

## Petite revue de philosophie

# Le principe freudien chez Borduas

Marie Carani

---

Volume 10, Number 1, Fall 1988

La connaissance de soi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1104004ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1104004ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Carani, M. (1988). Le principe freudien chez Borduas. *Petite revue de philosophie*, 10(1), 83–101. <https://doi.org/10.7202/1104004ar>

# **Le principe freudien chez Borduas**

Marie Carani

## **1. Problématique psychanalytique**

Plusieurs concepts fondamentaux de la psychanalyse annonçant l'existence d'un sujet inconscient ont été assimilés dans le contexte de la production artistique. Après Freud, l'analyse psychanalytique de l'œuvre d'art a problématisé l'exploration de secteurs de la connaissance largement ignorés jusque là, notamment le souvenir d'enfance, les fondements psychiques de l'expérience ou la mémoire collective. Depuis, l'histoire et la théorie de l'art ont intégré les notions de pulsion, d'inhibition, ou de refoulement, au cœur de leurs discours pour appuyer leurs interprétations de la communication visuelle. De même, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Kandinsky, Malévitch et les Surréalistes, saluent l'existence de l'inconscient personnel ou collectif comme une manière de libération des contraintes socio-culturelles. Pour ces artistes ou mouvements, le renouvellement intellectuel, émotif, ou social, se greffe directement aux hypothèses freudiennes ou jungiennes qui accusent la définition traditionnelle de la réalité, ainsi que le fonctionnement de la pensée. En outre, l'attention portée au monde extérieur, qui était basée sur une lecture et une re-

présentation du contenu figuratif de l'univers naturel, se mute avec le Surréalisme en un univers du mystère et du hasard qui est approché par le travail du rêve.

D'entrée, la question de la représentation dans l'esthétique développée par Freud est le facteur originaire de cette mutation. L'expérience de l'espace qui est le corrélatif des arts visuels est décrite par la théorie freudienne comme appartenant au domaine de l'inconscient. Au niveau des modes de représentation spatiale, la représentation de «chose» (qui n'est pas la représentation de «mot») échappe à une saisie par la conscience. Si la représentation de «chose» est pensée au travers de la succession d'objets substantiels, elle implique aussi chez Freud, en dehors du système de description des mots, un système d'explication visuelle qui l'offre à la perception esthétique. Car pour le psychanalyste, la signification d'une œuvre artistique ne réside pas dans la ligne ou dans la forme, mais dans ce que l'image peinte représente, figurativement ou symboliquement. Or, il reconnaît le caractère préconscient de l'image visuelle comme une qualité qui relierait celle-ci au monde de l'inconscient :

Chez beaucoup de personnes, c'est surtout à la faveur de la visualisation que la pensée devient consciente [...] Les images constituent un moyen très important de rendre la pensée consciente, et l'on peut dire que la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale<sup>1</sup>.

Puisque pour Freud, la pensée visuelle est «plus ancienne» que la pensée verbale «tant au point de vue phylogénique qu'ontogénique», c'est grâce à elle que la pensée inconsciente devient préconsciente en vertu de l'association avec des représentations visuelles, puis verbales, d'où l'importance et le statut qu'il lui accorde dans la connaissance du monde, et de soi.

1. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p. 189.

La psychogenèse freudienne d'une image a ainsi anticipé les vertiges d'un savoir visuel. Le surréaliste André Breton y reconnaît un ressourcement inédit, l'amorce d'une transformation radicale de la valeur esthétique. Au Québec, Paul-Émile Borduas y réfère pour parler d'un art capable de créer une morphologie nouvelle sans recours au monde extérieur qui peut montrer «le contenu psychologique de toute forme». Mais chez les automatistes montréalais, les éléments plastiques ne sont plus figuratifs, c'est-à-dire nommables/décelables par la parole de la psychanalyse comme chez les Surréalistes, mais issus directement des pulsions, donc d'une notion plus ou moins précise «d'inconscient non-figuratif» à la base d'un système de spatialisation.

