

IRIS

ISSN : 2779-2005

Publisher : UGA Éditions

39 | 2019

Synesthésies visuelles

Edited by Fleur Vigneron

<https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=224>

Electronic reference

« Synesthésies visuelles », *IRIS* [Online], Online since 15 décembre 2020, connection on 18 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=224>

Copyright

CC BY-SA 4.0

ISBN : 978-2-37747-234-5

DOI : 10.35562/iris.224



INTRODUCTION

À partir des années 1980 eut lieu une révolution dans la connaissance de la synesthésie, un phénomène qui est considéré non plus comme une invention culturelle, mais comme une réalité neurologique concernant plus de 2 % de l'humanité. Les deux synesthètes, Carol Steen et Patricia Lynne Duffy, qui jouent un rôle éminent et pionnier dans la représentation plastique et littéraire de la synesthésie, rôle souligné par Richard Cytowic et Peter Brook, participent à ce dossier consacré à l'étude de la synesthésie visuelle, de ses photismes et de la vision entoptique. La synesthésie neurologique est devenu un thème de l'imaginaire contemporain, ainsi dans la production littéraire étudiée par Patricia Lynne Duffy. L'article de H.-P. Lambert montre comment une notion – les *form constants* – élaborée par Klüver dès 1928, est devenue un élément essentiel pour comprendre les photismes de la synesthésie visuelle : ils sont produits par le cerveau selon des formes géométriques universelles que l'on trouve aussi bien dans la synesthésie visuelle que dans la migraine à aura, les visions psychédéliquies, ou même les chutes de tension. Ces *form constants*, objet d'étude actuelle en neurogéométrie, s'appliquent à l'anthropologie et à la théorie de l'externalisation. Gabriella Brusa-Zappellini, dans « Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme », rappelle l'intérêt de la thèse de l'origine de l'art paléolithique dans les phénomènes entoptiques.

ISSUE CONTENTS

Fleur Vigneron
Éditorial

Mythologies. – Actualité de la pensée durandienne

Edited by Isabelle Krzywkowski

Chaoying Durand-Sun
La pensée durandienne et l'imaginaire chinois

Mercedes Montoro Araque
Horizons mythologiques : 50 ans et pas une ride !

Alberto Filipe Araújo
De la création. Autour de l'impératif de la création littéraire chez Gilbert Durand

Carlos F. Clamote Carreto
L'imaginaire ou la profondeur du banal. Amour, mythe et métaphore

Topiques. – Synesthésies visuelles et visions entoptiques

Edited by Hervé-Pierre Lambert

Hervé-Pierre Lambert
La renaissance de la synesthésie et la synesthésie visuelle

Carol Steen
Two Kinds of Visions, Synesthesia and Hypnagogia: A Comparison

Greta Berman
Considerations on Genuine Synesthesia in Art and Music

Patricia Lynne Duffy
Synesthete Spies, Detectives and Outlaws: Unsettling Truths Uncovered Through
(an Equally Unsettling) Synesthetic Process

Hervé-Pierre Lambert
Form constants, synesthésie visuelle, vision entoptique

Gabriella Brusa-Zappellini
Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie
et chamanisme

Facettes

Benedetta Viscidi
Tracce di riti iniziatici femminili nello *Yonac* di Maria di Francia e in AT 432

Jonathan Fruoco
Geoffrey Chaucer, *The Merchant's Tale* et la dialectique de l'élévation

Jean-Charles Berthet
Myrddin et Merlin. De l'onomastique à la mythologie

Comptes rendus

Wilfrid Besnardeau
Jean-Louis Haquette et Karine Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*

Laurence Doucet
Alain Montandon, *Mélusine et Barbe-Bleue. Essai de sociopoétique*

Perrine Mane
Pauline Leplongeon, *Le Tilleul. Une histoire culturelle*

Éditorial

Fleur Vigneron

Copyright

CC BY-NC 4.0

TEXT

Remerciements

Les relecteurs sont restés dans l'anonymat tout le temps de la préparation de ce numéro, conformément à la politique scientifique de la revue qui évalue les contributions en double aveugle (avec auteurs et évaluateurs anonymes au moment du processus de relecture), mais au moment de la publication de ce numéro, il devient possible de les remercier. Outre les membres du comité de lecture, mes remerciements vont à Léo Carruthers (Sorbonne Université), Filippo Fonio (Université Grenoble Alpes) et Claude Lecouteux (Sorbonne Université).

- 1 Un peu d'histoire : le 2 décembre 1966, Léon Cellier, Paul Deschamps et Gilbert Durand fondaient le Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI). Officiellement, en janvier 2015, ce dernier est devenu le centre de recherche Socio-Anthropologie et Imaginaire (ISA), au sein de l'UMR 5316 LITT&ARTS de l'Université Grenoble Alpes. Entre les deux, le CRI avait déjà produit le CRI2i (Centre des recherches internationales sur l'imaginaire), marque de son envergure internationale. Un colloque célébrant les cinquante ans de recherche sur l'imaginaire a été organisé en novembre et décembre 2016 à Chambéry et à Grenoble. Les communications proposées fournissaient l'occasion de réfléchir au bilan, certes, mais aussi d'interroger les apports théoriques de l'imaginaire dans la période contemporaine. L'imaginaire, pourquoi faire ? Le numéro 39 d'*Iris* commence par quatre contributions issues de cette manifestation scientifique, afin de soumettre aux lecteurs une partie de la réflexion sur l'actualité de la pensée durandienne.
- 2 Sous la direction d'Isabelle Krzywkowski, les trois premiers articles suivent la voie d'une nouvelle anthropologie, tandis que le dernier conjugue surtout imaginaire et contemporain, tout en passant par l'époque médiévale. Chaoying Durand-Sun pose la question des échanges entre l'imaginaire chinois et la pensée de Gilbert Durand, le

