il considère les désirs et les souvenirs comme des pensées saturées qui n'ouvrent que sur elles-mêmes, d'où la nécessité qu'il voit pour l'analyste en séance de mettre à l'écart ses désirs et souvenirs, afin d'être ouvert à des faits et discours étrangers (1974, p. 104-105). Cette proposition a fait scandale chez les psychanalystes de l'Hexagone, qui semblent croire que l'on ne peut comprendre un patient qu'en appliquant les connaissances de la théorie. Pour Bion, les connaissances et les expériences acquises jouent toujours dans l'arrière-fond de l'analyste. Son travail consisterait surtout en une longue attention et patience jusqu'à ce que se « regroupent » en configurations ou constellations des fragments épars du discours et des attitudes du patient.

La compréhension se présente alors comme un phénomène relativement soudain, un acte intuitif, opérant une *saisie psychique des liens* dynamiques qui interrelient plusieurs des éléments dans un champ donné, soit une forme spatiale spécifique. La relation au réel et les pensées sont affectées d'un quota émotif, ce qui n'infirme pas leur validité : « Les émotions à l'œuvre se révéleront avoir une relation à l'objet, même si elles sont déformées par la représentation » (1982, p. 81).

Cette conjonction est « une fonction de la conscience chez l'observateur » et elle a par nécessité une signification « pour lui » (1982, p. 86). Cette « expérience intense est ineffable, mais une fois connue, elle ne fait aucun doute » (1982, p. 88) et entraîne des conséquences réelles. Toute connaissance, énonciation ou interprétation entraînent, pour Bion, des transformations dans l'état plus ou moins inchoatif de l'espace mental et émotionnel de l'analyste et du patient, transformations observables d'un point précédant les énonciations à un point qui les suit (1982, p. 4).

Bion ne se cache pas la difficulté de comprendre « ce que la conjonction signifie. Peut-on le faire en termes verbaux ? Existe-t-il d'autres termes ? » (1974, p. 114). Il lui a semblé dès l'abord que « la pensée verbale n'était pas adaptée à cette tâche de connaissance de soi, qui lui imposait des changements radicaux » (1979, p. 75). En particulier, le discours verbal lui paraît avant tout constitué d'un grand nombre « d'images visuelles » qui doivent être traitées autrement que les images verbales proprement dites, car elles renvoient à des types « différents de signifiés » (1982, p. 93 et 95).

La liaison entre une situation présumée, un état émotionnel ou une représentation, n'est enregistrée que sous l'effet d'une transformation « qui a précisément pour objet de découvrir la signification de cette conjonction constante » (1982, p. 82). En d'autres mots, « la théorie des transformations vise à éclairer l'enchaînement des phénomènes dans lequel la compréhension d'un lien, ou d'un aspect de ce lien, peut faciliter la transformation de tous les autres liens » (1982, p. 44). Mais en cas d'hallucination, de méprise ou de mensonge, la croissance mentale est handicapée et ne peut poursuivre son travail de conjonction de faits objectifs.

À l'instar de plusieurs courants de la science contemporaine, Bion se méfie du recours au principe de causalité qui renvoie à « la responsabilité et par conséquent à une force de contrôle [...] qui délimite un cadre à l'intérieur duquel règne l'omnipotence » (1982, p. 77). Le principe de causalité, « qui dérive de forces au sein de l'observateur » (1982, p. 85) appartiendrait surtout au « domaine moral » et sert de réconfort à l'individu : « Le fait qu'une théorie de la causalité est employée est un signe qu'une théorie inadéquate est à l'œuvre » (1982, p. 76).

La communication est considérée comme une publication à l'externe « de la prise de conscience particulière à l'individu » (1974, p. 19), à partir d'une interprétation : « Une interprétation est une transformation », qui produit d'autres transformations tout en maintenant des invariants (1982, p. 7 et 10). Invoquant souvent l'exemple de la peinture, Bion compare le « champ pictural » à celui de la cure, qui englobe analyste et patient. Pour chacun, il s'agit d'aider à transformer cette partie de l'expérience émotionnelle dont il est inconscient en une expérience émotionnelle dont il est conscient (1982, p. 41).

L'analogie est suggérée avec la représentation d'un paysage par un peintre sur un bout de toile, offrant des invariants qu'il partage avec le champ de coquelicots, qui permettent de le reconnaître. Mais plusieurs peintres, réalistes ou impressionnistes, véhiculeront, outre ces invariants, des significations différentes (1982, p. 12). Car peindre ne se résume pas « au geste qui consiste à peindre des motifs sur une toile, mais s'étend à l'état émotionnel évoqué dans l'individu ou dans le groupe, et au pouvoir durable d'évoquer l'émotion » (1982, p. 42).

Si un tableau réalise une « représentation d'un état émotionnel » sur lequel l'interprétation attire l'attention, souvent « elle produit aussi l'état émotionnel d'une prise de conscience d'un état émotionnel » (1982, p. 43, note 1). Cependant, même imbibée d'émotion, l'interprétation n'est pas la même chose qu'une décharge émotionnelle puisqu'elle vise aussi la compréhension et la signification.

En peinture, un champ dynamique se constitue et « le fond de la transformation serait la toile sur laquelle la transformation a été projetée » (1982, p. 130). Cette transformation ne traite pas seulement d'éléments visuels : « le peintre peut communiquer du matériel qui est non visuel et le musicien, du matériel qui est inaudible » (1974, p. 45). L'interprétation qu'en fait l'interprète diffère toujours de la projection subjective de l'artiste, car « le vertex de l'artiste n'est pas celui de l'interprète de l'œuvre d'art » (1974, p. 160).

Bion évoque la perspective réversible, qui réalise une sorte de vision binoculaire favorable à la croissance mentale – comme dans le fameux « vase ou profils » du gestaltien E. Rubin – mais qui permet aussi de fuir la douleur mentale dans une fixité dualisante (1979, p. 49). Cette perspective est à l'œuvre dans l'observation d'un objet-contenant qui devient objet-contenu par une transformation de l'émotion de lien.

Bion observe que toute tendance à rechercher la vérité, si rudimentaire soit-elle, « se heurte le plus souvent, non à des démonstrations raisonnées, mais à des attaques au nom d'une supériorité *morale* », c'est-à-dire à une

réaction qui fait appel à « une loi morale et un système moral, considérés comme supérieurs à une loi scientifique et à un système scientifique » (1979, p. 119). Le travail scientifique exigeant une communication des résultats à d'autres chercheurs, le psychanalyste a besoin d'un système de notation qui permet « de travailler en l'absence de l'objet, pour faciliter ensuite le travail en présence de l'objet » (1982, p. 55). Ce besoin se aussi fait aussi sentir en sémiologie visuelle.

6.10. LE MOI DIVISÉ CHEZ GEAR ET LIENDO

Au cours des séances d'analyse – où prévaut le verbal – les psychanalystes argentins Carmen S. Gear et Ernesto Liendo (1975) ont observé une opposition systématique entre ce que leurs patients disent qu'ils sont et font (niveau verbal) et ce que révèle, dans le transfert, leur conduite de fait, l'état des choses qu'ils vivent ou font vivre aux autres (1975, p. 244). Soit une forme de mensonge, conscient ou inconscient, dont a traité Bion (1974, p. 167). Cette hypothèse d'un mensonge généralisé avait déjà été avancée par Groddeck : « Dans la parole se cache déjà la falsification de la vérité [...] Le langage ment, il doit mentir, cela fait partie de sa nature humaine » (1969, p. 180).

Le signe visuel est donc formé d'une classe de représentants de mot et de chose et d'une classe de représentants d'affect, lesquels sont pour la psychanalyse les véritables signifiés. Freud place le contenu primordial de la signification dans l'univers affectif du Moi : « Le plaisir et le déplaisir signifient les relations du Moi avec l'objet » (1940, p. 270).

La terminologie de Freud a hésité entre représentant d'objet, de chose ou représentation visuelle ou factuelle, mais il semble acquis que pour lui, et ensuite pour Bion, la représentation visuelle est la forme prépondérante de la représentation de chose (Freud, 1968, p. 118; 1981d, p. 232 et 265; 1983, p. 127; Bion, 1974, p. 59; 1982, p. 93).

Comme ils ne traitaient pas de véritables représentants de chose, mais d'observations déduites de descriptions verbales, Gear et Liendo ont choisi d'appeler le niveau de l'état des choses, la représentation « factuelle ». Mais ils affirment que les « signifiés factuels » correspondent « aux représentations de chose » (1975, p. 29, 213, note 28), la « chose » étant la position prise par le sujet dans son interaction avec l'objet et relevant de « codes non verbaux ».

Il s'agit d'un jugement d'existence et de vérité, à savoir si un phénomène a vraiment eu lieu, problématique liée à la perception et à la représentation. Gear et Liendo adoptent la position du linguiste L.J. Prieto, de lignée saussurienne, qui maintient la règle d'or de la différence entre l'univers

signifiant et l'univers signifié (1975, p. 20): «la condition nécessaire pour que se produise l'acte sémique est que le signifiant et le signifié appartiennent à des univers différents» (Prieto, 1966, p. 102).

Prieto distingue entre une sémiologie de la signification et de la communication. Cette dernière traite d'un «signal informatif» ou connotatif, distinct d'un autre type de signe verbal. Ce signal traite des relations objectales et utilise le code verbal pour fournir une indication, une information stricte, distinctes d'un code affectivo-verbal. Ce sont des «indices artificiels» où le locuteur n'est pas impliqué comme sujet. Par contre, dans le signe véritable, les signifiés ne sont pas des informations neutres, mais «s'accompagnent d'émotions affectifs» (Gear et Liendo, 1975, p. 89) qui intéressent le Moi en lui-même (Prieto, 1966, p. 15-16).

Cette dualité entraîne une ambiguïté, le locuteur pouvant aisément mentir dans la présentation de ses signifiants, nier qu'il émet des signes véritables chargés pour lui de contenus d'affect qui le confortent et prétendre plutôt qu'il émet des signaux, c'est-à-dire des signifiants qui n'ont qu'une portée informationnelle objective. Cette conduite résulte du «Moi divisé», du moi en conflit entre les tendances antagonistes de ses pulsions profondes et les pressions du Sur-moi, donnent lieu à divers accommodements par le Moi, à travers les mécanismes de défense que nous avons rappelés ci-dessus (voir la section 6.6).

Comme les perceptions, les représentations de signes verbaux ou visuels, perçus ou remémorés, s'accompagnent de signifiants d'affect: «L'affect n'est jamais absent dans la classification consciente ou inconsciente à laquelle le Moi soumet ses perceptions» (Gear et Liendo, 1975, p. 24). Ainsi les trois catégories de signifiants: de mot, de chose et d'affect, doivent être mis «face à face», afin de mener à une interprétation sémantique résultant de leur interaction réciproque (Freud, 1964a, p. 451).

Par suite, l'univers des affects est d'abord présenté comme binaire, soit en classes de plaisir ou de déplaisir:

la participation du Moi à des relations objectales lui fournissant tantôt des «expériences de satisfaction», tantôt des «expériences de douleur». Il s'agit d'une division binaire de l'univers *signifiant* en deux classes de signifiés, la classe des traces mnésiques de satisfaction et la classe des traces mnésiques hostiles qui embrassent toutes les images mnésiques de frustration (Gear et Liendo, 1975, p. 22).

D'où les développements de l'iconisme psychanalytique (voir la section 6.13), rangeant des objets-symboles (père, poteau, parapluie, pénis, etc.) dans une même classe de signifiants, parce qu'ils renvoient à la même classe d'affects (1975, p. 24).

L'expérience clinique révèle une prépondérance des affects d'angoisse dans le sous-bassement des discours et conduites humaines, et les relations d'affect du Moi avec l'objet sont principalement marquées par cette angoisse. Celle-ci découle des traumatismes enfantins, le premier étant celui de la naissance (hors du contenant maternel) qui entraîne une peur de l'annihilation: «Au commencement de la vie postnatale, le nourrisson expérimente une angoisse d'origine interne et externe» (M. Klein, 1967, p. 187). Plus tard, frustrations et sentiments d'impuissance seront aussi liés à l'échec de l'Œdipe.

Ainsi, le signifié de base dans la représentation symbolique – qui est un mécanisme de défense pour alléger les tensions – est d'abord l'angoisse à éviter, ou celle qui est éprouvée et qu'on veut faire disparaître: «Ce qui relie le Moi aux objets, c'est l'angoisse et c'est le premier moteur de la symbolisation» (Gear et Liendo, 1975, p. 61). Cette angoisse est décrite comme sévère ou légère, soit «annihilante ou non annihilante». L'essentiel de la sémiotisation consiste dans «les relations qui unissent l'univers des angoisses, ou univers signifié, à l'univers des représentations objectales, ou univers signifiant» (1975, p. 91), en vue d'un retour à la satisfaction.

L'attention se porte sur les potentialités structurales divergentes des deux types de représentations de mot et de chose et dans leur utilisation par les sujets locuteurs: «Nous postulons que les signifiants verbaux correspondraient aux représentations de mot “préconscientes” et les signifiés factuels aux représentations de chose inconscientes» (Freud, 1967a, p. 118). Celles-ci sont surtout révélées, pour Freud, dans la «figurabilité» de chose du rêve et indirectement par les lapsus, oublis et mots d'esprit, qui piègent la représentation de mots. D'où la nécessité de mettre au point un nouvel outil sémiotique pour comprendre les représentations de chose:

Le modèle linguistique est plus adéquat pour formaliser les opérations sémiotiques verbales, mais il ne l'est pas pour les préverbaux sur lesquelles insiste la théorie kleinienne et qui sont abordables du point de vue sémiotique (Gear et Liendo, 1975, p. 51, note 5).

La théorie freudienne implique que les contradictions de l'univers émotif interne, tendu entre le Ça et le Sur-moi, obligent le Moi à se confronter à «des situations affectives paradoxales», qui entraînent la mise en œuvre de mécanismes de défense.

Car le Moi est témoin de «l'émergence d'une pulsion dont la satisfaction est devenue pour lui paradoxalement déplaisante» (Freud, cité dans Gear et Liendo, 1975, p. 32): ce qui satisfait le Ça est condamné par le Sur-moi et inversement, ce qui plaît au Sur-moi s'oppose au Ça. Il s'ensuit pour le sujet que «ce qui produit du plaisir d'une part, produit du déplaisir d'autre part, et

vice versa » (cité dans Gear et Liendo, 1975, p. 28). Le choix semble inéluctable, soit un plaisir biologique assorti d'un déplaisir moral ou un plaisir moral accompagné d'un déplaisir biologique. Aussi le binarisme affectif n'est jamais vécu comme tel, car se développe, explicitée par les mécanismes de défense, une permanente ambivalence vis-à-vis des objets, sources possibles de satisfaction.

Comme le précise Freud, la dialectique du Moi divisé l'oblige, pour éviter le déplaisir, à opérer un refoulement et à remplacer le signifiant affectif déplaisant par l'illusion ou l'hallucination d'un signifiant affectif agréable, « afin d'obtenir dans l'univers signifié le remplacement du signifié affectif "déplaisir" par le signifié affectif "plaisir" » (Freud, 1940, p. 270).

Cette situation de *double-bind*, ou de double contrainte, dont G. Bateson a fait le pilier de sa théorie de la communication et de la schizophrénie (Bateson et Ruesh, 1951), serait « la base logique de tous les mécanismes de défense et aussi de l'association libre » (Gear et Liendo, 1975, p. 192). Elle entraîne le sujet, ainsi divisé par un conflit interne, à des conduites de duplicité, de feinte et de discours double, « dont se sert le Moi [...] et qui consiste pour le Moi à faire et à faire faire le contraire de ce qu'il prétend qu'il fait ou qu'on lui fait » (p. 30).

En d'autres mots, le Moi résoudra le « paradoxe pragmatique » engendré par ses conflits émotifs par une manipulation sémiotique qui puise aux divergences des représentations de mot et de chose. Il y procède « en réprimant de sa conscience la satisfaction factuelle et en ne reconnaissant que ce qu'il affirme verbalement » (1975, p. 2). Ainsi « il satisfait factuellement le Ça et verbalement le Sur-moi ». Cette répression de la conscience de l'affect interdit ne détruit pas l'expérience corporelle factuelle de l'éprouvé de plaisir et laisse le devant du discours être occupé par l'autre affect agréable de la représentation de mot, qui se déclare à l'unisson du Sur-moi. Le sujet semble ainsi être gagnant sur les deux plans de sa représentation de mot et de chose.

Le Moi en conflit se trouve obligé à dire par les mots « exactement le contraire de ce qu'il fait en réalité, afin d'éviter aussi bien la frustration biologique que la sanction morale » (1975, p. 30 et 21). Lévi-Strauss avait déjà observé cette relation symétriquement inversée du « mythe verbal » par rapport au « rite factuel » (Gear et Liendo, 1975, p. 34). Il s'ensuit l'expérience symbolique « d'un miroir sémantique inversé entre le plan du verbal et le plan du factuel », où le vécu est occulté par le verbal (1975, p. 35).

Comme l'a noté Bateson :

dans la position dépressive déjà, avec l'emploi des mots comme représentations symboliques, le Moi assume la discontinuité et, dans ses opérations symboliques, délègue au processus primaire l'emploi du code analogique, spéculaire et continu (Gear et Liendo, 1975, p. 65).

Cette dichotomie est donc facilitée par les structures différentes des représentants verbaux et de chose. Ainsi, la représentation par des « mots parcellisés », unilinéaires, discontinus et plus abstraits, mime aisément les « objets partiels idéalisés » qui constituent le Sur-moi, faits d'énoncés verbaux, de juxtapositions immuables et répétitives de lois isolées dans la totalité dynamique de l'être. Résultats de mécanismes de défense par identification, idéalisation et assimilation d'éléments partiels des images parentales, les contenus du Sur-moi sont plus simples, concis, compacts et répétitifs que les produits de la relation perceptuelle qui fondent le langage visuel.

On a observé, en psychanalyse, le « monothématisme de l'histoire des récitants verbaux », tout comme la « redondance des signifiants verbaux » (1975, p. 39). Les recherches de Charles Morris avaient déjà souligné cette « stéréotypie » répétitive dans les signes iconiques qui renvoient à des mots, lesquels par leur conventionnalité évacue les contrastes et assurent une facile harmonie (voir la section 5.1). Si toutes les représentations stéréotypées ne sont pas pathologiques, Morris avait ainsi qualifié les signes offrant « une résistance particulière à être remplacés par d'autres plus adéquats en vertu d'une certaine satisfaction que l'interprète reçoit de ces signes » (1946).

Dans le domaine pictural, Léonard de Vinci avait aussi observé cette stéréotypie figurative, qu'il considère comme « le plus grand défaut des peintres », qui répètent « dans une même composition les mêmes mouvements et les mêmes visages et draperies » (cité dans Kofman, 1975, p. 121). Cette uniformité tend à pacifier le Sur-moi par un discours qui minimise les contrastes disjonctifs et présente le sujet en posture d'harmonie et de vertu, aussi bien qu'en position de victime, expiant dans la souffrance ses incartades.

À l'inverse, la représentation de chose, dont Freud a fait le principal élément de l'inconscient, est spatiale et polysensorielle, fondée sur des processus de liaison analogiques et continus, symbolisant au plus proche les intensités fluctuantes des mouvements de la pulsion. Elle fait état de liaisons, mais aussi de confrontations, de césures, de bris, de disjonctions dans le continu potentiel, différents du morcellement inhérent au verbal. La représentation analogique et spatialisée, surtout topologique, est plus apte à rendre compte de l'indétermination des affects refoulés, et même

des méandres des pulsions de fusion et d'intégration du Moi avec ses objets privilégiés, tout autant que du tumulte de projections dysphoriques.

Le Moi en conflit incarne donc sa problématique dans ces deux types de représentations de conduites et de discours internes/externes. Le sujet agit ses pulsions factuellement et déclare en paroles qu'il n'en fait rien. Le succès de ces défenses vis-à-vis du conflit dépend des possibilités pour le Moi de dédoubler, en paroles et en actes, l'univers signifiant des pulsions et celui des instances surmoïques :

Tout reposera sur l'aptitude du Moi à diviser le plan de l'expression en « représentation de paroles » (ou signifiants verbaux) grâce auxquelles il pacifie le Sur-moi et en « représentations de chose » grâce auxquelles le sujet pourra satisfaire la pulsion... Comme le signifiant verbal, qui a pour signifié le plaisir moral, est en relation d'homologie inverse avec le signifiant factuel, qui a pour signifié le plaisir biologique, le Moi narcissique en conflit se trouve obligé à dire, par les mots, exactement le contraire de ce qu'il fait en réalité, afin d'éviter aussi bien la frustration biologique que la sanction morale (Gear et Liendo, 1975, p. 21).

La sémiologie psychanalytique postule, dans tout discours verbal, la coprésence de deux modes de représentation, l'un matérialisé verbalement, qui se veut apaisement des angoisses du Moi et pacification du Sur-moi, par la production d'images plus ou moins sereines d'un Moi innocent, qui s'est plié aux exigences du Sur-moi. L'autre niveau relève d'une représentation factuelle (non verbale même si des mots la trahissent indirectement) de l'état sous-jacent des choses dans l'espace-de-vie du sujet et qui indique au contraire ses tentatives de satisfaire aux désirs interdits : « La représentation non concrétisée en mots, ou l'acte psychique non traduit, restent alors réprimés dans le système inconscient » (Freud, 1968, p. 119), aussi longtemps que de nouvelles hypothèses sémiologiques sur la représentation de chose n'existent pas.

De cette contradiction résulte un équilibre asymétrique au sein des trois types de signifiants – de mots, factuels et d'affects – qui constituent les plans de l'expression que l'analyse sémiologique doit détecter et intégrer. Gear et Liendo n'ont analysé que les éléments vectoriels de position kinesthésique dans la représentation factuelle et non les éléments sensoriels (couleur-forme, postural, tactile, dimension, etc.). Cette analyse a pourtant permis de mettre en évidence la dialectique des relations entre les diverses instances du psychisme distinguées par Freud.

Elle s'offre comme un modèle singulièrement adapté à l'analyse du discours visuel, lui-même fondamentalement dédoublé en verbal et en visuel. La contradiction entre les représentations de mot et les

représentations de chose trouve une correspondance dans le double niveau iconique et plastique du langage visuel, doté de structures syntaxiques simultanées et différentes et d'un partage de leurs fonctions expressives.

Une longue tradition en histoire de l'art, en effet, a affirmé la possibilité d'interpréter des formes visuelles iconiques – soit des formes nommables ou lexicalisables – par un renvoi à un répertoire verbal quelconque, de la Bible à la philosophie ou la sociologie (Greimas, 1979). Mais l'œuvre visuelle présente en profondeur des liaisons/disjonctions dans le continu spatial plastique des variables, relevant d'un langage visuel de structure différente.

Le Groupe Mu a justement observé que ce niveau plastique a été longtemps occulté ou livré à la « spéculation esthétique » (1992, p. 116-117). Si une description en est tentée, l'analyse sémiotique axée sur un signe isolé reste bancale, faute d'une théorie du sens et de l'espace, et le signifiant iconique « cercle » (puisque lexicalisé) ne devrait pas constituer le signifié (1992, p. 121 et 444, note 15). Cette structure plastique des matériaux (*la factura*), renvoyant au polysensoriel et à un changement de position du sujet (Gear et Liendo, 1975, p. 276) n'a pu être analysée avant l'élaboration d'une sémiologie appropriée.

Ainsi, le réseau particulier des éléments iconisés dans une œuvre visuelle peut être observé et constitué en un plan de signifiants verbaux (voir la section 6.13). Même fragmentaires, isolés et discontinus, ces agrégats accomplissent la fonction sémantique attribuée à la représentation de mot et s'opposent aux signifiants factuels du niveau plastique, dans le contexte général de la représentation d'affects. Cette antinomie sémantique constante peut être inversée en art visuel contemporain, qui revendique plus ouvertement l'opposition au Sur-moi.

Certes, les figures iconisées possèdent des constituants plastiques, mais leur substantialisation en référents d'objets concrets bloque leur possibilité de se déployer selon les liaisons propres au visuel (mouvements, interactions de couleur, etc.), comme l'a démontré la psychologie expérimentale (Gregory, 1977, 1980). Faute de liens syntaxiques, ces objets iconisés ne peuvent non plus former d'authentiques énoncés verbaux, mais au mieux suggérer une référence très générale à des totalités standardisées : un paysage, l'été, des rues, des hommes, des femmes, etc.

La contradiction sémantique entre le « factuel » et l'iconique pose ce dernier comme un exercice d'harmonisation, destiné à « tromper » verbalement l'instance du Sur-moi, alors que le visuel plastique, resté incompris, a plus de latitude pour exprimer les turbulences émotionnelles. Dans ce contexte, la fonction iconique doit être élargie non seulement aux

représentants dits figuratifs – mimétiques des objets du monde – mais à tous les éléments qui peuvent être « nommés » dans l'œuvre. Il peut s'agir des « bonnes formes » gestaltiennes (carré, cercle, rectangle ou triangle) ou de termes de symétrie ou de vectorialité, de formes-sur-fond, de luminosités, de taches, dégoulinures, empâtements, entrelacs, et même de couleurs, le rouge ou le noir.

Le niveau de la représentation factuelle ou de chose est certes le plus riche et le plus diversifié du langage visuel. Il est produit par l'énergétique des variables visuelles et de leurs relations, formant des agrégats – non nommables – dont les types de liaisons et d'interactions sont autant d'organisations spatiales d'états et d'actions, de diverses positions ou points de vue pris par le producteur vis-à-vis son champ de représentation, soit de systèmes perspectivistes évoquant des espaces organiques différents (voir le chapitre 7). Leur analyse ne devrait pas utiliser des termes iconiques, mais des symboles numériques.

Théoriquement les deux niveaux de représentation sont susceptibles de produire des signifiants d'affects, résultant de la construction fantasmatique d'une « contenance », prétendue ou factuelle. Le niveau verbal l'évoque à partir d'une expérience sensorielle harmonisée et répétitive. Alors que la représentation de chose réalise l'expérience elle-même d'un continu analogique et non digital, surtout régi par les rapports topologiques.

La bipolarité entre les fonctions verbale et de chose n'implique pas que l'expérience iconique ou factuelle ne renverrait qu'à une satisfaction et un bien-être. Des pulsions négatives d'agressivité et de destruction peuvent se déployer dans l'iconique comme dans le plastique, trahissant un malaise plus fondamental. Si des pulsions haineuses, agressives et destructrices apparaissent dans l'iconique, elles sont alors mises au compte d'un moralisme religieux ou social qui les innocenterait : comme les représentations de martyres ou de massacres, telle la *Guernica* de Picasso initiée avant la guerre d'Espagne et qui trouve écho dans des œuvres disjonctives de l'artiste, démunies de toute justification sociale ou idéale. Si on hésite à les caractériser comme projections masochistes ou sadiques (voir la section 6.6), leur sens reste malgré tout à être déterminé par leur intégration au plan plastique qui les sous-tend.

En revanche, les signifiants factuels « incompris » constituent le plan par excellence de la représentation des conflits, au sein de la relation aux objets symboliques, par l'arsenal de séparation, disjonction, éloignement et hétérogénéisation des positions, points de vue et perspectives requis par les mécanismes de défense.

Pour l'émetteur, le message inconscient qu'il profère est un « auto-message » que le sujet encode pour lui-même et que par la suite, il ne sait pas décoder (Gear et Liendo, 1975, p. 16), par suite des mécanismes de censure qu'il applique à son message. Tout autre récepteur de ce message ignore les codes de chiffrement issus de la dynamique pulsionnelle du producteur, tout comme il ignore ses propres mécanismes de censure qui contraignent et déforment sa lecture même du message.

L'analyse sémiologique permet du moins de saisir les formes d'expression données à ces messages. Déjà, la mise en regard du discours verbal et du discours factuel dans le texte visuel, à travers leurs connotations culturelles et organiques, instruit sur une dynamique émotive, riche et conflictuelle, auquel le spectateur participe, puisqu'il y est engagé par son activité affectivo-perceptive.

6.11. ZONES ÉROGÈNES ET PICTOGRAMMES

La psychanalyse freudienne considère les différents organes sensoriels comme des zones érogènes, sources prépondérantes de plaisir et de satisfactions, accompagnant la vie et la corporéité. Les premières recherches des disciples de Freud, spécialement de K. Abraham, ont porté sur la connaissance des zones érogènes sensorielles : l'érogène de la bouche, de la succion et de l'alimentation, l'érogène musculaire, auditif, visuel, etc. (Freud et Abraham, 1969, p. 154, 183 et 216).

Une zone érogène se définit comme « une région de l'épiderme ou de la muqueuse qui, excitée de certaine façon, procure une sensation de plaisir d'une qualité particulière ». Et « le but sexuel de la pulsion chez l'enfant consiste dans la satisfaction obtenue par l'excitation appropriée de telle ou telle zone érogène » (Freud et Jung, 1976, p. 76 et 78). Freud étendra au corps entier cette fonction érogène : « Selon toutes probabilités, peuvent faire fonction de zones érogènes toutes les régions de l'épiderme, tout organe sensoriel et probablement tout organe quelconque » (1976, p. 148).

L'excitation d'une zone érogène, qui se produit dès l'origine de la vie, entraîne un plaisir préliminaire, qui mènera ou non à une décharge orgasmique. L'expérience du plaisir/déplaisir se diversifie selon la mise en activité spécifique de chaque zone sensorielle, contribuant, d'après P. Aulagnier (1975), à la formation de « pictogrammes » non verbaux, soit de représentants polysensoriels et affectifs de chose qui les interrelient dans le psychisme.

Les zones érogènes n'«avalent» pas le réel. À l'évidence, les objets du monde externe ne sont pas intégrés tels quels dans le système nerveux, mais doivent être transformés en des entités différentes pour être utilisés dans l'espace interne, neurophysiologique ou psychique. À la façon dont les aliments sont transformés à l'interne pour servir à la nutrition à travers le processus de métabolisation, Aulagnier explique que les choses externes doivent être «psychisées» pour être connues :

Le travail demandé à l'appareil psychique consistera à métaboliser un élément d'information qui vient d'un espace qui lui est hétérogène, en un matériau homogène à sa structure, afin de permettre à la psyché de se représenter ce qu'elle veut retrouver de son propre éprouvé» (Aulagnier, 1975, p. 46).

L'apprentissage imposé du verbal, dans le jeune âge, désoriente l'expérience non verbale faite par l'enfant durant ses premières années de vie et le prive d'appuis concrets dans sa relation sensorielle au réel. À 3-4 ans, l'enfant a déjà réalisé une synthèse cognitive, perceptuelle et conceptuelle du réel et des objets, telle une orange – soit le groupement d'une couleur, une forme, un poids, une dimension, une odeur, une saveur, une texture, d'un mou-solide, d'un amer-sucré, d'une kinesthésie de découverte, etc. – avant qu'on lui propose de substituer à ces représentations sensorielles concrètes un vocable abstrait et universel : «une orange», impliquant identité, substance, stabilité et stéréotypie des choses. Le sensoriel s'efface sous le mot, comme l'illustre l'épisode de l'effort fait par Freud pour se souvenir du nom d'un peintre dont il se rappelle le tableau avec une grande vivacité. Dès le rappel du nom, les couleurs des percepts mnésiques sensoriels «ont pâli» (Huot, 1987, p. 65). Et l'enfant qui aime couleurs et mouvements et les dessine avec plaisir dès l'âge d'un an, ne peut plus le faire une fois adulte ; l'être humain se trouve même désarmé face aux œuvres d'art visuelles polysensorielles.

Aulagnier souligne qu'en communiquant à l'enfant les éléments du langage verbal, l'adulte lui impose simultanément, comme axes syntaxiques et sémantiques, ses propres modèles de représentation, étrangers à l'enfant : «La parole maternelle déverse un flux porteur et créateur de sens, qui anticipe de loin la capacité de l'enfant d'en reconnaître la signification et de la reprendre à son compte» (1975, p. 36). Cette violence faite à l'enfant se redouble, selon Aulagnier, dans tout acte d'interprétation, qui se présente comme un accaparement et une assimilation à soi des messages de l'autre. L'interprète présume sans cesse d'une concordance entre son univers sémantique ou ses méthodes d'interprétation avec ceux d'un autre locuteur.

Comme Gear et Liendo, Aulagnier reconnaît l'existence des signifiants d'affects dans la représentation et en généralise l'impact au sein même des structures des organes de perception. Elle postule l'existence d'une superclasse de signifiants, les « pictogrammes », qui recouvrent aussi bien les percepts cognitifs et affectifs des organes sensoriels érogènes que l'expérience concrète externe. Les signifiants d'affects et de chose fusionnés dans le pictogramme évoquent aussi bien le postulat d'une signification affective par Cassirer que ses plaidoyers en faveur d'une perception synesthésique qui combat le morcellement opéré par l'objectivation purement empirique et verbalisante (Cassirer, 1972, t. 3, p. 149).

Cette hypothèse fait état d'un auto-engendrement du corps concomitant à la perception de l'externe, pour autant que celle-ci dépend de l'instrumentation sensorielle organique. C'est-à-dire que l'élaboration de signifiants externes est accompagnée de celle de signifiants d'organes corporels : « Au moment où la bouche rencontre le sein, elle rencontre et avale une première gorgée du monde » (Aulagnier, 1975, p. 43). Il est révélé en même temps à l'enfant l'existence d'une bouche, structurée par divers représentants de chose : cavités, saveurs, densités, températures, textures, carences, pressions, etc. Dans cette phase originaire où il apprend qu'il y a un sein et un monde quelque part, le nourrisson apprend qu'il possède une bouche, et par là un pouvoir d'engendrement d'un objet de plaisir.

Ainsi l'espace buccal est la synthèse sensorielle d'une cavité/ouverture, où fusionnent l'interne et l'externe, le vide et le plein, la presque totalité des qualités tactiles des objets matériels : douceur, dureté, liquidité, chaleur, rugosité, souplesse, limites, etc. ou affectives de tension, satiété, plaisir ou aversion. L'organe de la vision est tôt associé à cette phase d'incorporation et d'identification, et l'œil se connaît comme pouvoir et activité de vision, lorsque le rayon lumineux active ses récepteurs internes. Le plaisir d'ouïr est préalable au désir d'entendre, en même temps que les autres expériences sensorielles, dont le postural du corps, le touché de la peau et de la main, l'odeur, la chaleur, la kinesthésie rythmique, etc., qui révèlent au sujet le corps et ses pouvoirs d'action et de satisfaction.

Par ses organes sensoriels, le corps est « le fournisseur des modèles somatiques que lui emprunte la représentation » (1975, p. 52), servant à la prise de conscience simultanée du monde extérieur et des potentialités du corps propre. L'image d'un espace extérieur devient l'équivalent d'un « espace interne où entre les objets existe une même relation de complémentarité et d'interpénétration réciproque » (1975, p. 62).

Le but du travail de l'organisme, et non seulement du Moi, semble « de forger une image de la réalité du monde qui l'entoure et de l'existence duquel il est informé, qui soit cohérente avec sa propre structure », c'est-à-dire qui peut être insérée dans « un schème relationnel conforme au sien propre » (1975, p. 28).

Les fragments perceptuels, révélant à la fois la chose et l'organe, sont construits et regroupés, selon les particularités de chacun des organes et des stimuli, au sein d'une modularité qui préserve leur autonomie. Ils génèrent des signifiants polysensoriels, qui réfèrent aussi bien aux aspects du monde externe qu'aux zones corporelles qui les suscitent et aux affects qui les accompagnent. Cette modélisation de l'espace interne à même les potentialités de l'espace externe conduit aux caractéristiques topologiques des premières projections spatiales de l'enfant, fondées sur la proximité-voisinage, la séparation, l'entourage (avec la notion de l'entre-deux) et l'enveloppement, l'intériorité et la continuité, et une sensibilité à l'ouvert et au fermé (Piaget, 1948b, p. 122).

Par le moyen d'une coordination de la vision, de la préhension et de la motilité se construit la représentation interne d'un « espace perceptif » sensori-moteur et tactilo-kinesthésique, qui accueille les changements de point de vue et de perspective dans les produits de la perception sensorielle de chose : « tout mouvement peut se concevoir comme une transformation du champ perceptif » (1948b, p. 14-15, 27). La perception « comporte déjà des significations » par ses liaisons aux représentations corporelles internes.

Par la motricité apparaîtra une représentation de l'externe, tenant peu à peu compte des distances, masses et proportions, dimensions, etc., et qui s'exprimera dans des graphismes colorés. La représentation externe « marque une différenciation nette entre les signifiants » – images, gestes imitatifs, dessins, etc. – dont les signifiés sont « constitués par les transformations de l'espace ou des états spatiaux » (Piaget, 1948b, p. 30). Aulagnier traite surtout de la représentation interne où, à travers la métabolisation psychique « s'effectue une représentation de l'affect reliant l'objet et la zone (sensorielle), mais cet affect est aussi représentation de la relation liant le représentant aux expériences que lui impose l'existence du hors-soi (son propre corps et le monde) » (1975, p. 77).

On assiste ici à un redoublement ou une surdétermination des signifiants d'affect, les uns liés aux percepts prélevés à l'externe, les autres à l'activité même de l'organe sensoriel percepteur. C'est l'intégration de ces multiples signifiants qui forme un « pictogramme », terme qui rappelle la nature spatiale de tout représentant de chose. Ce pictogramme est conçu comme l'unité de représentation première, rigoureusement non verbale, avec laquelle l'être humain « pense » le monde.