Nonobstant, tant à Paris qu'à Montréal, la méthode de l'analyse psychanalytique est utilisée pour rendre compte de la réception des œuvres. On s'inscrit dans la foulée de Delacroix qui affirmait que l'art est «un pont jeté entre les âmes», on postule que le produit artistique représente la communication de deux inconscients : celui de l'artiste et celui du regardeur. L'hypothèse freudienne voit dans cette translation la présence d'un langage incontournable. Le jaillissement de forces libidinales comme structure marquerait l'avènement d'une nouvelle écriture poétique, car la création d'une œuvre d'art — plus précisément de son sujet présenté ou suggéré par son contenu manifeste ou latent — serait en partie analogue au «travail onirique», soit un cas plus ou moins sublime de condensation, de déplacement, d'élaboration, tant au niveau du producteur que du spectateur. Dans son essai sur le Moïse de Michel-Ange, Freud précise en effet que, comme le mot d'esprit, l'art permet à l'artiste une expression masquée/déguisée de ses désirs impudiques et au public une participation libidinale. Récemment, Anton Ehrenzweig a perçu l'ordre caché de l'art (the hidden order of art) dans cette exploration des profondeurs.

Dans ce contexte, puisque l'interprétation freudienne qui fait appel à l'association libre psychanalytique est «la voie royale de la connaissance», on comprend pourquoi la poursuite d'une structure inconsciente de la communication impose au Surréalisme le développement d'une écriture automatique (tant littéraire que plastique) comme pensée d'un rêve (et par extension d'une œuvre d'art), c'est-à-dire un recours créateur aux traces mnésiques qui, pour devenir perceptibles, doivent être médiatisées en termes figuratifs, anecdotiques ou symboliques. Cependant, contrairement à Breton, Borduas revendique la qualité non-verbale de cette même écriture, d'où la distinction fondamentale entre leurs pratiques. Si l'analyse psychanalytique proposée par Breton veut dévoiler les motifs inconscients de l'artiste par l'étude de ses images figuratives, images de mémoire et de souvenir, c'est précisément contre cette conception que Borduas prône un jaillissement de l'énergie psychique dans la production artistique.

Autrement dit, comme la notion d'un sujet inconscient capable d'utiliser à des fins d'expression toutes les traces mnésiques disponibles présuppose chez l'un et chez l'autre une pensée capable de s'ouvrir à un nouveau savoir, leur différence semble en être une de «véhicule». À la méthode analytique (au sens strict) de Freud, Breton et Borduas jouteraient, chacun à leur façon, une dictée automatiste — respectivement figurale et non figurale — comme moyen de libérer l'artiste des préconceptions et des manières établies de travailler, donc de l'académisme, et comme une façon de réaliser un graphe visuel de la psyché à partir d'images et de formes intérieures au producteur. C'est pourquoi je pose le mode de connaissance de soi de l'automatisme surréaliste comme point d'ancrage de cet article, en annonçant que je m'intéresserai aux problèmes de fondement, mais encore aux difficultés et aux capacités concrètes de réalisation de

cette forme de représentation visuelle. Finalement, j'esquisserai des prolégomènes à une sémiotique psychanalytique qui sera fondée sur les «limites» de l'automatisme.

## **2. Les thèses surréalistes de Breton**

Répondant au slogan «changer la vie», le Surréalisme français utilise en peinture la notion d'automatisme psychique pour contourner les dictées éditoriales de la pensée consciente. Les artistes peuvent invoquer les images du rêve, de l'hallucination, pour décomposer la réalité phénoménale de l'objet, la remplacer par un monde introspectif ouvert à la fantaisie et ainsi investir l'univers des médiums. Les métamorphoses surréalistes sous-tendent ainsi (du moins en théorie) un bouleversement inédit des habitudes de production et de réception du tableau.

D'entrée, les Surréalistes veulent instaurer un art fidèle à ces propositions séminales de Breton : le Surréalisme est un «automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>2</sup>». Bien qu'elle ne soit pas foncièrement rejetée comme telle, la réalité est reformulée en termes «illogiques» à partir d'une ouverture fantasmatique : «Je crois à la résolution future de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de "surréalité"<sup>3</sup>.»