sens n'étant pas univoque, car l'œuvre durandienne s'introduit aussi dans l'univers chinois. Cette approche comparative met à l'honneur l'interculturalité des recherches sur l'imaginaire. Comme le rappelle Mercedes Montoro Araque, l'interdisciplinarité, autre point fort des travaux touchant à l'imaginaire, constitue le cadre dans lequel la mythocritique et la mythanalyse se mettent en place sous l'égide de Gilbert Durand, fondant une mythodologie visant à l'étude de l'humain. L'apport théorique durandien se mesure également à l'aune de la place et de la nature de la création dans ce qui fait l'homme et Alberto Filipe Araújo propose d'étudier précisément cet aspect, notamment pour montrer l'existence d'un impératif créatif propre à l'être humain et pour en décliner les modalités. Enfin, Carlos F. Clamote Carreto mobilise l'héritage durandien et constate que métaphore et imaginaire sont deux concepts qui peuvent se rejoindre. Le champ à explorer étant immense, il choisit de l'appréhender par le biais de l'amour, notion non moins vertigineuse qu'il prend en considération à partir du Moyen Âge, ce qui lui permet de mettre en exergue son caractère fantasmatique, l'amour possédant une dynamique analogue au processus de l'imaginaire tel que l'envisage Gilbert Durand.

- 3 S'il est un phénomène dans lequel l'imaginaire joue pleinement, c'est bien la question de la synesthésie, la vraie, non la pratique poétique de certaines métaphores procédant d'une volonté. Le mode le plus courant se déploie dans l'association de formes et de couleurs, aussi le dossier proposé dans la partie « Topiques » s'attache-t-il prioritairement aux synesthésies visuelles. Hervé-Pierre Lambert a écrit une introduction à l'ensemble, ce qui rend inutile une trop longue présentation ici.
- 4 La synesthésie serait-elle à la mode ? La littérature s'empare de personnages synesthètes et les romans touchant au sujet se multiplient. L'engouement semble réel aussi dans les publications savantes, l'heure a donc sonné de faire le tri pour distinguer les œuvres croisant les modalités sensorielles et les cas de synesthésie authentique. Ces derniers sont spontanés et lorsqu'ils se manifestent, ils jouent un rôle majeur chez certains artistes. Les synesthètes existent certainement depuis la nuit des temps, mais le nom *synesthésie* n'apparaît dans la langue française qu'au XIX^e siècle, lorsque la psychologie s'interroge sur ces visions, et ce sont surtout les recherches scienti-

fiques modernes qui, à partir de la fin du xx^e siècle, ont permis une véritable étude de ces représentations mentales. Quelques travaux, notamment à propos de l'art préhistorique, suggèrent une possible origine neurologique des grands symboles. Au cœur de l'imaginaire, les synesthésies visuelles constituent donc le titre du numéro 39 d'*Iris*.

- 5 Comme de coutume, la section « Facettes » propose des articles sans thème précis. Le lecteur remarquera toutefois que pour le numéro 39, les trois contributions ont trait à la période médiévale, mais le propos reste varié. Benedetta Viscidi livre une belle analyse du célèbre conte *Yonec* et des rites initiatiques féminins qu'on y décèle. La poire et le poirier deviennent carnavalesques chez Chaucer, comme le montre Jonathan Fruoco, car le *Merchant's Tale* se voit travaillé par une dialectique de l'élévation et de son renversement. Encore Merlin ! Toujours Merlin ! En effet, le numéro 39 d'*Iris*, avant les comptes rendus, se clôt avec l'étude de Jean-Charles Berthet, dont on pourra mesurer tout l'apport pour cerner l'étymologie et le sens de ce nom, éclairant ainsi cette grande figure mythique. C'est aussi l'occasion de rappeler qu'en 2001, le numéro 21 d'*Iris* était entièrement consacré à ce personnage, étudié du Moyen Âge à nos jours et dans une perspective comparatiste, sous le titre : *Merlin et les vieux sages d'Eurasie*.
- 6 *Iris* accueille de multiples langues et cette livraison comporte, outre le français, des contributions en anglais et en italien. Comme toujours, les articles en langues étrangères sont accompagnés de résumés en français et en anglais. Les traductions se trouvent en effet au cœur du partage du savoir. À ce titre, il convient de saluer la traduction en japonais du *Dictionnaire de mythologie arthurienne* de Philippe Walter (Walter, 2014 ; Walter, 2018) ; Kôji et Yumiko Watanabe ont reçu le prix spécial 2018 de la Société japonaise des traducteurs (Japan Society of Translators) pour leur version japonaise de cet ouvrage.
- 7 Enfin, la grande nouveauté n'aura échappé à personne : en ligne ! *Iris* est désormais en accès libre et consultable sur internet. Puisse ce nouveau mode de communication permettre à la revue de rencontrer un plus large public ! Dans son office de messagère des dieux, la

déesse antique Iris, qui inspira le titre de la présente revue, n'aurait sans doute pas dédaigné le web, s'il avait été de son temps...

BIBLIOGRAPHY

WALTER Philippe, 2014, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Paris, Imago.