En même temps que les représentations perceptuelles de l'externe sont une nourriture essentielle à l'organisme, elles sont ressenties comme liées à des affects de plaisirs-déplaisirs d'organes, dans l'expérience de pouvoir voir, entendre, bouger, toucher, etc. Il existe toujours un « plaisir minimal » à l'activation sensorielle de décharger de l'énergie (voir, goûter, toucher, entendre, etc.). C'est par l'attente de cette « prime de plaisir » qu'un investissement perceptuel est initié et qu'une « nourriture » sensorielle est recherchée (1975, p. 54). En effet, tout acte de représentation à l'interne « est coextensif d'un acte d'investissement » énergétique et il « est mû par la tendance propre à la psyché de préserver ou de retrouver un éprouvé de plaisir » (1975, p. 31).

De façon capitale et vérifiable, Aulagnier affirme que « tout plaisir d'une zone est conjointement, et doit l'être, plaisir global de l'ensemble des zones » (1975, p. 60), ce qui répercute la fonction du plaisir érogène dans tout l'organisme. Les représentations visuelles qui offrent constamment des référents de plaisir organique à côté de déplaisirs s'adressent à l'être global (voir la section 7.3.1). C'est ce que négligent les courants ascétiques ou ceux qui, à la Lacan, méprisent les plaisirs érogènes, fermant ainsi l'être à la compréhension des représentations visuelles.

À l'étape originaire, chez l'infans, écrit Aulagnier, « la première œuvre de la psyché [est] la représentation pictographique » (1975, p. 43), c'est-à-dire la saisie d'une liaison privilégiée entre trois éléments : un organe, son objet et les affects afférents. Dans ce qu'on pourrait appeler une écologie primitive – qui évoque à la fois J.J. Gibson (1950) et G. Bateson (1977) – il y aurait un rapport cognitif de congruence, de simultanéité et de contiguïté, entre ce qui est capté du monde et l'appareil qui capte. C'est :

la mise en forme d'un perçu par laquelle se présentent, dans l'originaire et pour l'originaire, les affects dont il est successivement siège, activité inaugurale de la psyché pour laquelle toute représentation est toujours auto-référente et reste à jamais indicible, ne pouvant répondre à aucune des lois auxquelles doit obéir le dicible (Aulagnier, 1975, p. 60).

Ces connaissances perceptives, qui sont éprouvées, ne peuvent être exprimées par des représentants de mot, mais seulement par une représentation de chose : « le signe préverbal signifie la qualité d'une proximité immédiate, il est exclu par principe du champ d'une communication verbale qui déploie des signes relatifs à des objets virtuels », comme l'exprimait aussi P. Kaufmann (1969, p. 238). Ces pictogrammes constituent les formants dynamiques différenciés des représentants de choses internes-externes dans le psychisme, qui maintiennent la distinction entre les diverses sensations sensorielles éprouvées et leurs corrélats à l'externe.

Inversement, pour tout déplaisir vécu par l'organe à la suite d'un percept prélevé à l'externe ou d'un percept mnésique, on assiste à un recul devant l'activité perceptuelle de cet organe, source d'un afflux de déplaisir. C'est-à-dire que le rejet d'un objet comme déplaisant est, en ce stade, indissociable d'une « mauvaise zone », du « mauvais sein », de la « mauvaise bouche », et le « mauvais » devient totalisation « des zones et du représentant » (Aulagnier, 1975, p. 63).

Ce rejet implique un désinvestissement de l'objet et de la zone sensorielle qui a fait émerger ce « mauvais » objet :

Le désir de détruire l'objet s'accompagne toujours, dans l'originare, du désir d'anéantir une zone érogène et sensorielle, et aussi de l'activité dont cette zone est le siège ; l'objet vu ne peut être, en cette phase, rejeté qu'en renonçant à la zone visuelle et à l'activité qui lui est propre (1975, p. 63).

Cette réaction négative, qui paralyse une zone sensorielle, entraîne forcément des dysfonctions émotives et conceptuelles. Lorsque ce déplaisir atteint un niveau de tension traumatique, « la psyché s'automutile de ce qui dans cette représentation met en scène l'organe-source de cette excitation désagréable » (1975, p. 55). D'où une inhibition de l'activité même de ces organes sensoriels, qui répugneront à une continuité de liaison avec leurs stimuli externes propres.

L'activité pictogrammatique s'accompagne chez le sujet d'un noyau de *self* qui subsiste tout le long de la vie, en dépit des rebuffades qu'il subit au cours du développement de la vie psychique, de par la pensée verbale. Se formeront, selon Aulagnier, deux autres centres : le « Je », celui des fantasmes, et celui de la pensée idéique ou verbale. Ces trois univers s'ignorent et restent hétérogènes dans leur fonctionnement propre : « Notre hypothèse sur le pictogramme postule sa coprésence, en un lieu forclos du "Je" et à son entendement, lors de toute pensée, de tout éprouvé, de toute production revendiquée par le Je comme *son* œuvre et *son* "bien" (1975, p. 72).

Les pictogrammes, où se joignent des perçus sensoriels, ne peuvent être scindés en tant que tels, mais se révèlent dans leurs jonctions multiples au sein d'ensembles polysensoriels formant les espaces perceptuels organiques. Une conscience de ces expériences ne peut être « verbalisable », sauf indirectement, à travers une représentation qui fait référence aux espaces organiques en jeu et aux affects de plaisir-déplaisir qui leur sont attachés.

6.12. NORMALITÉ, NÉVROSE ET PERVERSION

Pour autant que « les significations sont dans la tête » (Searle), il serait vain de se demander si le réel a un sens indépendamment des constructions du système nerveux. La psychanalyse maintient cependant l'existence de la réalité externe, qui n'a pas besoin de « preuves, ainsi que de la réalité du monde psychique, qui sont l'objet de « représentations » et de relations factuelles : « Être en contact avec la réalité » est la pierre de touche de l'évaluation psychanalytique de la normalité.

Le recours aux concepts de vérité ou de réalité devrait aujourd'hui faire sourire :

De nombreux auteurs, rejoignant la pointe avancée de la physique théorique, considèrent que la réalité est une pure création de l'esprit, que toute réalité dite scientifique est construite par l'observateur et dépend étroitement de ses instruments (Hochmann, 1981, p. 119-120).

Ou encore, comme l'observe A. Green, si « on pense à l'écart qu'il y a entre l'apparence du monde physique et la représentation qu'en donne la physique moderne, notre conception du monde psychique paraît, malgré Freud, Mélanie Klein, Winnicott ou Lacan, si proche encore de l'apparence qu'elle ne peut qu'être nécessairement fallacieuse » (1980, p. XVI).

Mais il ne faut pas confondre les niveaux d'abstraction, comme dirait Korzybski (voir la section 5.4). Si celui-ci rappelle que se demander « quelle est la température de l'atome » est une absurdité – puisque la température est produite par un choc entre des atomes –, extrapoler le principe d'incertitude de Heisenberg, issu de la problématique quantique de l'infiniment petit, à la compréhension de la vie macroscopique, cognitive et affective, est sans doute aussi une aberration.

S'il apparaît aléatoire de demander le sens des « centaines de milliards d'étoiles » qui peuplent notre galaxie, laquelle existe depuis « cinq milliards d'années », Hawking rappelle que « la chimie permet de calculer les interactions entre atomes sans rien connaître de la structure interne du noyau d'un atome » (1989, p. 125, 157, 192). Les termes polysémiques de sens, de réalité et vérité, exigent d'être redéfinis selon les niveaux d'abstraction où ils sont employés.

Les déterminations extérieures ne suffisent pas à constituer le « réel » d'un individu si elles ne sont pas suffisamment investies ; elles demeurent pour lui, non des faits, mais des quasi-faits, selon la formule de K. Lewin (1936). Freud lui-même était kantien, pour autant qu'il ne croyait pas à la possibilité d'une connaissance de la chose en soi, du noumène, le monde externe renvoyant pour lui à des « masses mouvantes » (1979, p. 328). Bion

précisera que le psychique est aussi une chose en soi, inconnaissable, tout comme l'est l'analyste ou le patient. Mais un principe de réalité et de vérité subsiste face à des phénomènes observables par des instruments appropriés: «La relation analytique est fondée sur l'amour de la vérité, c'est-à-dire sur la reconnaissance de la réalité et elle exclut tout faux-semblant et tout leurre» (Freud, 1985a, t. 2, p. 263).

Pendant longtemps, le réel sera défini pragmatiquement, en psychanalyse, comme l'opposé de la perception hallucinatoire, qui prétend localiser dans l'espace externe des objets qui n'y existent pas, ou à l'inverse ne perçoit pas les objets qui s'y trouvent. Lacan reprendra une définition philosophique: «le sens que l'homme a toujours donné du réel – c'est quelque chose qu'on retrouve à la même place» (1978, p. 342), conception chosiste face au mouvement et au devenir des choses.

Le réel ne peut non plus résulter de constats statistiques, qui mèneraient à survaloriser indûment les idéologies populaires: «Les individus sont supposés nier la réalité s'ils n'acceptent pas les normes prévalentes à quoi est ordonné le champ social soumis à un certain type d'organisation» (Dayan, 1985, p. 32). Par son expérience propre et sous l'action des pressions socioculturelles, des bribes de ces pseudo-réalités sont acceptées comme des normes objectives auxquelles il faut que l'individu se soumette pour «être dans la réalité». Mais aucun psychanalyste ne peut se targuer d'une connaissance de la réalité qu'il puisse imposer à un patient, soit d'être la «mesure du réel», renvoyant à un «sujet supposé savoir», comme le suggérerait Lacan.

Il importe pour la psychanalyse de reconnaître comme «éminemment réel» le phénomène psychique qui fonctionne selon ses lois propres, étrangères à la réalité matérielle ou externe, et qui «crée des fantasmes, produit des symptômes et appelle des satisfactions substitutives» (Dayan, 1985, p. 62). Cette réalité psychique agit, même si ses productions cognitives ou émotives ne correspondent pas à des événements factuels, survenus hors de l'épiderme. Freud voyait dans le psychisme la forme de réalité la plus importante pour le névrosé: «Ces fantasmes comportent une réalité *psychique* opposable à la *matérielle*, et nous apprenons peu à peu à comprendre que dans le monde des névroses, c'est la réalité psychique qui fait autorité» (1973, p. 383). Au point où «il ne nous a pas été donné de constater une différence dans les effets, selon que le fantasme ou la réalité a la plus grande part dans ces événements infantiles» (1965, p. 385-386) ou leur réminiscence.

Paradoxalement, le refus d'accorder un caractère de réalité aux produits psychiques s'accompagne souvent d'une croyance à l'existence d'essences, liées à des définitions conceptuelles qui n'ont pas de statut

d'existence dans le monde externe. Ainsi de Sartre, affirmant que l'objet imaginé ou l'affect est un « objet irréel » qui ne peut exercer d'action causale (1940, p. 184), alors que les sciences cognitives leur accordent cette efficacité dans le réel. Sartre précisait que « la conscience doit pouvoir former et poser des objets affectés d'un certain caractère de néant [*sic*] par rapport à la totalité du réel » (1940, p. 232), comme si l'existence se résumait à la choseité externe.

Selon la pensée scientifique, un certain consensus se fait sur une définition de la réalité comme « un ensemble de régularités, de relations conditionnelles, de contraintes et de séquences factuelles irrécusables » (Dayan, 1985, p. 38). Ainsi « le feu brûle », l'attraction gravitationnelle existe, certains vaccins sont efficaces, etc. C'est sur ce modèle d'une possible observation de régularités dans les phénomènes, de « séquences factuelles irrécusables », perçues comme produits par des principes organisateurs constants que la psychanalyse a fondé son apport scientifique.

Sans présumer de la possibilité d'une « connaissance » de la réalité ultime ou cosmique, la psychanalyse croit que dans le macroscopique, il est possible d'observer des incongruités entre ce que le sujet se représente de lui-même ou de l'autre et la nature des faits. Sur le plan moral ou affectif, elle postule, en outre, la supériorité théorique de la pulsion d'Éros, de l'amour unifiant, sur la destructivité, même si elle devait être relativisée par une hypothétique pulsion de mort.

6.12.1. L'évolution organique et libidinale

La psychanalyse actuelle est prise dans un dilemme. Ou elle croit à ce que la théorie dit et en tire les conséquences ou sinon elle doit présenter une alternative. Chez les freudiens, le développement du Moi, de la petite enfance à l'âge adulte, est vu comme une « évolution » dans l'investissement libidinal des zones érogènes, à travers lequel se forme le caractère (Freud, 1971, p. 71), menant d'une immaturité à une maturité.

Le caractère est défini par Bateson comme « le système d'interprétation que nous projetons sur les contextes que nous rencontrons » (1984, p. 123). Dans l'évolution libidinale se modifient non seulement le caractère affectif, mais aussi les schémas cognitifs et épistémologiques des êtres humains.

La psychanalyse fait état de multiples phénomènes dans l'historicité de chacun, qui compliquent son évolution libidinale, dont le complexe d'Œdipe et la construction de la scène primitive liée aux questionnements sur l'origine, qui génèrent des conceptions du réel inadéquates, souvent

sadomasochistes, issues de blessures narcissiques et du rejet par l'amour parental. Soit dans la psyché, une dénégation, une coupure, un refus, un ressentiment, consacrant un déni de la réalité dont les effets se feront sentir sur les relations d'objet futures. Anna Freud a longuement décrit les déviations auxquelles sont soumises la petite enfance et l'adolescence (1976).

Paradoxalement, la solution à l'Œdipe serait une acceptation résignée de l'expérience malheureuse vécue dans l'enfance et l'abandon de l'objet d'amour ancien : « La condition pour que soit mise en œuvre l'épreuve de réalité, c'est que les objets qui jadis procuraient la satisfaction réelle aient été perdus » (S. Freud, 1964a, p. 152) et non maintenus sur un mode illusoire.

Le caractère diffus des mille plaisirs enfantins ont fait décrire l'enfant comme une sorte de pervers polymorphe, qui accueille tout, sans ordre ou priorité, guidé par le seul principe de plaisir. Freud note que les adultes conservent un « noyau pervers », mais diversement potentialisé et actualisé : « la disposition à la perversion n'est pas quelque chose de rare et d'exceptionnel, mais est partie intégrante de la constitution normale » (1971, p. 61). Celui qui devient pervers le demeure en quelque sorte.

Chaque étape du développement de l'enfant « doit fournir suffisamment de gratifications pour qu'il n'ait pas envie de retourner en arrière et suffisamment de frustrations pour qu'il n'ait pas envie de s'y arrêter (s'y fixer) » (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 109). Il faut que l'enfant souhaite accéder au stage suivant, qui implique une transformation de sa conception et relation au réel. Les circonstances qui rendent difficile une satisfaction libidinale à un certain stade ont pour effet « de produire une régression, c'est-à-dire un retour à une phase antérieure du développement » (Freud, 1962, p. 159) et à leur espace cognitivo-affectif propre.

Ce n'est qu'à la puberté, après la traversée de la période de latence, que les diverses pulsions sexuelles partielles érogènes s'unifient sous un primat dit génital. Elles sont alors conservées et utilisées dans le plaisir préliminaire sexuel, mais elles auront aussi été refoulées ou sublimées. Ces transformations donnent lieu à la distinction entre trois étapes cognitives et affectives dites prégénitales et une quatrième, la génitalité. Ces stades s'en-tremêlent la vie durant, mais peuvent donner lieu à de possibles « fixations » à l'un ou l'autre de ces stades ou à des régressions tardives aux plaisirs anciens et aux conceptions du monde qui les caractérisent.

Le Moi apprend lentement qu'il doit mettre en jeu un certain nombre de connaissances et méthodes pour satisfaire le principe de plaisir, à travers le principe de réalité. Celui-ci impose une connaissance du monde et des objets, de l'aide et du secours possible d'autrui dans une relation

objectale adéquate, c'est-à-dire de comprendre comment fonctionne l'altérité humaine autant que l'altérité des choses. Certains identifient « processus secondaires » (pensée, réflexion, mémoire, volonté, langage, etc.) et « principe de réalité », présumant que celui-ci, une fois « atteint », se maintient dans un hédonisme calculé et raisonnable. Ce n'est pas le cas, car les processus secondaires restent soumis au principe de plaisir et sont imprégnés de projections ou de dérivés des pulsions. Il faut voir toutes formes de fixité, de rigidité de la pensée et du comportement, comme relevant de processus secondaires qui sont sous la coupe des mécanismes de défense du Moi (voir la section 6.6).

Cette évolution donne lieu à des névroses ou perversions, plus ou moins rigides et excessives, ou à des psychoses (Fenichel, 1953). Selon Freud, « la névrose ne dénie pas la réalité ; elle ne veut seulement rien savoir d'elle ; la psychose la dénie et cherche à la remplacer » (cité dans Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 302). La distinction majeure retenue entre névrose et perversion est que la première renonce au plaisir génital, alors que la deuxième persiste à enfreindre les interdits. On a caractérisé la perversion comme « forme érotique de la haine » (Stoller, 1978).

Mais névroses et perversions entraînent de multiples déviations dans la relation au réel, sans qu'elles soient psychotiques. La névrose chez l'adulte proviendrait d'un maintien fixe et inopportun des conceptions infantiles, tel le masochiste qui « veut être traité comme un petit enfant en détresse et dépendant ». La psychanalyse constate même une affinité et une continuité entre les modes de comportement des individus qui composent une société et ceux de la société globale, qu'elle soit civile, étatique, philosophique, religieuse ou culturelle :

Les névroses présentent des analogies frappantes et profondes avec les grandes productions sociales de l'art, de la religion et de la philosophie ; d'autre part elles apparaissent comme des déformations de ces productions. On pourrait presque dire qu'une hystérie est une œuvre d'art déformée, qu'une paranoïa est un système philosophique détourné (Freud, 1973).

Chasseguet-Smirgel rappelle l'influence de la névrose sur la pensée : « Les *Trois essais*... ont eu un impact décisif sur notre conception de la sexualité et de l'homme en général » et « il n'est pas de perversion sans troubles de la pensée » (1984, p. 26 et 250). Quelles sortes de troubles ?

L'expérience du plaisir se façonne dès l'expérience de l'embryon et du nourrisson, où l'organisation perceptuelle du réel est centrée sur une tactilité générale du corps et de la peau (froid-chaud, douceur-irritation), la kinesthésie (mouvements rythmiques, etc.) et certaines qualités (silence-bruit, lumière-pénombre, etc.), comme sur la satisfaction des besoins essentiels.

Y règne le narcissisme primaire, soit un espace de plénitude auto-érotique, allant jusqu'au sentiment océanique, correspondant à une sensation d'absence de limites ou de frontières, doublée d'un sentiment d'omnipotence qui ignore la notion d'altérité.

Cet état bienheureux est agressé et restreint par l'expérience du réel extra-utérin et cherche à se rétablir par un auto-érotisme érogène qui utilise tout le corps, la masturbation débutant vers le 8^e mois (Mendel, 1972, p. 94). L'enfant est sans doute voué à la masturbation prégénitale, qui serait, dit J. McDougall, « la sexualité normale de l'enfant », en s'étonnant que Freud la qualifie de « manifestation pathologique » (1978, p. 250 et 279), sous l'influence peut-être de Fliess qui y voyait la source de plusieurs troubles organiques (Lévy, p. 177).

Pourtant Freud évoluera à cet égard : « J'en suis venu à croire que la masturbation était la seule grande habitude, le « besoin primitif » et que les autres appétits, tels que les besoins d'alcool, de morphine, de tabac, n'en sont que les substituts, les produits de remplacement » (1979, p. 211-212). Dans nos sociétés « libérées », la masturbation est encore vue de façon négative, comme égotisme ou signe d'impuissance. Que faut-il entendre aux propos de Giacometti – qui avait lu Freud – déclarant que ses œuvres de la période surréaliste n'étaient que « de la masturbation » ? G. Mendel a commenté cette question, restée largement taboue en psychanalyse officielle (1972, p. 132).

Freud s'est vanté maintes fois de s'être « guéri » de son homosexualité, la considérant donc comme anormale. Mais, tout en condamnant la masturbation, il reste indulgent envers l'homosexualité « auto-érotique » (1962, note 13), peut-être eu égard à sa fille, qu'il n'a pas pu « guérir », en dépit de longues tranches d'analyse.

Chez le nourrisson occidental, se développe tôt le premier stade dit de l'oralité, qui met en rapport la faim, la bouche, les lèvres, le cri, l'odeur, l'aliment et l'émergence fonctionnelle et affective de l'autre, la mère ou son substitut. L'activité « passive » de succion de la bouche et son remplissage est le prototype des premières satisfactions et frustrations, liées à la fantasmatique de la magie et faites de fusion, d'attentes, de délais, d'avidité, de colères et de satiété. À l'apparition de la dentition, un premier modèle d'un pouvoir d'agression oral-sadique se fait jour (avaler, mordre, dévorer, faire disparaître, détruire, etc.), face aux nombreuses frustrations de cet âge.

Le deuxième stade, anal – ou comme dit Freud, sadique-anal (1969, p. 96) – se surajoute à l'oralité comme une phase d'organisation de la libido plus complexe, car y intervient une « demande » de l'autre. Il se modélise sur l'expérience de l'activité de la zone anale et les aléas du dressage

sphinctérien. Les fèces deviennent symboles d'objets délimités et disjoints, colorés, autonomes, ambivalents ou valorialisés, plus ou moins volumétriques ou dissous, etc., de parties ou de propriétés de l'être, que l'on accumule, retient, perd ou expulse, un pouvoir d'échange avec la mère, etc.

L'analité engendre des comportements de défense gratifiant le sujet et non l'autre, liés aux pulsions d'emprise, de contrôle, de préhension, de rétention et de contention, de possession, de crainte de la perte, de phobie du contact, d'isolation et de délimitation, de répétition obsessionnelle, d'avarice ou de sur-dépense, de fixations sur les outils, etc. En même temps, le Moi se dote de moyens d'agir concrètement et de survivre dans le réel. À la survalorisation première des fèces – qui les voit comme précieuses et analogues à l'or ou l'argent – s'ajoutera une coloration négative, venue du social, pour en faire des symboles phantasmatiques du mal, de l'abject, de l'agressivité, de la destruction de soi et de l'autre, sinon du monde entier « fécalisé ».

Suit le stade phallique-anal et urétral, où s'associent les fantasmes sur le pénis – partie du corps que l'on prend comme objet d'amour, que l'on craint de perdre comme l'excrément – source d'agression et d'affirmation virile, de domination sadique, etc. On parlera du « pénis noir » dans l'image du revolver (Mendel, 1972, p. 275). Le stade urétral est lié au phallique dans une ambition effrénée et le désir d'atteindre à la plus grande puissance. L'espace phallique se construit du postural et du kinesthésique, d'une vectorialité d'attaque ou de creusage, etc. À partir de l'adolescence, il met en jeu une « élation de sexe », qui est orgasme masturbatoire et non pas relation objectale (Mendel, 1972, p. 191).

Ces étapes orale, anale, phallique, où se développent et se différencient les satisfactions libidinales, mettent chacune en jeu des conceptions illusives sur le réel, des mythologies, etc. Pour autant qu'elles ne comportent pas des préoccupations liées à un souci de l'autre, elles sont décrites comme auto-érotiques et masturbatoires.

Une première mouture de génitalité, atteinte vers l'âge de quatre ou cinq ans, est caractérisée par un début de réciprocité dans la relation à l'autre. Une fois l'Œdipe liquidé, la génitalité est vue comme une sorte d'idéal de normalité, dotée d'une pleine puissance orgastique et non plus simple activité phallique. Elle se caractériserait par le refus du meurtre, la reconnaissance de la différence des sexes et de celle entre les générations (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 100). Ce ne sont pas là des « lois », au sens des lois de la nature – ou de la Loi symbolique de Lacan qui substantifie le Sur-moi – mais un constat de conditions minimales à la survie et l'épanouissement de l'individu.

Le stade génital, qui serait le terme ultime de l'évolution psychosexuelle, n'a pas fait l'objet de descriptions détaillées chez Freud et ses disciples. La norme serait de dire, avec Ferenczi, que « l'être vivant en possession d'une fonction génitale évoluée est capable de mieux s'adapter, même dans ses activités non érotiques, aux nécessités de l'existence », parce qu'il sait « attendre » (1969, p. 71). Ferenczi décrit le plaisir génital comme « la fête » qui met à profit les sources érogènes, même le sentiment océanique et qui liquide « tous les traumatismes mineurs subis au cours de l'existence » (1969, p. 75).

La génitalité se caractériserait par une primauté accordée à la satisfaction de la zone génitale en liaison avec l'autre sexe et en union avec les zones prégénitales, avec ou sans préoccupation de reproduction, mais unissant des « courants de tendresse à la sensualité » (Freud, 1962, p. 112). Mais l'observation révèle des individus pseudo-normaux chez qui l'activité sexuelle dite génitale se déroule sur un fond masturbatoire caché de narcissisme, sadisme, et omnipotence, etc. M. Klein signalait que l'installation prématurée d'une pseudo-génitalité peut provenir d'une apparition précoce de la culpabilité, qui « se rencontre fréquemment chez les sujets présentant de fortes tendances schizoïdes et chez les schizophrènes avérés » (1968, p. 339).

C'est là que le bât blesse la théorie freudienne : le sujet peut-il être en même temps prégénital et génital, concevoir le réel selon les illusions prégénitales et penser objectivement ? Reich nie que la théorie freudienne le prévoyait chez l'adulte : « La relation génitale devait être considérée comme une phase de développement normal. La relation prégénitale était pathologique » (1952, p. 71). Il souligne aussi : « La prétention des psychanalystes d'avoir inclus la théorie de la génitalité dans leur théorie des névroses est erronée » (*ibid.*). Plus récemment, F. Fornari (1980) distingue nettement, comme Reich, génitalité et pré-génitalité.

Reich a longuement décrit les caractéristiques d'un sujet supposé génital et ses différences d'avec le névrosé ou le pervers (1971, p. 162 *sq.*, 436 *sq.*). Il avait déduit de son expérience clinique que « toute addition d'excitations non génitales mélangées à l'acte sexuel ou même à la masturbation, réduisait la puissance orgastique » (1971, p. 108), soit la capacité d'éprouver plaisir et satisfaction. Selon lui, l'organisme tout entier se transforme sous l'action des ingrédients pathogènes des attitudes prégénitales (avidité, négation de l'autre, sadisme, tendance à l'omnipotence, égocentrisme, etc.)

Reich affirmait « qu'il n'existe pas de symptômes névrotiques sans trouble dans le caractère global » et, par suite : « Il ne faut pas tolérer la caricature de la sexualité. La sexualité pratiquée dans les maisons closes est dégoûtante » (1952, p. 35, 153). Ce rigorisme a certes incommodé ses

collègues, la question de la prostitution et de ses habitués ayant été occultée par tous les mouvements psychanalytiques. L'on sait que, coïncé dans ses ambivalences matrimoniales, Ferenczi écrivait à Freud, en 1912, qu'il s'est procuré « un soulagement par la voie *normale* de la prostitution » (nous soulignons) (Freud et Ferenczi, 1992, p. 410), sans obtenir de commentaires. De même, on a peu commenté dans *L'inquiétante étrangeté* le rêve où Freud se retrouve, par trois fois, dans le quartier des maisons closes (1985b, p. 239-240). Il avait pourtant souligné que « cette inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (Freud, 1985b, p. 212 et 215)!

Comme Reich, Fornari définit les stades prégénitaux comme marqués par une symbolisation prédatrice et confusionnelle entre les niveaux organiques corporels, une identification aux géniteurs, entre son sexe et celui de l'autre, etc. (1980, p. 31). Il reproche à Freud d'avoir atténué une distinction nécessaire entre les premiers stades et la génitalité, par des affirmations voulant que « tous sont plus ou moins névrosés » et que les frontières entre normalité et anormalité sont difficilement distinguables (Fornari, 1980, p. 290). Freud parle en effet d'un « niveau de l'organisation génitale (phallique) de la libido » (1981d, p. 25) ou de « l'organisation génitale (de la phase phallique) » (1981d, p. 34).

Toutes ces propositions présentent des répercussions sur les théories de la santé mentale. Si Freud qualifie de « pathologiques » (1967c) des incidents somme toute anodins dans les comportements humains (lapses, oublis, actes manqués, etc.) – mais qui établissent l'existence d'un Inconscient –, comment nier la pathologie dans la voracité frustrée de la régression orale, la compulsion obsessionnelle et le sadisme du type anal, la mégalomanie du phallique-urétral, l'irrationalité du maniaco-dépressif, etc.?

Fornari considère spécifiquement que plusieurs problèmes conceptuels de la psychanalyse proviennent du fait que Freud « ne nous propose pas des modèles génitaux, mais bien des modèles prégénitaux » (1980, p. 94), qui biaisent l'accès symbolique au réel. Il le fait notamment en endossant « la tendance au rabaissement de l'objet sexuel » (de la femme) et la « condition de l'interdit », comme des cadres nécessaires à une « vie sexuelle intense ». On pourrait, en effet, y voir une parodie de la reconnaissance de la différence des sexes, une fixation prégénitale au stade phallique et un prolongement regrettable des conflits œdipiens.

Il serait fastidieux de relever tous les symptômes névrotiques observés chez Freud, par lui-même ou divers analystes : évanouissements, toxicomanies, phobies, crises d'angoisse, traits hystériques (Mendel, 1972, p. 70), compulsions, dépressions et complexes de castration (Anzieu, 1981, p. 41 et 75). On a peu souligné le sadisme inhérent à sa longue liaison, dans

le domicile conjugal, avec sa jeune belle-sœur (Bilinski, 1969) – attestée par « une familière de la famille » (Gay, 1991, p. 730), Paula Fichtl –, dont Martha ne s'est vengée qu'en le bannissant de la « nursery » ! (Freud, 1979, p. 169). Quelles en sont les conséquences sur la pensée freudienne ? On souhaiterait qu'un analyste analyse leur trace, comme l'a fait brillamment F. Pasche sur deux « petits » rêves témoignant de la « dépersonnalisation » chez Descartes (1988, p. 71 *sq.*, 231 *sq.*).

Quant à Jung, on n'a pas commenté le caractère funeste (pour ses jeunes patientes !) de sa « théorie de la polygamie » (Spielrein, 1981, p. 59, 103, 124, 130 et 156). Si Jung apprit la liaison de Freud avec sa belle-sœur comme « une choquante découverte » (Spielrein, 1981, p. 102), qualifiant Freud de névrotique, celui-ci n'en disconvient pas, mais rétorque que c'est le fait de tous les analystes (Jones, 1958, p. 348). Inversement, Freud dira que Jung n'a pas « l'intuition de sa névrose » (Bilinski, 1969). Il distinguait certes des degrés dans la « normalité », en avouant à Fliess : « je suis manifestement beaucoup plus normal qu'il y a quatre ou cinq ans » (Freud, 1979, p. 249), sans percevoir les conséquences épistémologiques d'une « a-normalité ».

M. Milner a longuement décrit les vicissitudes d'un prolongement des formes de pensée infantile chez une adulte, psychologue diplômée, paralysant ou produisant une perception « déformée » du monde interne et externe (1988, p. 150).

Il conviendrait que la psychanalyse révèle clairement aujourd'hui si elle maintient ou rejette la « théorie des névroses » de Freud et les conséquences psychiques de l'évolution libidinale décrite dans les *Trois essais*, si elle retient la pertinence de ce développement tracé pour l'homme « civilisé » (Freud, 1971, p. 84). En un mot, faut-il maintenir le mépris lacanien pour cette théorie, dont tous les analystes semblent se servir tous les jours ? Ou faut-il céder aux pressions de divers *lobbys*, accusant la psychanalyse « de restituer un néo-moralisme et une néo-normativité à travers la notion de génitalité » (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 24) ? Il n'est pas là question de crime ou de péché, mais de maladie à traiter et surtout d'épistémologie. Renonce-t-on à Freud, qui pensait qu'un jour « la société reconnaîtra[it] aussi que la santé publique n'est pas moins menacée par les névroses que par la tuberculose » (1953, p. 140) ?

Certes, « la recherche psychanalytique ne voit entre la vie mentale du normal et du névrosé aucune différence de nature, mais seulement de quantité », disait Freud (1985a, p. 321), mais il en a dit autant de la névrose et la psychose : « Nous savons que les mécanismes des psychoses ne se distinguent pas essentiellement de ceux des névroses » (Jones, 1958, t. III, p. 449). Quels sont les effets de ces « quantités » différentes sur le psychisme, et convient-il de minimiser le caractère nocif des névroses ?

Nul ne se surprend que M. Foucault – qui estime que la psychanalyse est une discipline fondamentale des sciences de l'homme (1966, p. 392) – loue justement Freud pour ce dont Fornari le blâme :

Freud plus que tout autre a approché la connaissance de l'homme de son modèle philologique et linguistique, mais il est aussi le premier à avoir entrepris d'effacer radicalement le partage du positif et du négatif (du normal et du pathologique, du compréhensible et de l'incommunicable, du signifiant et de l'insignifiant) (Foucault, 1966, p. 372).

Que devient la psychanalyse sans une distinction entre normal et pathologique ? Certes l'antipsychiatrie et l'anti-Œdipe (Deleuze et Guattari, 1972) sont passés par là, niant la pertinence sémantique de l'inconscient : « Tout ce système de l'inconscient [...] ne signifie rien. Il n'y a pas de sens, il n'y a aucune interprétation à donner, cela ne veut rien dire » (Deleuze et Guattari, 2002, p. 123-124). Pourtant, Deleuze fut plus courageux que bien des critiques littéraires ou artistiques, face à la psychose : « Ça n'a pas de sens de dire qu'Artaud n'était pas schizophrène. Pire que ça, c'est honteux, c'est crétin. Artaud était évidemment schizophrène » (2002, p. 334).

À l'aube de l'histoire de l'art, Vasari reliait des particularités de l'art de Piero di Cosimo à « l'étrangeté du caractère et des mœurs du peintre, la bizarrerie de son esprit » et son attrait pour les « choses singulières » (Damisch, 1972, p. 49). Vasari compensera en considérant d'autres artistes comme des « Dieux », habitude prolongée au ^{xx}e siècle par Croce (1991), voulant que les artistes soient des « génies ». Entre-temps, critiques et historiens d'art semblent plutôt imaginer que les tableaux poussent dans les arbres et n'ont aucun lien avec leur producteur. Exception à la règle, G. Duthuit fut l'un des rares critiques à reconnaître « morbidesse permanente et délire philanthropique, entre deux accès de délire furieux », dans la personnalité et les œuvres de Van Gogh (1974, p. 335).

Freud a jugé « sans appel des systèmes philosophiques qu'il compare, jusqu'à les identifier, à des systèmes délirants » (Pasche, 1988, p. 163-164), écrivant : « Derrière chaque étude philosophique se trouve un problème psychopathologique » (cité dans Jones, 1958, p. 159). Les rares tentatives d'éclairer les fondements de systèmes philosophiques, comme celle de Berkeley (Wisdom, 1953), ont eu peu d'échos. Pourtant sens et vérité sont toujours mis en cause dans la folie et la névrose. La science ne peut être épargnée, si l'on considère le nombre de savants qui ont versé dans la folie et le suicide.

Lacan lui-même note qu'un analyste « peut errer » dans la juste interprétation des faits qu'il avance, et la littérature psychanalytique entre aisément dans la rubrique des « fous littéraires » (1973, p. 240). Anzieu généralise allègrement, sans s'inquiéter du résultat :

on trouve chez les créateurs toute la gamme des désordres psychiques et des organisations psychopathologiques (obsessionnelle, hystérique, hystérophobique, psychotique, perverse, caractérielle, psychosomatique ou état limite (1981, p. 67).

Ouf! Qu'est-ce donc qui est appelé à être compris dans les « grandes » œuvres d'art? Anzieu étend ces jugements aux idéologies: « Les idéologies ne sont-elles pas toujours l'intellectualisation de résistances inconscientes reposant sur des fantasmatiques archaïques? » (1981, p. 6). À quoi rime la satisfaction prise à certaines créations philosophiques ou artistiques, si « le saisissement créateur est un moment psychotique » (Anzieu, 1981, p. 103)?

Une étude philosophique débute par ces mots: « À long terme, la question ici posée est celle de la “folie philosophique”. Qu'en est-il, *par exemple*, de la folie de Rousseau – ou de Nietzsche. Voir de Hegel (qui crut devenir fou) ou même de Kant? Ou de Comte?... qu'en est-il de la folie quand elle touche [à] la philosophie? » (Lacoue-LaBarthes, 1978, p. 170). Mais après quelques pages, la réflexion dévie (prudemment?) vers d'autres thématiques!

Les enjeux sont en outre considérables dans l'appréciation des comportements conflictuels des sociétés contemporaines, qui rendent éminemment plausible l'hypothèse de leurs structures névrotiques, sinon psychotiques. On a parlé de leur schizophrénie, hystérie, paranoïe, etc. (Deleuze et Guattari, 1972), névrose obsessionnelle, etc. (Mendel, 1972). Depuis le « Malaise » décrit par Freud (1970), il apparaît que « nous avons « progressé » et réussi à installer la barbarie dans nos murs par une gestion rationnelle de la mort » (Pontalis, 1988, p. 33). Si on ne peut agir sur les masses humaines, toujours livrées à l'irrationnel (Bion, 1965), peut-on considérer des cas individuels et signaler les ravages de la névrose sur la pensée et l'action observée dans la culture?

Une réticence certaine prévaut chez les psychanalystes face aux systèmes ou aux œuvres, empêchant de moduler la réception et l'interprétation des idéologies et des œuvres d'art. Les analystes qui prétendraient ne pouvoir parler qu'en regard de leurs patients négligent l'exemple de Freud, analysant Léonard ou Dostoïevski, Schreber et le président Wilson.

