

Par-delà la censure, les séductions du vrai

Fernande Saint-Martin

Numéro 32, printemps 1987

La censure

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/15247ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1987). Par-delà la censure, les séductions du vrai. *Moebius*, (32), 97–105.

FERNANDE SAINT-MARTIN

Par-delà la censure, les séductions du vrai

La sémantique contemporaine tarde à établir, dans sa problématique générale, une distinction entre ce que serait une «saisie du sens» des signes, qui correspondrait à un accès à la «conscience», de la simple attribution de signifiés à des signifiants, selon diverses hypothèses méthodologiques. Faut-il y voir un déni ou une résistance aux conséquences de la théorie de l'inconscient freudien, l'inconscient ne s'y définissant que comme le résultat d'opérations de censure, déniaient la modalité d'être conscients à un certain nombre d'affects et de représentations de mot et de chose?

Dans cette optique, les effets de la censure sont fondamentaux pour le fonctionnement de tout langage, singulièrement au sein des échanges quotidiens entre les êtres humains ou dans le domaine de l'art, puisqu'ils brouillent les signifiants les uns par les autres, écartent la détermination des signifiés, tout en éliminant leur portée affective. On ne peut que s'effrayer, en effet, d'une théorie de l'inconscient qui semble réduire le phénomène de la communication à une moquerie ou un éternel malentendu et du langage lui-même, une tour de Babel.

Pour ce qui constitue le mode de représentation de chose, propre au langage visuel, il semble que les praticiens eux-mêmes ont salué, dès le tournant du siècle, l'hypothèse de l'existence de l'inconscient comme une libération féconde des contraintes socio-culturelles antérieures, l'aube d'une renaissance de l'art, axé dorénavant sur l'exploration de champs de l'expérience humaine jusque là largement refoulés.

Les transformations requises des structures du langage visuel pour arriver à cette fin, de Kandinsky à Mondrian, de Malevitch au surréalisme et à l'automatisme québécois, ne firent pas l'objet cependant d'études systématiques, les oeuvres étant sensées être décodables par l'intuition de percepteurs, tout autant libérés des contraintes de la censure que les artistes eux-mêmes.

Les artistes n'avaient pas mal interprété l'épistémologie freudienne qui valorisait l'oeuvre d'art en ce qu'elle permettait à l'artiste, comme à tout spectateur, d'accueillir dans le

champ de la conscience des représentations de mot et de choses et les affects qui leur étaient liés, les uns et les autres ayant auparavant acquis le statut d'inconscience par les mécanismes de la censure. Mais l'orientation de la fonction artistique vers l'exploration de l'inconscient devait mettre en question certains paramètres de l'esthétique freudienne, apparemment essentiels à la dynamique du discours artistique.

Pour Freud en effet, la transgression, ou mise en échec, des processus de la censure réussie par l'artiste ne devenait acceptable au spectateur, lui-même plus fortement paralysé par eux, à partir de deux mécanismes principaux. Le premier s'insère dans la défense par projection / identification, qui fait de l'artiste une sorte de «bouc émissaire» et l'ultime responsable de la faute (ce n'est pas moi qui le dit / qui le fait, c'est lui), au sein d'une dénégation déréalisante (on ne le fait pas vraiment, c'est un «comme si»).

En deuxième lieu, le spectateur pouvait invoquer, pour maintenir son sentiment d'innocence, l'existence de la fameuse «prime de séduction», offerte par l'oeuvre dans la dimension de sa «beauté», laquelle comme un charme hypnotique déjouait même les censures les plus vigilantes. Cette dimension dite esthétique ne peut se réaliser cependant que par l'incorporation dans l'oeuvre de normes esthétiques socio-culturelles déjà bien assimilées, faisant autorité et consensus, et non lorsque ces normes sont elles-mêmes transgressées à des fins expressives autres.

L'orientation de la fonction artistique vers l'exploration de l'inconscient, dont les structures énergétiques sont manifestement conflictuelles, devaient rendre caduques les normes esthétiques antérieures, imposant harmonie, équilibre et symétrie. Plus encore, l'oeuvre d'art que l'on reconnaissait comme valable devait beaucoup plus être «vraie», «authentique» et expressive de l'être profond que «belle». Ou, en d'autres mots, l'oeuvre ne serait reconnue comme belle que pour autant qu'elle était vraie, quel que fut son rapport aux normes esthétiques traditionnelles.