WALTER Philippe, 2018, *Dictionnaire de mythologie arthurienne*, Tokyo, Hara-shobô (en japonais).

AUTHOR

Fleur Vigneron
Université Grenoble Alpes

Mythodologies. – Actualité de la
pensée durandienne

La pensée durandienne et l'imaginaire chinois

Durandian Thought and the Chinese Imaginary

Chaoying Durand-Sun

DOI : 10.35562/iris.853

Copyright

CC BY-NC 4.0

ABSTRACTS

Français

Profitant de la commémoration du cinquantième de la création du premier Centre de recherches sur l'imaginaire fondé par Gilbert Durand, Léon Cellier et Paul Deschamps, nous tentons d'approfondir notre réflexion sur les influences réciproques entre l'imaginaire chinois et la pensée durandienne, dont la rencontre se révèle féconde et fructueuse dans les champs interculturels et comparatifs, et semble propice pour la connaissance et le rayonnement de l'un comme de l'autre, et pour le développement futur de la recherche sur l'imaginaire.

English

While seizing the opportunity to participate in the commemoration of the 50th anniversary of the creation of the first Research Center on the Imaginary Founded by Gilbert Durand, Léon Cellier and Paul Deschamps, this presentation aims to deepen reflection on the reciprocal influences between the Chinese Imaginary and Durandian thought, This encounter proves to be fruitful in both inter-cultural and comparative fields, and is propitious for the knowledge and influence of both cultures. It may well spawn future developments in research on the Imaginary.

INDEX

Mots-clés

commémoration, Centre de recherches sur l'imaginaire, imaginaire chinois, pensée durandienne, influences réciproques, interculturel, comparatif

Keywords

commemoration, Research Center on the Imaginary, Chinese imaginary, Durandian thought, reciprocal influences, intercultural and comparative fields

OUTLINE

L'imaginaire chinois nourrissant la pensée durandienne
La pensée durandienne éclairant l'imaginaire chinois

TEXT

- 1 J'ai été très honorée et très heureuse de participer à ce colloque qui a commémoré le cinquantenaire de la création du premier Centre de recherche sur l'imaginaire fondé par Gilbert Durand, Léon Cellier et Paul Deschamps. Et j'ai été particulièrement contente de pouvoir y participer aux côtés de la professeure titulaire, comme on dit au Canada, Anna Ghiglione, philosophe, sinologue et directrice du Centre d'études de l'Asie de l'Est de l'université de Montréal, dont les travaux novateurs, fructueux et éclairants sur la pensée durandienne et l'imaginaire chinois sont un soutien et un encouragement précieux pour ma propre recherche dans ce domaine.

- 2 Comme nous nous sommes réunis sur ce lieu de génie qui a vu naître le premier CRI, il est donc opportun de nous pencher sur le parcours, le développement et le rayonnement de la recherche sur l'imaginaire, mise en évidence et en valeur par l'œuvre des fondateurs du CRI et de leurs nombreux successeurs, comme en témoigne la longue liste, loin d'être exhaustive, des travaux réalisés à partir ou autour de l'œuvre de G. Durand : depuis *La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de G. Durand*, sous la direction de M. Maffesoli, en 1980, jusqu'à *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, sous la direction de A. Chemain-Degrange et P. Bouvier, en 2015, édité par l'Université Savoie Mont-Blanc qui nous a accueillis le premier jour, en passant par *Le Statut de l'Imaginaire dans l'œuvre de G. Durand*, sous la direction de J. Pierre (1990), *Lectures de Gilbert Durand à travers le monde*, *Bulletin de liaison des Centres de recherches sur l'imaginaire*, sous la direction de J.-J. Wunenburger (hors-série n° 1, 1998), *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de G. Durand. Orientations et innovations*, sous la direction de Y. Durand, J.-P. Sironneau et A. F. Araujo (2011), *Les Dynamiques de l'imaginaire*, sous la direction de P. Tacussel (2012), *L'Imaginaire*

durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique, sous la direction de R. Laprée et C. R. Bellehumeur (2013), *l'Esprit Critique*, « Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand », sous la direction de F. Gutierrez et G. Bertin (hiver 2014), etc., sans oublier les brillants travaux de J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide* (1981), de C.-G. Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance* (1985), de A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire* (1986), de R. Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain* (1986), de G. Bosetti, *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain* (1987), de F. Bonardel, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité* (1993), de M. Xiberras, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand* (2002), de D. Perin Rocha Pitta, *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand* (2005), de *Gilbert Durand e la « Mitodologia »*, par A. Iacuele et M. Pia Rosati (*Atopon*, Quaderno, n° 1-2006), de C. Hyung-Joon, *Imagination et G. Durand* (2009), de F. Gutiérrez, *Mitocritica, Naturaleza, funcion, teoria y practica* (2012), etc., sans oublier non plus les brillants travaux de S. Vierne qui signe avec G. Durand *Le Mythe et le mythique*, P. Gallais, A. Pessin, D. Chauvin, A. Siganos, P. Walter, dont l'œuvre est immense, F. Monneyron, I. Buse, A. Verjat, J. M. Zarandona et son prestigieux Centre CLYTIAR (*Cultura, Literatura Y Traducción Iber-ARTurica*), M. Prat Serra, J. D. Parra, B. Solares, A. Ortiz-Osés, R. Boyer, O. Rimbault, N. Germanaz, etc.