Ce concept originaire d'automatisme signifie que l'ego directeur de l'artiste est remplacé par l'expression d'un

2. André Breton cité dans Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 53.

3. André Breton cité dans François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 122.

principe universel appelé le hasard, la spontanéité expressive, le goût du risque. Le résultat : le dévoilement poétique d'une vérité impulsive, de «la» vérité immanente de l'art. Le but : la découverte de l'identité propre de l'artiste, en même temps que la mise en signe visuelle, tel un «écran paranoïaque», des projections du regardeur, car Breton suggère au peintre de se soumettre au «vieux mur maculé de taches» de Léonard de Vinci. Parlant d'une scène de *Hamlet* où le jeune roi fait voir à Polonius des formes d'animaux dans les nuages, il en rapproche l'analyse freudienne du *Sainte Anne* de Léonard, où le psychanalyste découvre un vautour dans les plis de la robe de la mère de Marie. Breton en conclut que «la leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise<sup>4</sup>». Pour les Surréalistes, ce conseil revient à évacuer les suggestions de l'objet extérieur, pour lui préférer celles de la subjectivité, pour s'en remettre aux structures compositionnelles de l'inconscient. De cette façon, on n'aboutirait pas au chaos, mais à des révélations forcément coordonnées qui jouent sur le papier. Le rôle de l'écran paranoïaque — actualité par la transe — est ainsi de suggérer des figurations que le peintre n'a qu'à laisser «se dépeindre» et à affleurer sur la surface.

Entre autres, par un tempo proche du rêve, les peintres Salvador Dali, André Masson, Yves Tanguy, veulent mettre en scène une libre association d'idées, puis plus tard une reprise mythologique. Ils explorent les profondeurs de l'inconscient, ils suggèrent une dissolution du référent réaliste (c'est-à-dire du réel représenté), à travers des conjonctions d'images hétéroclites, métaphoriques. En particulier, c'est par le jeu des «cadavres exquis» qu'on veut

4. André Breton cité dans Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 52-53.

remplacer au plan de la composition de l'image, l'organisation traditionnellement réglée sur la mimesis. Il en résulte dès l'abord un genre de pratique graphémique, improvisée, dessinée suivant des associations bizarres, et qui est résolument figurative, allégorique, avec Dali, plus nuancée et ambiguë au plan de son imagerie avec Masson. Progressivement cependant, un besoin de rendre plus reconnaissable le graphème libéré par l'inconscient s'installe dans le mouvement. Pendant les années 30, les Surréalistes réinscrivent carrément la nécessité de la raison analytique dans le processus de production de l'image. L'attitude de Breton effectue un virage important quant à l'institutionnalisation d'un système de pensée. Après avoir défini une alternative qui se voulait anarchique aux lois préalables, fixes, de l'imitation qui avaient gouverné depuis la Renaissance la mise à l'ordre du tableau, il recommande maintenant aux artistes de suivre une démarche tout à fait logique, dont on peut résumer ainsi les trois étapes constitutives : 1) une phase graphémique (de production de graphèmes) pour inciter le cerveau à libérer ses éléments inconscients; 2) une phase de réflexion sur ces improvisations pour identifier les structures psychologiques qu'elles projettent ou suggèrent; 3) une phase de regroupement de tous ces éléments en une composition ordonnée pour clarifier ses structures et construire concrètement l'image.