Dira-t-on que « l'œuvre et la folie s'excluent mutuellement », comme l'a plaidé Deleuze (2002, p. 104), après Foucault (1969, p. 576), et que « la folie ne parle pas », sauf dans les intervalles entre les accès psychotiques? Maintes publications depuis les *Mémoires* de Schreber (1975), les *Cahiers* de Nijinski (1995), *Perceval le fou* (Bateson, 1975, p. 11-12) ou L. Wolfson (1970), témoignent que des malades mentaux se disent justement contraints de

parler, d'écrire et de dessiner et ne demandent qu'à « être compris ». Ou comme le voulait une certaine mode, faut-il assimiler le fou au « fou du Roi » médiéval, dépositaire de la « vraie » vérité ?

Est-il indifférent de voir des œuvres issues de la psychose être présentées comme de « grandes » œuvres humaines et couvertes d'honneurs (Saint-Martin, 1989, 1996-1997, p. 21) ? Est-ce « qu'il ne va pas là de notre pensée » tout entière ? Qu'en est-il du discours de la folie chez ceux qui ne sont pas enfermés, les plus nombreux pourtant, nonobstant tous les discours de Foucault, l'argent suffisant à assurer le non-enfermement ?

Si l'affectivité est un facteur important dans l'activité de penser, comment recevoir l'œuvre d'un philosophe comme Heidegger, qui s'est complu dans le narcissisme omnipotent et paranoïaque du nazisme que l'on peut certes considérer comme une « maladie mentale » (Faye, 2005) ? Craint-on de se tromper et de taxer de névrose ceux qui ne pensent pas comme nous, tel Feyerabend (1989) qui aurait utilisé « défi et transgression de la pensée sur un mode pervers » (Faure-Pragier, 2000, p. 18) ? Anzieu n'a pas craint, lui, de voir dans « la peinture non figurative », une « surface sans relief, ni perspective, ni figures », où règne un moi avant ses « premières représentations », un « être antérieur à tout éprouver [*sic*] » (1981, p. 69), confondant, comme Jung l'avait fait du cubisme de Picasso, une structure syntaxique nouvelle avec un désordre mental, ce qui n'implique qu'une incompréhension du langage visuel ! Au lieu d'injures, il faudrait plutôt penser à une discussion sur des préalables raisonnables.

Qu'advient-il à la pensée dans la pensée névrotique ? Est-on autorisé à voir l'œuvre de Lacan comme la mélopée masochiste de la castration masculine ? Husserl a senti que l'on pourrait traiter de folie son insistance à dire que la Terre ne se meut pas. D'aucuns ont vu des signes de la folie de Nietzsche dès l'époque du Zarathoustra (Klossowski, 1969, p. 306). Faut-il croire Mallarmé, qui a souvent parlé de sa « folie » ? C'est de façon très timide que la critique d'art a commencé à percevoir exhibitionnisme, narcissisme, sadisme, obsessionnalité, etc. dans les œuvres d'art, mais sans en tirer de conclusions.

Existe-t-il des paramètres permettant de distinguer entre discours névrotique et poésie, représentation « nouvelle » et psychose ? La psychanalyse n'a manifestement pas fait ses classes dans ces secteurs, opposant simplement la psychose à une hypothétique normalité, sans approfondir une théorie des névroses, si nombreuses. À une question à cet égard, Bion répondait, indulgent : « On pourrait dire que nous sommes tous des névrosés, mais est-ce la peine de le dire. Nous sommes tous des êtres humains » (1980, p. 157). Ce recul est-il acceptable, si elle coupe court à la connaissance des êtres humains ?

6.13. L'ICONISME PSYCHANALYTIQUE

La psychanalyse reconnaît que, par similitude ou variations, certaines figures évoquent quasi automatiquement des signifiants de nature sexuelle, depuis les saillances et les cavités, jusqu'à leur répétition trahissant l'obsession, la castration, etc. C'est en s'appuyant sur ce niveau iconique que l'on a tenté de faire une interprétation psychanalytique des œuvres visuelles, mais avec des résultats mitigés. Dans son analyse des œuvres de Cézanne, Schapiro initia un iconisme psychanalytique, où les pommes ne renvoient pas aux vergers, mais à des formes liées aux objets libidinaux (1982b, p. 171), où le suivra M. Pleynet avec la notion de mère-putain chez Matisse (1971).

Ces symboles dénotatifs iconiques ne sont pas des énoncés dotés des liaisons syntaxiques qui permettent aux énoncés verbaux de faire sens. Même si, par les mots qui les désignent, ils possèdent un sens littéral donné au lexique : maison, femme, etc., ces signes isolés ne sont pas porteurs de sens.

En particulier, le titre verbal d'une œuvre plastique a pour fonction primordiale de permettre sa localisation et non d'ancrer le sens, comme le prétendait Barthes. Il n'est parfois pas de l'artiste mais de sa femme, ses amis, des marchands ou des collectionneurs. Il peut aussi être « une provocation, un manifeste, une déclaration faite pour brouiller les pistes » (R. Klein, 1970, p. 354), ou une simple plaisanterie.

Dans sa réflexion sur l'iconisme, R. Klein fait état de l'arbitraire dans le choix de l'un ou l'autre des objets représentés comme « titre » du tableau, tout en marquant qu'en aucun cas cet objet identifié ne peut être considéré comme « le contenu signifié » (1970, p. 354). Le fait qu'un même tableau porte plusieurs titres hétérogènes ou même contradictoires – comme cette œuvre de Borduas intitulée à la fois « Explosion » et « Nonnes repentantes » (Gagnon, 1978) ou mystifiantes, comme M. Fried le rappelle pour Chardin (1990, p. 208, note 102) – n'a malheureusement pas réussi à saper la confiance communément octroyée au titre qui, souvent poétique, exigerait une exégèse propre.

Selon la façon dont les diverses écoles psychanalytiques conçoivent l'inconscient, chacune offre diverses interprétations iconiques des œuvres d'art visuelles. Nous rappelons quelques unes de ces orientations théoriques :

6.13.1. Freud/Groddeck – interprétation d'objets iconiques isolés

La loi du « principe de plaisir » implique que l'organisme est toujours attiré par le plaisir et le recherche constamment. La production symbolique sera donc vue comme la recherche, plus ou moins réussie, de satisfactions substituts aux désirs interdits, et obtenues par la représentation d'objets qui ressemblent aux objets de désir.

Disciple de Freud, Groddeck dépistera dans un grand nombre d'œuvres visuelles les signes de représentation d'objets érotiques ou de plaisirs libidinaux (Groddeck, 1981). Dans la recherche de représentations substituts agréables, la réaction affective à la perception s'attache non au concept abstrait des choses, mais à leurs modes sensoriels de présentation. De façon générale, le plaisir perceptuel libidinal est relié à l'évocation des objets, des formes, couleurs, textures, gestes et mouvements, etc. qui ont provoqué le plaisir érogène, et une réplique, même affaiblie, est agréable. Donc : formes arrondies et douces, formes allongées et embellies, textures chaudes et caressantes, ainsi que toutes les étapes rythmiques de l'approche érotique, etc.

À partir des mythes, contes, folklores, proverbes, arts populaires, etc., Freud a reconnu l'existence de symboles, au sens étroit du mot, dont les formes variées renvoient, par analogie, à des connotations sexuelles stéréotypées, tel le chapeau au phallus, la table à la femme, les broussailles aux poils pubiens, le manteau ou l'envol à la relation coïtale, etc. (1975, p. 151).

Ces symboles sont innombrables, depuis les cannes, parapluies, pipes, chapeaux, poteaux, couteaux, sources jaillissantes, reptiles, pied, doigt, etc. pour l'homme ; aux vases, boîtes, maisons, fleurs, fruits, mers, poches, bosquets, jardins, fenêtres, chambres ouvertes ou fermées pour la femme (Freud, 1975, p. 139 à 146). Ou encore : la danse, l'ascension, la montée ou descente d'escalier, l'envol ou la chute, la perspective convergente, etc. pour la relation coïtale. Plusieurs sont transparents, d'autres plus inattendus, comme l'église et le fer à cheval faisant écho à l'aspect génital de la femme et même le chiffre « 3 » pour l'appareil masculin et le « 4 » pour la femme.

Freud a d'ailleurs noté qu'un organe génital dessiné peut renvoyer à un sujet humain global, soi ou l'autre. Il vaut, à cet égard, de rappeler son amusant aphorisme : « *Sometimes a cigar is just a cigar!* » Dans la foulée de Freud, Schilder a explicité les « lois » de ce type d'iconisme lié à des formes isolées :

Toute saillie peut prendre la place d'une autre saillie ; il y a des possibilités de substitution entre le phallus, le nez, les oreilles, les mains, les doigts, les orteils, les bouts de sein et les seins. Toute partie ronde peut en représenter une autre : la tête, les seins, les fesses [...] Toutes les cavi-

tés sont interchangeables: la bouche, les oreilles (dans certains cas, les yeux et les pupilles), les narines et l'anus [...] l'intérieur de la bouche et l'intérieur de la région génitale, etc.» (1968, p. 200).

Mais un objet possède rarement une seule connotation iconique, car un arbre ou un serpent peuvent figurer un phallus aussi bien qu'un corps féminin, et un parapluie, comme le notait G. Rosolato, renvoie par son manche à un pénis et par son ombrelle déployée à un contenant féminin (1985, p. 109).

La constance de la pulsion libidinale dans la vie humaine fait que, *volens nolens*, les formes qui dans le réel ou les représentations picturales ressemblent aux organes sexuels suscitent une réaction projective qui «reconnaît» une analogie de quelque façon et y réagit diversement: «Il semble que l'espace psychologique ait dans la zone des organes sexuels un caractère particulier» (Schilder, 1968, p. 232). De façon générale, note Schilder, «dès qu'il y a image, créée par une motion pulsionnelle, elle aura une influence sur le système végétatif corporel» (1968, p. 194).

Mais l'identification d'une forme à un organe sexuel ne présente, de soi, aucune signification particulière, non plus que sa répétition (sauf parfois une transgression sociale), car leur manquent ces moyens auxiliaires «de représenter des parties de discours qui expriment des relations entre les idées: parce que, pour la raison que, etc.» (Freud, 1975, p. 161). Ces symboles-référents dégagent une portion de sens de leur forme plastique et des structures spatiales dans lesquelles ils sont impliqués.

- Le plaisir oral est provoqué par évocation perceptuelle de la zone et des objets gratifiants (lèvres, bouche, seins, peau, gonflements, matière pâteuse, flottements etc.); espace buccal du contenant/ contenu (maison, vases, boîtes, livres, etc.); douceurs texturales, chromatismes pastels, voyeurisme. Le plaisir-sadique oral se plaît aux oppositions, disjonctions, démembrements, déchirures, coupures, objets déchiquetés, bouches à dents, etc.
- Le plaisir anal, par évocation sensorielle de la zone (anus/sphincter, fèces, fesses, intestins, chromas bruns ou dorés, intérieurs des zones (grouillement de filaments, labyrinthes, multiplicité de petits objets, petits volumes, etc.) ou de conduites agressives gratifiantes (expulsion/rétention), soit explosions, agressions, destructions, magmas indifférenciés, accumulations et constructions, sur-netteté, corps dégénérés.

- ▷ Le plaisir phallique : évocation de la zone ou d'objets ressemblants (images de l'érection, clochers, poteaux, arbres, corps « phallique », même une fille peut évoquer le phallus); cavités, souterrains, perspective convergente « abrupte », volumétries, etc.

L'iconisme peut servir non seulement à une stimulation du plaisir érogène, mais aussi à un certain « retour du refoulé », à travers des mécanismes de défense (voir la section 6.6) résultant dans la production de symboles, au sens étroit du mot, sous des masquages, métaphores, métonymies, condensations et déplacements.

6.13.2. Freud/Jung – assimilation de l'œuvre d'art au rêve

Une telle assimilation conduit à certaines méthodologies d'approche :

- a) Interroger séparément toutes les parties d'une figure qui peuvent faire l'objet d'une condensation ou être produites par déplacement de signifiants (métaphore).
- b) Interroger tous les éléments composant la représentation, les personnages centraux renvoyant au rêveur lui-même ou à des aspects de sa personnalité.
- c) Examiner les détails incongrus souvent expressifs, les mauvaises gestalts, au sein de représentations issues de connotations socio-culturelles acceptées (thématiques historiques, religieuses, philosophiques, sociales, etc.) ou transgressions de codes approuvés (hyperréalisme, codes perspectivistes, stylistiques, etc.).
- d) Prendre en compte certaines caractéristiques formelles : netteté ou imprécision des contours, clair-obscur de l'entourage, contrastes de dimensions, orientations des mouvements, sources d'éclairage, lumières rayonnantes ou chaudes, etc.

6.13.3. Iconisme par un regroupement d'objets

Le principe général de production de représentations symboliques ne se réduit pas pour la psychanalyse à une projection sur des objets isolés, mais aussi à celle d'une expérience de configurations plurielles éparses, d'une scénographie ou mise en scène d'événements particulièrement investis par le producteur et qui prennent sens de leurs liens à des hypothèses sur l'inconscient et à des traumatismes refoulés.

Ces scènes symboliques, qui sont recherche de substituts aux pulsions refoulées, différemment décrites selon les écoles de psychanalyse, ont toujours pour fins la satisfaction d'un désir, la compensation d'une frustration, la réalisation de l'agressivité, etc. Nous énumérons ci-dessous certaines de ces hypothèses.

6.13.4. Freud/Rank – recherche de représentations substituts liées au traumatisme de la naissance (compulsion de répétition)

La production symbolique vise alors :

- a) l'évocation d'un « idéal » de bonheur primaire (sentiment océanique) par des organisations visuelles qui présentent l'une ou l'autre des caractéristiques supposées de l'état intra-utérin heureux.

Exemples : Un milieu contenant, continu, indifférencié, de fusion, lumières rayonnantes, chaudes, ou d'un sombre accueillant, équilibre et rythmique continue, milieu aqueux, stabilité souple et mouvante, plénitude, non-différenciation du Moi dans le Tout. Ces traits peuvent dégager un sentiment magique et d'omnipotence, ou comporter un élément de distance, de crainte et de froideur, parce que liées malgré tout au traumatisme de la naissance.

- b) Un rappel direct du traumatisme de la naissance par des représentations liées à des affects de séparation, d'expulsion, d'exclusion, de chute dans un vide froid, de chocs, etc. Ou un clivage abrupt dans l'organisation du monde, séparation d'un noyau de son environnement, etc.
- c) Un déni des organes génitaux féminins par images de vierge et, paradoxalement, identification de l'image de la femme à celle de mère.
- d) Évocation ambivalente d'un retour à la mère : petits ou grands animaux « maternels », images de la mère et l'enfant, évocation de ce qui « pousse » comme l'enfant (plantes, fleurs et fruits, natures mortes, petits êtres humains et bébés, plantes dévoratrices). Des images contenant : maisons, abris, forêts, mer, dôme céleste, etc. ou spectacles de destruction, cataclysmes, incendie, etc.
- e) Retour à l'omnipotence primaire : le héros, le gigantesque, etc. Idéalisation et identification au père « triomphant » ; ou dévalorisation, destruction, meurtre des « imagos » du père.

- f) Reconnaissance d'une première structure d'organisation du monde : le Moi et le Non-moi, soit clivage et séparation d'un noyau symbolique de son environnement.

6.13.5. Freud – recherche de représentations substitués au traumatisme du complexe d'Œdipe

Ce traumatisme donne lieu à une conscience accrue du désir et de l'amour, à la reconnaissance de l'interdit qui frappe, à l'hostilité et à un désir de compétition futile avec les instances qui interdisent, sentiment de rejet et d'impuissance, etc. D'où :

- production d'un objet ambivalent, où le substitut de l'objet du désir est en même temps frustrant, menaçant (d'où les « pré-objets » de Kristeva);
- évocation de la lésion narcissique (un « moi » neutre, anonyme, malade, blessé, etc.);
- idéalisation de la « mère » (chaste, pure) et dévalorisation de la femme « putain » (trop sexuée ou femme-objet);
- évocation de la castration : le corps avec parties manquantes ou séparées (tête, bras, mains, pieds, yeux, bouche, oreilles, etc.), sado-masochisme, sadisme, supplices, décapitation, blessures, etc.;
- évocation de la compétition avec père, mère, frères, sœurs (scènes de combat, de carnage, de viols, atrocités, exécutions, etc.);
- déni de l'unisexualité : androgynie, hermaphrodisme, etc.;
- de façon générale, transgression des codes et des interdits.

6.13.6. C.G. Jung – orientations de l'écoute de « l'inconscient »

Il s'agit d'un processus évolutif, dont les étapes prédéfinies sont concrétisées par l'intermédiaire de la production, dans le rêve ou l'imagination artistique, de différents symboles. Ceux-ci sont :

- a) des figures d'objets familiers (soleil, arbre, montagne, rivière, forêt, maison, chien, serpent, cercle ou carré, etc.), qui signifient toujours autre chose que leurs connotations conventionnelles;
- b) des centres énergétiques accélérant le processus d'évolution;

- c) toutes les figures du rêve ou de l'image représentent des aspects, présents ou passés, de l'évolution de l'inconscient du rêveur.

L'inconscient personnel est lié au principe d'individuation qui procure le «sens de la vie». Cette individuation se réalise par une prise de conscience d'éléments inconscients actuels, sous la poussée du Soi. Elle implique des étapes de reconnaissance et d'intégration dans le conscient d'éléments non conscients, notamment les suivantes.

- a) *L'ombre*, soit des projections «négatives» de traits personnels sur les autres (surtout de même sexe) ou projections «positives» de traits que l'on voudrait acquérir.
- b) *L'anima*, soit la projection, par un homme, de figures représentant des tendances «féminines», positives ou négatives. Elle connaît une évolution progressive de figures souvent érotisées : la femme naturelle, la femme romantique/esthétique, la femme liée à la spiritualité ou image de «sagesse».
- c) *L'animus*, soit la projection par une femme de figures représentant ses tendances «masculines», positives ou négatives (violence, répression, sadisme). Ces figures sont peu érotisées, allant de l'homme/nature, l'homme d'action ou le héros romantique, à la reconnaissance d'une «parole», d'un discours de «maître» jusqu'à l'évocation d'un Sage. Cet animus se caractérise par une puissante conviction/adhésion à des messages de type intuitif.
- d) Images (allusives ou actuelles) du *Soi*, par figures de «totalité» iconique ou abstraite. Ex. : figures divines, couple royal/ou d'animaux «puissants», Enfant-dieu, pierres précieuses rayonnantes, cristaux/galets «parfaits», formes géométriques primaires (carré, cercle, triangle, etc.), les quatre éléments naturels, etc.

La référence tient à deux types d'inconscients :

- » *L'inconscient collectif*, soit des représentations «archétypales» offrant des solutions possibles aux questions fondamentales de la vie humaine, au sein de grandes «contradictions» : p. ex., naissance, mort/résurrection, origines/fin de l'univers, Âge d'or, passé/futur, maladie, échecs/victoires, compétition avec frères, libération et esclavage, héros/monstre, naissance d'une vierge, deux mères, réalisme idéalisé, etc.

- les références à un « trajet » d'individuation dans *l'inconscient personnel*, génératrices par elles-mêmes d'énergies nouvelles :
 - a) premières intuitions de l'existence de l'inconscient : figures de vastes paysages ou châteaux, villes inconnues, greniers, etc.;
 - b) premières explorations de l'inconscient : parcourir des corridors, des labyrinthes, des souterrains, visiter une maison de la cave au grenier, vouloir traverser un ruisseau, une rivière, entrer dans une forêt, accueillir la tombée « obscure » de la nuit, etc.;
 - c) intégration de l'ombre, animus/anima, etc. à l'aide de figures liées à une expérience individuelle ou à des représentations archétypales;
 - d) premières écoutes du Soi (affleurement de figures fondamentales);

6.13.7. Melanie Klein – destruction et réparation

Par l'intermédiaire de symboles et fantasmes, tentative de réparation du « bon sein » détruit par agressivité et alternance des deux positions paranoïde et dépressive :

- a) réinvestissement paranoïde des mécanismes de défense : disjonction, clivage, morcellement, agression, idéalisation omnipotente, disjonction du champ visuel (haut-bas, ciel-terre, gauche/droite), objets partiels, destruction-reconstruction, etc.;
- b) positions dépressives : solitude de l'objet, vide désertique, atmosphère de cauchemar, objets abîmés, chaotiques, morcelés, juxtaposées dans gauche/droite ou dans une suite d'œuvres;
- c) expérimentation de la relation au « bon objet », défini comme contenant-contenu avec minimalisation des disjonctions (nuages, feuillages, drapés, monochromes, etc.).

6.13.8. Klein/Segal (1987) – clivage fonctionnel dans l'œuvre d'art: forme/contenu

Étant donné le «fond» de souffrances et de luttes inhérent à l'existence humaine, la «valeur» esthétique d'une œuvre résulte de la conjonction entre deux éléments :

- a) la «laideur» du contenu, soit la représentation du monde interne de la position paranoïaque ou dépressive: tensions, haine, destruction/sadisme, violence, solitude, désolation, désespoir, etc. entremêlée de tentatives de «re-construction» du «bon objet»;
- b) la «beauté» de la forme, soit la production d'une impression de totalité et d'harmonie, à même ces matériaux affectifs, par concordance à des codes esthétiques de type évolutif, soit la «prime de plaisir» freudienne.

6.13.9. Ehrenzweig – conflit structurel entre les mécanismes de perception conscients et inconscients

Ehrenzweig voit la pression gestaltienne vers la «bonne forme» (objet reconnaissable ou forme géométrique) comme un mécanisme de défense du conscient à l'encontre de l'expérience des contenus inconscients, plus proches des niveaux sensoriels et affectifs.

- a) Ainsi, le conscient valorise les «bonnes formes» gestaltiennes (figures sur fond, figures à contour net, figures évoquant des choses, etc.), symboles de répressions.
- b) Il faut tendre à la perception inconsciente, floue, mouvante et non différenciée, niant les articulations de surface et rendant sensible aux messages du niveau profond.
- c) La perception doit, par un *scanning* rapide, opérer sur tout le champ visuel un processus de dé-différenciation (ou destruction des différences gestaltiennes), qui rend attentif aux valeurs plastiques dans l'entièreté du champ (principe du *all-over*). Elle «déconstruit» les figures pour valoriser également chacune des régions internes.
- d) Le jugement esthétique banal de la «laideur» renvoie chez le percepteur à la saisie d'éléments dans le champ visuel où le message inconscient est sur le point de devenir conscient. Inversement, le jugement de la «beauté» renvoie à l'expérience du spectateur qui sent qu'une «articulation claire et/ou codée» est survenue,

masquant le message inconscient véhiculé à des niveaux plastiques plus profonds. La qualité plastique d'une œuvre d'art serait inversement proportionnelle à la présence de « bonnes gestalts ».

6.13.10. Freud/Reich – l'art comme circulation/décharge énergétique

Pour Reich, l'énergie qui se décharge dans la représentation n'est pas liée aux contenus de l'inconscient, mais à un quantum énergétique lié à un besoin de diminution des tensions. D'où :

- a) La capacité de décharge/jouissance de l'artiste, comme du spectateur, est le résultat d'une aptitude à se libérer des répressions socio-culturelles, en d'autres mots, à transgresser les codes impératifs et oppressifs.
- b) L'art reflète souvent, par sa structure et ses formes, la rigidité défensive de la « cuirasse caractérielle » de l'individu, cette froideur s'accompagnant d'une énergie agressive, résultant de l'anxiété suscitée par la sensation de la constriction/rétention interne.

6.13.11. Lacan – l'inconscient symbolique

L'inconscient lacanien, non pulsionnel ou représentationnel, renvoie à la question de l'Être et de l'être du sujet. Il enveloppe topologiquement le sujet, qui est ainsi voué à se « mé-connaître » et à se « mi-dire », ou à se dire mal ou à moitié.

Le désir du « sujet » en tant que tel ne concerne pas les besoins, les pulsions qui sont toujours partielles, mais la « demande » d'être reconnu par l'autre comme apte à le combler. D'où « l'objet d'intérêt humain », c'est l'objet qui manque en soi et qui est désiré par l'autre. Ce manque est le signifié de tout discours, artistique ou non. Le sujet (pure négativité) est « corps morcelé », qui ne se fait synthèse que par une identification aliénante à des « leurres », à l'infinité des objets petit a, que sont les objets mondains, spéculaires et répétitifs de la gestalt du miroir (voir la section 4.4.1).

6.13.12. Winnicott (1975) – l'espace transitionnel

L'art s'inscrirait dans la même région spatiale que celle produite par l'enfant à travers les jeux qu'il mène dès son jeune âge ou ses dessins automatiques (les *squiggles*), qui produisent l'espace transitionnel, descriptible en trois régions :

1. *L'aire intermédiaire* : l'aire où l'enfant se situe, dans le jeu, existe entre le monde intérieur et extérieur. Cette aire inclut les objets et phénomènes transitionnels, marqués de forts investissements de l'enfant pour des objets sensoriels quelconques, qu'il a élus pour se rassurer et se gratifier.
2. *L'espace potentiel* où se déroule le jeu repose sur une base de confiance, de sécurité et d'absence de doute, substituées à la précarité de la relation au sein. C'est l'amour de la mère qui provoque la réparation de la structure du Moi et qui rétablit la *capacité* du bébé à utiliser des symboles d'union. La mère offre une « continuité substantielle », un enveloppement global et protecteur que Winnicott appelle l'élément « féminin pur » (1975, p. 111). Cette potentialité dépend aussi des facteurs de constitution et d'environnement.

Cet objet transitoire se révèle à la fois subjectif et objectif, que l'enfant a lui-même créé et qui sera la base de toute création future. Le processus du jeu unifie trois éléments : *a*) un mode de relation à l'objet ; *b*) une possible destruction de l'objet par l'agressivité suscitée par une frustration mais qui reste non punie ; *c*) une utilisation confiante de l'objet qui symbolise l'union de deux choses, à la fois séparées et réunies.

3. *L'expérience culturelle* élabore un espace potentiel entre l'individu adulte et son environnement social, où loge l'œuvre artistique, dont la structure reflète les mécanismes dynamiques du jeu enfantin : angoisse, précarité, construction et réparation, etc.

6.14. Bilan provisoire (IV)

- Le sens est défini par Freud, non comme une donnée, mais comme la reconnaissance d'un processus psychique où se joignent « signification, intention, tendance et position dans une série de connexions psychiques » (1950, p. 100).
- Le sens est une expérience non verbale, affective et cognitive, issue des premières expériences de la vie, où des liens sont tissés entre des éléments.
- Comprendre est considéré comme une saisie soudaine de connexions qui semblent pertinentes entre des éléments nombreux. Ces connexions sont toujours des structures spatialisées dans une simultanéité provisoire entre des phénomènes qui peuvent paraître éloignés les uns des autres.
- Si la perception livre des agrégats plus ou moins séparés, « il nous faut à nouveau laisser se fondre ensemble ces éléments » (Freud, 1984), selon des connexions nombreuses et complexes, de type spatial.
- La représentation verbale semble inapte à représenter concrètement les structures ensemblistes et spatiales du réel qui génèrent le sens.
- La représentation de chose, polysensorielle et ensembliste, implique toujours des caractéristiques spatiales à géométries diverses, plus apte à reproduire les interrelations, intensités, tensions, disjonctions ou rythmes divers.
- Par leurs structures différentes, les langages verbaux et non verbaux ont des applications et fonctions différentes dans l'économie humaine.
- La fonction symbolique, sous toutes ses formes, naît et est orientée vers la réduction des tensions et l'atteinte d'une satisfaction produite par une contenance.

Toute linguistique ou sémiologie doit insérer à sa base l'existence du phénomène émotif et le considérer dans l'analyse de tout fait de langage humain.

7

Éléments de sémantique visuelle

Le sens ne peut être appréhendé qu'à travers une théorie de l'activité psychique qu'est non seulement la pensée, mais toute fonction symbolique qui se réalise en sciences, en philosophie ou en art. Avec Freud, nous postulons que le sens même de la fonction symbolique est l'équilibrage des tensions internes dans l'ultime but d'unifier les pulsions contradictoires internes et de procurer un bien-être physique et psychique.

Le domaine sémantique renvoie à l'ensemble des modes sous lesquels les événements naturels et culturels, surgis dans l'espace-temps, sont reçus, affectivement et cognitivement, par l'organisme humain. Le sens est un produit de l'organisme en totalité (*organism as a whole*) qui reconnaît et relie des stimuli sur un plan perceptuel non verbal.

Nous considérons heuristiques les propositions de Bion concernant la pensée comme exercice de liaisons et de connexions entre de nombreux éléments « psychisés » (voir la section 6.11) formant des configurations ou constellations spatialisées. La compréhension se révèle une expérience de saisie de ces connexions entre éléments soumis à une attention particulière. L'interprétation diffère de la compréhension par ses points de vue propres et les spécificités du langage verbal utilisé pour rendre compte de ces expériences (voir la section 6.9).

Si le langage verbal, par sa structure linéaire, est impuissant à traduire cette expérience de spatialité qu'est la compréhension, il en est toujours dépendant. Nous postulons avec Gear et Liendo que tout discours, verbal ou plastique, joue sur une opposition sémantique constante entre le vécu pulsionnel et les représentations construites par le verbal (voir la section 6.10). Ces hypothèses éclairent la question du sens dans le langage visuel, compte tenu de sa structure, radicalement différente de la syntaxe verbale. En particulier, le langage visuel renvoie aux expériences concrètes de la polysensorialité que non seulement le verbal ne peut représenter telles quelles, mais que sa structure abstraite a toujours tendu à minimiser.

Le langage visuel qui prétend à une originalité d'émergence, de structuration et de sémantisme exige l'appel à de nouveaux schèmes pour rendre compte de sa différence du verbal. C'est un système premier, en contraste avec la littérature qui est seconde, utilisant « comme matière première un système déjà existant, le langage » (Todorov, 1968, p. 30).

Cette sémantique implique une mise en relation continue du monde interne et externe, par l'intermédiaire de la perception et des représentants de mot et de chose. La perception de tout objet par l'organisme « nécessite une mobilisation interne de lui-même – dans le plaisir et le déplaisir – une attitude active où il ne peut faire de place à cet objet qu'en s'éprouvant lui-même » (Green, 1981, p. VIII).

Il faut ranger les œuvres d'art visuel parmi les énoncés expressifs, distingués par la linguistique pragmatique (voir la section 5.5) même s'ils n'ont pas pour but illocutoire la simple expression, mais plutôt la tentative d'un équilibrage du monde émotif à travers un début de conscience de ses constituants.

7.1. LE SIGNIFIANT VISUEL : L'ESPACE PERÇU

Reprenant la distinction fréguénne entre la référence dénotative et le sens ou signifié, nous la transposons dans le vocabulaire saussurien des signifiants et des signifiés. La caractéristique la plus manifeste du langage visuel

est d'être constitué de représentations spatiales extrêmement variées. Les espaces perçus et leurs constituants s'avèrent son signifiant matériel, observable, car sensoriellement perceptible, et non quelque fragment assimilable aux unités verbales.

Ce terme d'espace fait problème pour la pensée traditionnelle depuis Kant, qui lui refuse la dimension de concept pour en faire un *a priori* de la sensibilité. Selon le philosophe, la notion d'espace n'est pas un concept, parce qu'un concept est un dans l'esprit et multiple dans le réel, alors que l'espace serait un dans l'un et l'autre. Nous avons appris depuis que l'espace euclidien n'est que l'un des multiples espaces que l'esprit construit à même le réel, mais qui reste inapplicable aux objets psychiques. L'espace ne réfère pas à un percept unique et ne peut être pensé comme une forme *a priori* de la sensibilité, mais comme une construction liée à des hypothèses perceptuelles, affectives et conceptuelles. Il est le fruit d'une conjonction mentale à même de nombreux stimuli perceptuels prélevés par les divers organes sensoriels.

L'espace n'est pas une catégorie comme les autres, car il subsume les catégories kantienne de la qualité, de la quantité, du lieu, de la relation et de la position. Il serait une super-catégorisation à laquelle référer d'innombrables aspects et phénomènes du réel. Aussi le signifiant visuel ne peut consister en quelques fragments extraits du tissu plastique, mais dans les multiples groupements spatiaux générés par leurs interrelations. Aussi l'espace «perçu» n'est pas de soi équivalent à l'espace de l'œuvre, étant donné les lacunes fréquentes de la perception dans son appréhension adéquate. D'où l'importance d'établir une stratégie perceptuelle qui puisse approcher la totalité de l'œuvre.

La constitution d'une sémiotique visuelle exige la mise en place de catégories permettant de regrouper les éléments perceptuels de même registre et de les contraster/relier à d'autres types d'éléments perceptuels relevant de la polysensorialité. En d'autres mots, il s'agit, dans la pleine force du terme, d'élaborer des catégorisations perceptuelles, en vue de décrire des structures d'organisations inconnues à la linguistique verbale.

Nous ne pouvons refaire le relevé de tous les sens octroyés historiquement à la notion d'espace, aussi nombreux que les définitions du sens notées par Ogden et Richards (voir la section 5.3) et dont nous avons traité ailleurs (Saint-Martin, 1980). Même si le terme rebute encore certains, il faut reconnaître avec Piaget que l'intuition de l'espace est géométrie. L'intuition de l'espace n'est pas «une lecture des propriétés des objets, mais bien, dès le début, une action exercée sur eux» (Piaget, 1948a, p. 53). La représentation spatiale est «une action intériorisée», qui résulte en «la coexistence simultanée d'une multiplicité de stimuli» (Piaget, 1948b, p. 530 et 538-540).

Cette simultanéité doit être construite psychiquement pour pallier aux limites épistémologiques de la perception successive et temporelle. En tant que regroupements de données, les espaces sont susceptibles d'être décrits en termes de structure, même s'il s'agit d'un flou topologique. Qui dit espace dit structure, qui dit structure dit toujours espace, comme l'avait justement observé Derrida (voir la section 4.6).

Si, selon Bion, l'attention est nécessaire à la compréhension et à l'interprétation, le potentiel d'attention perceptive nécessaire à la mise en forme des signifiants visuels diffère parmi les personnes regardantes. Mais si rapide ou superficielle que soit la prise en charge perceptive, elle donne presque toujours lieu à un type d'organisation spatiale, incorporant ce que Rorschach appelait des réponses de totalité, de « gros détails », de petits détails, d'oligophrénies, même en cas de pathologies.

Une enquête révélait que les visiteurs d'un musée de Marseille passaient six, neuf ou 15 secondes devant des tableaux de Cézanne ou d'Ingres, quels que soient leur âge, sexe, instruction ou statut social (Passeron et Pedler, 1996, p. 114). Ils ont tous perçu quelque chose, mais des choses différentes, souvent anecdotiques et menant à des interprétations différentes. Faut-il souligner combien ce temps d'attention perceptive est largement inadéquat, ne pouvant servir qu'à la saisie de bribes des œuvres ?

Le premier écueil rencontré par la sémiologie naissante, en France, fut de déterminer un possible « parcours du regard » qui permettrait une saisie fidèle de la structure de l'œuvre et de son rythme. Faut-il la « lire » de gauche à droite, comme dans la graphie occidentale, ou l'inverse comme dans d'autres graphies, du haut vers le bas ou vice-versa ? En outre, y a-t-il une distance à prescrire à la position du perceuteur, le tableau est-il plus « vrai » vu de près que de loin, problème soulevé par les tableaux impressionnistes ? Dans un tableau figuratif, L. Marin définira la structure du tableau selon les « parcours des regards » entre les personnages fictifs et spectateurs (1981), schème par trop restrictif.

Regarder un tableau, c'est observer la façon dont une autre personne organise son champ symbolique visuel et non y interférer. Le spectateur ou la spectatrice n'occupe naturellement pas la position spatiale de l'artiste et observe des organisations spatiales construites par autrui en vue d'une expérience cognitive et affective. La relation à autrui d'un artiste s'exprime dans l'organisation de l'œuvre tout entière et non par un lien à un hypothétique spectateur. Il est donc illusoire de chercher « la place du spectateur » ou son absence dans une zone du tableau lui-même (Fried, 1990).

Nous proposons que la «place physique du spectateur» est face à l'œuvre, vers son centre physique, à une distance qui permet à la vision périphérique comme à la vision fovéale et maculaire de s'exercer. Quand B. Newman demandait au spectateur de se tenir au centre, mais à environ deux pieds, de l'immense *Vir Heroicus Sublimis*, il imposait une vision oblique indécise sur les périphéries, génératrice d'un sentiment d'enveloppement par l'œuvre, mais sans une perception adéquate de son espace.

Ces premiers efforts tablaient sur une hypothétique objectivité du regard, faisant fi de la nature des trajets perceptifs de l'œil, qui se réalisent par oscillations incessantes, sauts et retours que l'on ne peut domestiquer, variant même selon le questionnement avec lequel l'œuvre est abordée (Yarbus, 1967). La solution ne peut résider que dans une stratégie de perception permettant de prendre en compte un maximum des composantes de l'œuvre, par un va-et-vient multiple, qui respecte les structures de la vision.

Les investissements perceptifs et les résultats «esthétiques» diffèrent de l'un à l'autre. Ainsi le critique d'art Georges Duthuit – plus franc que d'autres – ne cachait pas son horreur de la peinture de la Renaissance; il «abhorrant» aussi Cézanne, Van Gogh, Seurat, Kandinsky ou Pollock, préférant le Byzantin et les Fauves (1974). Quelle que soit l'expertise du regard du gendre de Matisse, il faut plutôt poser que sa perception de certaines formes d'organisation spatiale lui offrait des satisfactions convenant davantage à ses besoins émotifs et cognitifs.

Sauf J. Nadal (1985), la psychanalyse n'offre pas de théories de l'espace. Freud, qui l'associe à l'inconscient, insiste, dès 1901, sur l'ignorance générale de nos cultures quant à la spatialité. La conscience, à ses yeux, s'articule sur le temps, alors que l'inconscient se déploie dans un espace (Nunberg, 1979, p. 284). Un an avant sa mort, il écrit: «Il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique [...] La psyché est étendue, mais n'en sait rien» (1985a, p. 288).