C'est sans doute le reproche le plus fréquent adressé par le grand public à l'art d'aujourd'hui que de ne pas être «beau», comme l'on suppose que l'art le fut à toutes les époques, oubliant entre mille autres exemples, la réception accordée jadis aux oeuvres de Van Gogh et Rodin. De victime passive et consentante, ensorcelé par la beauté, rendu apte par cette séduction à entrer en contact avec les zones habituellement écartées par la censure, le spectateur était invité à «participer», c'est-à-dire à assumer une responsabilité active dans l'élaboration de trajets symboliques avant tout préoccupés de confronter les interdits.

En dépit de l'utopie entretenue un moment à cet égard dans nos cultures, il appert que tous les individus ne sont pas également aptes à cette vocation artistique d'investissement dans l'imaginaire, qui contourne les censures. Et à côté de

ceux qui peuvent consentir à l'expérience artistique, par liaison perceptive aux oeuvres, moins nombreux encore sont ceux qui s'engagent dans la construction de représentations concrètes et observables, au sein de moyens sémiotiques spécifiques, tels les mots, les éléments visuels, musicaux, etc.

Mais dans l'oeuvre d'art elle-même, il faut voir que les levées de la censure étant éminemment graduelles, réversibles et aléatoires, le choix de produire un discours de vérité sur l'être détermine le langage visuel comme également apte à construire un discours de «mensonge», vérifiant par là l'exigence insistante de Umberto Eco à l'effet qu'il ne peut y avoir langage là où n'existe pas la possibilité de mentir (1).

La question de l'interprétation sémantique des oeuvres visuelles devient par là problématique, car y devient indispensable l'étude de l'organisation des signifiants, comme de ce qui est effectivement «dit», au sein de systèmes de signes spécifiques. Cette étude fut longtemps retardée au sein de la théorie de l'art, peut-être à partir de l'exemple paradoxal donné par Freud, lorsqu'il aborda le «Moïse» de Michel-Ange. Non seulement il n'en fit pas une analyse proprement psychanalytique, mais comme la plupart de ses devanciers en histoire de l'art, il lui appliqua les schèmes d'une iconologie gestuelle, plus proche de l'art du mime ou du théâtre que de celui de la sculpture.

Freud ne se cachait pas cependant le caractère inadéquat de son approche, s'excusant à multiples reprises de son ignorance de la dynamique des formes elles-mêmes, seule essentielle, disait-il, aux yeux des artistes visuels. Jusqu'aux développements récents de la sémiologie visuelle, les analystes de l'art se préoccupèrent peu de combler cette lacune au plan du signifiant; et pour ce qui est du sens, à travers quelques coups de chapeau aux hypothèses de la psychanalyse, ils procédèrent souvent à la façon de ces anthropologues culturels, dont parle Géza Roheim, qui admettent «froideusement que le contenu du conscient et le contenu de l'inconscient sont identiques» (2).

Cette assimilation résulte d'un déni de la notion de censure, qui identifie «refoulé» et résultats de l'oubli, dans un contexte où le phénomène de la mémoire demeure encore très mystérieux. Dans la perspective freudienne, ce qui est inconscient ne peut devenir conscient en-dehors du long processus de l'analyse où, à travers le transfert, peuvent être dissoutes les résistances, c'est-à-dire les censures propres à chaque sujet individuel. Les pseudo-retours du refoulé dans un autre environnement ne peuvent être qu'évocations de souvenirs logés au pré-conscient.

A d'autres moments, la théorie de l'art impute à l'inconscient les transgressions que le Moi se permet par rapport à ce qui est socialement réprouvé: actes agressifs, déviation des codes linguistiques, perversions, etc. Ou encore, parce que

les processus primaires propres à l'écoulement de l'énergie de l'inconscient empruntent le masquage du déplacement / condensation des signifiants, l'usage de ces mécanismes l'impliquerait toujours, etc.

S'il faut définir le Moi comme l'ensemble des mécanismes de défense qu'un sujet instaure contre les exigences du Ça et du Sur-moi (dont le plus important est le refoulement qui constitue l'inconscient), même non-conscients ces mécanismes ne peuvent être assimilés aux contenus de l'inconscient. D'autre part, l'ensemble des énergies instinctuelles détournées par le Moi dans la production des processus secondaires, construisant les oeuvres de culture: langage, art, sciences, techniques, etc., n'en continuent pas moins à servir les fins de la censure, au sein des individus et même des groupes.