C'est dire qu'à l'usage, la rhétorique surréaliste pourtant définie par Breton comme une contre-logique (en regard de la logique imitative) ne propose rien de nouveau. Marcelin Pleyne avance même que le résultat de l'imbrication surréaliste du graphème à l'image, c'est que la représentation du monde naturel — ce qu'il appelle «la situation idéologique de la figure dans l'espace» — n'est pas vraiment menacée par cette peinture, plutôt que celle-ci reconduit l'illusionnisme canonique de la mise en carreaux des objets à trois dimensions sur la surface bidimension-



nelle<sup>5</sup>. La stratégie surréaliste serait demeurée la lecture insolite du monde visible, donc des évocations ou des rencontres inattendues d'objets réels qui prospectent dans la voie picturale de la mimesis. Car, selon Pleynet, qui s'inspire d'une lettre peu connue de Freud à Breton, le projet surréaliste aurait méconnu (ou réifié volontairement) la facette analytique de la psychanalyse, laquelle permettait à Freud de dépasser l'expression littérale, «manifeste», pour sonder «le contenu latent du rêve» qui peut être extrait du rêve manifeste seulement à travers l'interprétation analytique. Dès lors, un assemblage poétique (ou visuel) de rêves, sans leurs associations particularisantes et sans aucune connaissance des circonstances entourant leur déroulement, n'aurait eu aucun intérêt pour Freud — ce que le psychanalyste annonce sans détours à Breton en insistant que le travail imaginaire du Surréalisme ne signifie rien pour lui, ajoutant qu'il ne peut comprendre ce qu'il pourrait signifier pour d'autres.

Tout en voulant remplacer l'idéologie positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle au plan de la réalité externe, le Surréalisme n'aura donc investigué que la description du texte-rêve par un jeu imagier transcendantal reprenant quasi intégralement le code réaliste, manifestation intériorisée du «sur-moi». Au lieu de construire une métaphysique, les Surréalistes ont véritablement réprimé l'inconscient, et actualisé paradoxalement par objectivisation des distorsions du rêveur une reprise de l'idéologie dominante, positive, que Breton voulait combattre. De même, formellement, la prétendue transgression surréaliste est demeurée prisonnière des structures figuratives traditionnelles, notamment des conventions euclidiennes de la peinture linéaire. C'est comme si, après avoir eu recours à une technique d'improvisation pour éveiller les espaces sensibles du rêve et re-

5. *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977.

travailler la structure de la représentation, les Surréalistes français n'avaient pas été en mesure de résister à l'autorité d'une composition ordonnée. En fin de compte, ils auront succombé aux valeurs normatives qu'ils dénonçaient dans la raison raisonnée.

Mais cet échec, aujourd'hui manifeste pour l'histoire de l'art, n'est pas vu comme tel au tournant des années 40. On associe le Surréalisme à une ouverture sur un monde supra-réel, on admet ses potentialités révolutionnaires pour le devenir de la société humaine. Au Québec, comme ailleurs, l'intelligentsia artistique y voit un véhicule critique important. Borduas et les automatistes se réclament de ses projections morphologiques énigmatiques pour établir un nouveau rationnelle susceptible de transcender l'analogon. Les thèses surréalistes sont interprétées comme les garants d'une transformation éthico-esthétique de l'être.

### **3. L'automatisme au Québec**

Le *Refus Global* s'achève sur ces lignes : «Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme, libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. D'ici là, [...] nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération<sup>6</sup>.» En termes socio-culturels, l'anarchie serait l'équivalent de la spontanéité surréaliste définie par Breton. Au niveau pictural, elle aura comme pendant une notion de «surréalité».

Pour Borduas, le travail automatiste non déterminé peut être mécanique (recourant à des moyens physiques comme le frottage, le grattage, [...]), psychique (subdivisé en littéraire et pictural), ou surrationnel (lequel donne la clef de l'esthétique picturale chez Borduas). À ce mot surra-

6. Paul-Émile Borduas, *Refus Global*, (3<sup>e</sup> éd.), Shawinigan, Anatole Brochu éd., 1973, p. 24.

tionnel, le peintre précise dans les *Commentaires sur des mots courants* qu'il s'agit d'un nouvel ordre «au-dessus des possibilités rationnelles du moment [...] l'acte surrationnel tente la possibilité inconnue<sup>7</sup>». Quand Borduas proclame le triomphe de «l'amour», de «la magie» au détriment de «la raison», il ancre sa pratique et celle de son mouvement dans l'espoir que de la spontanéité même, que des principes freudiens du plaisir, sorte un nouvel ordre, une nouvelle structure sociétale, mais aussi intellectuelle et artistique.