L'émergence des espaces au sein des mécanismes de représentation «se produi[t] sans que la conscience y prenne part» (Freud, 1967, p. 293); mais ils sont ressentis comme interpellant le corps et son plaisir-déplaisir. La Gestaltthéorie a aussi fait état d'une pulsion spontanée, quasi automatique, à organiser le champ perçu en espace, par la production de figures-sur-fond, donc selon des profondeurs différentes. Comme l'a noté A. Green: «Les psychanalystes n'ont jamais proposé une théorie de l'espace, seulement une théorie des objets. On s'est contenté de fournir une théorie des contenus sans se préoccuper du contenant. L'espace comme "milieu intérieur" n'a pas trouvé son auteur en psychanalyse» (1973, p. 256).

Ni en phénoménologie. Merleau-Ponty, dans l'ultime texte avant sa mort, écrivait : « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde » (1964b, p. 23), comme si l'espace symbolique devait résider dans un « lieu » quelconque ! Les ouvrages analytiques mentionnant le terme d'espace dans leur titre (Viderman, 1970 ; Fedida, 1977), ne portent que sur la configuration analyste-patient dans la cure ou celle de la globalité de l'image du corps.

Melanie Klein (1969), suivie plus tard par Winnicott et ses *squeegies* (1975), a introduit l'analyse des dessins d'enfants dans le processus de la cure. Mais ils traitent d'objets figurés et discontinus, analysés à partir d'une iconicité verbale et non dans leurs particularités visuelles et spatiales. Un disciple, le psychanalyste et critique d'art Peter Fuller, édifiera une première ébauche d'une théorie de l'espace comme lieu d'une contenance affective, dans les œuvres du *color-field painting* de Natkins et Rothko (Fuller, 1981), liée à ce qu'on n'appelait pas encore la structure syntaxique.

Sami-Ali a offert une analyse de dessins, dans une réflexion sur la spatialité qui invoque la mythologie et la philosophie de « l'antiquité », pour avancer que l'espace dit réel aussi bien que l'espace pictural sont bidimensionnels, une « surface », et que seul l'espace imaginaire serait tridimensionnel (1974, p. 42), ce qui rendrait difficile la déambulation ! Cette curieuse hypothèse résulte, selon nous, d'une mésinterprétation des travaux de Piaget sur lesquels Sami-Ali dit s'appuyer, qui l'amènent à penser que le premier espace construit par l'être humain, l'espace topologique, serait bidimensionnel. Pour être de profondeur restreinte, une masse topologique est toujours tridimensionnelle et renferme un volume interne, comme nous l'avons déjà argumenté (Saint-Martin, 1980). Justement Cézanne écrivait à Émile Bernard : « La nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface » (1978, p. 301).

L'historien d'art et psychanalyste A. Ehrenzweig a fait état d'un « espace plastique » ou pictural, qui correspondrait aux produits d'une « perception inconsciente », habituellement brimée par les instances conscientes (1974, p. 58). Chez lui, un *scanning* par vision périphérique, évitant et luttant même contre toute constitution de *gestalts* ou d'objets iconiques, produit une masse relativement topologique – même si le mot n'est pas employé –, instaure une respiration faite de compressions et d'extensions, d'un reflux de frémissements, gonflements rythmiques, etc. On y lirait les messages mêmes de l'inconscient, mais qui restent indifférenciés. Cette masse « dé-différenciée » est assimilée au produit de la vision synchrétique que Piaget attribue aux enfants (1964, p. 40-42), qui néglige les détails, mais se révèle « au total plus pénétrante pour balayer les structures complexes ».

L'interprétation des dessins d'enfants par Françoise Dolto (1984) renvoie aux « mots » des enfants, intégrés dans une symbolique iconique psychanalytique. Sans parvenir « à élaborer, à écrire, une théorie » (Bacherich, 1991, p. 249), elle utilise le concept totalisant et effusif de l'Image corporelle, qui est à la fois, « en somme du représenté (le représenté du corps) et du représentant » (G. Guillereault, 1989, p. 63, 116, 137 et 220).

L'artiste et psychanalyste Marion Milner a voulu substituer, en peinture, au terme « exprimer », qui semble suggérer qu'un sens ou sentiment précis est là au départ que l'on voudrait rendre, celui d'« éprouver », qui fait du sens le produit même de l'agencement des éléments visuels (Milner, 1976, p. 170). Elle décrit « l'éclair du sens unissant ce qui était fragmentaire et insignifiant » (1988, p. 141). Le discours sur l'esthétique du psychanalyste N. Abraham rejoint un discours assez généralisé, qui ignore l'espace :

Mes réflexions m'ont conduit à poser qu'une esthétique psychanalytique [...] devra se fonder sur les trois propositions suivantes : 1) Toute œuvre d'art comporte nécessairement une double face : consciente et inconsciente, manifeste et latente, 2) Toute œuvre d'art est solution exemplaire de conflits exemplaires, 3) Toute œuvre d'art symbolise la dialectique universelle de la symbolisation elle-même (1978, p. 89).

Dans le champ sémiotique, C. Metz a tenté de jeter les bases d'une sémiotique du cinéma, tâche gigantesque étant donné la multiplicité des codes qui s'y jouent (pictural, verbal, sonore, théâtral, cinétique, etc.) et la mobilité des composantes qui assègent la perception. Il reconnaît que dans chaque langage, « les caractères propres de la matière du signifiant [...] ont une certaine influence sur le type de logique qui va informer les textes » (1977b, p. 153). Et il s'assigne la tâche d'investiguer « quelle contribution la psychanalyse freudienne peut apporter à l'étude du signifiant cinématographique » (1977b, p. 27).

Metz se fit le défenseur de l'hétérogénéité entre « perçu » et « nommé » (1974, p. 129), dénonçant le « substantialisme sauvage » auquel se prête facilement le verbal : « Il est clair également que cette "vision du monde" a quelque chose à faire avec la structure sujet-prédicat, particulièrement forte dans les langues indo-européennes » (1977a, p. 156). Dans la question du transcodage du signifiant perceptuel au signifiant verbal (1977a, p. 146), il s'oppose à l'identification greimassienne du signifiant iconique au signifié linguistique (1977a, p. 9) et retient l'hypothèse de J. Bertin sur les six variables visuelles (1977a, p. 77).

En dépit de l'adoption par Francastel (1948), à la suite de Piaget, de la notion d'espace topologique, on identifie encore l'espace à la tradition dite euclidienne, soumise à l'unique perspective convergente du lointain (Lapique, 1958; P. Kaufmann, 1969; Moraïs, 1983; Pellegrino, 2003). Ainsi, dans

sa *Poétique de l'espace* (1957), Bachelard, mû par « la nostalgie d'une certaine anthropologie » (p. 47) qui ne relève plus de la science, ne traite pas de l'espace, mais connote quelques objets élus. N. Mouloud (1964) fait exception par de sensibles approches de l'espace pictural qui s'orientent vers des définitions structurales.

Dans son essai critique *Discours, figure* (1971), s'appuyant sur le texte freudien, J.-F. Lyotard souligne les lacunes de la phénoménologie dans l'éclaircissement du sens, en arts visuels comme en littérature. Il considère que « la leçon de Freud prend le pas sur celle de Husserl » (1971, p. 20). Pour « défendre l'œil » contre la tyrannie de la parole, il faut libérer la notion d'inconscient des discours verbaux qui omettent l'énergétique (1971, p. 11, 14 et 15), par un recours au sensible : « nous bougeons, recherchons la composition, constituant l'espace du tableau, appuyés sur l'étendue plastique où l'œil, la tête, le corps se déplacent, baignent » (1971, p. 11).

Lyotard convient que le sens, dans l'art, est accomplissement du désir et lieu de l'inconscient, signalant que « s'il est vrai que le geste est sens, il doit l'être en opposition avec la signification langagière » (1971, p. 20). Pour y arriver, il invoque un « figural », après Husserl, qui rend compte d'une synthèse perceptive issue d'autres sens que l'œil. Mais le manque de spécificité de ses nombreuses descriptions, qui ne se démarquent pas des discours de l'histoire de l'art, tient sans doute au recours à la notion de figure qui, même déconstruite en « mauvaise » gestalt, est toujours-déjà liée au lexical, à un objet fermé par une ligne-contour, au lieu de voir les fragments sensoriels comme des objets à expérimenter tels quels.

G. Deleuze (1970) souligne que la nécessaire notion de points de vue implique que « chaque sujet exprime un monde absolument différent » et applique les concepts de contenant-contenu à l'œuvre de Proust (1970, p. 53 et 129-133). Il reprendra la notion de figural, en la liant aux percepts sensoriels non visuels qualifiés d'haptiques : toucher, audition, kinesthésie énergétique, non-perspectivisme, gestuelle, etc. Il distingue le caractère sémantiquement antagoniste, chez Bacon, d'un fond « pacifiant » et d'une figuration exacerbée (1982), qui évoque le clivage décrit par Gear et Liendo (voir la section 6.10).

Une anthologie des écrits ou entrevues d'artistes, du XIV^e au XX^e siècle, signale que les artistes visuels sont réticents à parler de leur art « dans la langue étrangère qu'est le verbal » et posent que les « explications n'expliquent rien, même si elles étaient possibles » (Goldwater, 1972, p. 7). Ces discours reflètent souvent les théories philosophiques idéalistes (Schaeffer, 1992, p. 344 *sq.*), parlant de beauté, d'absolu et de sublime (Newman). Sans faire de descriptions factuelles d'œuvres, ils affirment tous le caractère expressif immédiat des éléments plastiques et de leurs

arrangements. Au xx^e siècle, ils évoquent presque tous (Kandinsky, Malevitch, Mondrian, Gabo, etc.), l'influence des nouvelles théories physiques et de la psychanalyse sur leur pratique.

Depuis Dada, d'autres nient l'existence du sens dans l'œuvre visuelle, tel Stella affirmant ironiquement : « *what you see is what you see* » (Lippard, 1971, p. 210), un point, c'est tout. On l'assimile encore aux connotations iconico-verbales, telle la position paradoxale du surréaliste André Masson se rangeant derrière Barthes (Masson, 1958, p. 142). La plupart attirent surtout l'attention sur un aspect majeur de leur pratique, depuis « les petites sensations » de Cézanne, les « sonorités intérieures » de Kandinsky, le « sans-objet » de Malevitch, le dynamisme spatial chez les Futuristes et Mondrian ou l'espace positif-négatif de Strzemiński et Kobra (1977) ou de Moore (1964).

Il faut exclure l'étonnant ouvrage de l'artiste S.I. Witkiewicz (1979), paru en polonais en 1919, dont nous prenons connaissance au terme de cet ouvrage. Il considère que les « connaisseurs » et critiques d'art ne « comprennent pas » l'art et il ne leur ménage pas les injures de « dilettantisme et d'ignorance » (1979, p. 124). Pour y remédier, il rédige pour le spectateur moyen une pré-sémiologie qui explique, hors de toute anecdote, ce qui en est des « quatre phases essentielles au processus d'appréhension du tableau », de la perception, de la profondeur du champ et des distances dans le monde réel (1979, p. 94 et 99), des taches minimales, des interactions de couleur et de tonalités, du sens des formes et des tensions de masses dans la composition (1979, p. 66), qui traduisent « le sentiment de l'étrangeté et du mystère de l'Être » (1979, p. 61). Constatant « le suicide de la philosophie » (1979, p. 147), la disparition de la religion et « des sentiments métaphysiques au profit du bonheur universel » et immédiat (1979, p. 134), Witkiewicz tient « l'Art pur » pour leur seul substitut possible, c'est-à-dire le seul lieu où l'individu peut réaliser, dans l'expérience d'une œuvre, « l'unification de la multiplicité » (1979, p. 88).

Quelques historiens d'art se sont voués à l'étude des structures multiples de l'art visuel, depuis l'œuvre pionnière de Wölfflin (1952) et Riegl (1978) jusqu'à Arnheim (1954) et Francastel (1967), défenseurs d'une pensée visuelle méconnue. L'esthétique de Wölfflin, continuant la tradition, s'accorde aux vues de la psychanalyse : « La Renaissance [...] offre cette beauté libératrice que nous ressentons comme un bien-être général et un accroissement régulier de notre force vitale » (1952, p. 81), sans élaborer ses fondements.

L'œuvre continue de Francastel est axée sur le caractère fondamental de l'espace dans le discours visuel et sur les transformations que l'espace plastique a subi dans diverses sociétés (1965, 1983). Francastel écrit : « On ne saurait trop répéter qu'une pensée plastique existe aussi bien qu'une

pensée mathématique ou politique ou économique » et qu'elle permet aux hommes « de se soustraire aux règles de fer des paroles et des lois » (1983, p. 144 et 168). Il conclut que « la perception de l'œuvre d'art repose non pas sur un processus de reconnaissance, mais sur celui de la compréhension » (1983, p. 13).

Dans la tradition américaine, rappelons la contribution majeure du philosophe J. Dewey dans sa théorie de « l'art-en-tant-qu'expérience », fondée sur le sensoriel (la peau, le rythme, etc.), la nécessité d'une « perception plus adéquate de l'œuvre d'art », le besoin de l'organisme de trouver une « forme » interactive où s'équilibrent énergies internes et externes (1962, p. 299). Pour lui, artiste et spectateur sont intimement liés, l'artiste devant « s'incorporer la posture du spectateur pendant son travail » (1962, p. 48). Plus tard, l'historien d'art M. Schapiro marque un refus de l'iconologie (Saint-Martin, 1996-1997) et la nécessité d'un regroupement des éléments visuels dans une structure définissant un Plan originel, une intuition pré-sémiotique (Schapiro, 1973).

Nous ne nous attardons pas à la critique « post-moderniste », très active aux États-Unis et minutieusement étudiée par R. Rochlitz (1998), car ses principaux représentants ne renouvellent pas la problématique de l'interprétation. A. Danto renvoie à un savoir encyclopédique et une iconologie culturelle (1992) où N. Goodman (1968), après la notion d'exemplarité, pouvant être remplie par n'importe quel objet non artistique, retrouve celle des « symboles » cassiriens, à l'interprétation floue et plurivoque.

7.2. L'ESPACE COMME COEXISTENCE SIMULTANÉE DU MULTIPLE

Le sens d'une œuvre visuelle découle des agencements spatiaux qu'elle effectue et qui renvoient à l'expérience de l'espace du perceuteur. Comprendre une œuvre visuelle, c'est construire – et expérimenter – les interrelations spatiales spécifiques de ses éléments sensoriels, toujours liées à une expérimentation du monde, qui incorpore déjà des hypothèses de références particulières.

Freud a été sensible à la problématique majeure de la perception d'un texte, verbal ou visuel, où des éléments conçus par l'esprit dans la simultanéité sont appréhendés dans la succession: « la seule façon de donner une idée d'un ensemble complexe de phénomènes simultanés est de les décrire isolément et successivement » (Freud, 1950, p. 82). Mais ils ne font sens qu'interreliés dans leur simultanéité originelle. Dans ce contexte, il faut rappeler que la dimension du temps ne peut fonder la syntaxe du

langage visuel, puisqu'elle ne peut être l'objet d'une perception sensorielle. Sans doute le producteur et le spectateur vivent et perçoivent dans le temps, et le tableau lui-même a une durée dans le temps, mais cette dimension de tout existant n'est pas une composante du discours visuel lui-même, mais un dérivé non perceptuel.

S'il reconnaît le caractère fondamental de la notion d'espace dans la représentation du psychisme, Bion observe, à l'instar de la psychologie expérimentale, qu'un processus de développement est requis pour qu'elle se constitue adéquatement (1979, p. 12-14). L'espace n'est pas une donnée externe, ni un état de chose préexistant à la perception. Il résulte d'opérations mentales effectuées sur une multiplicité : Cette activité de regroupement des percepts est conçue par Piaget comme « un ensemble d'actes et de mouvements, explicités ou simplement esquissés », relevant de schèmes sensori-moteurs (1948b, p. 393). Cette opération met en jeu une multitude de kinesthésies et d'affects :

le groupement est l'occasion d'une expérience psychique remarquable d'excitations multiples et simultanées qui se lient, se paralysent et se déchargent en trouvant leurs objets dans les formes prédisposées et entretenues par le groupement. En tant qu'objet et en tant que système d'objets, le groupe s'offre lui-même à l'investissement pulsionnel (Kaës *et al.*, 1988, p. 136).

Toute compréhension d'un texte doit substituer au caractère successif de la lecture une mise en simultanéité de ses groupements, par l'établissement de connexions entre le plus grand nombre d'agrégats perceptuels. Il en résulte des configurations dotées de caractéristiques spatiales (liaisons, distances, perspectives, points de vue, etc.) dans un continu expressif des espaces organiques auxquels réfère le producteur et qui doivent être expérimentés et conjugués par la personne qui regarde.

La diversité et la multiplicité des stimuli sensoriels qui fournissent les matériaux de la représentation de chose n'impliquent aucune contradiction lorsqu'ils figurent nombreux dans une représentation visuelle, car ils reflètent le constat de l'expérience elle-même. À la différence du langage verbal, le langage visuel dispose de la possibilité de faire coexister des représentants de zones sensorielles divergentes, expressives par elles-mêmes et susceptibles de représenter aussi bien des pulsions multiples que des zones plus ou moins isolées au sein de la vie psychique et émotive.

Rappelons que toute perception de fragments du réel se réalise nécessairement dans un contexte spatial, puisqu'il n'existe pas d'éléments isolés, discontinus et autonomes par rapport à leur environnement. Par là : « Toute perception a les caractéristiques d'une image » (Bateson, 1984, p. 37), ou topologique ou euclidienne. La multiplicité et la complexité des

organisations spatiales construites dans le réel et dans la représentation expliquent peut-être la difficulté de la tradition philosophique toujours verbale, à « penser » cette donnée fondamentale de l'expérience. Heidegger a renoncé à son projet initial de faire suivre *Sein und Zeit* d'une étude de l'espace, et Cassirer n'a pas produit son livre annoncé sur les arts.

La mise en liaison des percepts dans une configuration spatiale s'effectue dès le début de la vie selon les rapports topologiques du voisinage/séparation, de l'enveloppement, de l'ordre de succession et du continu, etc. (Piaget, 1948b). Ces rapports mènent à la construction d'espaces topologiques, de peu de profondeur, où les éléments conservent la mobilité et la réversibilité que leur interdit l'intuition de l'espace tridimensionnel euclidien (Saint-Martin, 1980). Ce dernier résulterait de l'influence du verbal, isolant et autonomisant les fragments perceptuels. Nous renvoyons aux multiples démonstrations de Bachelard, qui souligne que « l'espace de l'intuition ordinaire où se trouvent les objets n'est qu'une dégénérescence de l'espace fonctionnel où les phénomènes se produisent » (1937, p. 109).

Comme dans l'expérience de vie de chacun, la tentative d'unir, d'unifier, de « voir ensemble » des éléments qui semblent séparés et divergents est la condition du sentiment existentiel de plénitude et d'intégrité. Si nous savons, depuis Einstein, que la simultanéité n'existe pas dans l'espace-temps, on peut s'en approcher dans une micro-expérience, comme celle d'une œuvre d'art. Mais en dépit du besoin humain d'intégration de l'expérience, aucun organe sensoriel n'existe apte à organiser un espace synthétique absolu qui interrelierait les divers espaces sensoriels, nous obligeant à une certaine tolérance des disjonctions internes et externes.

Cette simultanéité entre éléments hétérogènes et distants dans la structure picturale est le produit d'une attention prolongée, qui se souvient des constats perceptifs successifs antérieurs et tente de « voir ensemble » les divers agrégats de schémas spatiaux qui constituent l'œuvre. Ces particularités spatiales sont partiellement conservées dans l'opération d'intériorisation que représente leur enregistrement interne, sous forme de traces mentales ou mnésiques sur lesquelles le sujet peut toujours faire retour.

C'est donc une opération mentale où chacun est à la merci de sa compétence perceptive et de ses outils affectivo-intellectuels, face à des différences. Cette activité spatialisante est vue comme la première étape d'une activité proprement intellectuelle : « L'espace ne peut pas être conçu comme une réalité séparée de l'ensemble du travail de l'esprit. » Ou encore : « L'espace est donc l'activité même de l'intelligence en tant qu'elle coordonne les tableaux extérieurs les uns aux autres » (Piaget, 1948b, p. 185).

L'espace surgit dans l'établissement de liaisons de jonctions-disjonctions entre des groupements de percepts. Conformément au constat de Wertheimer (1938), on ne voit pas des milliers de vibrations lumineuses isolées, mais une maison ou un paysage. La syntaxique visuelle a affaire à des espaces variés résultant du regroupement d'ensembles d'espaces sensoriels différents.

L'expérience perceptuelle de spatialisation résulte de ce que K. Lewin (1936) a appelé des « locomotions », soit des mouvements reliant des points les uns aux autres par la marche d'un lieu à un autre, mais aussi par une mobilité des centrations du regard ou par un changement dans la visée de la pensée. Les interrelations des éléments entre eux ne peuvent s'établir qu'à partir d'une démarche perceptive plus longue dans le temps. C'est la démarche entreprise par Freud qui, « de façon insoupçonnée, a étendu et ordonné les fondements expérimentaux de la compréhension en remplaçant l'observation *sporadique* par l'observation *systématique* » (Binswanger, 1970, p. 163).

Construit affectivo-cognitif de la subjectivité sur les éléments du réel, l'espace est à la fois interne et externe, comme tout résultat de la perception, même si on le confond abusivement avec la réalité externe. Le psychanalyste I. Hermann concevait l'espace interne comme une concentration de tensions, mouvements et vecteurs différemment orientés, de sorte que « chaque instinct aurait ainsi sa courbure, définissant jusqu'à la structure de l'espace où il est appelé à se déployer » (Abraham, 1972, p. 57). D'où la variété des structures spatiales qui peuvent en rendre compte, dans l'interpénétration complexe d'espaces proches ou lointains, sensoriels et concrets.

Toute synthèse spatiale est mémorisée dans l'organisme en ce que Piaget appelle une image, qui diffère nécessairement de l'expérience perceptive elle-même :

L'image est une perception intériorisée, c'est-à-dire qu'elle constitue un décalque, non pas de l'objet lui-même, mais des accommodations propres à l'action qui porte sur l'objet. Ce que l'image fournit en plus de la perception, c'est donc un schème d'action ; c'est pourquoi elle est à la fois moins vivante que la perception, mais plus mobile et parfois plus riche (dans le cas de l'intuition géométrique, précisément) (Piaget, 1948b, p. 348).

Sauf à être métaphorique, toute notion d'espace est, par définition, tridimensionnelle, qu'il s'agisse d'une liaison dans la distance d'un dixième de millimètre – comme dans la perspective optique topologique – ou de cent kilomètres dans l'euclidien, de par les positions structurelles différentes de

leurs éléments. La problématique de l'espace loge dans cette dimension de la profondeur (Moles et Romer, 1972, p. 71) qui multiplie dans le champ visuel le renvoi à des espaces organiques différents.

Même difficile à percevoir ou à mesurer, la distance en profondeur offre des intensités de percepts différents. Elle ne peut référer à des entités « irréalisables », comme à des surfaces qui ne seraient que bidimensionnelles ou des pellicules formées par un seul type de variables (soit une couleur ou une texture, des vecteurs, une égalité de dimensions, etc.) qui apparaissent comme des abstractions ou des « tissages » arbitraires de fragments bidimensionnels épars.

La distance dans la profondeur se construit mentalement à partir d'indices polysensoriels nombreux. À la suite des recherches de l'ophtalmologiste A. Ames, Bateson les résumait à cinq indications essentielles : la différence de dimension, le changement dans la luminosité, la superposition ou recouvrement, la parallaxe binoculaire et la parallaxe créée par les mouvements de la tête, soit « le mouvement apparent d'un objet dû en fait au déplacement de l'œil par rapport à lui » (1979, p. 39, 49 et 235). On pourrait ajouter le phénomène de la figure-sur-fond, les gradients de texture, l'intensité chromatique, la netteté des contours, le jeu des diagonales, etc.

Ainsi le terme d'espace devrait toujours être utilisé au pluriel, car chacun des regroupements sensoriels établit des interrelations différentes entre les divers stimuli sensoriels. Ces espaces restent hétérogènes les uns aux autres, tout en étant polymodaux, c'est-à-dire regroupant des informations relatives à des stimuli propres à des organes sensoriels différents. Cette pluralité est une constante dans la perception d'une œuvre visuelle. Comme dans la perception du réel, elle pose

le problème de la coordination des données spatiales, dû au fait que nous pouvons avoir des informations spatiales à travers des modalités sensorielles différentes, et cela par rapport aux mêmes objets, aux mêmes événements. Le problème, là, est de savoir comment ces informations vont être intégrées dans la représentation globale, cohérente, de l'espace ambiant (Moraïs, 1983, p. 155).

Ou de l'espace de représentation picturale. L'organe de la vision possède lui-même une structure diversifiée qui module différemment le perçu selon des orientations déterminées par le sujet percevant : on ne perçoit pas la même chose dans le champ si on se sert surtout de la vision périphérique ou de la macula ou la fovéa. Même un philosophe comme Quine a observé combien la différence entre les types de vision fovéale, centrée ou périphérique transformait la récolte perceptuelle et l'espèce d'impossibilité

de comparer entre elles « des structures d'irradiation oculaires fragmentaires » en l'absence d'une hypothèse sur la « scène complète » (1977a, p. 64). Il s'agirait plutôt d'hypothèses sur les structures spatiales.

La décision sémiotique de tenir comme élément premier du langage visuel la zone du champ déterminée par l'instrumentation la plus riche en prélèvements de couleurs, soit la fovéa, renvoie à un niveau constitutif de type phonologique, produisant un colorème. Le colorème est une petite masse floue dotée de toutes les variables visuelles, qui est le correspondant macroscopique de la visée fovéale sur le champ, la fovéa pouvant en effet prendre pour cibles d'infimes fragments du champ visuel. Comme les phonèmes servant au langage verbal sont des nœuds de hauteur, de timbre, de sonorités, etc., les colorèmes sont des nœuds de matières visuelles, offrant toujours l'organisation d'un centre et d'une périphérie dans un volume topologique restreint (Saint-Martin, 1987a).

Mais le colorème ne peut servir à la définition spatiale, syntaxique ou sémantique de l'œuvre visuelle, même si son action individuelle peut parfois intervenir dans le tissu spatial, tels certains phonèmes en poésie. C'est uniquement au niveau de regroupements de multiples colorèmes, à travers des schèmes syntaxiques, qu'un discours se constitue.

En particulier, le langage visuel exige de faire le saut d'un iconisme de l'objet isolé à la construction d'un « iconisme analogique », à la Peirce, où les structures spatiales d'une région visuelle « ressemblent » aux structures des espaces organiques qui en constituent les premiers référents. Toute projection ou reconnaissance d'« objets » iconiques modifie la structure spatiale du champ (Francès, 1985, p. 191), en introduisant d'autres notions de points de vue, distances, proportions, etc. En d'autres mots, « percevoir un tableau est très différent de voir des objets usuels » et sa perception doit être traitée « comme une expérience très spéciale » (Gregory, 1980, p. 50). La reconnaissance d'un objet banal, qui ne suscite pas d'intérêt, doit souvent être investie par la saisie d'un « détail critique », qui transforme une portion du champ, fondant aussi bien l'esthétique du détail chez Kandinsky que le « punctum » de Barthes.

Au sein de la représentation picturale, la sémiologie topologique (Saint-Martin, 1980, 1987a) reconnaît l'existence d'hypothèses spatiales multiples, d'abord topologiques, impliquant des masses de peu de profondeur, mobiles et d'une grande cohésion interne, qui ne tolèrent ni vide ni trou, en dépit de leurs tensions internes, et produisant un « espace plein », toujours proche, parfois appelé un espace *all-over*. Sur ces fondements topologiques s'élaborent d'autres structures spatiales, euclidiennes ou projectives, simulant une plus grande distance ou disjonction entre leurs agrégats.

Cette intuition sémiologique de l'espace pictural trouve une expression plus sophistiquée dans les descriptions de la structure offertes par J. Petitot-Cocorda, comme d'un « système de places », qui n'est pas donné, mais qui se construit « du conflit des places qu'il articule » (1979, p. 233 et 234). D'une part « les places ne font système qu'en tant qu'elles "tiennent ensemble", qu'elles sont colocalisées dans un espace de localisation sous-jacent à la structure [...] elles sont séparées par un système de seuils discriminants qui les définit par différence », donc un « tenir ensemble de façon stable dans un espace distributif » (1979, p. 234). La « stabilité structurelle » n'est pas un équilibre statique d'éléments uniformes, mais résulte d'un « système de discontinuités (seuils) engendré par la "projection" sur "l'espace" de la structure (dit espace externe) d'une forme globale du signifié (définie sur un espace interne supposé et inobservable) » (1979, p. 235).

Petitot poursuit que cette structure est un déploiement de « singularités pulsionnelles » (1979, p. 237) et que ces « places » possèdent une identité de localisation, mais non une identité sémantique, laquelle ne leur adviendrait qu'à la suite d'un morcellement qui détruit leur être-spatial. De fait, ces places colocalisées seraient parcourues par un « oscillateur » perceptif, tel celui proposé par René Thom pour « l'émission de la phrase » verbale (Petitot-Cocorda, 1979, p. 236). En termes plus simples, on dira que « le sens du sens, c'est cette configuration dynamique où se retrouvent, sans qu'on puisse vraiment les disjoindre, les notions de place, d'orientation et de force » (Quéré, 1992, p. 164).

7.3. LA RÉFÉRENCE VISUELLE

Les signifiants d'une œuvre d'art visuel, sensoriellement perceptibles, font manifestement référence à un ensemble d'éléments sensoriels, évoquant divers types d'espaces concrets. Cette référence – « ce dont on parle » – peut être analysée selon ses sources sensorielle ou perceptuelle, porteuses de résonances sémantiques et affectives par leurs rapports au vécu, mais qui doivent être interprétées dans leurs interrelations et non dans des pseudo-substantialités isolées.

7.3.1. Le référent sensoriel ou organique

Nous postulons que les espaces sensoriels, organiques et perceptuels, évoqués dans une représentation visuelle, représentent la première référence de ce langage, c'est-à-dire « ce dont il parle », reconnaissable à travers

les percepts. On ne peut guère s'étonner qu'une civilisation fondée sur l'abstrait et le conceptuel n'ait pu « comprendre » le langage visuel.

Les percepts ont été décrits comme des unités à deux faces, construites à même la relation sensorielle à l'externe, par des schèmes endogènes logés à l'intérieur de l'organisme. D'où la distinction entre les espaces *sensoriels* qui regroupent les variables plastiques externes (forme, couleur et texture) et les espaces *perceptuels* construits par des schèmes s'exerçant à l'interne sur les autres variables visuelles : la dimension, la vectorialité et l'implantation dans la profondeur (Saint-Martin, 1987a, p. 21 et 69).

Les sciences cognitives ont accumulé nombre d'informations sur les particularités objectives des espaces sensoriels. En particulier, l'épistémologie génétique de Piaget (1948b, 1961) a décrit comment l'être humain constitue, dès sa naissance, des champs de sensibilité liés à l'activité de perception de ses organes sensoriels, qu'il a appelés des « espaces organiques », ou encore espaces pratiques ou perceptuels. La satisfaction ou plaisir érogène est liée à cette activité des organes sensoriels et perceptuels qui forment les espaces organiques (Serres, 1985).

Sur le plan sensoriel, le travail de la vision comporte trois potentialités. D'abord, la vision fovéale, précise et riche en cônes prélevant la couleur, ne se réalise toutefois qu'en deçà de 300 cm et sur un arc de cercle d'un degré dans le champ. La détection de certaines propriétés offertes par les images exige parfois « une opération mentale d'expansion (périphérique) ou de zoom » (fovéal) sur certaines régions (Moraïs, 1983, p. 160). Vient ensuite la vision maculaire, moins riche en cônes, mais dont le champ d'application est plus large et distant. Et la vision périphérique, très pauvre en cônes, couvre un champ de 180 degrés et des profondeurs éloignées, plus diffuses.

Comme dans la perception du réel, ces fonctions oculaires se réalisent aussi bien simultanément que successivement, envoyant au cerveau trois catégories de messages différents qui doivent être interreliés dans une image unifiée. Les caractéristiques visuelles des fragments plastiques réfèrent d'elles-mêmes à des distances et espaces organiques spécifiques, que nous explicitons ci-dessous.

Le cerveau s'intéresse à la perception de divers niveaux de détail dans le proche ou le lointain, perçus par ces trois instruments de la vision :

Il peut regarder les choses « de loin » pour avoir une appréciation globale de la forme. C'est alors l'aspect « gros espacements » qui compte. Il peut aussi prêter attention aux petits détails (la texture des cheveux, par exemple) et c'est alors l'aspect « petits espacements » qui entre en jeu (Ninio, 1989, p. 71).

Les évocations sensorielles dans une représentation visuelle reflètent des expériences cognitives et émotives du réel que le producteur juge pertinent d'évoquer. En même temps qu'un effet cognitif, elles provoquent chez la personne qui regarde un effet de plaisir ou de déplaisir, selon leur jonction avec ses propres traces mnésiques et sa structure affective (voir la section 6.11).

Outre la multiplicité des sens, les sciences cognitives ont reconnu une polymodalité sensorielle qui ouvre chacun des sens aux spécificités des autres (Hatwell, 1986; Lupien, 1996-1997, p. 60). Une tradition peu satisfaisante n'énumère que cinq sens : l'œil, l'oreille, l'odorat, le tact, le goût, alors que, selon Korzybski, qui souligne que les sens et l'esprit ne peuvent être dissociés, la science en reconnaîtrait plus d'une vingtaine (1950, p. 236). La philosophie orientale postulait un sixième sens, qui permet d'associer couleur, texture, poids, odeur, etc. dans un même objet ou entre des objets différents (Watts, 1972, p. 90), ce qui évoque le pictogramme d'Aulagnier (voir la section 6.11). M. Serres suggère de considérer les organes liés au sexuel comme des sens et parle du « tympan généralisé de la peau », qui est topologique (1985, p. 72 et 126), appuyant l'hypothèse de la psychanalyse développée par le Moi-peau d'Anzieu (1982).

Il serait opportun de reconnaître minimalement deux autres organes sensoriels, étant donné la richesse des informations qu'ils prélèvent dans le réel : la main et le pied. La main, par laquelle on connaît ce qu'est saisir, aplatir, lisser, briser, lancer, soutenir, arrondir, griffer, happer, frapper, caresser, couper, pousser, plier, etc. Et le pied, qui nous informe sur la rotation, l'avance-recul, le saut, le trépigement, le plat, la grimpée, le choc, le vide, l'immobile, la lenteur et la vitesse, donc le rythme, etc. Ces sensations sont données à expérimenter dans une œuvre visuelle comme agréables ou non, mais on tend à méconnaître la résultante, soit les résonances affectives de ces perceptions sensorielles dans l'organisme entier.

Pour Freud, en effet, la libido ne se résume pas à des visées de désirs isolés, mais à des processus actifs qui se déroulent et s'expérimentent dans tous les organes du corps. L'étude de la perception sensorielle ne peut être détachée, en sémiotique, de celle de la pulsion libidinale : « les destins du sexuel sont si étroitement liés à ceux de l'organe qu'ils en sont inséparables » (Assoun, 1988, p. 78). En même temps, toute ouverture sensorielle se présente « comme risque d'effraction, risque de destruction de soi » (Schneider, 1988, p. 42), analogue à certains processus proprement mentaux.

Les prélèvements par chacun des organes sensoriels doivent être mis en relation les uns avec les autres en vue de les reconnaître, les différencier, les classer, etc. Ainsi les espaces organiques sont les produits des interrelations établies au sein des éléments spécifiques du réel que chaque

organe sensoriel prélève; ils sont des synthèses d'un multiple particulier. Ces « espaces de la perception », comme les appelait M. Serres, ne sont pas des données immédiates des sens, mais des constructions « spatiales », résultant des liaisons qui s'établissent entre les expériences sensori-motrices, les facultés intellectuelles et les facteurs émotifs.

Leur complexité provient aussi bien de l'hétérogénéité de leurs composantes respectives que du fait que chaque espace organique peut véhiculer des stimuli d'espaces différents. Ainsi les stimuli visuels, sonores, thermiques, posturaux, etc. sont d'abord mis en relation chacun à son propre niveau, en vue d'une organisation où ils peuvent être connus, situés et comparés entre eux. Par exemple, les ondes sonores sont interreliées et regroupées en paramètres de timbre, d'intensité, de hauteur, de sources, etc. Mais elles peuvent aussi évoquer l'aigu, le tactile, l'éclat ou l'ombre du visuel, des mouvements kinesthésiques et rythmiques, etc. sans perdre leur caractéristique principale d'être des zones sonores.

Il en est de même de la tactilité, qui peut regrouper plusieurs types d'espaces organiques : le thermique (chaud et froid), la texture (lisse-rugueux), la pénétrabilité (mou-dur), le continu (le successif, le simultané, le rythmique, le clos, etc.) Et la vision, dont le registre propre est la couleur, peut réagir, par voie d'association, à des stimuli hétérogènes de texture, de chaleur, de mouvement, etc. qu'elle doit unifier dans la production d'un espace plus global et synthétique. Mais tous ces stimuli conservent leur efficace spatial et érogène particulier.