3 Pour compléter cette longue liste de travaux sur l'imaginaire, aussi bien collectifs qu'individuels, inspirés de l'œuvre de G. Durand, ceux de A. Ghiglione : *La Pensée chinoise ancienne et l'abstraction* (1999), *La Vision dans l'imaginaire et dans la philosophie de la Chine antique* (2010), et ceux de moi-même : *Mythe, thèmes et variations*, co-écrit avec G. Durand (2000), *Rabelais. Mythes, images et sociétés* (2000), *Essais sur l'imaginaire chinois. Neuf chants du dragon* (2004) ont l'honneur d'y trouver place. Et ce qui me permet donc de profiter de ces quarts d'« heures propices » pour réfléchir rétrospectivement à l'influence de la pensée durandienne sur les travaux de recherche sur l'imaginaire chinois, et à la comparaison avec l'imaginaire occidental, entreprise par A. Ghiglione et moi-même.

4 Dans mon intervention sur « Gilbert Durand et l'imaginaire de l'Orient » au colloque sur l'imaginaire durandien organisé par les Professeurs R. Laprée et C. R. Bellehumeur (Université Saint-Paul,

Ottawa, Canada, juin 2012), j'ai abordé, d'une façon certes un peu trop rapide, la pénétration de l'œuvre de l'anthropologue français en Orient et en Extrême-Orient, en évoquant le caractère universel de son œuvre, l'influence de H. Corbin et du cercle d'Eranos sur son parcours spirituel ou initiatique, et ses « affinités » avec l'Orient asiatique : l'Inde, le Japon, la Corée, la Chine (surtout son affinité avec la dualité chinoise du Yin et du Yang), etc. Dans mon autre article « Gilbert Durand et l'imaginaire chinois », rédigé initialement pour le colloque international « La pensée mythique. Figures, méthodes, pratiques » organisé par les Professeurs L. Couloubaritsis, B. Pinchard et J.-J. Wunenburger (Lyon / Bruxelles, octobre 2005), j'ai eu l'occasion d'approfondir mes réflexions sur la méthodologie d'une science de l'imaginaire mise au point par l'œuvre de G. Durand et l'École de Grenoble, et sur les traits fondamentaux et spécifiques de l'imaginaire chinois par rapport à celui occidental, en relevant timidement des coïncidences ou influences réciproques qui marquent ces deux corpus, ou deux « bassins sémantiques », et en établissant un état des lieux, quoique non exhaustif, des travaux de la recherche sur l'imaginaire chinois.

- 5 Aujourd'hui, je voudrais donc revenir, avec plus de détails, sur ces deux sujets qui me regardent de très près et qui me tiennent toujours à cœur : celui de la pensée durandienne et celui de l'imaginaire chinois.

L'imaginaire chinois nourrissant la pensée durandienne

- 6 Pour préparer le colloque du cinquantenaire du CRI, j'ai relu plus lentement et avec plus de profondeur l'ouvrage phare du fondateur du CRI, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire* (SAI), et j'ai eu la grande joie de trouver, ou de retrouver, une multitude de références fascinantes et fort pertinentes, qui pourront tout à fait confirmer, conforter et compléter les idées de correspondance, ou de connivence, réciproque, entre l'œuvre de l'anthropologue français et la culture et l'imaginaire chinois, que j'avais relevées et développées dans mes deux articles mentionnés ci-dessus. Voici quelques exemples, fruits de ma relecture heureuse :

- 7 Dans le « Livre Deuxième : Le Régime Nocturne de l'image », que l'on trouve dans l'un des exergues de la « Première Partie : La descente et la coupe » : « L'esprit des profondeurs est impérissable ; on l'appelle la Femelle mystérieuse... » (p. 225-), un verset tiré du *Dao de jing* (*Tao-Te-King*), *Le Livre de la Voie et de la Vertu* de Lao-zi, l'un des pères du taoïsme chinois ! Un adage si judicieusement choisi et mis en parallèle avec le passage aussi profond que mystérieux du poète romantique allemand Novalis, pour présenter, expliquer, illustrer toute la quintessence et tout le mystère du Régime Nocturne de l'image.
- 8 Dans la même partie du livre mentionné ci-dessus, en étudiant les symboles de l'inversion, notamment le schème du redoublement par emboîtement et le procédé de « gulliverisation » cher à Bachelard, après avoir déclaré que « dans l'iconographie, ce redoublement gulliverisant nous paraît être un des traits caractéristiques des arts graphiques et plastiques de l'Asie et d'Amérique », G. Durand reprend les commentaires de Claude Lévi-Strauss sur les motifs chinois de *Tao tie* (*T'ao t'ieh*), qui se caractérisent non seulement par le dédoublement symétrique, mais aussi se transforment « illogiquement » et redoublent l'ensemble tout en le gulliverisant, et il remarque que le *Tao tie* « donne un exemple très net de gulliverisation et d'emboîtement par redoublement d'un thème » (p. 239). Il s'agit en effet d'un motif traditionnel chinois qui représente la tête d'un animal légendaire, féroce et dévorant (dragon, tigre...) et qui orne les cloches *Zhong* ou les vases tripodes *Ding* de bronze, trésors de l'antiquité chinoise. D'ailleurs, la forme des caractères chinois *Tao tie* 饕餮 donnent l'image des monstres dévorants, gloutons ou goinfres, et surtout en haut, la clé *hu* 虎 : le tigre ; en bas, la clé *shi* 食 : aliment, nourriture, ou manger, ingérer, boire... mettent en évidence l'idée concrète de manger, d'avalier, de dévorer... et celle plus abstraite d'avidité, de glotonnerie, de cupidité insatiable... À ce propos, on remarque qu'un masque stylisé des motifs *Tao tie* figure sur la quatrième de couverture de l'ouvrage de A. Ghiglione consacré à la vision dans l'imaginaire et la pensée chinoise de la Chine antique, et je suppose que celui-ci n'a pas dû être choisi par hasard.
- 9 Dans un autre passage un peu plus loin, en étudiant les couleurs dans le Régime Nocturne de l'image, l'auteur des SAI mentionne dans une note : « Soustelle remarque l'importance des couleurs chez tous les peuples qui ont une représentation synthétique du monde, c'est-à-