Borduas entreprend l'exploration de ce monde invisible, en utilisant le monde visible comme référence à autre chose de plus important : «La peinture automatique (permet) l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et (donne) la somme de son être psychique et intellectuel<sup>8</sup>.» Faisant écho à cette idée émise dès 1942, Claude Gauvreau donne une définition plus polémique de cette recherche : «Après l'épuisement de l'exploration du dehors, il ne reste qu'une ouverture pour la connaissance, pour la vie, pour le vibrant, une ouverture vertigineusement vaste : l'exploration du dedans<sup>9</sup>.» Donc, le tableau surrationnel réalisé sans idée préconçue laisserait émerger à la surface une structure et un sens qui s'en remettent aux seules dictées de l'inconscient tant celui-ci est structuré. Le processus d'élaboration automatiste en rendrait compte : l'œuvre part de la feuille blanche, bientôt divisée d'un trait de fusain; dans cet état, cette feuille correspond au «vieux mur» de Léonard revendiqué par Breton. «Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou

7. Dans *Refus Global*, p. 29-41, p. 37.

8. Paul-Émile Borduas, «Des mille manières de goûter une œuvre d'art» reproduit dans Guy Robert, *Borduas*, Montréal, PUQ, 1972, p. 257-272, p. 271.

9. «L'exploration du dedans. Les surrationnels se placent à l'avant-garde» dans *L'autorité du peuple*, 26 juin 1954.

sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement.» Quand Borduas poursuit : «J'ai prononcé le mot "pensées", i.e. pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires, philosophiques, sociales ou autres, car encore, celles-ci ne sont utilisables dans le tableau que si elles sont transposées plastiquement<sup>10</sup>», il semble, d'ailleurs, rejoindre par-delà Breton, la formulation par Freud d'une notion constructive de pensée inconsciente.

Parce qu'il accepte l'autonomie de la plastique, Borduas découvre en effet l'importance d'assembler des images sans se préoccuper du résultat final. Tout découle de sa volonté de procéder sans se soumettre (comme le font alors les Surréalistes) à l'objet naturel, au sujet, donc au contenu. Stimulé par les théories de Breton, Borduas en rejette néanmoins les fonctions oniriques, ainsi que l'utilisation de la mémoire. Il opte plutôt pour la réalisation d'un travail proprement plastique. Il évolue du sujet traité — une association inattendue d'objets : l'automatisme psychique du Surréalisme — vers le sujet réel du tableau — l'objet plastique surrationnel. Récusant la figuration, Borduas veut baser son art uniquement sur les masses énergisées de l'objet dont la distribution dans le tableau dépend d'un geste automatique non prédéterminé ou d'un mouvement spontané, il veut exploiter la chance et l'imprévu pour contourner l'organisation habituelle de la réalité observée. Ainsi, le tableau surrationnel deviendra un amalgame non spécifique de gestes et de formes innommables, une image non allusive.

10. Cité dans François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 123.

Plastiquement, pour élaborer ce nouvel art abstrait par juxtaposition et contraste, proximité spatiale, Borduas travaille la modulation de l'objet via les contrastes de couleurs et de lumière, et suspend l'organisation des plans dans un espace atmosphérique, indéfini, ni proche ni lointain. Néanmoins, le rejet de la figuration iconique n'aura pu éliminer une référence pragmatique, au plan de la composition, à la structure euclidienne forme/fond. La pérennité d'un effet figural, tridimensionnel, d'un effet de profondeur volumétrique hérité de Cézanne, s'impose encore à l'œil. Car si l'automatisme du procédé est le principal agent de la composition, en laissant à «l'inconscient» le soin de structurer ses œuvres, Borduas s'en remet à de l'ancien conscient et spécifiquement aux formules compositionnelles déjà exploitées par la peinture figurative.