Les percepts sensoriels hétérogènes, dont chacun des instruments de mesure diffèrent (Ninio, 1989, p. 37), sont interreliés, sinon enchevêtrés, les uns dans les autres. Ainsi, « les expériences tactiles et visuelles de l'espace sont si intimement associées qu'il est impossible de les séparer » (Hall, 1966, p. 82). Certaines distinctions semblent plus faciles dans l'espace sonore, où le cerveau discerne « dans le son complexe reçu à l'oreille, plusieurs composantes, soit la signature des différents instruments, en extrait une mélodie principale, un contrepoint, un accompagnement rythmique » (Ninio, 1989, p. 69).

Les percepts visuels, seulement sensibles aux changements dans le champ, sont en perpétuelle mutation par le phénomène même de la vision – l'œil étant en perpétuel mouvement – et par les interactions des variables visuelles (contrastes simultanés et successifs). Il ne peut exister de retour exact à une perception antérieure, « puisque chaque perception est modifiée par les précédentes » (Piaget, 1961, p. 364).

Dans la vie et en art, l'œil n'est qu'un intermédiaire entre le monde et le cerveau: « En fait, les yeux ne sont que des instruments, des organes périphériques de la vision. On voit avec son cerveau, on voit avec la totalité de son cerveau, et pas seulement avec son système visuel » (Imbert, 1983, p. 181). La vision se réalise en effet, en chiasme, à travers une diffusion dans un million de fibres optiques, non seulement dans le cortex visuel, mais aussi « dans d'autres régions du cerveau, régions du cortex cérébral ou sous-corticales » (1983, p. 183).

Les recherches de Hubel et Wiesel nous ont donné une image quasi rocambolesque de la vision qui s'ajoute au chiasme entre les fibres des deux yeux, où des cellules séparées et à distance les unes des autres exercent une détection exclusive d'aspects spécifiques d'un même objet: l'horizontalité ou la verticalité, l'orientation, la frontière ou bord, le vide, etc. sans qu'on sache trop où et comment ces fragments partiels se conjuguent pour former l'image globale de l'objet (MacLean, 1990).

Les intrications de la polysensorialité sont telles que les expériences de laboratoire ont montré qu'« au cours de l'apprentissage visuel-haptique, l'information apportée par le toucher est redondante à celle qu'apporte la vue; elle est reçue en même temps et n'ajoute rien à ce que la réception visuelle offre déjà (Francès, 1985, p. 57). D. Anzieu insiste pour faire de « l'espace physique sonore le premier espace psychique », soit « les bruits extérieurs douloureux quand ils sont brusques ou forts, gargouillis inquiétants du corps [...] cris automatiquement poussés avec la naissance », etc. Cet espace tourbillonnant « de bruissements, d'échos, de résonances, prendrait la forme de la caverne, comme l'espace buccal » (Anzieu, 1976, p. 265 et 266). Peut-être faudrait-il le penser comme une structure plus indécise, aux limites floues.

Une priorité d'origine est difficile à établir entre l'élaboration d'un espace thermique, olfactif, postural et kinesthésique, sonore ou l'interrelation des ombres et des luminosités, qui sont des espaces vibratoires d'intensités et d'effets multiples. Le besoin biologique de chaleur mènerait très tôt à « s'accrocher à des objets pour assurer notamment une certaine constance de la chaleur », fondement, selon Hermann (N. Abraham, 1972, p. 150), de « l'instinct de cramponnement », dont fait état aussi « l'objet transitionnel » de Winnicott.

L'expérience sensorielle que donne la perception d'une œuvre visuelle rappelle celle du réel. Car dans l'externe, elle donne une représentation « non conforme à la réalité, bien qu'elle soit parfaitement utilisable pour nous guider. La disposition des objets dans l'image que construit le cerveau n'est pas une disposition conforme aux lois de la géométrie classique, elle est non euclidienne » (Ninio, 1983, p. 193-194).

Leur évocation dans une représentation visuelle procure des indices sur les relations que le producteur a instaurées par sa position, visées, distance et relation à son champ de représentation, c'est-à-dire qu'elle explicite des systèmes de perspective, grâce aux « signes de distance » (Francès, 1985, p. 197), comme la hauteur, la superposition, l'intensité et la précision, etc. Nous avons décrit dans la *Sémiologie du langage visuel* (Saint-Martin, 1987a, p. 141-182) une vingtaine de perspectives qui souvent s'entremêlent et sont mimées plastiquement, parfois en contradiction avec leur environnement.

Le champ d'opération de la perception picturale est d'abord visuel, lié aux vibrations lumineuses réfléchies par une surface, soit un phénomène énergétique polymodal aux modulations incessantes. La vision y prélève un ensemble de stimuli fournis par les six variables visuelles, définies comme : la forme, la couleur, la texture, la dimension, l'orientation ou vectorialité et la position dans la profondeur (Saint-Martin, 1987a). Cette énumération trahit le vaste éventail des expériences sensorielles évoquées, largement imbriquées les unes aux autres : le tactile, le postural, le kinesthésique ou sensori-moteur, etc. Leurs regroupements ne produisent pas des prototypes individuels stables, commandant des répliques standardisées, comme dans la profération des mots, mais plutôt des gerbes de stimuli polysensoriels toujours changeants, déterminant les structures rythmiques des diverses spatialités.

Les espaces organiques

Les espaces organiques sont les lieux où se réalisent les plaisirs érogènes du corps et leur représentation par le langage visuel est susceptible de reconvoquer des percepts mémorisés de satisfaction à nouveau ressentis comme actuels.

Les espaces où vivent les humains « ne sont pas l'espace que connaît la physique » (Schilder, 1968, p. 29) et les espaces plastiques sont des espaces de représentation construits à même les structures cognitivo-sensorielles et libidinale. Dans la représentation picturale, ils répondent à l'« axiome » psychanalytique qui veut que la libido tente de rapprocher de soi l'objet aimé et de rejeter dans un lointain ce qui déplaît, ou qui est sujet à une évaluation ambivalente d'amour-haine ou de respect-crainte. L'interprétation d'un texte pictural structuré par des spatialités organiques se base sur divers effets de perspectives et de distances.

Les structures perceptuelles doivent effectuer un travail psychique de liaison entre prélèvements sensoriels, pour instaurer les variables de dimension et de profondeur ou seuils des distances dans le champ visuel. Elles sont produites par une « pensée » qui lie les éléments sensoriels, les compare, les assimile ou les disjoint, pour former des regroupements plus ou moins continus et polydirectionnels, grâce à une diffusion en parallèle dans les neurones corticaux (Dubois, 1990, p. 228).

L'un des plus familiers est peut-être *l'espace buccal*, lié de façon immédiate à la zone érogène de la bouche, mais dont l'activité appétitive et nourricière se répercute dans les autres zones érogènes de la peau, particulièrement l'œil, l'ouïe et le tact. Dans *l'espace buccal* coexistent simultanément les percepts kinesthésiques des activités motrices liées à la satisfaction de la faim ou la production de la parole, l'expérience de la satiété et de la satisfaction affective, de la contenance ou l'expulsion, du contact, de la pression contenue, de l'enveloppement, du chaud-froid, solide-liquide, etc. Cette diversité sensorielle est unifiée sous le primat topologique de la « cavité pleine », où se distinguent mal les limites entre le contenant et le contenu.

De même, *l'espace tactile* se présente comme un espace topologique quasi informel, où s'interrelient les expériences sensorielles de la pression exercée sur soi ou sur le non-moi, engendrant la notion de limite (formes ouvertes-fermées, à contour mou ou coupant), du dedans-dehors, du continu-discontinu, du volume externe, de la dureté et mollesse, du poli ou lisse, rugueux et strié, du pénétrable, du rythmique, etc.

Dans un registre totalement enveloppant, *l'espace thermique* envahit tout le corps. Il confirme la différenciation entre la pression par une source externe, diffuse, astringente ou dilatante, qui peut envahir le corps propre ou dans laquelle le corps peut se plonger dans un total enveloppement, etc. Il se révèle dans des gonflements et contractions, des fusions, des immersions, des palpitations, etc.

Un autre modèle ensembliste important, *l'espace postural*, coordonne des données sensorielles d'équilibre ou de déséquilibre, de points de vue ou points d'appui, de positions (dessus-dessous), de mouvements et d'orientations (verticalité, horizontalité, oblique), de poids et de gravitation, de pressions tactiles sur le corps, etc. Révélant les limites externes du corps propre, les gestalts unifiantes que sont les figures géométriques (ligne, carré, cercle, trapèze, etc.) renvoient à cette synthèse corporelle.

L'espace kinesthésique regroupe les diverses expériences du mouvement interne ou externe, des trajets moteurs comme potentialité passée, actuelle ou future de projection musculaire de soi dans l'environnement

ou d'interprétation empathique des mouvements à l'externe. Il préside à la question la plus fondamentale du pictural : comment s'effectue la « rencontre » entre éléments divergents. Il se révèle dans des tensions motrices, courbes, vecteurs, chocs, interpénétrations, effleurements, adjonctions, superpositions, etc.

Et *l'espace auditif* traitera surtout de l'émergence dans l'externe de stimuli qui se rapprochent ou s'éloignent, augmentent ou diminuent en intensité, dans l'avant et l'après et possédant une source plus ou moins localisable dans la profondeur. Le rayonnement sonore constitue une forme plus ou moins atténuée et temporaire d'enveloppement, d'ondoiement, de rayonnement, d'expansion, de rythme respiratoire, descriptibles en termes topologiques.

En dépit de la doxa qui insiste sur sa succession dans le temps, la musique se configure dans un espace sonore et kinesthésique, de par ses hauteurs, écarts, renvois, complexité d'accords, de timbres, etc. Dans les termes de H. Broch : « C'est toujours la transmutation d'une succession temporelle en une création qu'on doit appeler spatiale au sens élargi [...] que représente la musique. La transmutation du temporel en un système simultané, perçu comme spatial, c'est la musique en soi » (1966, p. 338).

Finalement, *l'espace visuel* est apparu comme le modèle spatial par excellence, au point où l'une de ses variations, l'espace euclidien, apparaît encore à plusieurs comme identifiable à la notion même d'espace. Le visuel semble toujours-déjà organisé dans la dimension du continu. Il semble abolir l'isolement dans lequel le toucher, le goût ou l'auditif déterminent leurs objets propres. Si « l'œil ne touche pas », sauf par tactile interposé, dans l'espace visuel, comme disait Piaget, « tout touche à tout », c'est-à-dire qu'un fragment visible est toujours lié à un autre élément visible et la sensation de vide relève de la tactilité, de l'auditif ou de la kinesthésie.

Les stimuli visuels sont des ondes vibratoires, tout comme le sonore, l'olfactif, le thermique et ne possèdent pas l'apparence fixe, stable et solide, des objets macroscopiques tactiles, reconstruits secondairement par la vision. Mais des agrégats d'une représentation visuelle identifiés à des choses immobiles se figent et perdent la mobilité et la fluidité de leurs composantes proprement visuelles.

Les enregistrements sensoriels dans les cellules corticales, appelés engrammes ou traces mnésiques, se lieront par contiguïté ou ressemblance, pour former des unités spatiales plus vastes et complexes, d'où surgiront les schèmes d'organisation du réel.

7.3.2. Les référents perceptuels

Le grand piège dans la perception d'une œuvre visuelle est cette « continuité apparente » des éléments juxtaposés sur le support plane de la représentation. La dialectique est pourtant fréquente, dans un même texte visuel, entre des « objets » contigus, dont le traitement implique une distance dans la profondeur. Le producteur peut aisément modifier sa visée oculaire ou sa distance vis-à-vis certains des agrégats juxtaposés. Localisées à des profondeurs différentes, ces zones brisent la « bonne continuité » gestaltienne et multiplient avec les disjonctions, les référents contextuels nombreux de « l'ici d'où je parle » et du « ce dont je parle ».

Les distances où les producteurs situent leurs éléments de représentation mettent en jeu des registres d'expériences sensorielles différentes, qui sont valorisés pour des raisons biologiques et symboliques : « Il est certain qu'il y aura moins d'échanges entre deux corps situés à une grande distance l'un de l'autre » et « la proximité dans l'espace augmente au contraire les possibilités d'interrelation et [...] le contact direct de deux corps » (Schilder, 1968, p. 251). De la proximité naît un sentiment d'unité avec le monde et les autres êtres (voir la section 7.4.2). C'est le fondement de la proxémie de Hall.

Le travail perceptuel interne sur les données sensorielles s'effectue à travers des processus d'estimation quantitative des distances et profondeurs dans le champ visuel, qui sont spontanés et quasi automatiques dans l'expérience quotidienne, quelles que soient les erreurs occasionnelles encourues, mais doivent être construits dans une représentation sur support « plane ». Comme l'a argumenté Merleau-Ponty, les dimensions spatiales sont des variables qui sont intégrées à un niveau de synthèse supérieure : « De même que le haut et le bas, la droite et la gauche ne sont pas donnés au sujet avec les contenus perçus [...] de même la profondeur et la grandeur viennent aux choses de ce qu'elles se situent par rapport à un niveau des distances » (1945, p. 308).

Bien que réalisée de façon quasi inconsciente, la production perceptive de la profondeur a fait l'objet de nombreuses recherches expérimentales qui ont montré ses liens intimes avec l'émergence de significations et d'affects, s'appuyant sur la conjonction de « schèmes cinétiques et de schèmes de tension et de détente ». Les mécanismes de perception de la profondeur se développent très tôt chez les animaux, comme on peut l'observer « chez les canetons pendant les cinq premières semaines après leur naissance ». Selon le mouvement du cou, on peut admettre que ces animaux ont une réponse « de surface » ou « de profondeur » devant des dessins sur lesquels

sont représentées des boulettes de nourriture plus ou moins rapprochées (Francès, 1985, p. 91, 176 et 248). C'est-à-dire qu'ils perçoivent ou de petits disques plats ou des boules.

Cette perception de la profondeur dans le volume et la troisième dimension exige une construction perceptuelle plus élaborée que les estimations de l'étendue dans les deux dimensions de la longueur-largeur. Cependant celles-ci sont aussi problématiques, car le spectateur oublie, notamment dans la perception d'une représentation visuelle en perspective frontale, qu'il est impossible de voir de face des éléments écartés dans l'espace, car la visée d'éléments non perpendiculaires à soi est nécessairement oblique, ce qui modifie leur aspect extérieur.

Les aspects particuliers que la distance octroie aux objets dans la profondeur ne sont l'objet d'aucun apprentissage ou enseignement particulier; ils forment des constantes cognitives qui s'appliquent avec la même régularité que les lois gestaltiennes de la perception. Leur perception dans une représentation plastique est facilitée par l'émergence des perspectives, renvoyant à une position du producteur sur l'ensemble ou des portions du champ, sa visée et les distances établies dans la profondeur, etc.

Si la perception visuelle ne peut s'effectuer que selon un point de vue unique, celui-ci peut varier d'une visée perpendiculaire et frontale à des visées angulaires (du bas vers le haut, du haut vers le bas, de la gauche vers la droite et vice-versa) qui heurtent plus ou moins les habitudes ou la logique spatiale du monde naturel. Ainsi des perspectives non orthodoxes utilisées par Rodtchenko dans ses photographies ou Eisenstein dans ses films.

Les visées et positions du producteur et les distances dans la profondeur s'inscrivent dans les diverses perspectives, lesquelles peuvent être interprétées, depuis Panofsky, comme des formes symboliques significantes par elles-mêmes. Ces significations n'ont pas encore été explicitées, sauf pour le narcissisme individualiste trahi par la peinture renaissante et son unique œil de perception, ou notre propre conclusion sur une perspective frontale sur un champ élargi, comme un procédé de narration verbalisante plus qu'une expressivité de l'expérience sensorielle.

Une distinction importante s'établit entre les distances topologiques, appréhendées dans la proximité haptique et les autres distances, plus ou moins illusionnistes, c'est-à-dire s'écartant de la « planéité » topologique de la surface du Plan originel. Nous les avons distribuées, selon la logique spatiale, en perspectives du proche, de la distance intermédiaire et de la grande distance (Saint-Martin, 1987a). Ainsi une visée frontale peut prêter

aux effets de sens de différentes perspectives : topologique (proxémique), sphérique, axiale, optique, en damier, arabesque, linéaire, à rabattement, fractale, à étagements, cubiste analytique, cubiste synthétique, atmosphérique, etc.

De même, une visée oculaire allant du bas vers le haut peut s'allier à des perspectives du proche ou du lointain : perspective linéaire, en hauteur, à étagement, nuagiste, atmosphérique, etc. Par définition, elle implique une position inférieure du producteur (et non du spectateur !) par rapport à un objet posé comme au-dessus du corps propre. Si la visée oculaire prise du haut vers le bas semble organiser une mise à distance qui renvoie à un effet de maîtrise ou de contrôle, elle engendre de sept à huit perspectives différentes : le rabattement, le linéaire et l'atmosphérique, l'aérienne, à vol d'oiseau, cavalière, isométrique, du damier, à l'indienne, etc.

Une visée angulaire de la gauche vers la droite, et vice-versa, dans le proche et le lointain, peut être horizontale (perpendiculaire) ou oblique, ouvrant à une connotation d'examen et de découverte, de curiosité ou d'inquiétude, dans des perspectives baroques, renversées, anamorphiques, etc.

Comme les espaces organiques, ces visées différentes peuvent s'inscrire simultanément, de façon paradoxale et ponctuelle dans une même œuvre. Il en résulte une visée « mixte », où le producteur propose de se situer, en même temps, au-dessus, au-dessous et sur les deux, quatre ou six côtés de ses objets de représentation, à la façon dont la sculpture multiplie ses points de visée pour le spectateur. Illusoire, ce regroupement de visées multiples prétend appréhender le champ visuel de tous les points de vue à la fois et décrire des côtés perceptuellement inconciliables d'objets iconiques. Dans un autre registre, la perspective « projective » conçoit les formes comme engendrées par l'action de forces-sources provenant de l'infini cosmique. Cette nouvelle géométrie a été utilisée par El Lissitzky (1980), à partir de l'enseignement théosophique de R. Steiner (1970), par Malevitch et Mondrian.

7.3.3. La quantification des distances spatiales

Le sens d'une représentation visuelle exige la construction des profondeurs dans sa structure spatiale, d'où découlent les effets des stimuli visuels sur un plan cognitif, sémantique et affectif.

Le problème fondamental qui a préoccupé les artistes de la Renaissance fut la façon de représenter des objets situés à moyennes ou longues distances, en minimisant la représentation du proche. De soi, cette distanciation est expressive des conceptions du sujet dans le réel. À travers

des calculs parfois savants, elle a donné naissance à une diversité de perspectives : convergente, curviligne, sphérique, bifocale, anamorphique, etc. (R. Klein, 1970, p. 237-277). De façon plus globale, la sémiologie visuelle s'attache à déterminer la nature et les répercussions d'une plus grande diversité des distances illusionnistes, instaurées par les divers styles plastiques, que le post-modernisme a souvent remises en usage.

De façon immédiate, le corps propre expérimente et interprète différemment le fait d'être à l'étroit dans son milieu ou face à des objets de désir proches ou éloignés. La loi générale du visuel veut que l'apparence sensorielle des objets (dimension, couleur-tonalité, forme, texture, etc.) se modifie selon leur mise à distance dans la troisième dimension. Les zones érogènes y sont sollicitées de manière diverse, ainsi que les univers qu'elles évoquent. Cette notion de profondeur, du plus proche au plus lointain, selon des estimations toujours subjectives, joue un rôle primordial dans la sémantisation des représentations visuelles, figuratives ou non.

En introduisant une notion de quantification au sein des distances en profondeur, l'ethnographe E.T. Hall a fourni à la sémiotique visuelle un précieux élément d'analyse des modalités de la référence offerte par ce langage, dans ce qu'il appelait « la dimension cachée » de l'univers sémantique, soit la distance spatiale. Il a exploré les conséquences sémantiques des variations dans la profondeur que l'organisme établit, souvent de façon inconsciente. Son expérience sur le terrain lui avait révélé l'empan de quatre grandes zones, dans le proche et le lointain, « qui ont une configuration et une signification précises » (Hall, 1966, p. 142).

L'estimation des distances dans la profondeur renvoie à l'expérience acquise dans le monde macroscopique ; elle est toujours approximative, portant sur quelques grandes zones. Quoique sujette à des mésinterprétations, cette estimation est utilisée dans la représentation visuelle, produisant des percepts structurels générateurs d'espaces représentés différents. Cette mise en relation, productrice d'une configuration spatiale modulée dans le proche et le lointain, le haut et le bas, le grand et le petit, l'intense et l'effusif, régit aussi l'appréhension perceptive des autres stimuli sensoriels, sonores, thermiques, kinesthésiques, etc.

Si l'organisme assimile inconsciemment une certaine logique géométrique du monde naturel qui situe les objets dans l'environnement (l'arbre devant la maison et loin du ciel), la logique de la représentation picturale n'y est pas soumise, du fait des variations d'intensités et d'interactions de couleurs, des processus découlant de la spécificité du Plan originel, qui bouleversent la profondeur qu'évoquerait une représentation iconique naturaliste (Saint-Martin, 1987a).

Ainsi les régions du champ pictural dont les variables visuelles sont dotées d'une plus grande « intensité » apparaissent plus proches, au premier plan parfois, à l'encontre des rapports « réalistes » évoqués par ailleurs. Certains « cioux bleus » chez Cézanne se positionnent à l'avant des troncs d'arbre, contribuant à l'organisation d'une structure spatiale différente de l'eulclidienne, tout comme les « cioux blancs » de Mondrian.

Nous rappelons brièvement ces catégories spatiales qui prêtent à une grande diversité de perspectives, leur coprésence dans la même œuvre étant par ailleurs génératrice de disjonctions majeures. Aux quatre types de distances spatiales concrètes décrits par Hall : la distance intime ou proxémique, la distance personnelle, sociale et publique, nous avons ajouté deux autres zones pour les besoins de l'analyse des œuvres plastiques, soit l'espace interne et l'espace « à l'infini ».

On peut donc décrire six types d'espaces perceptuels, structurellement différents, issus des distances où se positionne le producteur par rapport aux objets donnés à percevoir dans son champ de représentation. Ils vont de l'interne au plus proche, du personnel au plus lointain. Même les œuvres dites « abstraites » doivent être analysées par perspective optique, quant à la disposition de leurs plans dans la profondeur, grâce à une grille allant de 1 à 10, entre le plan le plus rapproché et le plus éloigné.

a) *L'espace interne ou intérieur*

Il existe une zone d'expériences constituant un *espace intérieur* dans l'organisme, qui est partie prenante de l'image du corps. Schilder observe en effet que « les processus psychiques ont des racines communes avec les autres processus dont l'organisme est le siège » (1968, p. 31). Cet espace endogène, relativement informel, regroupe la kinesthésie et le postural, l'énergétique de la corporéité, les pulsions, émotions, souvenirs, informations, tensions et projets.

Cet espace peut être expérimenté soit comme un plenum immense, tumultueux et assez inextricable, soit comme un ensemble morcelé, un vide pénible, restreint ou sans limites, etc. comme l'a révélé la psychanalyse. Les « cinq » sens n'y jouent aucun rôle en tant que tels. Selon la proposition du gestaltien Kurt Lewin (1936), l'espace interne peut le mieux être représenté par les structures des espaces topologiques, instaurant des relations entre forces, intensités, interactions et transformations, ouvertures et limites, passages et collisions, bords, etc. La popularisation des images numériques, du rayon X ou du microscope a donné naissance à un type de perspective pointant vers la représentation d'objets internes au corps en un

monde multiple et grouillant. Il met aussi en jeu des perspectives topologiques, frontale, optique, informelle, du nuage, du gros plan, tachiste, atmosphérique, etc.

b) *La distance intime ou proxémique*

Une fois franchie la frontière de l'épiderme – interface entre le corps propre et le monde externe – la distance intime ou proxémique (2 à 30 cm) offre le plus riche des espaces sensoriels où tous les sens sont agents actifs ou passifs. Cette zone perceptuelle n'informe pas seulement sur le monde, mais sur soi-même comme source, agent et site des sensations. C'est l'espace du vital, de l'érotique et du combat.

À cette distance très proche, écrit Hall, «la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif» (1966, p. 147). La psychanalyse a décrit les allures de pseudopodes de ces mouvements de la surface sensorielle, comme les aléas d'un espace-peau (Anzieu, 1982), ou cet auto-engendrement du corps organique par ses activités sensorielles (Aulagnier, voir la section 6.11).

Hall y loge l'espace buccal, aux ramifications sensorielles et affectives quasi infinies, l'espace tactile et ses expériences multiples de la dureté, de la mollesse, du pénétrable, du poli ou rugueux, de la découverte de la limite entre l'objet et soi, etc. De même, l'espace thermique nous révèle l'enveloppement de l'intérieur par l'extérieur, du chaud et du froid, les pulsions libidinales. La kinesthésie y règne par la possibilité de saisir ou d'être pris. La vision, qui y est brouillée, perçoit des détails sans pouvoir saisir la configuration globale de grands objets. La parole y joue un rôle minime dans la communication et une forte sonorité y détruirait le sentiment de proximité.

Les échanges intimes entre le corps et son environnement immédiat, moins visuels qu'haptiques, se représentent mieux par des modèles informels, vibratoires, tachistes, de masses ou de secousses, d'ondulations et de flux, de tensions et contrastes, largement topologiques. Ils mettent en jeu l'ouvert et le fermé, le contigu et le séparé, l'intense et le flou, l'actif et le passif, etc. Peuvent l'évoquer les perspectives frontale, vibratoire, tachiste-informelle, optique-chromatique, posturale, cubiste analytique, monochromatique, fractale, du gros plan, uniste, tachiste, etc.

c) *Dans l'espace personnel (40 à 125 cm), à la limite de l'extension du bras, un contact immédiat avec l'autre n'est possible. C'est une bulle de protection pour le corps. Le visuel supplante les autres sens,*

tout en reconnaissant leurs traces. La vision fovéale parcourt tout l'objet. Le tactile, l'olfactif, le kinesthésique y sont réduits, le sonore rythmique s'y déploie, sous des perspectives frontale, pyramidale, parallèle, oblique, cubiste analytique et synthétique, à entrelacs, précolombienne, cavalière, baroque, isométrique ou anamorphique, etc.

- d) *L'espace social* (1,30 à 3,60 m), limite du fovéal, positionne les objets hors d'atteinte du bras, instaurant une atmosphère impersonnelle. Il offre une globalisation des objets immobilisés et séparés les uns des autres, neutralisant les détails et les contours, aplatissant les volumes, etc. La vision neutralise les objets en les insérant dans un large contexte ou les domine par une visée du haut vers le bas. Le tactile, kinesthésique, thermique, postural, deviennent plus indécis. Ces représentations donnent lieu aux perspectives intermédiaires du moyennement proche : frontale, baroque, du nuage, informelle, parallèle, oblique, byzantine, égyptienne, sphérique, axiale, convergente, de rabattement, etc.
- e) *L'espace public* (3,60 à 7,50 m), où le corps propre n'est plus concerné, offre des silhouettes entières mais rapetissées, agglutinées et banalisées par leur entourage, etc. Cette distance exige des renforts sensoriels pour la communication (voix, audition, etc.) et produit des couleurs, contours, textures et kinesthésies affaiblies. Hall y voit des environnements à explorer et des sources possibles d'inquiétude. Dans sa phase extrême, cette distance efface la volumétrie des corps et les fait apparaître plats.

Cet éloignement suggère séparations, contrôles et intimidations, issus du respect, de la vénération ou crainte, comme la distance où se tiennent le roi ou l'orateur. L'homogénéisation sensorielle des objets et l'élargissement du champ visible, due à la vision périphérique, renvoie au conceptuel plus qu'à un perceptuel. Cette distance est évoquée par des perspectives impressionniste, Renaissance convergente ou linéaire, aérienne, inversée, à vol d'oiseau, en étagements, etc.

- f) *L'espace lointain* se déploie vers une très grande distance (1 500 à 3 000 m) euclidienne, hautement valorisée. Les sens y sont peu opérants, la fovéa et la macula s'éclipsant au profit de la vision périphérique. Les couleurs, les contours, les textures s'affadissent et se confondent. La pauvreté sensorielle de cet espace exige paradoxalement l'emploi de facteurs proxémiques (textures informelles, masses indécises, lumières uniformes, etc.) pour combler le vide perceptuel.

- g) *L'espace à l'infini*, qui n'est pas proprement perçu, doit jouer dans la représentation sur une indécision entre le très proche et le très lointain. Dans la peinture dite cosmique, la représentation évoque une appréhension de l'univers dans sa totalité, où des sources externes sont organisatrices du monde et des objets. Il caractérise de nombreuses représentations abstraites, à travers diverses perspectives : projective suprématiste ou néo-plasticienne (Mondrian, Malevitch, Lissitzky, Kandinsky, etc.), frontale (Newman, Rothko, Reinhardt, Still, etc.), réversible (Molinari, etc.), microscopique (Pollock, Twombly, Michaux), ou monochrome, informelle et du damier, etc. La distance dite « à l'infini » est suggérée par de nombreuses perspectives : frontale, convergente, paysagiste, impressionniste, tachiste, en hauteur, etc.



Le « sens » du sens

Dès l'abord, la vie psychique ou symbolique est définie comme un processus sémiotique où des représentants cognitifs d'origine perceptuelle sont liés à des poussées organiques et affectés d'un quotient agréable ou désagréable, dont la loi est la poursuite d'un état de satisfaction ou de plaisir et l'évitement d'états de déplaisir. La compréhension d'une représentation visuelle, qui donne toujours du « sens », y joue un rôle important.

Les actes de connaître et de comprendre ne sont pas identiques, même s'il faut connaître pour comprendre. Ils sont produits par chaque individu de façon différente, selon ses capacités intellectuelles et émotives.

Le produit de l'acte de comprendre est privé et ne peut être le même chez deux individus dont l'expérience est nécessairement différente. Si la production d'un lien entre deux éléments est la première production d'une pensée, selon Bion, on peut présumer que la pensée qui «comprend» a établi des liens entre une multiplicité d'éléments et non qu'elle laisse le tout en vrac.

Les principaux mécanismes de la construction du sens dans un texte visuel sont reliés par la sémiologie topologique aux processus psychiques, tels que décrits par la psychanalyse. Cette sémantique visuelle s'élabore sur la dynamique de la pulsion, à travers l'expérimentation affectivo-sensorielle des représentants de chose et de mot, d'une théorie de la référence et d'une théorie du sens proprement dite.

Le sens consiste dans l'ensemble des connexions cognitivo-affectives qui sont établies entre des signifiants observés à l'interne et à l'externe, qui ont été intériorisés par la mémoire dans le système nerveux d'un sujet quelconque. Comme le disait Searle, «les significations sont dans la tête». On ne peut «dire» ou peindre un signifié, mais seulement l'évoquer à travers une représentation matérielle.

Le sens «n'est pas un concept» (Gendlin, 1962, p. 202), mais le produit d'une activité de relations affectivo-cognitives entre le monde et l'expérience actuelle du percepteur. Ces connexions établissent une simultanéité configurationnelle où coexistent des signifiants perçus antérieurement et des signifiants actuels. C'est dire que la pluralité de la notion de temps demeure elle-même une hétérogénéité qui requiert une mise en connexion dans une simultanéité de type nécessairement spatial.

La représentation visuelle s'offre comme un ensemble clos d'agré-gats de matières colorées, en perpétuelles mutations, fusions, interactions, inclusions, intersections, etc. qui renvoient à un éprouvé corporel du percepteur. Sa signification résulte d'une active expérimentation sur des perceptions en transformation, produite par l'attention qui structure les matériaux linguistiques, les met en relation avec les structures internes du sujet percevant et les structures intégratives offertes par l'affectif et la connaissance. Il en découle une compréhension non verbale – et inexprimable par le verbal – mais qu'on peut indiquer par une description adéquate des liaisons effectués sur les phénomènes.

Des connexions sont souvent établies entre des signifiants mal observés, menant à une incompréhension du véritable état des choses. Il s'ensuit la difficulté de faire sens d'objets qui offrent un nombre quasi illimité de composantes, traitables par les seules lois statistiques. L'œuvre visuelle jouit

d'un statut particulier en raison de ses dimensions limitées, insérées dans Plan originel ou un Cube virtuel, dont la structure est descriptible (Saint-Martin, 1987a, p. 217).

La mise en relation de stimuli nombreux formant une quelconque configuration spatiale est aussi nécessaire vis-à-vis des signifiants de mot que des signifiants de chose. La compréhension et le sens de signifiants verbaux requièrent une pensée de type visuel, dont les arborescences maintiendraient vivaces au sein d'hypothèses unificatrices, les niveaux de surface et de profondeur, petits et gros détails, fusions, disjonctions et ruptures, transformations, sauts dans l'espace et le temps, etc.

Il faut reconnaître que les œuvres littéraires, comme le roman, n'ont pas encore trouvé une syntaxe qui permette d'en unifier les centaines de composantes. La polysémie des mots, en particulier, entre des signifiants de niveaux d'abstraction trop différents mène à des connexions « illogiques » ou à l'absence de sens dans la juxtaposition d'éléments appartenant à des contextes trop hétérogènes. Les juxtapositions de mots semblent souvent relever de la définition du « chaos », appliquée à des ensembles dont on ne peut qu'énumérer les parties sans pouvoir les intégrer dans une totalité explicite. Le format condensé du poème permettrait la production d'une structure intégrée de connexions ouvrant à un sens, dès que sera mise à jour une syntaxe, encore inexistante, de ces formes de discours (Saint-Martin, 1985b, p. 9-23).

Quels que soient les types de signifiants, pour le redire crûment, le sens ou le signifié ne peut pas être dit par des mots, dont la syntaxe n'offre pas de structures de liaisons perceptibles suffisamment variées. On pense à ce pianiste à qui l'on demandait le sens de sa sonate : il se remet au piano et la rejoue : « Voilà son sens », dit-il.

8.1. COMPRENDRE

La compréhension est une activité psychique, cognitive et affective, hautement individuelle, qui ne peut se transmettre de l'un à l'autre et dont les produits peuvent mal se communiquer à travers divers médiums linguistiques.

À la suite des nombreux indices récoltés auprès de philosophes, psychologues, psychanalystes et linguistes, il apparaît que le fait de comprendre correspond à une « saisie » psychique, soudaine et abrupte des relations entre divers éléments retenus comme pertinents dans une configuration de type spatial, à partir d'une certaine hypothèse. L'être humain n'est pas conscient

des mécanismes qui produisent ces mises en relation, ni du moment où elles se réalisent, ou de ce en quoi elles consistent, même si elles ont une énorme influence sur sa conduite subséquente.

C'est un truisme chez les scientifiques : « Comprendre ce qui se passe autour de nous revient en réalité à construire des modèles et à les confronter à nos observations » (Nicolis et Prigogine, 1992, p. 279). Mais la société et le monde de la culture ou des arts ne sont pas parvenus à construire des modèles d'eux-mêmes qui « tiennent la route » depuis la disparition des « grands récits », maintenant tenus pour illusoires. De même, le cosmos ou la vie comprennent trop d'éléments, connus et inconnus, pour être susceptibles d'être interreliés dans « un » sens !

Comprendre consiste à regrouper des éléments – à partir d'hypothèses servant de modèles et toujours soumises à la discussion –, de façon qu'apparaissent à une attention suffisamment prolongée leurs connexions et interrelations dynamiques. Éprouver une émotion n'est pas la comprendre, comme l'exprime le héros de Tolstoï : « Il me semble que j'éprouve ce qu'en réalité je ne comprends pas » (1949, p. 74). On peut « sentir avec », sans comprendre ce qui est éprouvé.

Les éprouvés suscités par la perception de signes produits par d'autres humains donnent lieu à une expérience de décharges énergétiques, qui ne sont pas en elles-mêmes des opérations de compréhension. La construction du sens et la compréhension sont vues comme une forme d'organisation psychique active et spatialisante des éléments externes perçus, qui renvoient aux structures internes du sujet. Elles représentent une « forme particulière de la maîtrise de l'excitation physique » (Reik, 1976, p. 209) et non un simple ébranlement sensori-moteur et affectif. Elles dépendent donc de la mémoire du perceuteur, de son équilibre et ouverture émotive.

La compréhension de l'œuvre d'art visuelle exige, nous semble-t-il, la mise en œuvre de trois modèles :

- a) une hypothèse sémiologique sur la nature des signes et leur syntaxe, soit la relation entre des signifiants sensoriels perceptibles, de leurs référents spatiaux et des signifiés construits et non perçus ;
- b) une hypothèse, fournie par la psychanalyse et la Gestaltthéorie, sur les modes de fonctionnement de la perception sensorielle des représentants de chose et de mot, qui se déploient dans des espaces variés ;
- c) une hypothèse sur la dynamique de la fonction psychique symbolique et des structures pulsionnelles, qui régissent le sens, offerte par la psychanalyse freudienne.

Le trajet perceptif range une occurrence dans un « type » d'expériences, la spécifie en liaison avec tels mécanismes, procédures et concepts, etc. menant à la production de « modèles d'organisation », qui multiplient « les aspects possibles sous lesquels l'éprouvé peut être considéré et symbolisé » (Gendlin, 1962, p. 217). Il s'agit de relations spatiales ensemblistes, telles le tout et sa division, un continuum, des perspectives et points de vue, etc. qui renvoient à une variété d'espaces polysensoriels.

Comprendre l'œuvre exige d'expérimenter les espaces concrets perçus, leurs effets cognitifs et affectifs et « saisir » leurs valeurs plus ou moins disjonctives dans un contexte épistémologique adéquat reflétant des moments disjoints du moi intime. Par leur intermédiaire, c'est ensuite « se représenter le rapport d'un élément de la structure psychique avec un autre », dont aucune science n'existe encore, comme l'observe Bion (1979, p. 101), mais qui reste un besoin émotivo-cognitif fondamental.