dire organisée comme des points cardinaux autour d'un centre (Chinois, Pueblos, Aztèques, Mayas, etc.). » (p. 250) Il est vrai que dans l'imaginaire chinois des Cinq points cardinaux (*Wu-fang* 五方) – contrairement à l'Occident qui en a quatre –, le Centre est associé à la Terre et à la couleur jaune, l'aspect capital du symbolisme directionnel chinois, que j'ai eu l'occasion de développer dans mon intervention « *La pérégrination vers l'Ouest (Xi you-ji)* et les Cinq Points Cardinaux chinois », au colloque de Grenoble en 2004 sur l'imaginaire des points cardinaux, car toute la cosmologie chinoise héritée du *Yi-jing* est fondée sur une base quinquénaire composée de Cinq Agents ou Éléments (*Wu-xing* 五行) : le Métal, le Bois, l'Eau, le Feu et la Terre (金木水火土), qui ont engendré également toute une série de correspondances symboliques incontournables de la culture chinoise : les Cinq Vertus fondamentales, les Cinq Relations immuables, les Cinq Saisons, les Cinq organes des sens, les Cinq Viscères, les Cinq Saveurs...

- 10 Encore quelques pages plus loin (p. 255), en développant le symbolisme de la mélodie nocturne, G. Durand remarque avec M. Granet : « Ces rêveries sur la “fusion” mélodique que l'on retrouve chez Jean Paul comme chez Brentano ne sont pas sans parenté avec la traditionnelle conception chinoise de la musique, on peut dire que chez les anciens Chinois comme chez les poètes romantiques la sonorité musicale est ressentie comme fusion, communion du macrocosme et du microcosme[...]. » Un tel rapprochement d'idées ou de réflexions provenant des cultures fort lointaines aurait plu à Qian Zhong-shu, qui était l'exemple même de l'ouverture sur l'universalité des cultures (*Hommes, bêtes et démons*, Introduction, p. 11-12), et dont le style et la verve sont si proches de ceux de G. Durand...
- 11 Encore quelques pages plus loin (p. 260), dans son analyse de l'archétype de la féminité dans toutes les cultures humaines, de la « Maman-mer » dans la tradition chilienne et péruvienne à la « terre-mère » chez les anciens Inca, de la Grande Déesse aquatique chez les Indous à l'aquaster mélusinien et morganiien dans la tradition occidentale moderne..., il évoque aussi, pour compléter le tableau universel, la *Stella maris* chinoise Shing-Moo (*Xing-mu*) et la stupéfaction des jésuites qui évangélisaient la Chine lorsqu'ils s'aperçurent que ces vocables étaient exactement les mêmes qu'utilisait la liturgie chrétienne : « lune spirituelle », « étoile de la mer », « reine de l'océan »...

- 12 De tels exemples, révélant le profond intérêt que l'auteur accorde à la référence chinoise, sont nombreux dans les SAI, sans parler d'autres ouvrages de l'auteur, car rien que dans la « Première Partie : La descente et la coupe » du « Livre Deuxième : Le Régime Nocturne de l'image », on peut encore citer l'allusion à la pratique de l'accouchement sur le sol répandue en Chine (p. 262), au rituel sépulcral des anciens Chinois qui bouchent les sept orifices du cadavre, rituel censé procurer la paix et l'immortalité aux défunts (p. 270), à la quête de l'intimité du microcosme pour pratiquer l'involution, chez les adeptes de la Voie ou du Bouddha (p. 278), au symbolisme de la barque et de la navigation maritime, qui constitue un thème récurrent dans la peinture traditionnelle chinoise (p. 286)... Toutes ces trouvailles ou retrouvailles amènent à une réflexion ou une évidence sur cette connivence intellectuelle ou spirituelle entre les cultures différentes, chère à l'anthropologue français comme à un comparatiste chinois nommé Qian Zhong-shu, car c'est le sujet privilégié de l'éminent lettré chinois du xx^e siècle, dont l'œuvre n'est rien d'autre qu'une illustration éclatante de la fraternité universelle des cultures. « [...] les hommes ont toujours pensé aussi bien » disait C. Lévi-Strauss, qui rejoint par là Jung et Bachelard... Aussi cette entente, accord tacite, entre la pensée durandienne et l'imaginaire chinois est-elle un réel encouragement pour enrichir mes réflexions sur ces deux sujets qui me sont chers... Aussi cette quête ou enquête confirme-t-elle en même temps l'aspect, ou l'accent, nocturne, mystique et synthétique de la pensée chinoise et de l'imaginaire chinois, que j'ai essayé de mettre en évidence dans mes travaux de recherche sur l'imaginaire chinois et comparé entrepris depuis plus de vingt-cinq ans...
- 13 En effet, en relisant G. Durand, je ne peux pas m'empêcher de penser à Qian Zhong-shu, tant leur esprit et leur style se ressemblent et se répondent en infinies résonances spirituelles (*Shen-yun* 神韻) ! Qian est un des plus grands lettrés chinois du xx^e siècle, dont j'ai eu l'honneur de traduire en français, pour la collection « Connaissance de l'Orient » chez Gallimard, l'un de ses recueils *Ren shou gui, Hommes, bêtes et démons*, composé de quatre nouvelles à la fois drôles et acerbes, nourries de réflexions philosophiques et de références religieuses et littéraires. Né en 1910, fils d'un professeur de littérature chinoise classique, Qian a fait ses études à Oxford et à la