En outre, le peintre ressent la nécessité de maintenir l'espace cubiste rapproché avec son incontournable dimension de volume. Il ne peut abandonner complètement l'espace illusionniste : il conserve une perspective aérienne et explore une atmosphère infinie qu'il émerge par des objets non représentatifs, fortement centralisés/focalisés, flottants dans le vide euclidien. De même, il n'évacue pas le sentiment naturaliste : on retrouve toujours une ligne d'horizon, ou une poussée gravitationnelle des masses. La dette de l'Automatisme surrationnel envers les structures anecdotiques du Surréalisme ne serait pas étrangère à cette situation<sup>11</sup>. C'est dire que l'analyse développée par Pleynet de l'idéologie surréaliste peut aussi s'appliquer à Borduas et faire sens de son espace non figuratif.

Ainsi la production de Borduas combine une destruction cubiste des volumes en plans et une intégration des objets dans l'espace environnant avec l'irruption surréaliste

11. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope» dans *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 48-96, p. 55.

des forces libidinales pour donner aux formes non représentatives une première expression plastique. Par contre, cette recherche d'un art non mimétique comme reconstruction des modes d'expérience humaine ne peut résoudre le problème posé par l'identification comme telle de l'objet ou son positionnement dans un espace creusé. Déjà, au moment du *Refus Global*, (comme il le signalera lui-même quelques années plus tard)<sup>12</sup>, Borduas ne peut éviter «en pratique» de reconnaître la nature comme sa première source d'inspiration. Ses espaces récessifs du rêve, ses formes centralisées flottant dans un espace troublé quasi mythique, ses périphéries vides, témoignent qu'il a échoué dans sa volonté de dissoudre les formes reconnaissables ou d'éliminer l'espace référentiel de la figure. En ce sens ce recours à l'automatisme ne peut dénier tout à fait ses fondements oniriques, soit la tyrannie du réel représenté, et aura généré une inconsistance théorie/pratique au même titre que les thèses de Breton.

#### **4. Prolégomènes à une sémiotique psychanalytique**

L'insatisfaction devant un espace automatiste qui, notwithstanding ses prétentions contraires, re-programme toujours les structures idéologiques (donc spatiales) de la représentation académique — surtout l'ordre euclidien —, m'incite à interroger de nouveau cette façon de voir. Car, dans la mesure où le savoir automatiste s'est muté en spéculation narrative sur les fondements arbitraires qui sous-tendent la norme académique, il joue la réalité transgressée de ce code au même titre que le peintre académique proprement dit représente la réalité de ce code réaliste. Programmé entièrement selon les termes constructifs de cette loi, l'automatisme en reproduit scrupuleusement la structure (forme/fond), d'où l'actualité d'une représentation natura-

12. Paul-Émile Borduas, «Questions et réponses» dans *Le Devoir*, 9 et 11 juin 1956.

liste restée plus ou moins visible. Seule une nouvelle approche psychanalytique me semble capable de (dé)montrer les signes de cette prescription.

Dans le présent contexte, la psychanalyse n'est pas visée dans sa fonction thérapeutique, mais comme un ensemble de propositions à caractère épistémologique portant sur les structures psychiques du sujet humain et ses relations avec le monde. Aussi concerne-t-elle les modes et la fonction de la représentation symbolique, et une théorie des relations qui éclaire tant le processus de la créativité que la réception esthétique. On rappellera encore que les premiers essais d'encodage de l'inconscient ont été menés par Freud, qui les a définis à partir de «la méthode des modèles selon laquelle l'explication du manifeste n'est réalisable qu'en fonction des structures latentes et inobservables. Ces structures sont formées d'entités théoriques unies entre elles par un système de relations hypothétiques, qui constituent le modèle proprement dit<sup>13</sup>».