Selon la psychanalyse, la fonction symbolique a toujours pour ressort, en art comme en sciences, l'allègement de tensions internes par la représentation de « totalités » plus ou moins bien unifiées. Pour l'artiste, la fonction de l'œuvre symbolique consiste à aménager des regroupements perceptuels qui lui permettent de prendre conscience de diverses zones internes pulsionnelles et de tenter d'unifier un monde interne en conflit, soit de tenter, par leur représentation plus ou moins consciente, de modifier et rendre plus satisfaisantes les structures d'équilibre internes (voir la section 5.5).

Dans les structures spatiales d'une œuvre d'art, le spectateur est aussi à la recherche de formes d'organisation qui confortent et raffermissent les équilibres spatiaux qu'il a déjà construits dans son vécu, ou de nouveaux types d'intégration permettant de réintégrer des éléments demeurés exclus de la vie psychique dans une plus grande cohérence. Ces nouvelles synthèses peuvent se fonder sur une utilisation inédite de nouveaux mécanismes de défense (voir la section 6.6).

Cette appréhension de l'éprouvé dans l'œuvre renvoie avant tout à l'expérience sensori-motrice et affective de la personne qui regarde et de ses rencontres avec le réel. Tout comme Piaget observait que les dessins d'enfant ne tentent pas de mimer l'apparence de l'objet, mais plutôt les trajets subjectifs qui mènent à leur appréhension, on peut estimer que les représentations visuelles, au niveau plastique, sont susceptibles de représenter des mouvements, trajets, chocs et interrelations propres à l'artiste que le spectateur reconnaît plus ou moins pour les avoir expérimentés lui-même dans son espace-de-vie.

La compréhension est toujours abstraite et réductrice, ne pouvant rendre compte de la totalité d'une œuvre ou de l'expérience vécue, mais correspond à un besoin légitime d'unifier l'expérience et d'éviter le chaos. La compréhension vise ce qui est perçu dans ces représentants de chose (les espaces organiques, leurs traitements, leur symbolique affective, etc.), et leurs rapports avec les signifiants de mot, etc. Ces éléments, perçus comme agréables ou désagréables, font écho aux zones de notre monde interne, contribuant non seulement à une expérience, mais à une connaissance accrue de soi.

Freud écrivit à Fliess qu'après deux mois d'interrogation à tâtons, une nuit « où mon activité cérébrale fonctionne au maximum, les barrières se sont soudain levées [...] et j'ai pu pénétrer depuis les détails de la névrose jusqu'à la condition de la conscience » (1985c, 20-10-1895). Dans les termes de l'analyste Annie Reich, la claire appréhension du matériel « se produit soudain comme de quelque part à l'intérieur de son propre esprit. Tout à coup, ce qui se présentait comme confus et incompréhensible fait sens; souvent les éléments déconnectés forment une Gestalt » (1986, p. 69).

Face à la multiplicité des stimuli, l'organisme réalise sans cesse des actes de mise en relation d'éléments et de compréhension partielle. Que ces éléments soient anodins ou profonds, la compréhension remplit toujours de satisfaction. C'est un phénomène de degrés : on peut comprendre un peu ou beaucoup, sans comprendre tout d'une situation, et une mise en relation peut être défectueuse sur le plan syntaxique menant à une relative incompréhension.

Aussi, à l'encontre de Panofsky (1969), il faut voir que les foules innombrables qui se pressent dans les musées du monde comprennent quelque chose des œuvres de toutes époques qu'elles visionnent. Elles reconstruisent, même par vision périphérique incomplète, des référents qui renvoient à leurs propres espaces sensoriels internes-externes. Chacun déduit inconsciemment la distance en profondeur où se déploie l'œuvre, la position du locuteur et son angle de visée, construisant perspectives globales et locales, lieu de la concrétisation d'un sens, mais ne sait comment les interpréter.

Le spectateur peut retenir ces éléments, congruents ou non, et leur permettre de résonner à l'intérieur de lui, même s'il reste inconscient des mécanismes d'organisation de l'expérience, soit le clivage, l'isolation, l'idéalisation, l'attaques au lien, etc. Il peut exister chez un spectateur un désir absolu de ne contempler que des structures analogues à ses propres mécanismes de défense, quand une structure psychique plus souple ouvrirait à l'adoption d'autres hypothèses de structuration du réel, c'est-à-dire de soi. Mais la psychanalyse maintient « le principe selon lequel on ne peut

comprendre que le vécu de celui qui a le même vécu que soi » (Reik, 1976, p. 217), ou qui en a tiré des réflexes analogues. Il faut rappeler que « toute forme immédiate de compréhension a tendance à se perdre au fur et à mesure que progresse le refoulement pulsionnel » (1976, p. 263).

Selon Riegl (1968), la prédilection pour un système représentationnel fixe, basé sur le simple clivage de la figure-sur-fond (le moi et le non-moi) renvoie à une préférence pour une structure immuable « où règne la loi du plus fort ». Il en serait de même pour la sécurité offerte par le clivage paysagiste du ciel et de la terre, comme antagonismes constants. Les avant-gardes du XX^e siècle ont avant tout cherché l'élaboration de structures spatiales plus fidèles à une conception nouvelle de la vie psychique humaine. Mais elles ne peuvent éviter l'utilisation de mécanismes de défense différents. Ainsi, si la recherche de la planéité (ou la monochromie) répond à un besoin d'harmonie de la surface, c'est peut-être au prix d'une idéalisation et d'un déni des structures conflictuelles internes. De même, les structures réversibles jouent avec les ambivalences et les organisations informelles se plaisent à des virtualités indécises, etc.

La compréhension ne peut résulter de l'adjonction de nouveaux signifiants à ceux qui sont déjà considérés, ce qui ne ferait qu'étendre les données à comprendre. Mais par l'emploi d'hypothèses sémantiques différentes, les signifiants peuvent être insérés dans des configurations ou structures plus complexes. Dans les termes de N. Abraham :

la symbolisation ne consiste pas à substituer une « chose » à une autre mais à résoudre un conflit déterminé, en le transposant sur un plan où ses termes incompatibles subissent une in-détermination apte à les harmoniser dans un fonctionnement nouveau, jouissant d'une nouvelle détermination » (1978, p. 30).

La compréhension, toujours produite de façon inconsciente, est influencée par l'affectif : « Quiconque n'a pas suffisamment de sympathie en réserve pour une chose aura également du mal à la comprendre » (Freud, 1985b, p. 177). Ce qu'on appelle un contre-transfert chez l'analyste, s'applique à tout spectateur ou sémiologue qui éprouve « spontanément » une attirance ou une antipathie face à une œuvre visuelle.

La compréhension a donc affaire à la liaison de multiples éléments objectifs et subjectifs, appréhendés à travers leurs jonctions-disjonctions, qui départagent leurs positions, intensités, interrelations, résonances affectives, etc., au sein d'une structure spatiale particulière. D'où les répercussions néfastes des « attaques au lien » (Bion) et des mécanismes de défense qui compartimentent et isolent les éléments psychiques.

La psychanalyse enseigne que l'activité capitale de la vie humaine est la gérance des affects par l'action et la représentation. Les deux sont inextricablement liées, parce que la représentation est action et que l'action vaut pour le sujet par sa représentation mentale et affective, bien ou mal servie par les instruments linguistiques qui cherchent à en rendre compte. Aussi l'affirmation nietzschéenne : « l'art est le royaume de l'affect » ne fait pas de l'art un appendice plus ou moins superflu de la vie, mais une de ses fonctions majeures.

8.2. INTERPRÉTER

En tant qu'art de l'interprétation, la psychanalyse a été très sensible à la distinction entre la compréhension et l'interprétation. Dans la communication que représente le processus de la cure, l'interprétation peut souvent être en parfait décalage avec la signification véritable, qui ne peut d'ailleurs être obtenue qu'à la suite d'un long processus de réflexion dirigée. L'obtention de la signification y est liée à une compréhension de la situation réelle sous-jacente aux diverses formulations, donc à des éléments factuels que les mots trahissent ou ont peine à recouvrir (voir les sections 5.4 et 6.9).

L'interprétation qui tente de rendre compte verbalement de l'expérience non verbale des ensembles produits à travers la compréhension, diffère toujours de la compréhension, d'où la multiplicité des interprétations possibles. Si l'interprétation attire l'attention sur des faits cognitivo-affectifs existants, elle produit aussi un « état émotionnel d'une prise de conscience d'un état émotionnel » (Bion, 1982, p. 43). Les éléments à comprendre et les faits de compréhension sont des phénomènes psychiques, notamment affectifs, kinesthésiques et énergétiques, regroupés dans des ensembles qui trouvent difficilement à être représentés dans une interprétation aux niveaux verbaux. Bion dira que les « phénomènes de la vie mentale [...] sont informes, intouchables, invisibles, inodores, insipides » (1982, p. 125).

L'interprétation qui cherche à prendre conscience d'une compréhension inconsciente résulte d'une adjonction d'hypothèses dérivant de théories plus ou moins abstraites (philosophiques, sociologiques, scientifiques, psychanalytiques, etc.). Elle est une « transformation », au sens de Bion (1982), qui transpose les contenus de la compréhension dans des structures abstraites différentes. Il en résulte que les signifiés « cachés » ne seraient proprement explicités qu'en réexposant les expériences de liaison-disjonction réalisées dans la perception de l'œuvre, c'est-à-dire par une re-duplication de l'œuvre même. Mais la perception-compréhension

peut être suggérée indirectement par l'élaboration d'un langage qui recrée la conscience des indices des regroupements cognitifs, perceptuels et spatiaux.

Tout ce qui paraît significatif à l'organisme tend à produire une multitude d'associations d'idées et d'émotions, parce qu'il est expérimenté à partir d'une « masse » de facteurs résultant des interactions antérieures et actuelles avec l'environnement.

Un système de notations adéquat semble essentiel, face à la fugacité des percepts et aux aléas de la mémoire, permettant la manipulation des éléments de l'expérience. Il permet aussi de retenir la multiplicité des éléments de l'œuvre, même mineurs ou discordants.

Une projection verbale effectuée sur une œuvre visuelle, sur le mode de l'association libre, n'atteste pas qu'une compréhension véritable a été atteinte et ne constitue pas de soi une interprétation valide. Toute interprétation de discours symboliques doit faire un retour à « l'éprouvé » de signification qu'une perception a construit, même si elle effectue par là une transformation des ensembles produits dans la compréhension.

Souvent une interprétation ne résulte que d'un mécanisme de défense qui sert à nier que la situation soit inconnue ou qu'elle soit hostile à nos « certitudes » propres. Les divergences entre la synthèse représentative offerte par l'artiste et la conscience plus ou moins confuse que le percepteur expérimente de ses propres structures internes, font jaillir une variété d'affects de satisfaction ou de déplaisir, qui sont partie prenante de l'interprétation.

L'interprétation personnelle tend à se diffuser dans une communication publique où la compréhension peut s'approfondir par confrontation avec d'autres points de vue. Le gain premier de cette confrontation pour le spectateur est la possibilité de mieux se représenter son espace intérieur, le Moi divisé étant toujours à la recherche de modèles spatiaux lui permettant de conforter ou d'équilibrer les tensions internes.

Il s'ensuit que les organisations spatiales dans les œuvres visuelles qui utilisent des mécanismes de défense que la personne qui regarde n'a pas privilégiés dans sa propre vie mentale (compulsions, clivages, répétitions, fécalisation, idéalisations, etc.) ne sauraient, à première vue, la satisfaire. Si elle souffre trop de ses propres ambiguïtés et confusions, la personne qui regarde aura une satisfaction réduite des disjonctions et heurts spatiaux. Comme dans l'auberge espagnole, celui qui perçoit mieux et davantage bénéficie d'une expérience plus riche et décisive qui lui permet de mieux connaître l'objet et d'unifier ce qui apparaît à d'autres comme disjonctions et chaos.

C'est la base aussi bien de la sémantique que de l'esthétique. On trouvera « belle » ou satisfaisante l'œuvre qui synthétise le mieux l'ensemble de ses pulsions et mécanismes de défense. Il semble manifeste que les sociétés se distinguent par un usage commun des mêmes mécanismes de défense (idéalisation, clivages paranoïaques ou schizoïdes), qui évoluent au cours des siècles. Les névroses collectives se transforment, comme les névroses individuelles, l'hystérie par exemple, si fréquente au temps de Freud est dite disparue, sans qu'on s'interroge trop sur l'accroissement des conversions psychosomatiques !

Que l'œuvre d'art soit destinée à un « apaisement » est une constante de l'esthétique, depuis Aristote à Hegel jusqu'à la psychanalyse. Selon Hegel, l'art classique devait « permettre à l'esprit de réaliser un apaisement plus profond par un accord plus étroit avec sa propre sphère intime » (1964, p. 8). Hegel a vu dans l'art romantique une voie vers « un art qui n'est plus beau » (1964, p. 7-8), parce qu'il aspirait au vrai brut et non au « vrai artistique », par des emprunts à une réalité extérieure « ordinaire et banale » (1964, p. 23). Ce mouvement renonçait aussi à des conceptions de l'équilibre et de l'harmonie maintenant impuissantes à produire « l'apaisement » ! Primera bientôt la nouveauté ou la surprise, suspendant pour un moment, l'ennui existentiel.

Gombrich a vu dans l'art ornemental une recherche axée sur le « sens de l'ordre » (1979) – nous dirions plutôt un « sens de la structure » – où un pseudo-désordre offre une organisation qui peut paraître belle et garante de plaisir. Cet auteur a rappelé l'importance des expériences de mouvement, d'allers-retours, de sauts et césures, de liberté d'orientations, de moirés, etc. que l'art ornemental a donné à expérimenter depuis le début des temps, à l'encontre de l'immobilisme imposé à l'art dit figuratif.

Annexe A1

Rappel de la syntaxe visuelle

L'analyse syntaxique se préoccupe davantage de rendre compte des relations entre groupements qu'à décrire exhaustivement les régions en elles-mêmes. Le sens de l'œuvre visuelle se construit pendant sa lecture, à même les éléments visuels, cognitifs et affectifs, suivie d'une synthèse. L'avènement tardif d'une syntaxe visuelle fait qu'en général, on ne sait pas en reconnaître automatiquement les composantes, comme on reconnaît les sujets-verbes-compléments, les temps et modes dans l'énoncé verbal. L'analyse syntaxique rappelle les modes sous lesquels se déploie le langage visuel, qui doivent devenir des instruments perceptuels permanents.

Les artistes sont parfois rebelles à reconnaître que le langage visuel est constitué par une syntaxe, ce qui évoquerait règles et normes et une sorte d'artificialité. Pourtant un artiste aussi lyrique et romantique que Matisse n'en disconvient pas, qui déclare : « L'idéal est que le spectateur se laisse prendre, sans en être conscient, par la mécanique du tableau » (1972, p. 50, note 16). Nous avons décrit cette « mécanique du tableau » comme l'inévitable élaboration de spatialités multiples, une syntaxe qui n'est pas normative et diffère considérablement de la « mécanique » syntaxique verbale (Saint-Martin, 1987a).

Une compétence linguistique peut exister sans aucun savoir grammatical, théorique ou livresque, comme l'observait Chomsky (voir la section 5.6). On peut parler une langue correctement par un apprentissage sur le tas, sans soupçonner qu'elle obéisse à des ordonnances grammaticales. C'est ce qui advient aux artistes visuels et aux apprentis-artistes qui s'initient à leur art par l'observation, l'imitation et les interactions avec d'autres locuteurs dans les écoles d'art. Mais aux profanes manquent le plus souvent cette connaissance inconsciente des « schémas » organisateurs du discours visuel.

Le décodage syntaxique exige une contemplation longue et lente, qui interpelle la vision périphérique pour établir l'intuition de la totalité, mais qui doit entrer en interaction avec le maculaire et le fovéal. Francastel l'a répété : « Toute prise de contact avec l'œuvre d'art exclut la prise de vue instantanée », notamment parce que celle-ci possède « des éléments dont le degré de cohésion est variable » et qui ne se révèle que dans le temps (1983, p. 30 et 31).

Notre proposition syntaxique a d'abord paru en prépublication anglaise et en abrégé dans *Protée*, en 1985, puis en totalité en 1987, pour être traduite en américain, en 1990. Comme nous avons déjà consacré plusieurs ouvrages à ces champs de recherche (Saint-Martin, 1958, 1980, 1985a, 1987a, 1990b), nous résumerons ici les éléments qui fondent notre hypothèse d'une syntaxique du langage visuel et une éventuelle compréhension et interprétation.

Cette syntaxe visuelle a été construite sur la base de trois postulats : a) Le discours sémiologique porte toujours sur un objet linguistique *perçu* par quelqu'un, d'où ses relations au subjectif ; b) L'appréhension d'un texte visuel implique un *processus de spatialisation* ; c) L'espace visuel concret est défini comme un *continuum topologique* et non selon l'intuition dite euclidienne, d'une boîte vide, meublée d'objets.

Cette syntaxe définit les liens entre les éléments visuels, selon quatre types d'opérateurs, qui constituent, unissent ou séparent des agrégats :

- a) Les regroupements issus des *rapports topologiques* (voisinage/séparation, enveloppement/emboîtement, succession, barrières de contact ou frontières, limites, etc.). Ces liaisons-disjonctions se produisent sur le fond de l'impact affectif et conceptuel du contact : « les deux principes de l'association, la similitude et le contigu, trouvent leur synthèse dans une unité supérieure : le contact » (Freud, 1969, p. 295).
- b) Les regroupements résultant des *rapports gestaltiens* d'interactions de formes, de contrastes de couleurs-tonalités, etc. et de positions, produisant entre autres, le phénomène de la figure-sur-fond. La

pression gestaltienne de la « bonne forme » mène à une iconisation produisant une immixtion du verbal au sein du visuel, soit une représentation de mot au sein d'une représentation de chose.

- c) Les regroupements variés selon divers types de *perspectives*, multipliant les points de vue et positions du producteur, les distances entre figures, etc. révèlent les espaces organiques convoqués qui font office de référents.
- d) Les regroupements sont influencés par les intensités variables produites par l'inscription des agrégats dans *l'infrastructure du Plan originel*, modifiant la structure spatiale dite naturaliste.

Ces opérations tiennent compte des six variables visuelles : la forme, la couleur, la texture, la dimension, la vectorialité et l'implantation dans la profondeur. Ces étapes d'analyse syntaxique qui regroupent les percepts sensoriels résultent en un consensus chez divers observateurs et observatrices (nos étudiants pendant dix ans), comme le veut toute tentative de scientificité.

La distance à l'œuvre, comme l'éclairage externe, doit demeurer la même durant toute analyse d'une œuvre. La nécessité fait que de nombreuses œuvres visuelles ne sont connues que par des reproductions, qui trahissent toutes les variables visuelles. C'est le vice majeur d'une histoire de l'art, fondée sur des reproductions photographiques ou des diapositives. La proximité cependant entre l'œil et une reproduction, toujours miniaturisée dans la photographie, entraîne le danger de survaloriser des prélèvements fovéaux, inaptes à offrir une expérience spatiale. L'analyse sémiologique reste donc souvent approximative et à vérifier face aux œuvres mêmes.

Annexe All

Étapes de l'analyse syntaxique

Les *étapes principales* de l'analyse syntaxique exigent l'appoint d'un support, papier ou écran cathodique, étant donné la multiplicité des prélèvements à effectuer :

1. En phase préliminaire, afin de rendre possible une analyse, procéder à une segmentation du champ visuel, par vision périphérique, en quelques régions contrastées. Nommer ces régions (R1, R2, R3, etc.) et les sous-régions les plus manifestes (R1a, R1b, R3a, etc.). Pour mémoire, en dessiner le profil général, sur papier, sous forme réduite – Dans une phase préparatoire, une grille *ad hoc* permet de vérifier statistiquement les occurrences des variables visuelles dans toutes les régions.
2. Observer la présence de continus topologiques à l'intérieur de ces régions (agréats peu différenciés, aplats, frontières diffuses, etc.) ou entre elles (successions rythmiques, enveloppements/ emboîtements).
3. Établir les zones à plus forte intensité, de par leur inscription plus ou moins extensive (redoublement, accentuation, etc.) sur l'infrastructure du Plan originel (les coins et côtés formateurs, le cruciforme et les diagonales), par ponctuation, redoublement, réitération, etc. (Saint-Martin, 1987a, p. 137-138).

4. a) Expliciter dans une grille à double entrée, une ordonnée et une abscisse, les jonctions/disjonctions gestaltiennes de *chacune* des grandes régions par rapport aux autres, selon les similitudes/dissimilitudes entre cinq des variables visuelles (couleur/tonalité, texture, dimension, forme, vectorialité, réservant la comparaison des profondeurs à une étape ultérieure). Procéder à un bilan des faits de liaison-disjonction et de leurs sources, qui explicitent le tissu spatial.
- b) Nommer verbalement les régions et sous-régions à connotation iconique, qui évoquent des espaces organiques, observer leurs caractéristiques de bonnes ou mauvaises gestalts, formuler leurs connotations émotives, ce qui plaît ou déplaît, etc.

Les titres accolés aux œuvres influencent l'interprétation iconique, mais ils ne sont pas des faits de peinture. Non seulement, souvent, ils ne proviennent pas de l'artiste, mais ils sont changeants, lançant sur des pistes illusoire d'interprétation.

5. Reconnaître les perspectives résultant des distances établies par le *producteur* avec son champ symbolique, sa position, son angle de visée, le type de vision sollicitée, la distance suggérée entre régions et sous-régions, etc. Leur juxtaposition offrent des disjonctions (proxémique vs lointain, visées contradictoires, etc.) ou des disparités avec « la logique spatiale » du monde naturel.
6. Noter et faire un bilan des distances dans la profondeur des régions et sous-régions, selon la dynamique gestaltienne, les perspectives, les iconicités d'objets, etc. Une similitude de profondeur entre régions permet des liaisons entre énoncés, une trop grande disparité entre régions contiguës peut être problématique.
7. Spécifier la référence organique des distances observées à celles des espaces perceptuels (tactile, thermique, kinesthésique, postural, visuel, sonore, etc.).
8. Observer les différences entre le niveau iconico-verbal (ordre, régularité, stéréotypie des formes, idéalisation, etc.) et les disjonctions possibles du niveau factuel (contrastes, clivage, etc.). Ou l'inverse.

Des expériences répétées ont montré que l'établissement de liaisons et disjonctions dans un texte visuel occasionne une importante dépense d'énergie et s'accompagne toujours d'une forte expérience émotionnelle. Il importe de faire retour sur cette démarche et tenter d'interrelier les expériences vécues en une synthèse plus ou moins disparate, en s'appuyant sur les observations structurelles pour générer la compréhension et l'interprétation

de l'œuvre La mise en relation de cette structure spatiale perçue avec le sentiment intime de son propre monde interne ou psychique, ou de ses désirs d'équilibrage/fusion, engendre pour chacun satisfaction ou rejet, soit une hypothétique valeur esthétique.

Un raccourci à l'analyse syntaxique consiste à observer les diverses perspectives, qui livrent la position, visée et distances du producteur, les espaces organiques, etc.

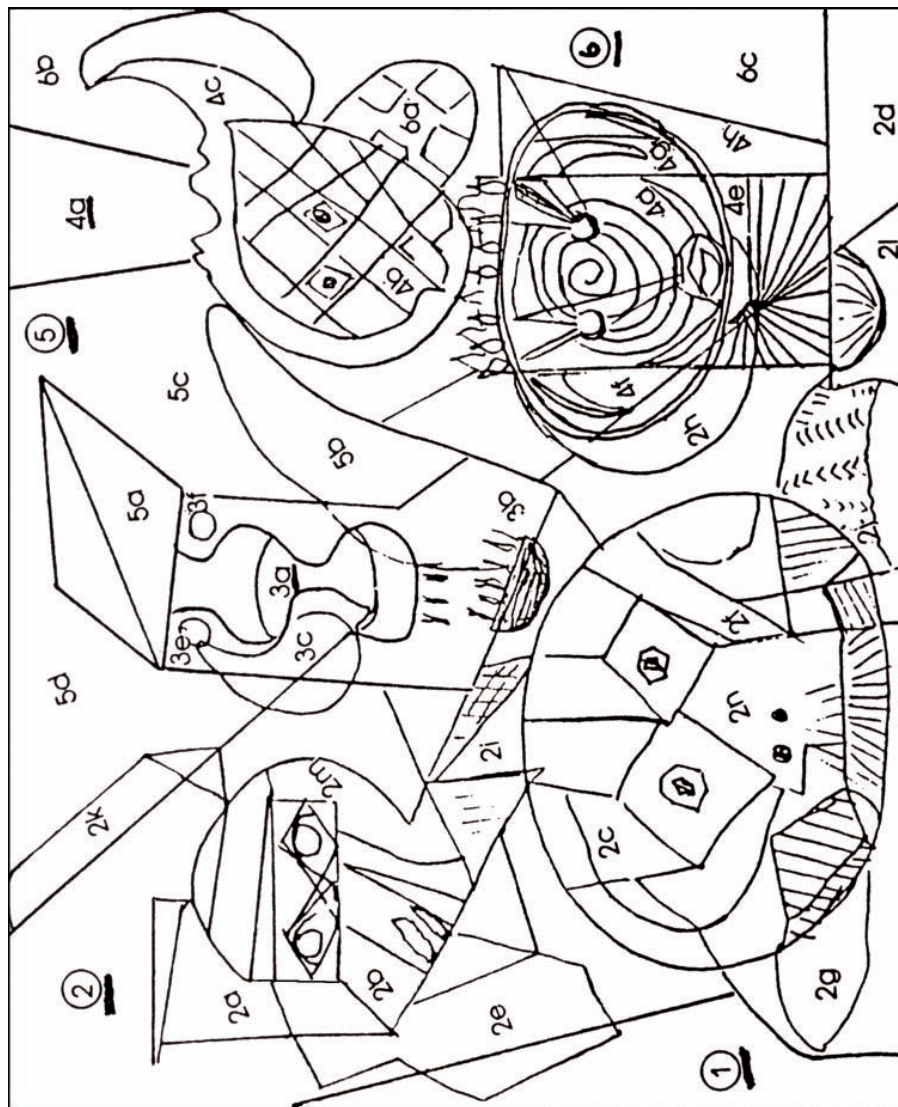
Annexe B

Une brève application sur l'œuvre

***Mascarade* d'Alfred Pellan**



Cette huile sur toile intitulée *Mascarade* (130,5 × 162,2 cm), de date indéterminée (1942 ou 1939-1945), est visible au Musée d'art contemporain de Montréal.

Segmentation de *Mascarade* par vision périphérique.

L'espace manque pour rendre compte de toute l'analyse syntaxique qui a déjà fait l'objet de publications (Saint-Martin, 1986, p. 27-40; 1957b, p. 24-26; 1987c, p. 28-45; 2000, p. 43-54), auxquelles il faut référer le lecteur ou la lectrice.

a) Résumé de l'analyse syntaxique

L'œuvre a été segmentée, par vision périphérique en 6 régions (R1 à R6), dotées de quelques sous-régions désignées par des minuscules (R1a, R2a...)

Une *analyse préliminaire*, sur une grille de 25 cases, révèle une utilisation maximale des 13 pôles chromatiques, variant dans leur luminosité, saturation et tonalité. Le pôle rouge-orangé est présent dans 25 cases sur 25, mais la reproduction offerte par le MAC accentue trop son intensité par rapport à l'œuvre elle-même, qui apparaît plutôt marquée d'une certaine uniformité de «froideur».

Les régions présentent de forts contrastes dans la dimension (allant de deux à quinze cases), instaurant un effet de chaos ou fouillis. Les effets de texture sont très diversifiés : lisses, en aplat, mates, luisantes, poreuses, striées. Les vectorialités opposent l'oblique dysharmonique à des verticales partielles. Le type de vision sollicitée est majoritairement le fovéal (moins de 15 pieds) dans 8 cases, mêlé dans 12 et 5 cases de maculaire et de vision périphérique. Les frontières sont partout nettes.

Rapports topologiques : D'un côté à l'autre de la toile se déploie, comme en éventail (de R1 à R6), une forte rythmique de rouge-vert bleuté, assurant une liaison (par perspective optique) dans le proche à tous les éléments, sauf dans R5, où une superposition évoque un espace lointain. Un faisceau rouge (R2) englobe les éléments de la partie gauche, et trouve un écho à droite, dans R4, R2l et R2d. De même, la multiplicité des rouges produit une cohésion, par effet d'éparpillement généralisé d'énergie similaire, ainsi que par la répétition de cercles figurant des « paires d'yeux ».

On note que la positivité contenante de ce fond (plénitude affective), qui rend l'œuvre semi-abstraite, est générée par une rythmique kinesthésique entre deux éléments colorés qui conservent des dimensions et formes contrastées.

Rapports gestaltiens : Sur ce fond, on observe une majorité de formes primaires géométriques, tronquées ou légèrement déformées, de dimensions différentes (triangles, cercles aplatis, ovales, losanges, droites, grilles et stries, etc.), fondant à la fois une rigidité et une grande disjonction gestaltienne. Les vectorialités vont de la verticale à la diagonale dysharmonique, l'horizontale « apaisante » est virtuelle, dans une ondulation entre certaines figures iconiques et une continuité sur le côté formateur inférieur.

Dans la partie gauche, une accumulation de superpositions (R2b, R2i) rend la lecture confuse, un effet de brouhaha plus ou moins conflictuel (mauvaises gestalts). Par sa perspective frontale prévalente, la rythmique en

éventail (bleu-rouge) et l'éclairage uniforme de la surface, l'œuvre encourage une lecture en deux dimensions (largeur-hauteur).

Inscription dans le Plan originel : Les côtés des régions latérales gauche et droite (R1, R2l, R2d, R4, R6) et inférieure sont fortement incrustés dans les côtés et coins du Plan originel et, ponctuellement, sur le côté supérieur (R1, R2, R6b, R2b), d'où leur intensité accrue dans le proche qui crée une sorte de contenant pour les régions internes, sauf pour un éloignement dans la distance en R5c. Un clivage marqué le long de la diagonale dysharmonique décalée (de la région inférieure droite vers le coin supérieur gauche) sépare la partie gauche de la droite. La verticale centrale et les côtés formateurs verticaux sont réitérés par R3 et redoublés par R4, ponctuant le côté supérieur et s'emboîtant sur R2l et R2d.

Les perspectives : Il en résulte l'instauration d'une douzaine de points de vue et d'organisations perspectivistes locales, juxtaposées, incrustées ou emboîtées les unes dans les autres, qui heurtent la vision : soit des perspectives projective, frontale, baroque, optique, convergente, à vol d'oiseau, à l'indienne, atmosphérique, cubiste analytique, par étagements, microscopique ou à effet de loupe grossissant, etc. D'où sauts, espacements brusques, ruptures incessantes, morcellement des agrégats, etc., une expressivité rébarbative à la fusion et l'intégration des éléments.

La perspective convergente traditionnelle est notoirement absente, sauf à être reléguée de façon ambiguë dans un détail (R4e). Toutes les perspectives n'ont certes pas égale valeur, leur sens et fonction dépendant de leur position dans l'espace global.

En particulier, la perspective « projective » qui enveloppe l'œuvre relève d'une conception mi-cosmique qui voit les forces ambiantes lointaines comme génératrices des formes internes, tel qu'exemplifié dans les œuvres résolument abstraites (Saint-Martin, 1985a, p. 177). Or, non seulement cette perspective est ébréchée par l'insertion d'une perspective atmosphérique en R5, mais elle est contredite par l'émergence de formes « figuratives » internes autonomes, relevant de la logique euclidienne. Les liens entre elles (de R2a à R2n et à R3 et R4) sont brouillés par des perspectives cubistes analytiques (en R2b et R2i), convergente (R4e), se répercutant dans leurs éléments internes (en R2n, R4).

Par ailleurs, la perspective frontale, ici prépondérante, fait toujours problème, en ce qu'elle ne relève plus d'une expérience perceptuelle, mais d'une extrapolation imaginaire conceptuelle. Elle suggère qu'un producteur concret jouit d'ubiquité et voit de face des objets obliquement éloignés. Il ne s'agit plus d'un visuel perçu et senti, mais de la représentation plus anonyme d'un sujet qui ne perçoit plus, mais qui dit : « Je ne fais que narrer,

raconter», ou d'une multiplicité de producteurs situés en différentes positions. Soit un hybride du verbal et du visuel qui soustrait l'œuvre à un registre perceptuel concret et atténue la conviction attachée au perceptuel.

L'analyse des *profondeurs* offre une multiplication des positions et visées du producteur, des distances instaurées pour et entre les éléments qui se greffent mal à la rythmique du fond. Elle fait état de sept positionnements et points de vue du producteur sur le champ (visées frontales ou perpendiculaires, obliques du plus ou moins haut vers le bas ou vice versa, vers les deux côtés, etc.). Les distances estimées entre les agrégats vont de quelques centimètres à 20 pieds, ou même plus de 1 000 pieds, soit du proxémique à une distance dite à l'infini.

Le *niveau iconique* contredit le fond par le traitement disjonctif et agressivement expressif de ses éléments. Cette reconnaissance iconique fait problème, car elle a différé chez divers percepteurs. Par témoignages majoritaires, on reconnaît d'abord une triade de têtes (R2m, R2n, R4b), identifiables par leur forme circulaire et ovale, des paires d'yeux ou de narines, etc. Soit *a*) l'une, prépondérante (R2n) à l'avant-plan, bariolée, cubistement structurée, ornée de friselis ou rongée par quelque vermine; *b*) une «petite» tête (R2m), vue de plus loin, aux yeux fixes (un voyeur), au nez et bouche oblitérés émergeant du faisceau rouge mais entouré d'éléments problématiques; *c*) à droite, dans un espace intermédiaire, une troisième tête (R4b), à panache flamboyant (R4c), à la «face» aplatie par une grille, fichée sur un socle-torse rigide et disjoint (R4d) par une cible plane fichée de deux flèches (R4d) et englobant une convergence lumineuse, à l'infini (R4e), etc. Ces trois éléments sont stéréotypés, rappelant des dessins d'enfant, comme presque tout iconique, se prêtant à l'hypothèse banale d'une représentation ambivalente d'une mère, d'un fils et d'un père.

Au centre supérieur se dresse un objet énigmatique (R3), une sorte de *veduta* ouverte sur un espace cosmique lumineux, à distance indéfinie, en dépit de la visée en quasi gros plan de son objet interne, un corps «sans tête» (cœur de pomme, fuseau de tissage, torse féminin, etc.), dans un espace blanc, peuplé d'ombres, de griffons, de mouvements en spirales, etc. L'objet semble en ascension à partir de la gerbe courbe (R5b) qui le soulève à l'avant et du losange orienté qui le surplombe (R5a), qui se relie à R2k surmontant la petite tête (R2m). Trois autres sous-régions sont problématiques dans une logique de continuité spatiale: la cible (R4d), la perspective convergente (R4e) et l'amoncellement cubiste (R2b, R2i).

Des transparences ou ombres portées «brunâtres», près des trois «personnages» (R2h, R2e, R2g, R4h) ne se relie à aucune source d'éclairage citée, rendant énigmatique la forme de «vase» dans R2e. On pourrait voir la projection d'un élément anal ou didysphorique dans les autres

ombres, linguales ou phalliques, en R5b, R6a, R2b, R2g. Ces ombres superfétatoires atténuent peu la disjonction des formes et couleurs. Les liaisons entre les trois « têtes » (R2m, R4b, R2n) et la « sans-tête » (R3) sont chaotiques et conflictuelles, dans un espace proche, personnel et à l'infini. Sous R2m, un détail oligophrénique, comme dirait Rorschach, une pointe ithyphallique dans la zone de « l'enfant », ne se relie à rien.

Espaces sensoriels et perceptuels : sauf exception (R3, R5), ce texte impose des espaces proxémique, personnel et social. Les espaces organiques appelés à être expérimentés sont d'abord l'espace proxémique par l'intense irradiation thermique et chromatique des régions périphériques, dont les aplats pointent vers l'affirmation d'un espace interne euphorique, prolongée dans le support enveloppant d'un « faisceau » rouge et chaleureux (R2), évoquant l'espace thermique et buccal, etc. Cette proximité est accentuée par le traitement en gros plan, quasi microscopique, de (R2a, c, fn), l'espace tactile des stries et rayures (R2b, i) etc. Ces référents perceptuels procurent un plaisir érogène qui affronte de nombreuses contradictions, mais qui subsiste malgré le désarroi perceptuel.

S'y surimpose une multiplication des espaces kinesthésiques dans les interactions brusques entre régions et sous-régions, face à l'immobilisation de la région R4. L'importance des espaces intimes et proxémiques, prépondérants dans l'intensité chromatique, la délimitation stricte des formes et des textures, contrastent avec l'espace visuel, qui joue dans le proche, le médian et le lointain. L'espace cosmique indéfini de l'élément « acéphale » (R3) s'oppose au distal plus « contrôlé » de la perspective convergente (R4e). On ne saurait minimiser l'importance de R3, au centre de l'œuvre, dans un espace insituable, mais où s'arrondit la plus grande suggestion de volume (donc, espace tactile, postural et visuel) de toute l'œuvre.

b) Interprétation du sens

Il faudrait des dizaines de pages pour évoquer les référents et signifiés, cognitifs et affectifs, suscités au cours de l'expérience perceptuelle de ces signifiants visuels, qui joueront tous dans la construction finale du sens, même s'ils n'ont pas fait l'objet d'une notation ! On doit noter l'ampleur des kinesthésies « macroscopiques » requises pour appréhender cette œuvre bigarrée, qui provoque d'incessantes kinesthésies internes. Tous ces « moments vécus » forment les éléments qui doivent être conservés en mémoire et interreliés pour composer un sens plus ou moins objectif.