Sorbonne dans les années 1930, et après son retour en Chine il a été conservateur en chef de la Section des livres étrangers de la Bibliothèque nationale de Chine, puis professeur d'anglais à la prestigieuse université Qing-hua à Pékin, directeur de recherches de la Section de Littérature chinoise classique de l'Institut de recherches de la Littérature chinoise, et depuis 1982 jusqu'à sa mort en 1998 vice-président de l'Académie des Sciences sociales de la République populaire de Chine. Donc à la fois littéraire, philosophe, sociologue et anthropologue, fin connaisseur aussi bien de la culture chinoise que de la culture occidentale, Qian Zhong-shu, dont le prénom Zhong-shu signifie l'Amoureux des livres, excelle dans presque tous les genres : poésie, calligraphie, œuvre romanesque, critique littéraire... et surtout la somme de commentaires *Guan-zhui-bian*, *Le bambou et le poinçon*, véritable monument de la critique littéraire chinoise et sommet de la littérature comparée tant en Chine qu'à l'étranger, qui se caractérise par une érudition gigantesque dans le domaine de la référence. Dans les cinq volumes d'essais – plus de 1800 pages, rédigés en chinois classique –, Qian a entrepris une étude minutieuse et approfondie sur tous les thèmes importants (l'homme, la nature, l'âme, la religion, le pouvoir, le beau, le bien, le vrai, le changement, l'imagination, la traduction...) de dizaines de grands ouvrages canoniques chinois : le *Zhou yi*, *Le Livre des Mutations*, le *Zuo Zhuan*, *Commentaires de maître Zuo*, le *Shi ji* – *Les mémoires historiques* de Si-ma Qian, les entretiens de Confucius, les « proses » de Lao-zi, de Zhuang-zi, de Lie-zi, de Mo-zi, le *Shi jing*, *Le Classique des odes*, le *Chu ci*, *Élégies de Chu*, le *Huai nan zi*... qui embrasse aussi bien la littérature, l'histoire, la philosophie que la psychologie, l'esthétique, la linguistique, la philologie... en citant plus de dix mille ouvrages et des milliers d'écrivains, poètes, philosophes, historiens – Tout lettré est un Littré ! – aussi bien chinois qu'étrangers (Platon, Aristote, Shakespeare, Hume, Gombrich, Pascal, Descartes, Boileau, La Fontaine, Rousseau, Hugo, Musset, Baudelaire, Bergson, Valéry, Proust, Bachelard, Hegel, Kant, Leibniz, Goethe, Novalis, Cicéron, Dante, Cervantes, ou encore Spinoza, Marx, Cassirer, Weber, Freud, Foucault, Strauss, Barthes, Jung, Lacan...). Si l'on retrouve, aussi bien chez Qian que chez Durand, cette ouverture sur l'universalité des cultures et ce génie de l'assimilation, qui est un trait capital de la mentalité chinoise – et japonaise aussi –, que l'Occident a peut-être connu à l'apogée de la Renaissance, au XVI^e siècle, avec Érasme, Guillaume Postel, Rabelais,

Montaigne..., on retrouve aussi chez Qian comme chez Durand le même esprit de synthèse, la même érudition, la même acuité intellectuelle. Les deux penseurs, qui se connaissaient et s'admiraient, ont mis en évidence d'une façon éclatante, comme d'un commun accord, la « fraternité des cultures ».

La pensée durandienne éclairant l'imaginaire chinois

14 Pour préparer cette commémoration, j'ai relu aussi avec beaucoup de plaisir les travaux de mon amie, Anna Ghiglione, philosophe et professeur de philosophie chinoise et de chinois classique à l'université de Montréal. La recherche de A. Ghiglione et la mienne se révèlent tout à fait convergentes et complémentaires. Pour elle, comme le montrent ses deux ouvrages principaux, le but est d'étudier de près, avec précision et raisonnement séquentiel, l'abstraction dans la pensée chinoise ancienne ou la vision dans l'imaginaire et la philosophie de la Chine antique. Dans le premier ouvrage consacré à l'abstraction dans la pensée chinoise ancienne, ses études s'éloignent de l'orientalisme grégaire et traditionnel, mettent en valeur d'autres aspects (oubliés, méconnus ou méprisés...) de la culture chinoise : la quête de la (juste) connaissance, la logique et la rationalité, à partir de la tradition scripturaire de l'époque classique (avant la fondation de l'Empire en 221 av. J.-C.), des réflexions dignes d'être qualifiées de philosophiques, et montrent avec clarté, rigueur et humour les voies qu'emprunte la pensée abstraite en Chine. Dans la deuxième monographie, elle s'intéresse à un point encore plus précis : la vision, et se penche sur des questions telles que : La civilisation chinoise était-elle « visuelle » ? Quelle place les penseurs chinois de l'époque classique (pendant la période dite des Printemps et Automnes et Royaumes Combattants) accordaient-ils à la vue dans leur compréhension du réel ? en étudiant de près les diverses fonctions que revêtent la vue et l'œil (au sens propre, comme organe du corps, et au sens figuré, en tant que métaphore de l'esprit et de son activité pensante) dans les Classiques chinois issus de traditions aussi diverses que le confucianisme, le taoïsme, le maoïsme (Mo-zi), le légisme ainsi que dans les arts divinatoires et dans la mythologie. Elle analyse aussi la constellation d'images langagières — chère à G. Durand —, qui gravitent autour