En histoire de l'art, c'est l'approche iconologique de Panofsky qui la première a isolé et identifié des regroupements visuels susceptibles de recevoir une étiquette verbale : les motifs<sup>14</sup>. Ce niveau de représentation de mot, observable et nommable, affirme le caractère lexicalisable, dans la représentation mimétique, de la réalité externe. En outre, la figure iconique de ces motifs nomme les relations objectales voulues par le sur-moi. C'est ainsi que l'iconicité semble se prêter à une permanence imagique comme forme linéaire privilégiée par le rationalisme platonicien, ce qui explique le statut dont l'ont dotée historiquement et culturellement les artistes figuratifs. Par exemple, les peintres surréalistes font de la forme fermée reconnaissable le

13 Marie Carmen Gear et Ernesto Liendo, *Sémiologie psychanalytique*. Paris, Minuit, 1975, p. 16.

14 Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*. Paris, Gallimard, 1967.

déterminant de la peinture onirique. Même l'aventure aniconique de Borduas ne peut contourner le référent naturaliste malgré ses figures «abstraites», non régulières, ouvertes ou floues.

Pour Umberto Eco, cette situation marque le fait que dans l'expression visuelle, la représentation de mot renvoie à des valeurs esthétiques préalables aux figures iconiques : soit aux éléments-percepts comme les normes gestaltiennes de la «bonne forme», ou encore à diverses notions géométriques de dégagement de la figure sur le fond<sup>15</sup>. Il double le code iconique d'un code perceptuel apriorique engageant tout le contexte de production du tableau, lequel véhiculerait les interrelations établies activement avec l'objet-tableau à partir d'un processus de reconnaissance du monde naturel. En permettant de réintroduire sur cette base la fonction du «sujet» dans les énoncés visuels, Eco ouvre une nouvelle voie de communication entre les producteurs et les spectateurs de l'œuvre d'art.

On soulignera, selon ces codes qu'a évoqués le sémioticien, que la centration perceptive ne peut appréhender un objet du monde naturel que par approximations, et que le procès de reconnaissance dépend d'une schématisation-médiatisation qui dépasse l'appréhension perceptuelle. Autrement dit, l'œuvre visuelle apparaît comme un objet dans le monde qui exige d'être perçue et qui est dépendante des mécanismes généraux par lesquels le sujet appréhende le monde. Dans le même sens, la psychologie génétique admet que cette orientation plus conceptuelle — qui consiste à reconnaître dans l'objet perçu le représentant (ou signe) d'une forme-figure (par exemple, ceci : forme, couleur, rugosité, etc., est une orange) — se fonde, non sur le perçu en tant que tel, mais sur l'emploi d'un schème de reconnaissance formé, et déjà codé. Comme le note Pia-

15. *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.



get : «En effet, dans les perceptions les plus élémentaires, il n'y a pas d'abord un contenu (sensations, etc.) et ensuite une forme qui le structure, mais le contenu est perçu d'emblée en fonction d'une forme, bonne ou mauvaise, stable ou instable, etc., mais qui est toujours une forme (des objets en désordre constituent encore une certaine forme perceptive)<sup>16</sup>.» Lié à une forme d'organisation de la représentation, le champ visuel semble donc signaler la présence et l'existence d'une grammaire «textuelle» du visible analogue à la structure du texte linguistique.

Sans se réduire à la structure d'un énoncé propositionnel, ce mode de construction du champ semble privilégier à travers un langage qui modélise l'expérience de l'objet, un espace de circulation, un sens partagé du regard. Autant les producteurs que les spectateurs peuvent s'y engager à partir de motivations cognitives (plus ou moins conscientes) assez fortes pour soutenir des interventions discursives. Mais c'est ici qu'intervient dans le modèle la question proprement dite de la représentation, qui n'a plus rien à voir avec les choses externes du monde naturel, mais avec leur mise en signe. Car, comme l'a décrit Riegl<sup>17</sup>, tout mouvement artistique voué à l'imitation (voulue ou non) de la nature, aura été confronté d'entrée par les conflits épistémologiques liés aux points de vue sur l'essence de la réalité : le concret du réel représenté, l'idéalisation conceptuelle, l'animisme, l'esprit magique, [...] Par exemple, la théorie automatiste qui tend à ne pas confondre les signes avec les choses du monde (avec les référents), participe quand même d'un but expressif particulier, lié au point de vue du sujet. Car on ne peut considérer la forme aussi informelle soit-elle qui utilise des éléments visuels sans frontières (contours ouverts, etc.), lesquels n'en sont pas moins réels car investis de fonctions gravitationnelles ou d'effets iconi-