Les disjonctions perspectivistes y font certes obstacle. La question majeure de l'interprétation est de surmonter et intégrer la disjonction cognitive et affective entre le « faux fond » rythmé (qui revient au premier plan dans R1 et R6) euphorique et la contradiction de la ronde des formes iconiques alambiquées, dysphoriques. On aura perçu l'omniprésence des mécanismes du clivage, du morcellement de l'espace et des objets, de l'idéalisation, etc.

L'expérience perceptrice s'est déroulée dans une alternance de gratifications et de frustrations, au sein d'un ordonnancement à la fois rigide et chaotique, multipliant les contradictions entre points de vue et distances spatiales. Supposer chez le producteur une volonté de brouiller le message ou de mystifier le destinataire est moins certain que l'évidence de ses conflits. L'hypothèse du Moi divisé de Gear et Liendo est confirmée, dans le contraste où le producteur englobe dans sa représentation à la fois une satisfaction libidinale de liaison et de continu dans la rythmique topologique du « fond » et la satisfaction inverse d'exprimer ses clivages et disjonctions, peurs, frustrations et agressivités sur le plan iconique.

Spatialement, le rapprochement et l'intensité des rythmes chromatiques latéraux donnent une impression d'assurance et de plénitude dans le proche, ainsi que de richesse affective par les couleurs vives, pleines et vibrantes. Mais les variations dans la profondeur évoquent la représentation simultanée et inconciliable d'espaces disjoints jusqu'à un cosmos étendu à l'infini.

Les disjonctions internes – démesurées dans la région gauche et la figure de droite (R4) – rendent difficiles toute hypothèse d'équilibre et d'intégration, multiplient les expériences concrètes d'absence de fusion et d'harmonisation. On est dans un monde intense d'agression, de récrimination et de violence contenue, au sein d'espaces contenant plus assurés, mais exigeant une évasion idéalisante dans l'icône centrale dans un espace indéfini. L'embrouillamini de toutes les disjonctions liées à l'iconique s'oppose ici au plan englobant plus positif, mais plus ou moins incertain et mitigé.

L'iconisme psychanalytique prêterait à ces trois « têtes » une évocation caricaturale, agressive et ambivalente du conflit œdipien. La « mère », à la fois prépondérante, proche, ornée et bariolée, mais dont le front est incurvé comme sous l'effet d'un coup, à la fois fascinante et répulsive. Elle est située devant une figure de « garçon à lunettes », repoussé par des plans heurtés (R2b) qui semblent issus de la « mère » elle-même. Si le « garçon » émerge à demi et euphoriquement d'un contenant – faisceau, il semble violenté, « castré » de par le nez et la bouche « coupés », etc. Séparé, mais à la même

hauteur que le « père », lui-même rigide et composite, quasi hiératique telle une figure byzantine. Cette figure du « père » semble une synthèse non réussie entre éléments divergents : le chef est flamboyant mais presque disjoint, la « poitrine » est une cible apparemment atteinte par des flèches et s'appuie sur l'image transcendante d'une perspective à l'infini. Cette figure reste en outre partiellement encastrée, sur sa base, au « faisceau » rouge unissant en sous-main la « mère » et « l'enfant », comme s'il dépendait d'eux. L'ambivalence persiste dans ce « meurtre du père », devenue une cible atténuée par une allusion au monde du jeu.

L'objet central, flottant dans l'infini, simule une « icône » illuminée, relativement inaccessible, mais préhensible par ses rondeurs volumétriques. Des connotations iconiques pourraient faire état, vu sa volumétrie et ses courbes, d'une ressemblance aux objets aussi mystérieux offerts par les tableaux de Magritte, ces « bilboquets » phalliques, qui n'ont guère empêché Magritte de figurer aussi une femme en lieu et position de phallus (Saint-Martin, 1996).

L'interprétation ne peut éviter des schèmes archétypaux accessibles à tous, sauf pour leurs ambivalences, qui décuplent les autres disjonctions de l'œuvre. Ainsi un percepteur peut trouver intégrables les multiples tensions internes dans la richesse perceptuelle et affective de l'enveloppement chromatique et topologique des régions périphériques, mais en négligeant la région centrale problématique (R3). Il interprétera les multiples disjonctions comme expression de la complexité d'un monde interne tumultueux, pourvu d'un enveloppement/contenant « suffisant ».

Il peut voir ces disjonctions comme représentation et réitération de ses propres structures internes, soit de velléités agressives en général et envers la thématique parentale en particulier, et une complaisance dans la concrétisation et la réaffirmation d'un monde anarchique, rebelle, déchiré et tragique.

D'autres percepteurs, éprouvant de la difficulté à lier ces éléments perceptuels, expérimentent cette disparité comme un vertige ou un embrouillamini désagréable, à rejeter, offert par un producteur qui évite d'ailleurs de dire où il se situe ; ou, comme le suggère le titre, par un producteur qui se présente sous le « masque » de la contradiction et des conflits entre langages perceptuel, verbal et conceptuel. On peut encore ressentir comme un idéalisme problématique la proposition de triompher du tumulte affectif en invoquant une « icône » phallique illuminée, trônant hors du monde, hésitante sur son sexe, séparée, déconnectée et inaccessible.

C'est en occultant ou minimisant l'impact de l'un ou l'autre des éléments de ce monde tumultueux et ambivalent que les capacités intégratives de la personne qui regarde peuvent en arriver à une interprétation conceptuelle et affective finale : soit une reconnaissance et acceptation d'un univers torturé et ambivalent, somme toute réaliste et « normal », soit son rejet et la recherche d'un autre monde, d'un autre tableau, d'une autre représentation plus satisfaisante à ses yeux et à son monde interne !

Bibliographie

- Abraham, N. (1972). « Introduction », dans I. Hermann, *L'instinct filial*, Paris, Denoël.
- Abraham, N. (1978). *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion.
- Anzieu, D. (1959). *L'auto-analyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Anzieu, D. (1976). « L'enveloppe sonore du Soi », dans J.P. Pontalis (dir.), *Narcisses*, Paris, Gallimard, p. 239-269.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- Anzieu, D. (1982). *La Peau-Moi*, Paris, Dunod.
- Armstrong, I. (2000). *The Radical Aesthetic*, Oxford, Blackwell.
- Arnaud, J.-P. (1990). *Freud, Wittgenstein et la musique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception*, Berkeley, University of California Press.
- Arnheim, R. (1986). « Objective Percepts, Objective Values », *New Essays on the Psychology of Art*, Los Angeles, University of California Press, p. 297-326.
- Assoun, P.-L. (1988). *Freud et Wittgenstein*, Paris, Presses universitaires de France.
- Athanassiou, C. (1989). « Les transformations dans l'hallucinoïse », *Revue française de psychanalyse*, vol. 53, n° 5, p. 1301-1319.
- Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation*, Paris, Presses universitaires de France.
- Austin, J.A. (1970). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- Bachelard, G. (1937). *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin.
- Bachelard, G. (1948, 1981). *La philosophie du non : essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses universitaires de France.

- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bachimont, B. (2000). « Intelligence artificielle et écriture dynamique », dans B. Bachimont, *Au nom du sens*, Paris, Grasset, p. 290-319.
- Baker, G.P. et P.M.S. Haccker (1980). « Wittgenstein aujourd'hui », *Critique*, p. 399-400, 690-704.
- Bakhtine, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bakhtine, M. (1980a). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- Bakhtine, M. (1980b). *Le freudisme*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la théorie verbale*, Paris, Gallimard.
- Bally, C. et A. Sechehaye (1968). « Préface », dans F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Barthes, R. (1964). « Éléments de sémiologie », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, p. 79-172.
- Barthes, R. (1976). « La peinture et l'écriture des signes », table ronde animée par R. Barthes, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Denoël-Gonthier, p. 171-220.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
- Bateson, G. (1963). « About Games and Being Serious », *Etc. A Review of General Semantics*, printemps, vol. 10, n° 3.
- Bateson, G. (dir.) (1975). *Perceval le fou : autobiographie d'un schizophrène (1830-1832)*, Paris, Payot.
- Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil.
- Bateson, G. (1984). *La nature et la pensée*, Paris, Seuil.
- Bateson, G. et S. Ruesh (1951). *Communication, The Social Matrix of Psychiatry*, New York, Norton.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard.
- Bergson, H. (1939). *La pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan.
- Bilinski, J. (1969). « Jung and Freud », *Andover-Newton Quarterly*, vol. 10, p. 39-45.
- Binswanger, L. (1970). *Discours, parcours et Freud*, Paris, Gallimard.
- Binswanger, L. (1971). *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit.
- Bion, W.R. (1962). *Learning from Experience*, New York, Basic Books.
- Bion, W.R. (1965). *Recherches sur les petits groupes*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bion, W.R. (1974). *L'attention et l'interprétation*, Paris, Payot.
- Bion, W.R. (1979). *Aux sources de l'expérience*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bion, W.R. (1980). *Entretiens psychanalytiques*, Paris, Gallimard.
- Bion, W.R. (1982). *Transformations*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bion, W.R. (1983). *Réflexion faite*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bion, W.R. (1989). « À propos d'une citation de Freud », *Revue française de psychanalyse*, vol. 53, n° 5, p. 1263.
- Blanché, R. (1970). *La logique et son histoire d'Aristote à Husserl*, Paris, Armand Colin.
- Blanton, S. (1973). *Journal de mon analyse avec Freud*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bléandonou, A. (1990). *Wilfred R. Bion, la vie et l'œuvre, 1897-1979*, Paris, Dunod.

- Bleger, J. (1981). *Symbiose et ambiguïté*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bloomfield, L. (1970). *Le langage*, Paris, Payot.
- Bochner, F. et F. Halpern (1948). *L'application clinique du test de Rorschach*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boehm, R. et al. (1964). *L'être et le temps*, Paris, NRF.
- Bohm, D. (1988). *La danse de l'esprit ou le sens déployé*, Saint-Hilaire, Séveyrat.
- Botella, C. et S. Botella (2001). *La figurabilité psychique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Bourgeois, P.L. et S.B. Rosenthal (1980). *Pragmatism and Phenomenology*, Amsterdam, B.R. Grüner.
- Bouveresse, J. (1973). *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris, Minuit.
- Bouveresse, J. (1980). « Wittgenstein grammairien », *Critique*, n° 403, p. 156-163.
- Bouveresse, J. (1987). *Le mythe de l'intériorité : expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Minuit.
- Bouveresse, J. (1989). « Grandeur et décadence du structuralisme », *Critique*, n° 502, mars, p. 169-173.
- Bouveresse, J. (1997). *Dire et ne rien dire*, Paris, J. Chambon.
- Bridgman, P.W. (1950). *Reflections of a Physicist*, New York, Philosophical Library.
- Broch, H. (1966). *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard.
- Brod, M. (1945). *Franz Kafka*, Paris, Gallimard.
- Bryson, N. (1983). *Vision and Painting*, New Haven, Yale University Press.
- Capeillères, F. (1995). *Kant philosophe newtonien*, Paris, Cerf.
- Carnap, R. (1947). *Meaning and Necessity*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Cassirer, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques*, t. 1 Le langage, t. 2 La pensée mythique ; t. 3 La phénoménologie de la connaissance, Paris, Minuit.
- Cassirer, E. (1995). *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf.
- Cassirer, E. (1997). *Trois essais sur le symbolique*, Paris, Cerf.
- Cézanne, P. (1978). *Correspondance* (à Émile Bernard, 15 avril 1904), Paris, Grasset.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1971). *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1999). *La maladie d'idéalité*, Paris, L'Harmattan.
- Chauviré, C. (1986). « Comprendre la musique chez Wittgenstein », *Critique*, décembre, n° 475, p. 1159-1181.
- Chauviré, C. (1989). « Quand savoir, c'est (savoir) faire : comprendre une langue chez Pierce et chez Wittgenstein », *Critique*, avril, n° 503, p. 282-299.
- Chauviré, C. (1990). « Le dessin de la preuve », *La part de l'œil*, n° 6.
- Chemama, R. (1994). *Éléments lacaniens pour une psychanalyse au quotidien*, Paris, Association freudienne internationale.
- Chemouni, M. (1964). *Psychanalyse et anthropologie : Freud et Lévi-Strauss*, Paris, L'Harmattan.
- Chomsky, N. (1968). *Le langage et la pensée*, Paris, Payot.

- Chomsky, N. (1969). *Linguistique cartésienne*, Paris, Seuil.
- Chomsky, N. (1971). *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil.
- Chomsky, N. (1977). *Dialogues avec Mitsou Ronat*, Paris, Flammarion.
- Chomsky, N. (1980). *Essais sur la forme et le sens*, Paris, Seuil.
- Chomsky, N. (1985). *Règles et représentations*, Paris, Flammarion.
- Coquet, J.-C. (1968). « Questions de sémantique structurale », *Critique*, n° 248, p. 70-85.
- Corset, P. (1993). « Wilhelm Dilthey », dans I. Bochet, O. Boulnois et J.-F. Catalan, *Comprendre et interpréter*, Paris, Beauchesne.
- Courtine, J.-F. (1993). « Phénoménologie et/ou herméneutique », dans I. Bochet, O. Boulnois et J.-F. Catalan, *Comprendre et interpréter*, Paris, Beauchesne.
- Croce, B. (1991). « L'esthétique de Frédéric Schleiermacher : à propos de la prétendue esthétique de l'*Einführung* », dans B. Croce, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, p. 137-153 et 181-189.
- Damisch, H. (1972). *La théorie du nuage*, Paris, Seuil.
- Danto, A. (1992). *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil.
- Dayan, M. (1985). *Inconscient et réalité*, Paris, Presses universitaires de France.
- Debru, C. (1990). *Neurophilosophie du rêve*, Paris, Hermann.
- Dejours, C. (1986). *Le corps entre biologie et psychanalyse*, Paris, Payot.
- Deledalle, G. (1978). *C.S. Peirce, Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- Deleuze, G. (1970). *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. (1982). *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (2002). *L'île déserte*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. et G. Guattari (1972). *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit.
- de Mauro, T. (1966). *Une introduction à la sémantique*, Paris, Payot.
- de M'Uzan, M. (1977). *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard.
- Denis, M. (1979). *Les images mentales*, Paris, Presses universitaires de France.
- Denis, P. (1997). *Emprise et satisfaction*, Paris, Presses universitaires de France.
- Derrida, J. (1967a). « La scène de l'écriture », dans J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, p. 293-330.
- Derrida, J. (1967b). *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Derrida, J. (1972a). *La dissémination*, Paris, Seuil.
- Derrida, J. (1972b). *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
- Derrida, J. (1972c). *Positions*, Paris, Minuit.
- Derrida, J. (1978a). « Restitutions de la vérité en peinture », *Macula*, n° 3/4.
- Derrida, J. (1978b). *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Dervillez-Bastuji, J. (1982). *Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles*, Paris, Droz.
- de Saussure, F. (1968). *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Descombes, V. (1983). *Grammaire d'objets de tous genres*, Paris, Minuit.
- Descombes, V. (1984). « L'inconscient adverbial », *Critique*, n° 449, p. 775-796.
- De Tienne, A. (1996). *L'analytique de la représentation chez Peirce*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis.
- Detienne, M. (1980). « Le Grec à deux têtes », *Critique*, n° 394, p. 196-216.

- Dewey, J. (1916). «The Pragmatism of Peirce», *The Journal of Philosophy*, vol. 13, n° 26, p. 709-715.
- Dewey, J. (1962). *Art as Experience*, New York, Minton Balch.
- Diamantis, T. (1997). *Sens et connaissance en psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1993). *Le cube et le visage*, Paris, Macula.
- Didi-Huberman, G. (1998). «Image, organe, temps», dans G. Didi-Huberman, *Les organes*, Paris, Macula, p. 245-260.
- Dilthey, W. (1947). *Le monde de l'esprit*, t. 1, Paris, Aubier.
- Dilthey, W. (1993). *Critique de la raison historique*, Paris, Cerf.
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil.
- Dubois, D. (1990). *Le labyrinthe de l'intelligence*, Louvain-la-Neuve, Academia, Inter-Editions.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Ducrot, O. et T. Todorov (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- Duthuit, G. (1974). *Représentation et présence*, Paris, Flammarion, p. 325-343.
- Eco, U. (1964). *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Eco, U. (1970). «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, n° 15, p. 11-51.
- Eco, U. (1972). *La structure absente*, Paris, Mercure de France.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eco, U. (1978). «Pour une reformulation du signe iconique», *Communications*, n° 29, p. 141-191.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Eco, U. (1990). *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ehrenzweig, A. (1974). *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard.
- Eikhenbaum, B. (1965). «La théorie de la méthode formelle», dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 31-74.
- Epstein, (1983). «Meyer Schapiro», *Art News*, mai, p. 60-85, été, p. 84-95.
- Etter, H.F. (1995). «L'évolution en tant que contenu synchronistique», dans H. Reeves et al., *La synchronicité, l'âme et la science*, Paris, Albin Michel, p. 121-158.
- Fauconnier, G. (1988). «Quantification, Roles and Domain», dans G. Fauconnier, *Mind and Mental Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Faure-Pragier, S. (2000). *La perversion ou la vie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Faye, E. (2005). *Heidegger: l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris, Albin Michel.
- Fedida, P. (1977). *Corps du vide et espace de séance*, Paris, J.P. Delarge.
- Fenichel, O. (1953). *La théorie psychanalytique des névroses*, Paris, Gallimard.
- Ferenczi, S. (1969). «Masculin et féminin», dans S. Ferenczi, *Thalassa*, Paris, Payot.
- Ferenczi, S. (1982). *Psychanalyse IV: œuvres complètes, 1927-1933*, Paris, Payot.
- Ferrier, J.L. (1976). «Ouverture», *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Denoël-Gonthier, p. 11-14.

- Feyerabend, P. (1989). *Adieu la raison*, Paris, Seuil.
- Fillmore, C. (1982). «Towards a Descriptive Framework for Spatial Deisis», dans C. Fillmore, *Speech, Place and Action*, Londres, John Wiley.
- Fine, A. (1989). «Fluctuat nec mergitur», *Revue française de psychanalyse*, vol. 53, n° 5, septembre-octobre, p. 1431-1447.
- Fish, S. (1981). *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fischer, F. (1981). «Séminaire-enseignement», dans P. Lacoue-LaBarthes et J.L. Nancy, *Les fins de l'homme*, Paris, Galilée, p. 655-667.
- Floch, J.M. (1985). *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamin.
- Fodor, J.A. (1986). *La modularité de l'esprit*, Paris, Minuit.
- Fontanille, J. (1995). *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France.
- Fontanille, J. (1998). «L'interprétation de l'introspection», *Protée*, vol. 26, n° 1, p. 119-130.
- Fontanille, J. (2004). «Pour une théorie sémiotique de la lumière», *RS/SI*, vol. 14, n°s 1-2, p. 125-150.
- Fornari, F. (1980). *Sexualité et culture*, Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- França, J.A. (1976). «Le fait artistique dans la sociologie de l'art», dans R. Barthes, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Après Francastel*, Paris, Denoël-Gonthier, p. 127-136.
- Francastel, P. (1948). «L'espace topologique», *Revue d'esthétique*, n° 1.
- Francastel, P. (1965). *Peinture et société*, Paris, Gallimard.
- Francastel, P. (1967). *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard.
- Francastel, P. (1983). *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gonthier.
- Francès, R. (1985). *Le développement perceptif*, Paris, Presses universitaires de France.
- Franck, D. (1986). *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, Minuit.
- François, Y. (1999). *Françoise Dolto, le langage des images*, Paris, Bayard.
- Frege, G. (1971a). «Fonction et concept», dans G. Frege, *Écrits logiques*, Paris, Seuil, p. 80-101.
- Frege, G. (1971b). «Compte rendu de *Philosophie des Arithmetik* de E.G. Husserl», dans G. Frege, *Écrits logiques*, Paris, Seuil, p. 142-159.
- Frege, G. (1971c). *Les fondements de l'arithmétique*, Paris, Seuil.
- Frege, G. (1971d). «Sens et dénotation», dans G. Frege, *Écrits logiques*, Paris, Seuil, p. 102-125.
- Frege, G. (1971e). *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.
- Freud, A. (1969). *Les mécanismes de défense*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, A. (1976). *L'enfance dans la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1928). «Le problème économique du masochisme», *Revue française de psychanalyse*, vol. 112, p. 211-223.
- Freud, S. (1940). «Les pulsions et leurs destins», dans S. Freud, *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1950). *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.

- Freud, S. (1952). *Essais de psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1953). *La technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1955). *The Interpretation of Dreams*, Londres, Hogarth.
- Freud, S. (1964a). *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1964b). *Letters of Sigmund Freud*, New York, McGraw-Hill.
- Freud, S. (1965). *Cinq psychanalyses*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1967a). *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1967b). *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1967c). *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1968). « L'inconscient », « Le destin des pulsions », dans S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1969). *Le Moi et les mécanismes de défense*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1970). « Malaise dans la civilisation », *Revue française de psychanalyse*, janvier.
- Freud, S. (1971). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1973). *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1975). *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1978). *On Aphasia*, New York, International Universities Press.
- Freud, S. (1979). *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1980). *Totem et tabou*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1981a). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1981b). « Le Moi et le Ça », dans S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1981c). *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, Payot.
- Freud, S. (1981d). *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1983). *Contribution à l'étude des aphasies*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1984). *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1985a). « La négation », dans S. Freud, *Résultats, idée, problèmes*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1985b). « Une difficulté de la psychanalyse », *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, p. 177-187.
- Freud, S. (1985c). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1897-1904*, Londres, Harvard University Press.
- Freud, S. (1987). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1994). *L'analyse avec fin et l'analyse sans fin*, Paris, Bayard.
- Freud, S. (1995a). « La décomposition de la personnalité psychique », dans S. Freud, *Œuvres complètes*, t. XIX, 1931-1936, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. (1995b). « Angoisse et vie pulsionnelle », dans S. Freud, *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, Presses universitaires de France.

- Freud, S. (1996). « Esquisse d'une psychologie scientifique », *Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. et K. Abraham (1969). *Correspondance, 1907-1926*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. et J. Breuer (1956). « Considérations théoriques », dans S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, S. et S. Ferenczi (1992). *Correspondance, 1908-1904*, Paris, Calmann-Lévy.
- Freud, S. et C.G. Jung (1976). *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard.
- Fried, M. (1990). *La place du spectateur*, Paris, Gallimard.
- Fry, R. (1924). *The Artist and Psychoanalysis*, Londres, Hogarth.
- Fuller, P. (1981). *Art and Psychoanalysis*, Londres, Writers and Readers.
- Gabar, A. (1968). *Philosophic Foundations of Genetic Psychology and Gestalt Psychology*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- Gablik, S. (1976). *Progress in Art*, New York, Rizzoli.
- Gabo, N. (1964). « The Constructive Idea in Art », dans N. Gabo, *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p. 103-113.
- Gadamer, G. (1976). *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- Gadamer, G. (1982). *L'art de comprendre, Écrits I*, Paris, Aubier.
- Gagnon, F.-M. (1978). *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Fides.
- Gardner, H. (1993). *Histoire de la révolution cognitive*, Paris, Payot.
- Gay, P. (1991). *Freud: une vie*, Paris, Hachette.
- Gear, C.S. et E. Liendo (1975). *Sémiologie psychanalytique*, Paris, Minuit.
- Gendlin, E.T. (1962). *Experiencing and the Creation of Meaning*, Toronto, Macmillan.
- Genette, G. (1973). *Figures III*, Paris, Seuil.
- Geninasca, J. (1998). « Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit », *Protée*, vol. 6, n° 1, p. 109-118.
- Germain, C. (1981). *La sémantique fonctionnelle*, Paris, Presses universitaires de France.
- Gibeault, A. (1983). « Pulsion et langage : des concepts de représentation de chose et de représentation de mot dans l'œuvre de Freud », *Cahiers de psychanalyse et de psychologie*, n° 7.
- Gibeault, A. (1985). « Travail de la pulsion et représentation : représentation de chose et représentation de mot », *Revue française de psychanalyse*, vol. 3, p. 753-771.
- Gibson, J.J. (1950). *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
- Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- Givre, P. (1994). *Approche sémiotique de la couleur en psychanalyse*, Paris, ANRT.
- Godwin, R.W. (1991). « Wilfrid Bion and David Bohm: Toward a Quantum Metapsychology », *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, vol. 14, n° 4, p. 625-654.
- Goldwater, R. (dir.) (1972). *Artists on Art*, New York, Pantheon.
- Gombrich, E. H. (1979). *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon.
- Gombrich, E.H. (1986). *Méditations sur un cheval de bois*, Paris, Macon.
- Goodman, N. (1968). *Langages de l'art*, Nîmes, J. Chambon.
- Granel, G. (1959). « Introduction » Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, Paris, Presses universitaires de France.
- Graves, M. (1946). *Design Judgment Test*, New York, The Psychological Corporation.
- Green, A. (1960). *L'inconscient*, Paris, Desclée de Brouwer.

- Green, A. (1973). *Le discours vivant*, Paris, Presses universitaires de France.
- Green, A. (1980). « Préface », dans W.R. Bion, *Entretiens psychanalytiques*, Paris, Gallimard.
- Green, A. (1981). « Préface », dans B. Brunet, *Psychanalyse du lien*, Paris, Centurion.
- Green, A. (1993). *Le travail du négatif*, Paris, Minuit.
- Green, A. (1995). *La causalité psychique*, Paris, Odile Jacob.
- Green, A. (2000). *Le temps éclaté*, Paris, Minuit.
- Gregory, R.L. (1977). *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, New York, McGraw-Hill.
- Gregory, R.L. (1980). *The Intelligent Eye*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale*, Paris, Hachette.
- Greimas, A.J. (1970). *Du sens*, Paris, Seuil.
- Greimas, A.J. (1979). « Discussion générale », *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël-Gonthier.
- Greimas, A.J. (1984). « Ouvertures métasémiotiques: entretien avec A.J. Greimas », *RS/SI*, vol. 4, n° 1, p. 1-23.
- Greimas, A.J. et J. Courtés (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Greimas, A.J. et J. Fontanille (1991). *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- Greisch, J. (2001). *Paul Ricoeur, l'itinérance du sens*, Grenoble, Milon.
- Grignon, O. (2002). *Le corps des larmes*, Paris, Calmann-Lévy.
- Grindberg, L. et al. (1976). *Introduction aux idées psychanalytiques de Bion*, Paris, Dunod.
- Groddeck, G. (1969). « Du langage », dans G. Groddeck, *La maladie, l'art et le symbole*, Paris, Gallimard, p. 239-255.
- Groddeck, G. (1977). *Ça et Moi*, Paris, Gallimard.
- Groddeck, G. (1981). *Conférences psychanalytiques*, t. 3, Paris, Union générale d'éditions.
- Grosser, M. (1951). *The Painter's Eye*, New York, Rinehart.
- Groupe Mu, (1992). *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- Guillaumin, J. (1988). « L'œil sur le divan », dans R. Court, *L'effet trompe-l'œil*, Paris, Dunod, p. 43-74.
- Guillereault, G. (1989). *Le corps psychique*, Paris, Éditions universitaires Bégédis.
- Gurvitch, A. (1957). *Théorie du champ de la conscience*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Gusdorf, G. (1988). *Les origines de l'herméneutique*, Paris, Payot.
- Haar, M. (2002). *Heidegger et l'essence de l'homme*, Grenoble, Millon.
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard.
- Hadamard, C. (1959). *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, Paris, Blanchard.
- Hall, E.T. (1966). *La dimension cachée*, Paris, Seuil.
- Hatwell, Y. (1986). *Toucher l'espace*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Haugeland, J. (1981). *Mind Design, Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, Cambridge, MIT Press.
- Hawking, S. (1989). *Une brève histoire du temps*, Paris, Flammarion.
- Hébert, G. (1993). « Nietzsche », dans I. Bochet, O. Boulnois et J.-F. Catalan, *Comprendre et interpréter*, Paris, Beauchesne, p. 311-341.
- Hegel, W.G.F. (1964). *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne.

- Hegel, W.G.F. (1977). *La phénoménologie de l'esprit*, traduit par J. Hyppolite, t. II, Paris, Aubier Montaigne.
- Heidegger, M. (1956). « Logos », *La psychanalyse*, n° 1, p. 59-79.
- Heidegger, M. (1958). « Essais et conférences », p. 311-342, « Dépassement de la méta-physique », p. 80-115, dans M. Heidegger, *Aletheia*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1959). *Qu'appelle-t-on penser?*, Paris, Presses universitaires de France.
- Heidegger, M. (1962a). *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1962b). *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1962c). *Le principe de raison*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1964). *L'être et le temps*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1966). *Questions III*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1968). *Questions II*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1976). *Questions IV*, Paris, Gallimard.
- Heidegger, M. (1979). *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard.
- Heisenberg, W. (1971). *Physics and Beyond*, New York, Harper and Row.
- Hirsch, E.D. (1976). *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hjelmslev, L. (1956). *Essais linguistiques*, Paris, Minuit.
- Hjelmslev, L. (1968). *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- Hjelmslev, L. (1985). *Nouveaux essais*, Paris, Presses universitaires de France.
- Hochmann, J. (1981). « Rêverie sur les rapports du trompe-l'œil et de l'illusion, du fétiche et de l'objet transitionnel », dans R. Court, *L'effet trompe-l'œil*, Paris, Dunod, p. 107-122.
- Hofmann, H. (1948). *The Search for the Real*, Andover (Mass.), Addison Gallery.
- Holton, G. (1988). *Thematics Origins of Scientific Thought*, Cambridge, Harvard University Press.
- Huot, H. (1987). *Du sujet à l'image*, Paris, Éditions universitaires Begedis.
- Husserl, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard.
- Husserl, E. (1962). *L'origine de la géométrie*, trad. J. Derrida, Paris, Presses universitaires de France.
- Husserl, E. (1964). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime et du temps*, Paris, Presses universitaires de France.
- Husserl, E. (1972). *Philosophie de l'arithmétique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Husserl, E. (1982). *Recherches phénoménologiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- Husserl, E. (1989). *La Terre ne se meut pas : recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature*, Paris, Minuit.
- Hyppolite, J. (1966). « Commentaire parlé sur "La Verneinung", de Freud », dans J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, p. 879-887.
- Imbert, C. (1971). « Introduction », dans G. Frege, *Écrits logiques*, Paris, Seuil.
- Imbert, M. (1983). « L'espace, le temps et la neurobiologie », dans S. Moscovici, *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, p. 179-191.
- Jackendoff, R. (1983). *Semantics and Cognition*, Cambridge, MIT Press.

- Jackendoff, R. (1988). « Conceptual Semantics », dans R. Jackendoff, *Mind and Mental Representation*, Bloomington, Indiana University Press, p. 81-98.
- Jackendoff, R. (1992). *Languages of the Mind: Essays on Mental Representation*, Cambridge, MIT Press.
- Jacob, P. (1997). *Pourquoi les choses ont-elles un sens ?*, Paris, Odile Jacob.
- Jakobson, R. (1961). « Linguistic and Communication Theory », dans R. Jakobson, *Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*, vol. 12.
- Jakobson, R. (1988). « Conceptual Semantics », dans U. Eco *et al.*, *Meaning and Mental Representations*, Bloomington, Indiana University Press.
- Jarczyk, G. et P.-J. Labarrière (1996). *De Kojève à Hegel*, Paris, Albin Michel.
- Jaspers, K. (1950). *Nietzsche*, Paris, Gallimard.
- Jespersen, O. (1971). *La philosophie de la grammaire*, Paris, Minuit.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning*, Chicago, University of Chicago Press.
- Johnson, M. (1989). « Image-Schematic Bases of Meaning », *RS/SI*, vol. 9, n^{os} 1-2-3, p. 109-117.
- Johnson-Aird, P.N. (1988). « How is Meaning Mentally Represented », dans U. Eco *et al.*, *Meaning and Mental Representations*, Bloomington, Indiana University Press, p. 99-118.
- Jones, E. (1958). *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. III, Paris, Presses universitaires de France.
- Jung, C.G. (1952). *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Librairie de l'Université.
- Jung, C.G. (1953). *La guérison psychologique*, Genève, Librairie de l'Université.
- Jung, C.G. (1980). *Mysterium Conjunctionis*, Paris, Albin Michel.
- Kaës, R. *et al.* (1988). « Le Groupe baroque », dans R. Court, *L'effet trompe-l'œil*, Paris, Dunod, p. 123-146.
- Kandinsky, W. (1970). *Point, ligne, plan, Écrits complets*, t. 2, Paris, Denoël-Gonthier.
- Katz, J.J. (1971). *La philosophie du langage*, Paris, Payot.
- Katz, J.J. et J.A. Fodor (1964). *The Structure of Language*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Kaufmann, A. (1977). *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Paris, Masson.
- Kaufmann, P. (1969). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin.
- Kelkel, L. (1964). *Husserl*, Paris, Presses universitaires de France.
- Khlebnikov, V. (1970). « Livre des préceptes », *Poétique*, n^o 2, p. 233-254.
- Kierkegaard, S. (1977). *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Orante.
- Klee, P. (1964). *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël.
- Kleiber, G. (1990). *La sémantique du prototype*, Paris, Presses universitaires de France.
- Klein, M. (1967). « L'importance de la formation du symbole dans le développement du Moi », dans S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- Klein, M. (1968). *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard.
- Klein, M. (1969). *La psychanalyse des enfants*, Paris, Presses universitaires de France.
- Klein, R. (1970). *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard.
- Klossowski, P. (1969). *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France.
- Koffka, K. (1937). *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt/Brace.

- Kofman, S. (1970). *L'enfance de l'art*, Paris, Payot.
- Kofman, S. (1975). «Vautour rouge», *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, p. 95-163.
- Köhler, W. (1940). *Dynamics in Psychology*, New York, Grave Press.
- Köhler, W. (1945). *Gestalt Psychology*, New York, Liveright.
- Köhler, W. (1976). *The Place of Value in a World of Facts*, New York, Liveright.
- Korzybski, A. (1950). *Science and Sanity*, Lakeville (Conn.), The International Non-Aristotelian Library.
- Kosslyn, S.M. (1980). *Image and Mind*, Cambridge, Harvard University Press.
- Kosslyn, S.M. (1983). *Ghosts in the Mind Machine: Creating and Using Images in the Brain*, New York, Norton.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, Shocken.
- Kristeva, J. (1969). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», dans J. Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, p. 143-173.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Krois, J.M. (1995). «Introduction», dans E. Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf.
- Kübler, G. (1962). *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press.
- Lacan, J. (1966). «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE», dans J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, p. 89-97.
- Lacan, J. (1971). *Écrits 2*, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le Séminaire*, livre XI, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1975a). *Le Séminaire*, livre I, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1975b). *Encore – Le Séminaire*, livre XX, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1976). «La raison avant Freud: compte rendu de *La philosophie des formes symboliques* de Cassirer», *Scilicet*, p. 295-325.
- Lacan, J. (1978). *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse – Le Séminaire*, livre II, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1980). «Lettre de dissolution», dans J. Lacan, *Ornicar*, Paris, Lyse, p. 20-21.
- Lacan, J. (1981). *Les psychoses – Le Séminaire*, livre III, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1994). *La relation d'objet – Le Séminaire*, livre IV, Paris, Seuil.
- Lachaud, D. (1995). *L'enfer du devoir*, Paris, Hachette.
- Lacoue-LaBarthes, P. (1975). «Typographie», *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, p. 167-270.
- Lacoue-LaBarthes, P. et J.L. Nancy (1990). *Le titre de la lettre*, Paris, Galilée.
- Lagache, J. (1980). *Le transfert et autres travaux psychanalytiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- Laing, R.D. (1970). *Le Moi divisé*, Paris, Stock.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1988). «Cognitive Semantics», *Meaning and Mental Representation*, Bloomington, Indiana University Press, p. 119-154.
- Lakoff, G. et M. Johnson (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- Lalande, J. (1926). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.

- Langacker, R. (1985). *Foundations of Cognitive Grammar*, Bloomington, Indiana University Press.
- Lapique, C. (1958). *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset.
- Laplanche, J. (1980). *La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France.
- Laplanche, J. et J.B. Pontalis (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Larousse (1977). *Encyclopédie alphabétique*, Paris, Larousse.
- Leclaire, S. (1968). *Psychanalyser*, Paris, Seuil.
- Leclaire, S. (1971). *Démasquer le réel*, Paris, Seuil.
- Leclaire, S. (1975). *On tue un enfant*, Paris, Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1949). « L'efficacité symbolique », dans C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, t. 1, p. 183-226.
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*, Paris, Union générale d'éditions
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2 t.
- Lévi-Strauss, C. (1961). *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Plon-Julliard.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1963). « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans C. Lévi-Strauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *Du miel aux cendres*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *L'homme nu*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1975). *La voie des masques*, Genève, Skira.
- Lévi-Strauss, C. (1976). « Entrevue avec J.P. Enthoven », *Le Nouvel Observateur*, n° 816, 28 juin.
- Lewin, K. (1936). *Principles of Topological Psychology*, New York, McGraw-Hill.
- Lippard, L.R. (1971). *Changing: Essays in Art Criticism*, New York, Dutton.
- Lissitzky, E. (1980). « Art et pangéométrie », dans S. Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky Life*, Londres, Thames and Hudson.
- Loreau, M. (1989). *La genèse du phénomène*, Paris, Minuit.
- Lotman, I. (1973). *La structure des textes artistiques*, Paris, Gallimard.
- Luer, Q. (1955). *Phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France.
- Lukacs, J. (1974). *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard.
- Lupasco, S. (1967). *Qu'est-ce qu'une structure ?*, Paris, Bourgois.
- Lupien, J. (1996-1997). « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels », *VISIO*, vol. 1, n° 3, automne-hiver, p. 127-144.
- Lytard, J.-F. (1967). *La phénoménologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Lytard, J.-F. (1971). *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- Lytard, J.-F. (1983). *Le différend*, Paris, Minuit.
- Lytard, J.-F. (1994). *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée.
- MacLean, P.D. (1990). *Les trois cerveaux de l'homme*, Paris, Robert Laffont.
- Mannoni, M. (1970). *Le psychiatre, son « fou » et la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Mannoni, M. (1979). *La théorie comme fiction*, Paris, Seuil.
- Mannoni, O. (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil.
- Mannoni, O. (1982). *Ça n'empêche pas d'exister*, Paris, Seuil.