Dans cette méconnaissance continue où chacun reste de son propre inconscient, et a fortiori de l'inconscient des autres, et à cause de l'impossibilité pour une représentation consciente d'expliciter de façon immédiate un contenu inconscient, l'interprétation sémantique de tout discours verbal ou visuel ne peut prétendre à une «prise directe» du sens, mais doit se concevoir comme plus modeste, à une sorte de distance oblique de son sujet. Si ce discours recèle «un message inconscient», il faut bien voir que celui-ci se présente pour l'émetteur comme «automessage que le sujet encode pour lui-même et que par la suite il ne sait pas décoder» (3), par suite de la complexité des mécanismes de censure. Tout autre récepteur de ce message ignore les codes de chiffrement et de déchiffrement issus de la dynamique pulsionnelle du producteur, tout en demeurant soumis à ses propres mécanismes de censure, qui contraignent et déforment même sa lecture du message.

La seule pratique sémantique accessible serait de reconnaître, au niveau du signifiant, les indices de la mise en oeuvre des divers mécanismes de censure à travers les différents modes de représentation linguistique, soit le clivage, la projection identificatrice, la dénégation, l'isolation, etc., sans pourtant présumer de la connaissance des signifiés dont ils traiteraient. Ou encore, de reconnaître les possibilités de transcription dans les moyens sémiotiques des caractéristiques du champ du ça, déjà décrits comme absence de la temporalité, de la négation, de l'identité ou de la non-contradiction, au sein d'un écoulement continu de type analogique, alors que les opérations du Sur-moi tendraient à une rigidité idéalisante. En d'autres mots, au lieu de tenter une illusoire réduction de la polysémie des sens ou la localisation d'un palier ultime comme seul fondement, l'interprétation sémantique tendrait à accompagner et éclairer les processus par lesquels les structures linguistiques construisent les représentations, parmi lesquels peuvent se reconnaître ou l'effet des censures ou un jeu plus libre de la fonction symbolique.

La sémiologie psychanalytique

Cette voie a été ouverte par les développements de la sémiologie psychanalytique proposée par M.C. Gear et E.C. Liendo, qui bouleverse à plusieurs égards la linguistique traditionnelle. D'une part, elle reformule les catégories constitutives du discours, en établissant trois niveaux de signifiants : le niveau verbal et factuel, correspondant aux représentations de mot et de chose, et le niveau des affects, qui ne recevait d'existence jusqu'ici qu'au plan du signifié.

La possibilité de reconnaître des signifiants d'affects au plan de l'expression résulte de l'évolution de la pensée psychanalytique depuis les débuts du siècle. Comme le résumait Gear et Liendo : «l'école lacanienne, par exemple, met l'accent plutôt sur la manipulation symbolique défensive à laquelle le Moi soumet ses signifiants verbaux. Par contre, l'école kleinienne met l'accent sur les signifiés affectifs... et sur les signifiants *factuels*, de même que l'école de Palo Alto, avec Bateson, fait évidemment porter l'emphase sur l'étude des signifiants factuels» (4).

Au même titre que les représentations de mot et de chose, les affects sont considérés comme possédant à la fois une matérialisation sémiotique et une représentation psychique. On conçoit l'importance de cette observation, puisque les affects constituent la source dynamique de toutes les opérations de censure et refoulement, sous la forme du principe de plaisir. Selon la psychanalyse, les connotations de plaisir / déplaisir accompagnent la perception de tout objet ou phénomène dans la réalité interne ou externe. Dans cette dialectique, le Moi «tendra à refouler dans l'inconscient la classe signifiante des représentations hostiles pour réprimer dans l'inconscient toujours, la perception du message affectif déplaisant concret» (5). Le principe de plaisir est donc à la source de la censure des représentations, comme des perceptions, à connotations déplaisantes.

Au premier abord, cet univers des affects se présente comme binaire, soit en classes de plaisir et de déplaisir, mais au contraire de ce que proposent les psychologies de surface du Moi, ce binarisme affectif ne semble jamais vécu comme tel. Les mécanismes de défense par lesquels le Moi se constitue l'entraînent à faire face à des situations affectives dites paradoxales, provoquées par les ambivalences et conflits émotifs. Comme l'exprimait Freud : «Ce qui produit du plaisir d'une part, produit du déplaisir d'autre part et vice versa» (6).

Cette ambivalence affective résulte, en outre du clivage, du «double bind» comme l'a nommé Bateson, inhérent à la fonction et aux discours du Sur-moi, qui entraîne le sujet dans des conduites de duplicité, de feinte ou de double alibi, «dont se sert le Moi dans le refoulement... (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» (7).