de la vision, notamment la lumière et l'obscurité, le miroir, le reflet, l'ombre et la clarté sur la base de nombreuses preuves textuelles – méthode chère à Qian Zhong-shu. Cette approche originale et audacieuse, tout à fait durandienne, lui permet de conclure que, contrairement à certaines idées reçues, la Chine n'était pas « aveugle » au sens où ses maîtres à penser attribuaient un rôle non négligeable à la vision, dans la quête de la sagesse et dans le développement de la sensibilité humaine.

15 À ce propos, nous sommes tout à fait d'accord avec l'analyse de A. Ghiglione sur les attitudes « positivistes » de certains lettrés chinois, depuis Confucius jusqu'à Lu Xun, en passant par les légistes de l'époque des Royaumes Combattants et sous le premier empereur de Chine, Qin Shi Huang, les néo-confucéens des Song, des Ming, des Qing ainsi que des « néo-confucéens » modernes : Liang Shu-min, Feng You-lan, Qian Mu, Mu Zong-san... En revanche, il est à remarquer que, malgré les méfiances ou hostilités des confucéens ou légistes, le courant magico-religieux d'inspiration taoïste n'a jamais cessé d'exister, simplement il se dissimule, en multipliant ses métamorphoses, pour mieux exister, mieux se faire entendre, et demeure une des sources incontournables de l'imaginaire et de la pensée chinoise. Même Mao Ze-dong (Mao Tse-Toung), dans sa fameuse lettre à Chen Yi sur la poésie, déclare que pour faire de la poésie, on a absolument besoin de recourir à la pensée figurative (*Xingxiang siwei* 形象思维), donc à l'imaginaire, à l'imagination. Et on sait que Mao était nourri aussi bien des Classiques confucéens et taoïstes que de ceux des marxistes et léninistes, et féru de la poésie, de la littérature et de la philosophie, et lui-même était brillant poète, excellent calligraphe et auteur de plusieurs traités philosophiques, par exemple « De la contradiction », « De la pratique », etc. que A. Ghiglione connaît bien et cite dans son œuvre.

16 Par ailleurs, sensible aux arts chinois du pinceau – la calligraphie et la peinture à l'encre qui remontent à plus de 3000 ans et qui résistent au défi de la modernité –, A. Ghiglione a tenté de redonner vie à la pensée chinoise traditionnelle par le biais des arts visuels. Comme elle le présente, son initiative est « d'adopter une approche visuelle et pratique de la pensée chinoise » et a pour but de rendre accessibles les réflexions des maîtres à penser de la tradition chinoise par des modes de transmission complémentaires de la philologie (surtout

l'analyse de textes) et de la présentation de données historiques — les deux piliers de la sinologie traditionnelle —, notamment par l'exploitation et la production d'images matérielles (peintures paysagères, de personnages, etc.). Car selon elle, « ce médium non verbal qu'est l'image, en effet, permet, en plus de la calligraphie, de s'approcher des contenus textuels, et ce, entre autres, afin de surmonter les difficultés linguistiques ». Mettant donc en pratique la célèbre distinction que le linguiste Roman Jakobson a posé entre trois types de traductions : interlinguale, intralinguale et intersémiotique, et en raison de l'aspect imagé de l'expression écrite dans les classiques chinois et de la dimension incontournable de l'écriture chinoise, car les maîtres à penser de l'antiquité chinoise et leurs compilateurs tissent le discours philosophique par le biais d'images langagières, de figures de sens et de style (métaphores, allégories, analogies, myèmes, paraboles, etc.) et faisant valoir la théorie du sémitisme des images élaborée par G. Durand, dès les années 1960, dans les SAI, elle a organisé deux expositions, l'une, « Regards contemporains autour de la pensée chinoise ancienne », dans le quartier des artistes de Pékin, le Fengtai, au Centre d'Échanges Culturels du Pont Marco-Polo, en été 2013, à laquelle j'ai été très honorée et heureuse de participer, l'autre, « La Chine des Sages en images », à l'université de Montréal, au Carrefour des Arts et des Sciences, au printemps 2014. Comme elle remarque judicieusement, « il convient de souligner que les peintures, les estampes et les photographies des rouleaux que nous avons réalisés ne sont pas que de simples illustrations de bribes de pensée : leur polysémie poétique multiplie les sentiers de la réflexion abstraite soudant un lien d'échange dynamique entre figuration et conceptualisation. En effet, il est impossible de penser sans image. Les maîtres chinois de l'Antiquité avaient bien compris cette tendance générale de la nature humaine consistant à conjuguer le registre verbal (la langue, la parole et l'écriture) avec l'imaginaire (la production d'images linguistiques ou matérielles) ».