- Marin, L. (1981). « Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », dans L. Ferry et A. Renaut, *Les fins de l'homme*, Paris, Galilée, p. 317-344.
- Marr, D. (1978). « Visual Information Processing: Artificial Intelligence and Sensorium of Sight », *Technological Review*, vol. 81, p. 2-23.
- Marr, D. (1982). *Vision*, San Francisco, W.H. Freeman.
- Martinet, A. (1961). *Éléments de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Masson, A. (1958). *Entretiens avec P. Charbonnier*, Paris, Julliard.
- Matejka, L. (1977). *Semiotics of Art*, Cambridge, MIT Press.
- Matisse, H. (1972). *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann.
- Matoré, G. (1962). *L'espace humain*, Paris, La Colombe.
- Mauss, M. (1983). *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- McCormick, P.J. (1990). *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*, Ithaca, Cornell University Press.
- McDougall, J. (1978). *Plaidoyer pour une certaine anomalie*, Paris, Gallimard.
- McGuinness, B. (1991). *Wittgenstein*, Paris, Seuil.
- Melchior, J.G. (1977). *L'esthétique de Lévi-Strauss*, Paris, Presses universitaires de France.
- Meltzer, D. (1981). *Les structures sexuelles de la vie psychique*, Paris, Payot.
- Mendel, G. (1972). *Anthropologie différentielle*, Paris, Payot.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*, Paris, Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Le primat de la perception*, Paris, Verdier.
- Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Metz, C. (1974). « Le perçu et le nommé », dans C. Metz, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, p. 129-161.
- Metz, C. (1977a). *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.
- Metz, C. (1977b). « Le signifiant originaire », dans C. Metz, *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions.
- Mi-Kyung Ki (2000). *Herméneutique et psychanalyse, si proches, si étrangères*, Paris, Presses universitaires de France.
- Michaux, H. (2001). *Œuvres complètes*, v. II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- Milner, M. (1976). *L'inconscient et la peinture*, Paris, Presses universitaires de France.
- Milner, M. (1988). *Une vie à soi*, Paris, Gallimard.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*, Chicago, P. Theobald.
- Moles, A.A. (1958). *Théorie de l'information et expérience esthétique*, Paris, Flammarion.
- Moles, A.A. et E. Romer (1972). *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman.
- Mondrian, P. (1971). « Le morphoplastique et le néoplastique », dans M. Seuphor, *Le cercle et le carré*, Paris, Belfond, p. 69-80.
- Moore, H. (1964). « On Sculpture and Primitive Art », dans R.L. Herbert, *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p. 138-149.

- Moraïs, J. (1983). « La perception de l'espace et du temps », dans S. Moscovici, *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, p. 149-163.
- Morris, C. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morris, C. (1946). « Glossary », dans C. Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice Hall.
- Morris, C. (1970). *Paths of Life*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morris, C. (1993). *Symbolization and Reality*, Amsterdam, J. Benjamins.
- Mouloud, N. (1964). *La peinture et l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- Mouloud, N. (1969). *Langage et structures, essais de logique et de sémiologie*, Paris, Payot.
- Nadal, J. (1985). *L'éveil du rêve*, Paris, Anthropos.
- Nakov, A.B. (1977). « Le dernier tableau », Introd. et notes, dans N. Taraboukine, *Le dernier tableau*, Paris, Champ Libre.
- Nef, F. et al. (1976). *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe.
- Nevjinsky, F. (1993). « Les paradoxes de l'interprétation psychanalytique », dans J. Greisch, *Comprendre et interpréter*, Paris, Beauchesne, p. 231-272.
- Nicolaïdis, N. (1984). *La représentation : essai psychanalytique*, Paris, Dunod.
- Nicolis, G. et I. Prigogine (1992). *À la rencontre du complexe*, Paris, Presses universitaires de France.
- Nietzsche, F. (1947-1948). *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard.
- Nietzsche, F. (1993 [1880]). « Aurore », dans F. Nietzsche, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont.
- Nijinski, V. (1995). *Cahiers*, Paris, Actes-Sud.
- Ninio, J. (1983). « La géométrie de l'œil et du cerveau », dans S. Moscovici, *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, p. 193-205.
- Ninio, J. (1989). *L'empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob.
- Nunberg, H. (dir.) (1979). *Les premiers psychanalystes, 1910-1911*, Paris, Gallimard.
- Ogden, C.K. et I.A. Richards (1946). *The Meaning of Meaning*, Londres, Kegan Paul Trench, Trubner.
- Ohman, S. (1976). « Theories of the Linguistic Field », *Word*, vol. 9, n° 2.
- Ossola, C. (1979). « Les "ossements fossiles" de la lettre chez Mallarmé et Saussure », *Critique*, vol. 35, n° 391, p. 1063-1078.
- Paivio, A. (1971). *Imagery and Verbal Processes*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- Panofsky, E. (1969). *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard.
- Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- Pasche, F. (1988). *Le sens de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Passeron, J.-C. et E. Pedler (1996). « Le temps donné au regard », *Protée*, vol. 27, n° 2, p. 93-116.
- Peirce, C.S. (1958). *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.
- Peirce, C.S. (1978). *Écrits sur le signe*, traduit par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- Peirce, C.S. (1986). « Comment se fixe la croyance », dans C.S. Peirce, *Writings of Charles S. Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, t. 3, p. 338-355.
- Peirce, C.S. (1987). *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Klincksieck.
- Pellegrino, P. (2003). *Le sens de l'espace*, Paris, Anthropos.

- Penrose, R. (1999). *Les deux infinis et l'esprit humain*. Paris, Flammarion.
- Perls, F. et P. Goodman, (1977). *Gestalt thérapie*, Montréal, Stanké.
- Petitot, J. (1985). *Morphogenèse du sens*, Paris, Presses universitaires de France.
- Petitot, J. (1989). « Modèles morphodynamiques pour la grammaire cognitive et la sémiotique modale », *RS/SI*, vol. 9, n^{os} 1-2-3, p. 17-48.
- Petitot, J. (2000). « Les nervures du marbre », dans J. Petitot et P. Fabbri, *Au nom du sens*, Paris, Grasset, p. 83-102.
- Petitot-Cocorda, J. (1979). « Sur ce qui revient à la psychose », dans J. Kristeva, *Folle vérité*, Paris, Seuil, p. 223-273.
- Piaget, J. (1936). *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé.
- Piaget, J. (1948a). *La construction du réel*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé.
- Piaget, J. (1948b). *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France.
- Piaget, J. (1951). « Logique et équilibre dans les comportements », *Études d'épistémologie génétique*, n^o 2.
- Piaget, J. (1961). *Les mécanismes perceptifs*, Paris, Presses universitaires de France.
- Piaget, J. (1964). *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé.
- Piaget, J. (1965). *Sagesse et illusions de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Planck, M. (1963). « Positivisme et monde extérieur réel », *Médiations*, été, n^o 6, p. 49-68.
- Pleynet, M. (1971). *L'enseignement de la peinture*, Paris, Seuil.
- Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, Paris, Gallimard.
- Pontalis, J.-B. (1992). *Après Freud*, Paris, Gallimard.
- Popper, K. (1973). *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot.
- Popper, K. (1976). *Une quête inachevée*, Paris, Calmann-Lévy.
- Pribram, K. (1995). « La synchronicité et le fonctionnement du cerveau », dans H. Reeves, *La synchronicité, l'âme et la science*, Paris, Albin Michel.
- Pribram, K.H. et M.M. Gill (1987). *Freud's «Project» Re-assessed*, New York, Basic Books.
- Prieto, L.J. (1966). *Messages et signaux*, Paris, Presses universitaires de France.
- Prigogine, I. (1996). *La fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob.
- Putnam, H. (1981). *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Putnam, R. (1990). *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard.
- Quéré, H. (1992). *Intermittences du sens*, Paris, Presses universitaires de France.
- Quine, W.O. (1977a). *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion.
- Quine, W.O. (1977b). *Relativité de l'ontologie*, Paris, Aubier.
- Quine, W.O. (1993). *La poursuite de la vérité*, Paris, Seuil.
- Rank, O. (1970). *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot.
- Rapaport, H. (1997). *Is There Truth in Art?*, Ithaca, Cornell University Press.
- Rastier, F. (1998). « Sens et signification », *Protée*, vol. 26, n^o 1, p. 7-18.
- Read, H. (1964). *The Art of Sculpture*, New York, Pantheon.

- Récanati, F. (1979). *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil.
- Récanati, F. (1981). *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit.
- Récanati, F. (1984). « Pour la philosophie analytique », *Critique*, n° 444, p. 362-383.
- Reich, A. (1986). « Sur le contre-transfert », *Ornicar?*, n° 36, Paris, Navarin.
- Reich, W. (1952). *La fonction de l'orgasme*, Paris, L'Arche.
- Reich, W. (1971). *L'analyse caractérielle*, Paris, Payot.
- Reich, W. (1972). *Reich parle de Freud*, Paris, Payot.
- Reik, T. (1976). *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël.
- Reik, T. (1987). « Au début est le silence », dans J.D. Nasio, *Le silence en psychanalyse*, Paris, Rivages/psychanalyse.
- Rey, J.-M. (1973). « Saussure avec Freud », *Critique*, vol. 29, n° 309.
- Richards, I.A. (1929). *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, Londres, Kegan Paul.
- Ricoeur, P. (1965). *De l'interprétation: essai sur Freud*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations: essai d'herméneutique I*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1983). « Greimas' Narrative Grammar », *Paris School of Semiotics, Toronto Semiotic Circle*, n° 3, p. 91-114.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action: essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- Riegl, A. (1968). *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck.
- Rochlitz, R. (1989). « Avatars de l'herméneutique », *Critique*, n° 510, p. 839-857.
- Rochlitz, R. (1998). *L'art au banc d'essai*, Paris, Gallimard.
- Rorschach, H. (1953). *Psychodiagnostic: méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception*, Paris, Presses universitaires de France.
- Rosolato, G. (1985). *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard.
- Roussillon, R. (2001). *Le plaisir et la répétition: théorie du processus psychique*, Paris, Dunod.
- Roustang, F. (1980). *Elle ne le lâche plus*, Paris, Minuit.
- Russell, B. (1959). *My Philosophical Development*, Londres, Allan and Unwin.
- Russell, B. et A.N. Whitehead (1910). *Principia Mathematica*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Saint-Martin, F. (1958). *La littérature et le non-verbal*, Montréal, Orphée.
- Saint-Martin, F. (1976). *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Saint-Martin, F. (1980). *Fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH-Hurtubise.
- Saint-Martin, F. (1982a). « Kandinsky et la sémiologie du Plan originel », *Art international*, vol. 25, n°s 3-4, mars-avril.
- Saint-Martin, F. (1982b). « Notes on Semiotics of the Pictorial Basic Plane », *Kodicas/Code*, vol. 4/5, n°s 3/4, p. 305-319.
- Saint-Martin, F. (1985a). *Introduction to a Semiology of Visual Language*, vol. 3, Kingston, Queen's University Press.
- Saint-Martin, F. (1985b). *La fiction du réel: poèmes, 1953-1975*, Montréal, L'Hexagone.
- Saint-Martin, F. (1986). « Sémiologie et syntaxe visuelle: une analyse de *Mascarade* de Pellan », *Protée*, vol. 14, n° 3, automne, p. 27-40.

- Saint-Martin, F. (1987). *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Saint-Martin, F. (1987a). «Réflexions sur l'énigme Pellan», *Vie des arts*, vol. 31, n° 126, mars, p. 24-26.
- Saint-Martin, F. (1987b). «L'insertion du verbal dans le discours visuel de Pellan», *Canadian Literature*, n°s 113-114, p. 28-45.
- Saint-Martin, F. (1988). «De la fonction perceptive dans la constitution du texte visuel», *Protée*, vol. 16, n°s 1-2.
- Saint-Martin, F. (1989). «L'errance entre le dedans et le dehors», *ETC Montréal*, n° 9, p. 18-19.
- Saint-Martin, F. (1990a). *Semiotics of Visual Language*, Bloomington, Indiana University Press.
- Saint-Martin, F. (1990b). *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Saint-Martin, F. (1991a). «Nouvelles orientations en sémiologie visuelle», *Degrés*, vol. 67, automne.
- Saint-Martin, F. (1991b). «A Case of Intersemiotics : The Reception of a Visual Advertisement», *Semiotica*, n°s 1-2, p. 79-98.
- Saint-Martin, F. (1992a). «Une modularité conflictuelle dans le discours symbolique», analyse d'un tableau de Mondrian, *RS/SI*, vol. 12, n°s 1-2, p. 217-238.
- Saint-Martin, F. (1992b). «Pour une pragmatique du sens», *Protée*, hiver, vol. 19.
- Saint-Martin, F. (1992c). «Sémiologie visuelle et philosophie du langage», dans F. Saint-Martin, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Québec, Septentrion, p. 229-243.
- Saint-Martin, F. (1993). «Prototypes perceptuels et pression gestaltienne», *VS*, n°s 65-66, p. 13-30.
- Saint-Martin, F. (1994a). «Sémiotique visuelle et processus cognitifs», *RS/SI*, vol. 14, n°s 1-2, p. 1-8.
- Saint-Martin, F. (1994b). «Simulation cognitive et langages analogiques», *RS/SI*, vol. 14, n°s 1-2, p. 151-173.
- Saint-Martin, F. (1994c). *Style et identité visuelle*, Valence, Université de Valence.
- Saint-Martin, F. (1995). «Sur l'impossible retour du même», *Protée*, vol. 23, n° 3, p. 13-20.
- Saint-Martin, F. (1996). «La sémiotique selon Magritte», *Degrés*, n° 88.
- Saint-Martin, F. (1996-1997). «Esthétique et psychanalyse : L'image du plein et du flou», *VISIO*, vol. 1, n° 3, p. 7-23.
- Saint-Martin, F. (1998). «Jeux de langage et jeux de signifiants, de Frege à Searle, en passant par Husserl», *Protée*, vol. 28, n° 1, p. 95-108.
- Saint-Martin, F. (1998-1999). «Le sens incarné dans les sens», *VISIO*, vol. 3 n° 3, p. 105-118.
- Saint-Martin, F. (2000). «Le Je entre rythme et sabbat», *VISIO*, vol. 5, n° 1, printemps, p. 43-54.
- Saint-Martin, F. (2002). «Petit essai sur le sens du sens», dans F. Saint-Martin, *Histoire de sens*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, p. 41-48.
- Sami-Ali (1974). *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Sami-Ali (1986). *De la projection*, Paris, Dunod.

- Sapir, E. (1953). *Le langage*, Paris, Payot.
- Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.
- Schaeffer, J.-M. (1992). *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard.
- Schanck, R.E. (1975). *Conceptual Information Processing*, Amsterdam, North-Holland.
- Schapiro, M. (1973). « Sur quelques problèmes de sémiotique : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Critique*, n^{os} 315-316, août-sept., p. 843-866.
- Schapiro, M. (1982a). « La notion de style », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, p. 35-85.
- Schapiro, M. (1982b). « L'objet personnel, sujet de nature morte : à propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », dans M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, p. 349-360.
- Schapiro, M. (1995). *Mondrian on the Humanity of Abstract Painting*, New York, Braziller.
- Schilder, P. (1968). *L'image du corps*, Paris, Gallimard.
- Schleiermacher, F.D.E. (1987). *Herméneutique*, Paris, Cerf.
- Schneider, M. (1980). *Freud et le plaisir*, Paris, Denoël.
- Schneider, M. (1988). *Le trauma et la filiation paradoxale*, Paris, Ramsay.
- Schreber, D.P. (1975). *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil.
- Searle, J.R. (1972). *Les actes de langage*, Paris, Hermann.
- Searle, J.R. (1982). *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- Searle, J.R. (1985a). *L'intentionnalité : essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Minuit.
- Searle, J.R. (1985b). *Du cerveau au savoir*, Paris, Hermann.
- Sechehaye, M. (1954). *Introduction à une psychothérapie des schizophrènes*, Paris, Presses universitaires de France.
- Segal, H. (1987). *Délire et créativité*, Paris, Éditions des Femmes.
- Serres, M. (1985). *Les cinq sens*, Paris, Grasset.
- Simony, A. (1999). « Sur le mental, la mécanique quantique... », dans R. Penrose, *Les deux infinis et l'esprit humain*, Paris, Flammarion, p. 163-178.
- Sinaceur, M.A. (1979). « Métaphore et commencement », *Critique*, n^o 380, p. 98-101.
- Solms, M. (2004). « Freud Returns », *Scientific American*, vol. 290, n^o 5, mai, p. 82-90.
- Spector, J.J. (1973). *The Aesthetics of Freud*, New York, Praeger.
- Spielrein, S. (1981). *Entre Freud et Jung*, Paris, Aubier Mouton.
- Starobinski, J. (1970). « Léo Spitzer et la lecture stylistique », dans L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, p. 7-40.
- Starobinski, J. (1971). *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- Stein, C. (1960). *L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël-Gonthier.
- Steiner, R. (1970). *The Course of My Life*, New York, Barnes and Noble.
- Stengers, I. (2002). *Penser avec Whitehead*, Paris, Seuil.
- Stoller, R. (1978). *La perversion, forme érotique de la haine*, Paris, Payot.
- Strzeminski, W. et K. Kobro (1977). *L'espace uniste*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Sulloway, F.J. (1981). *Freud, biologiste de l'esprit*, Paris, Fayard.

- Szondi, P. (1970). « L'herméneutique de Schleiermacher », *Poétique*, n° 2, p. 141-155.
- Tarski, A. (1983). *Logic Semantics, Metamathematics*, Indianapolis, Hackett.
- Tesnière, L. (1976). *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- Thom, R. (1972). *Stabilité structurelle et morphogénèse*, New York, Benjamin.
- Thom, R. (1983). *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion.
- Thom, R. (1988). *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterEditions.
- Thom, R. (1991). « Saillance et prégnance », dans R. Thom, *L'inconscient et la science*, Paris, Dunod.
- Thullier, P. (1976). « Sociologie de l'art et histoire des sciences », dans R. Barthes, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Denoël-Gonthier, p. 137-155.
- Thürlemann, F. (1982). *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Paris, Seuil.
- Todorov, T. (1968). « Qu'est-ce que le structuralisme? », *Poétique*, n° 2.
- Todorov, T. (1970). « Les études du style », *Poétique*, n° 2, p. 224-232.
- Todorov, T. (1978). « Théories de la poésie », *Poétique*, n° 28.
- Todorov, T. (1981). *M. Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- Tolstoï, L. (1949). *La sonate à Kreutzer*, Paris, Société d'éditions et de publications.
- Touzé, J. (1994). *Le cerveau et l'inconscient*, Lyon, Césura.
- Troubetskoy, L. (1964). *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck.
- Vallier, D. (1979). « Postface aux lettres de Malévitch à Matiouchine », *Malevitch*, Lausanne, p. 191-193.
- Vappereau, J.M. (1985). *Essaim, Le groupe fondamental nœud*, Paris, Point Hors Ligne.
- Vattimo, G. (1987). *La fin de la modernité*, Paris, Seuil.
- Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro.
- Viderman, S. (1970). *La construction de l'espace analytique*, Paris, Denoël.
- Vigneault, J. (1993). « Fondements de la psychanalyse en Amérique du Nord », *TRANS*, automne, p. 223-238.
- Violi, P. (2000). « Eco et son référent », dans J. Petitot et P. Fabbri, *Au nom du sens: autour de l'œuvre d'Eco*, Paris, Grasset, p. 21-40.
- Von Franz, M.-L. (1984). « Quelques réflexions sur la synchronicité », dans H. Reeves et al., *La synchronicité, l'âme et la science*, Paris, Albin Michel, p. 159-180.
- Watts, A. (1972). *Le bouddhisme zen*, Paris, Payot.
- Weinberger, N.M. (2004). « Music and the Brain », *Scientific American*, novembre, p. 89-95.
- Wertheimer, M. (1938). « Gestalt Theory », dans W.D. Ellis, *A Source Book of Gestalt Psychology*, Londres, Kegan Paul, p. 1-11.
- Wierzbicka, A. (1985). *Lexicography and Conceptual Analysis*, Ann Arbor, Karoma.
- Whicher, O. (1971). *Projective Geometry*, Londres, Rudolph Steiner.
- Whitehead, A.N. (1995). *Procès et réalité*, Paris, Gallimard.
- Whorf, B.L. (1956). *Language, Thought and Reality*, Cambridge, MIT Press.
- Winnicott, D.W. (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

- Winnicott, D.W. (1990). *La nature humaine*, Paris, Gallimard.
- Wisdom, J.O. (1953). *The Unconscious Origin of Berkeley's Philosophy*, Londres, Hogart.
- Witkiewicz, S.I. (1979). *Les formes nouvelles en peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Wittgenstein, L. (1961a). *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1961b). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Wittgenstein, L. (1965). *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1966). *Lectures and Conversations on Aesthetics*, Oxford, Paul Kegan.
- Wittgenstein, L. (1971a). *Carnets 1914-1916*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1971b). *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1978). *Remarques mêlées*, TER, Mauvezin.
- Wittgenstein, L. (1980). *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, L. (1982). *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Wittgenstein, L. (1983). *Remarques sur les couleurs*, Paris, TER.
- Wölfflin, H. (1952). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon.
- Wolfson, L. (1970). *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard.
- Wörringer, W. (1978). *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck.
- Yarbus, A.L. (1967). *Eye Movements and Vision*, New York, Plenum.

Index

A

Abraham, K. 172, 224
Abraham, N. 155, 162, 163, 197, 206,
261, 267, 274, 293
Adami, V. 98
Ames, A. 268
Anzieu, D. 83, 167, 238, 240-242,
272, 274, 283
Aristote 47, 48, 50, 53, 94, 181
aristotélicien 122, 129
Armstrong, T. 211
Arnaud, J.-P. 141
Arnheim, R. 196, 202, 263
Artaud, A. 94, 240
Assoun, P.-L. 106, 272
Athanassiou, C. 180
Aulagnier, P. 89, 140, 152, 168,
224-229, 272, 283
Austin, J.A. 95, 100, 124, 125, 157

B

Bachelard, G. 44, 117, 119, 120, 122,
196, 209, 262, 266
Bacherich, M. 261
Bachimont, B. 130
Baker, G.P. 114
Bakhtine, M. 34-39, 158
Bally, C. 66
Barthes, R. 6, 73, 74, 82, 154, 243,
263, 269
Bataille, G. 94
Bateson, G. 122, 123, 125, 193, 219,
220, 228, 232, 241, 265, 268
Beckett, S. 71, 91
Bell, C. 29
Benveniste, E. 6, 8, 68, 69, 74, 77,
100
Bergson, H. 152, 194
Bertin, J. 261

Bilinski, J. 239
 Binswanger, L. 54, 63, 267
 Bion, W.R. 7, 19, 83, 124, 140, 141, 146, 147, 151, 167, 180, 183, 189, 204, 205, 207-216, 230, 241, 242, 256, 258, 265, 288, 291, 293, 294
 Blanché, R. 165
 Bloomfield, L. 8
 Boas, F. 114, 177
 Boehm, R. 52
 Bohm, D. 11, 12
 Boileau, N. 108
 Bolzano, B. 16
 Borduas, P.-E. 243
 Botella, C. 143, 149, 166, 199
 Botella, S. 143, 149, 166, 199
 Bourgeois, P.L. 192
 Bouveresse, J. 99, 100, 106-109, 111-113
 Broch, H. 277
 Brod, M. 13
 Bryson, N. 195

C

Capeillères, F. 29
 Carnap, R. 100, 105, 115, 116
 Cassirer, E. 19, 23-30, 33, 34, 36, 50, 57, 58, 60-63, 78, 86, 117, 143, 226, 266
 Cézanne, P. 23, 60, 97, 243, 258-260, 263, 282
 Chasseguet-Smirgel, J. 140, 233, 234, 236, 239
 Chauviré, C. 106, 110-113, 191
 Chemama, R. 87, 90

Chemouni, M. 30, 33
 Chomsky, N. 65, 100, 106, 127-130, 134, 298
 Condillac, E. 94, 95
 Coquet, J.-C. 77
 Corset, P. 15, 17
 Courtès 82
 Courtine, J.-F. 49
 Croce, B. 10, 15, 17, 240

D

Damisch, H. 74, 130, 207, 240
 Danto, A. 264
 Dayan, M. 169, 231, 232
 Debru, C. 167
 Dejours, C. 140
 De Mauro, T. 9
 Denis, M. 131, 163, 193
 Denis, P. 131, 163, 166, 193
 Dervillez-Bastuji, J. 9, 131
 De Saussure, F. 28, 31, 35, 66-68, 70, 71, 73, 76, 85, 143
 Descombes, V. 9, 170
 Detienne, M. 51
 Dewey, J. 100, 103, 105, 264
 Diamantis, T. 140
 Didi-Huberman, G. 34, 121, 183, 196
 Dolto, F. 261
 Dostoïevski, F. 34, 38, 39, 241
 Dubois, D. 276
 Duchamp, M. 72, 127
 Ducrot, O. 6, 132
 Duthuit, G. 240, 259

E

Eco, U. 76, 91-93, 103, 209

Ehrenzweig, A. 109, 176, 189, 198,
251, 260

Eikhenbaum, B. 71, 72

Einfühlung 17, 44, 50

Einstein, A. 35, 71, 75, 117, 118, 266

Eisenstein, S. 279

Etter, H.F. 30

F

Fauconnier, G. 134

Faure-Pragier, S. 242

Faye, E. 242

Fedida, P. 260

Fenichel, O. 234

Ferenczi, S. 139, 141, 142, 237, 238

Ferrier, J.L. 130

Fillmore, C. 134

Fine, A. 210

Floch, J.M. 82

Fodor, J.A. 130, 149

Fontanille, J. 78, 81, 83

Fornari, F. 237, 238, 240

Foucault, M. 18, 54, 91, 92, 94, 96,
125, 135, 138, 240-242

França, J.A. 130

Francastel, P. 122, 130, 261, 263, 298

Francès, R. 192, 194, 195, 199, 269,
274, 275, 279

Franck, D. 42, 52

Frege, G. 18-21, 24, 44, 45, 63, 80,
100, 106, 108, 114, 115, 117, 118,
125, 210

Freud, A. 172, 177-180, 189

Freud, S. 12, 15, 18, 30, 32, 34, 35, 54,
59, 62, 66, 68, 70, 74, 85-88, 90,
95, 107, 109, 114-116, 137-149,
151-181, 185, 186, 188, 191, 192,
195, 197-199, 204, 205, 208, 210,
212, 216-221, 224, 225, 230-235,
237-241, 244-248, 252, 254, 255,
259, 262, 264, 267, 272, 292, 293,
298

Fried, M. 243, 258

Fry, R. 29

Fuller, P. 260

G

Gabar, A. 171, 195

Gablik, S. 46

Gabo, N. 263

Gadamer, G. 13, 55, 56, 57, 63

Gagnon, F.-M. 243

Gear, C.S. 140, 150, 154, 188, 204-
206, 216-222, 224, 226, 256, 262,
310

Gendlin, E.T. 84, 288, 291

Geninasca, J. 82

Gestaltthéorie 24, 45, 58, 113, 191,
195, 198, 200, 201, 259, 290

Gibeault, A. 143, 144, 145, 167

Gibson, J.J. 228

Givre, P. 164

Godwin, R.W. 12

Goldwater, R. 262

Gombrich, E.H. 81, 112

Goodman, N. 264

Goodman, P. 124

Granel, G. 47, 48

Green, A. 137, 146, 173, 178, 186,
196, 204, 230, 256, 259

Gregory, R.L. 189, 222, 269
 Greimas, A.J. 76-83, 92, 102, 222
 Greisch, J. 61
 Grignon, O. 87
 Grindberg, L. 209
 Groddeck, G. 146, 175-177, 195,
 216, 244
 GroupeMu 68, 222
 Gurvitsch, A. 145
 Gusdorf, G. 13-15

H

Habermas, J. 117
 Hadamard, C. 75
 Hall, E.T. 273, 278, 281-284
 Haugeland, J. 10
 Hawking, S. 230
 Hayakawa, S.J. 122
 Hébert, G. 61
 Hegel, W.G. 15, 41, 50, 186, 241
 Heidegger, M. 9, 13, 19, 41, 42,
 46-55, 57, 59, 63, 87, 88, 95, 242,
 266
 Héraclite 48, 50
 Hermann, L. 267, 274
 Hildebrand, A. 26
 Hjelmslev, L. 73, 75-79, 108
 Hochmann, J. 230
 Holton, G. 11
 Hubel, D.H. 274
 Huot, H. 165, 166, 225
 Husserl, E. 19, 21, 27, 41-46, 51, 54,
 57-61, 63, 94, 109, 114, 152, 193,
 195, 242, 262
 Hyppolite, J. 186

I-J

Imbert, M. 20, 274
 Jackendoff, R. 133
 Jacob, P. 10, 100, 127
 Jakobson, R. 9, 72
 Jarczyk, G. 86
 Jaspers, K. 6
 Jespersen, O. 73, 129
 Johnson, M. 8, 132, 133
 Johnson-Aird, P.N. 133
 Jones, E. 112, 139, 239, 240
 Jung, C.G. 19, 29, 30, 152, 176, 180,
 189, 224, 239, 242, 246, 248

K

Kaës, R. 151, 184, 265
 Kafka, F. 13
 Kandinsky, W. 29, 71, 82, 84, 130,
 259, 263, 269, 285
 Kant, E. 7, 16, 42, 50, 98, 241, 257
 Katz, J.J. 130
 Kaufmann, P. 75, 228, 261
 Kelkel, L. 42
 Khlebnikov, V. 71, 72
 Kierkegaard, S. 49
 Kipman, S. 148
 Kleiber, G. 112
 Klein, M. 140, 169, 178, 180, 182,
 185, 187, 200, 204, 206-208, 213,
 218, 230, 237, 243, 250, 251, 260,
 281
 Klein, R. 34, 43, 44, 243, 281
 Klossowski, P. 242
 Kobro, K. 263
 Koffka, K. 191
 Kofman, S. 139, 220

Köhler, W. 27, 45, 195
 Kojève, A. 86
 Korzybski, A. 26, 107, 116-124, 146,
 177, 208, 230, 272
 Kosslyn, S.M. 133, 134
 Kris, E. 140, 167, 187
 Kristeva, J. 34, 37, 68, 186, 248
 Krois, J.M. 24
 Kübler, G. 29

L

Labarrière, P.J. 86
 Lacan, J. 6, 29, 30, 33, 45, 48, 53, 74,
 85-91, 97, 103, 163, 170, 177, 228,
 230, 231, 236, 240, 242, 252
 Lacoue-Labarthe, P. 85, 88, 200
 Lagache, J. 145
 Laing, R.D. 54, 55, 180
 Lakoff, G. 8, 132
 Lalande, J. 8
 Langacker, R. 131, 132
 Laplanche, J. 181
 Leclaire, S. 146
 Lévi-Strauss, C. 29-33, 72, 80, 92,
 94, 119, 219
 Lewin, K. 122, 230, 267, 282
 Liendo, E. 140, 150, 154, 188,
 204-206, 216-222, 224, 226, 256,
 262, 310
 Lippard, L.R. 263
 Lipps, T. 17
 Lissitzky, El 280, 285
 Loreau, M. 51, 53
 Lotman, I. 72
 Luer, Q. 42
 Lukacs, J. 38, 117
 Lupasco, S. 94

Lupien, J. 272
 Lyotard, J.-F. 9, 41, 45, 58, 67, 84, 98,
 125, 262

M

MacLean, P.D. 274
 Magritte, R. 311
 Malevitch, C. 29, 71, 84, 208, 263,
 280, 285
 Mallarmé, S. 18, 57, 72, 96, 97, 242
 Manonni, O. 10, 65
 Marin, L. 258
 Marinetti, F.T. 71
 Marr, D. 128, 131
 Martinet, A. 84
 Masson, A. 74, 263
 Matejka, L. 71, 73
 Matisse, H. 23, 243, 259, 297
 Matoré 263
 Mauss, M. 32
 McCormick, P.J. 16, 56, 57
 McGuinness, B. 106
 Melchior, J.G. 31
 Meltzer, D. 184
 Mendel, G. 235, 236, 238, 241
 Merleau-Ponty, M. 7, 9, 41, 57-60,
 91, 152, 196, 260, 278
 Metz, C. 197, 261
 Michaux, H. 151, 285
 Milner, M. 239, 261
 Moholy-Nagy, L. 122
 Moles, A.A. 148, 268
 Molinari, G. 285
 Mondrian, P. 29, 84, 118, 183, 208,
 263, 280, 282, 285
 Moore, H. 114, 263
 Morais, J. 261, 268, 271

Morris, C. 6, 100, 105, 122, 220

Mouloud, N. 10, 262

Mukarovsky 73

N

Nadal, J. 158, 164, 184, 195, 259

Nakov, A.B. 71, 72

Nancy, J.L. 85, 88

Nef, F. 82

Nevjinsky, F. 142

Newman, B. 29, 208, 259, 262, 285

Nicolis, G. 290

Nietzsche, F. 6, 10, 12, 17, 50, 113,
117, 175, 241, 242

Nijinski, V. 241

Ninio, J. 271, 273, 274

O-P

Ogden, C.K. 66, 114-116, 257

Ohman, S. 84

Paivio, A. 131, 149

Panofsky, E. 33, 34, 78, 92, 279, 292

Pasche, F. 163, 239, 240

Passeron, J.C. 258

Pedler, E. 258

Pellan, A. 303

Pellegrino, P. 261

Penrose, R. 9, 10

Perls, F. 124

Petitot-Cocorda, J. 270

Piaget, J. 6, 33, 44, 46, 80, 81, 92, 114,
122, 147, 148, 191, 193, 194, 199,
200, 227, 257, 260, 261, 265-267,
271, 273, 277, 291

Picasso, P. 223, 242

Platon 47, 50, 53, 90

Pleynet, M. 243

Pollock, J. 29, 259, 285

Pontalis, J.B. 137, 161, 241

Popper, K. 107

Prados, M. 124

Pribram, K.H. 30, 140

Prieto, L.J. 69, 216, 217

Prigogine, I. 75, 97, 290

Q-R

Quéré, H. 270

Quine, W.O. 69, 100, 106, 114, 196,
203, 268

Rank, O. 35, 247

Rapaport, H. 97

Rastier, F. 70

Reich, A. 292

Reich, W. 139, 146, 154, 176, 177,
237, 238, 252

Reik, T. 17, 138, 158, 172, 290, 293

Rey, J.-M. 70

Richard, J.P. 96

Richards, I.A. 66, 114-116, 257

Ricoeur, P. 13, 61, 62, 79, 96

Riegl, A. 161, 263, 293

Rochlitz, R. 46, 207, 264

Rodtchenko, A. 279

Rorschach, H. 54, 197, 199, 258, 309

Rosolato, G. 150, 151, 245

Rothko, M. 260, 285

Roussillon, R. 145, 149

Roustang, F. 138, 141

Russel, B. 18

S

Sami-Ali 193, 260

Sapir, E. 114, 129, 177

Sartre, J.-P. 33, 43, 55, 60, 81, 90, 186, 232
 Schaeffer, J.-M. 262
 Schapiro, M. 53, 81, 243, 264
 Schilder, P. 162, 244, 245, 275, 278, 282
 Schleiermacher, F.D.E. 13-18, 141
 Schneider, M. 272
 Schreber, D.P. 241
 Searle, J.R. 95, 100, 124-127, 130, 157, 230, 288
 Sechehaye, A. 30, 66
 Segal, H. 251
 Serres, M. 271-273
 Simony, A. 11
 Sinaceur, M.A. 77
 Solms, M. 140
 Spector, J.J. 140
 Spielrein, S. 239
 Starobinski, J. 70, 81
 Stein, C. 171
 Steiner, R. 71, 280
 Stella, F. 263
 Stengers, I. 102, 204
 Still, C. 285
 Stoller, R. 234
 Strzeminski, W. 263
 Sulloway, F.J. 137, 139-141

T

Tarski, A. 100
 Tesnière, L. 73, 77
 Thomas d'Aquin 42
 Thullier, P. 26
 Thürlemann, F. 82
 Titus-Carmel, G. 98

Todorov, T. 11, 34, 35, 37, 81, 132, 256

Tolstoï, L. 290

Trier, G. 84

Twombly, C. 285

V

Valéry, P. 57

Vallier, D. 17, 71

Van Gogh, V. 53, 97, 240, 259

Vappereau, J.M. 89

Vattimo, G. 52, 55

Vidal-Naquet, P. 50

Viderman, S. 107, 260

Vigneault, J. 124

Violi, P. 92

Von Franz, M.-L. 30

W-Y

Wahl, J. 41

Watts, A. 272

Weinberger, N.M. 196

Whicher, O. 71

Whitehead, A.N. 204

Wiesel, T.N. 274

Winnicott, D.W. 74, 150, 230, 253, 260, 274

Wisdom, J.O. 240

Wittgenstein, L. 10, 19, 46, 59, 76, 89, 100, 101, 105-114, 116, 125, 135

Wölfflin, H. 263

Wolfson, L. 241

Worringer, W. 17, 161

Yarbus, A.L. 193, 259