Le Moi résoudra le «paradoxe pragmatique» engendré par ses conflits émotifs «en réprimant de sa conscience la satisfaction factuelle et en ne reconnaissant que ce qu'il affirme verbalement. Dans les termes de la deuxième topique, il satisfait factuellement le ça et verbalement le Sur-moi... Tout reposera sur son aptitude à diviser le plan de l'expression en «représentations de paroles» (ou signifiants verbaux) grâce auxquelles le sujet pourra «dire» qu'il ne satisfait pas sa pulsion, par exemple, et en «représentations de choses» (ou signifiants factuels) au moyen desquels le sujet pourra satisfaire en fait cette pulsion» (8).

Cette double contrainte a pour conséquence de produire un «miroir sémantique inversé entre le plan du verbal et le plan du factuel», en vue de résoudre l'opposition constante entre «le plaisir biologique versus le déplaisir moral» issu du Sur-moi, ou «le plaisir moral versus le déplaisir biologique». Cette contradiction résultera en un équilibre asymétrique des trois types de signifiants dont se compose le plan de l'expression linguistique.

Cette relation inversée et symétrique du «mythe verbal» par rapport au «rite factuel», qui a déjà été notée par Lévi-Strauss, mène à la conclusion que la communication «d'inconscient à inconscient» s'effectuerait à travers un échange généralement «muet» de messages factuels, régis par des règles d'action «muettes» également, tandis que la communication de «pré-conscient à pré-conscient» consisterait par contre en un échange «parlant» de messages verbaux, réglés par des normes morales explicites et symétriques opposées aux règles d'action. D'où l'établissement de «positions» différentes du sujet dans ses représentations linguistiques.

Dans la position contextuelle qu'il prend comme sujet parlant, le Moi s'identifie à son «objet partiel idéalisé» renvoyant à des traces mnésiques agréables, puisqu'en pacifiant le Sur-moi et diminuant l'angoisse du Moi, elles lui procurent du plaisir. Mais comme cet objet est partiel, le Moi assume alors avec l'emploi des mots la discontinuité et «délègue au processus primaire l'emploi du code analogique, spéculaire et continu» (9).

Le code analogique primaire qui régit les affects est décrit, à la suite des travaux de Mélanie Klein et W.R. Bion, comme structuré par «la contenance», c'est-à-dire la relation dynamique contenant / contenu. Selon les termes de Mélanie Klein: «Les déplacements effectués au cours de la recherche de relations objectales contenantantes, constituent, psychiquement parlant, le processus de la symbolisation» (10). Ou encore, comme l'exprime Bion: «Du point de vue dénотatif, 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, soit la disjonction, l'exclusion, la distanciation et la discontinuité, qui annuleraient l'expérience fantasmatisque de la «contenance». Cette

relation est dialectique puisqu'elle concerne aussi bien la capacité du Moi à se faire contenir que son aptitude à devenir à son tour «contenant» pour ses objets privilégiés.

Les niveaux du langage visuel

L'analyse sémiologique du langage visuel permet de constater que d'une façon plus directe encore que le langage verbal, il possède la propriété de déployer les interactions de ces trois niveaux de signifiants, en signalant aussi bien pour les signifiants verbaux que pour les signifiants visuels les éléments corrélatifs d'expériences de plaisir ou de déplaisir (11).

D'une part, l'existence d'un niveau de représentation de mots dans l'oeuvre visuelle a été depuis longtemps attestée par la tradition iconologique, servant même jusqu'ici de fondement exclusif à l'interprétation des oeuvres. Non seulement l'image iconique possède une équivalence lexicale, mais le processus d'iconisation, selon Greimas, ne se réalise pleinement que lorsque des référents verbaux peuvent être attribués à des agrégats visuels quelconques. Ainsi le réseau des éléments iconisés / verbaux peut être observé et constitué comme niveau de signifiants, présentant habituellement le caractère de discontinuité du modèle verbal et une certaine stéréotypie, typique de la tendance à la répétition qu'entraîne une expérience agréable, comme l'avait déjà souligné Morris.

Non seulement ces éléments iconiques s'offrent dans «un miroir sémantique inversé» par rapport au niveau des signifiants factuels, mais dans leur dimension visuelle proprement dite, ils pourront être dotés de quotients d'affects plaisants / déplaisants, indépendamment de leur fonction verbalisante. Ce niveau de lexèmes verbaux ne peut se constituer directement en propositions, au sens logique ou grammatical du terme, puisqu'il ne produit pas de réseau syntaxique explicitant leurs fonctions réciproques. S'il produit un «dialogisme» ou redoublement de voix par rapport au visuel, l'analyse des rêves a montré que ces «figures» peuvent résulter de condensations / déplacements satisfaisant à la censure et leurs référents ou significations «réelles», difficiles à établir sans la collaboration associative verbale du locuteur. C'est plutôt par l'insertion factuelle de leurs composantes non-verbales, mais visuelles, que leur fonction dans la représentation pourra être estimée.