16. *Les mécanismes perceptifs*, Paris, PUF, 1961, p. 359

17. *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, 210 p.

ques (coloris illusionniste, etc.), sans y associer des valeurs spatialisantes de «contenu» comme le détachement sur un fond ou l'inscription d'une couleur. Faites (au sens d'apprêtées) par le sujet, ces perceptions de l'objet plastique participent au message de l'image peinte. Jointes aux marques picturales proprement dites, elles constituent les variables qui opérationnalisent la dimensionnalité optique, fictionnelle, du tableau, ses procédés de représentation «en perspective<sup>18</sup>».

À cet égard, on note que l'espace automatiste visualise une spécificité perceptuelle qui réside avant tout dans la construction de la représentation en profondeur de l'image. Cette situation se manifeste concrètement dans une fiction de distance proche ou lointaine dépendante de la nature des marques-signes apposées sur le support. En même temps que des profondeurs spatiales différentes — l'espace cubiste rapproché de Borduas vs l'espace anecdotique des surréalistes —, les œuvres automatistes présentent des éléments perspectifs particularisants qui les démarquent les unes des autres, mais surtout des variables heuristiques de la perspective renaissante. La variabilité de ces traits perspectifs conteste l'hégémonie spéculaire de la ratio point de vue/point de fuite de la perspective linéaire, laquelle proposait l'utopie d'une congruence des positions (donc des points de vue) du producteur et du percepteur pour fonder arbitrairement une théorie universelle de la représentation<sup>19</sup>.

Tout en accusant le caractère de normalité accordé abusivement à la perspective de la Renaissance, qui se sera constituée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle en paradigme de toute l'ex-

18 Fernande Saint-Martin, «De la fonction perceptive dans la constitution du champ visuel» dans *Protée*, 16, 1-2, hiver-printemps 1988, p. 202-213.

19 Marie Carani, «Sémiologie de la perspective picturale» dans *Protée*, 16, 1-2, hiver-printemps 1988, p. 171-181; Collectif GRESAC sous la direction de Marie Carani, «Perspective/s» dans *Protée*, 16, 1-2, hiver-printemps 1988, p. 214-224.

périence du monde, l'Automatisme aura finalement démontré et reconnu (autant en théorie qu'en pratique) l'emprise absolue du réel visible ou de ses percepts au plan du métier, et le rôle constructif réservé au regard du sujet dans l'expérience. En ce sens, la redécouverte des pulsions inconscientes a surtout marqué la (re)prise de la psychanalyse dans la communication visuelle, et pointé l'importance de réinvestir continuellement la connaissance de soi dans la créativité.

Marie Carani  
*Professeure en art du XX<sup>e</sup> siècle à  
l'Université Laval*

## ***Bibliographie***

- ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
- EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.
- ELLENWOOD, Ray, «La pensée freudienne chez les Automatistes de Montréal» dans *Psychanalyse des arts de l'image* sous la direction de Henriette Bessinet et Anne Elancier, colloque de Cérisy, 11-21, juillet 1980, CNL, Paris, 1982, p. 107-117.
- FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- , *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- , *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- , *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1970.
- , *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1965.
- GAGNON, François-Marc, «Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas» dans *Les Automatistes*, numéro spécial de *La Barre du jour*, 17-20, janvier-août 1969, p. 206-223.
- GEAR, Carmen Marie et LIENDO, Ernesto, *Sémiologie psychanalytique*, Paris, Minuit, 1975.
- MILNER, Marion, *L'inconscient et la peinture*, Paris, PUF, 1976.
- PLEYNET, Marcelin, *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977.