Ce niveau de la représentation factuelle est certes le plus riche et le plus diversifié dans le langage visuel. Il est produit par l'énergétique des variables visuelles, constituant diverses régions, sous-régions et super-régions, dont les interrelations révèlent les positions et liaisons établies par le locuteur entre les objets internes qu'il fait accéder à la représentation sémiotique. C'est le plan par excellence de l'affirmation symbolique des conflits vis-à-vis les objets symboliques et d'une expérimentation pulsionnelle de leurs transformations par de nou-

velles jonctions, juxtapositions, inclusions ou distanciations accrues.

Alors que la sémiologie syntaxique tente de parer aux effets de tronquage / déformation du message induits par la censure perceptuelle, elle permet surtout d'observer dans l'oeuvre un déploiement spatial spécifique d'un moment particulier d'un espace-de-vie imaginaire.

La potentialité unique du langage visuel de produire une multitude de structures spatiales (topologies, projectives, euclidiennes, etc.), incorporant les modalités diverses des perspectives, permet de représenter de façon factuelle les positions mêmes adoptées par le producteur dans le champ de sa représentation symbolique, observables dans ses points de vue et visées des objets, la distance où il les tient ou qu'il établit entre eux, la séparation / disjonction où ils sont maintenus, etc.

Les signifiants d'affects sont aussi détectables par l'analyse syntaxique préoccupée de décrire les rapports d'enveloppement / emboîtement topologiques, tout autant que les séparations / disjonctions relevant des rapports gestaltiens entre les régions. La fonction symbolique de la contenance trouve en effet ses représentants sémiotiques au niveau du code de la logique topologique spatiale, soucieuse de l'émergence du continu / discontinu dans la généralité du texte visuel comme au sein de chacune de ses régions.

Comme il a été évoqué ci-dessus, les affects de plaisir marqués dans le texte ne doivent pas unilatéralement être interprétés comme contournement de la censure et satisfaction pulsionnelle de l'inconscient, puisqu'ils peuvent être liés à la pacification du Sur-moi (soit à une rigidification de la censure) ou à d'autres phénomènes comme la disparition de l'angoisse consécutive à la production de représentations symboliques ou, dans un cas extrême, une identification du Moi avec le Ça, qui court-circuite les censures mais dans un trajet qui désagrège le Moi lui-même.

La possibilité de détecter les signifiants d'affect dans un *texte visuel* dote le percepteur d'un *outil extrêmement précieux* pour communiquer plus amplement au message artistique et pour développer sa propre conscience de ses affects refoulés, en liaison avec une représentation symbolique spatiale, issue de l'expérience pulsionnelle elle-même. Comme le soulignait André Green: «Car l'affect tel qu'il se présente dans l'organisation psychique de tel ou tel individu est ce qui s'identifie le plus volontiers à ce que cet individu présente de plus irréductiblement singulier, de plus singulièrement individuel» (12).

Interdite souvent, aussi bien par les censures externes qu'internes, la «pulsion de savoir» n'en était pas moins rangée par Bion au même rang que celles de la haine et de l'amour. Le développement d'outils sémiologiques plus adéquats permettra d'espérer que le langage visuel saura, plus qu'il ne l'a

fait jusqu'ici, soumettre au regard les séductions du «vrai» dans la représentation visuelle, en démasquant, de façon plus profonde, une beauté qui n'était que le jouet de la censure.

NOTES

- (1) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976, p. 58.
- (2) Géza Roheim, *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 397.
- (3) M.C. Gear & E.C. Liendo, *Sémiologie psychanalytique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 16.
- (4) M.C. Gear & E.C. Liendo, *Op. cit.*, p. 36.
- (5) M.C. Gear & E.C. Liendo, *Op. cit.*, p. 22.
- (6) S. Freud, Cité dans Gear & Liendo, *Ibid.*, p. 28.
- (7) M.C. Gear & E.C. Liendo, *Op. cit.*, p. 30.
- (8) M.C. Gear & E.C. Liendo, *Op. cit.*, p. 35.
- (9) Mélanie Klein, «L'importance de la formation du symbole dans le développement du Moi», *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967, p. 265.
- (10) Mélanie Klein, *Op. cit.*, p. 265.
- (11) Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- (12) André Green, *Le discours vivant*, Paris, P.U.F., 1973, p. 145.