17 Ayant pour objet commun la culture et l'imaginaire chinois et dans le même sillage de la pensée durandienne, ma propre recherche est plus large, plus générale et plus synthétique par rapport à celle de la sinologue de l'université de Montréal.

18 Si je n'ai pas eu la chance de vivre les premières années ardentes et palpitantes du CRI, j'ai eu, une vingtaine d'années plus tard, l'insigne

privilège de pouvoir bénéficier de nombreuses rencontres importantes organisées par le CRI de Grenoble et d'accomplir mes « douze travaux » au sein des CRIs en France comme ailleurs. En fait, dès la fin des années 1980 et le début des années 1990, je me suis initiée à l'étude de l'imaginaire grâce à mon directeur de thèse, le professeur Claude-Gilbert Dubois, et au LAPRIL dont il était directeur, au cours de la préparation de ma thèse à l'université Bordeaux 3. Intitulée *Esquisse d'une mythologie rabelaisienne : essai de classification*, cette thèse se veut une classification des images rabelaisiennes autour des mythèmes (paquets, essais, constellations...) aussi bien fondamentaux qu'universels : géants, pérégrinations, combats, etc., et en même temps une réflexion sur ces « formes *a priori* » qui sont espace, temps et langage dans l'œuvre de Rabelais, et elle est inspirée déjà des théories de la Nouvelle Critique, en particulier celles du structuralisme de C. Lévi-Strauss et celles du « structuralisme figuratif » de G. Bachelard, de M. Eliade et de G. Durand, avec de timides mais tenaces tentatives d'approche comparatiste avec l'imaginaire chinois. Cette étude taxinomique sur l'imaginaire rabelaisien à la lumière de la pensée durandienne m'a permis premièrement de me forger une idée plus précise et approfondie de la Renaissance européenne ambivalente et complexe, époque à la fois « diurne » et « nocturne », avec ses printemps et ses automnes, ses grandeurs et ses décadences, et deuxièmement de m'orienter plus fermement sur le chemin de la connaissance de mes « deux cultures mères » en m'appuyant sur la mythocritique et la mythanalyse, ces nouveaux humanismes qui ne se contentent plus d'une fermeture sur les structures et les constellations de l'Occident (grec, latin, hébreu...) mais se veulent « ouverts » à un comparatisme de « grand large ».

- 19 Après la soutenance de ma thèse (1991), je poursuis ma recherche postdoctorale à l'université de Genève pour préparer un diplôme de spécialisation sur la Renaissance, sous la direction du Professeur seiziémiste M. Jeanneret et du Professeur d'histoire de l'art J. Wirth. Les deux mémoires, que j'ai rédigés pour l'obtention du diplôme, portent, l'un sur « Le problème de la langue unique et les rhétoriques de Rabelais », et l'autre sur « Le thème de la Fuite en Égypte dans la peinture flamande du *xvi^e* siècle ». Dans le premier essai sur la langue rabelaisienne, j'ai essayé de montrer, à partir du livre majeur de C.-G. Dubois *L'Imaginaire de la Renaissance*, de la mythocritique duran-

dienne et des études poétiques et rhétoriques de M. Jeanneret, la quête rabelaisienne de la véracité du discours et l'efficacité « bernardine » du mot qui constitue en effet une des caractéristiques de la réflexion linguistique et rhétorique de toute l'époque du xvi^e siècle, ce que j'ai appelé la « Rédemption de Babel ». Cet article sera publié en partie avec des modifications et amplifications sous le titre de « Rédimer Babel, une Pentecôte rabelaisienne ? » dans les *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, ouvrage collectif dirigé par G. Peylet chez L'Harmattan en 2001. Le second essai sur le thème de la Fuite en Égypte constitue une sorte de « variation » dans mes recherches qui se veulent à la fois seizième et comparatiste, tout en mettant en correspondance différents arts, littéraire et plastique. Inspirée de la réflexion majeure de Jakob Boehme sur l'Égypte et de la mythanalyse durandienne, j'ai essayé de repérer et d'étudier trois « myèmes » de la Fuite et du Repos en Égypte dans la peinture flamande du xv^e au xvi^e siècles : privilège du paysage, intégration de toute la scène de la Fuite et du Repos dans un vaste paysage contrairement au rétrécissement italien ; accent porté sur le thème alimentaire : dattes et miracle du palmier, le miracle de la source, le miracle des champs de blé ; le « tressaillement » de la chute des Idoles, spécialement chez Broederlam, Jean Colombe, Gérard David et Patinir. Cette étude montre que la peinture flamande de la Flandre bourguignonne des xiv^e et xv^e siècles, puis de l'héritage impérial du Téméraire au xvi^e siècle voit s'épanouir une pléiade d'œuvres fondatrices de la peinture occidentale, dont le « motif » des « Fuites » et du « Repos en Égypte » donnent bien les orientations picturales et symboliques essentielles : la submersion des thèmes religieux dans l'opulence des paysages, l'accent très catholique mis sur les symbolismes « alimentaires » de la terre de refuge égyptienne, et finalement l'opposition polémique (et combien sera-t-elle plus polémique encore avec la vague de l'iconoclasme calviniste au milieu du xvi^e siècle) entre le « vrai » sacrifice du Christ Aliment divin, *Panis angelorum*, et les faux sacrifices aux idoles « païennes »... Cet article sera publié dans notre livre co-signé avec G. Durand, *Mythe, thèmes et variations*, sous le titre de « Héliopolis-sur-Meuse, le thème de la Fuite en Égypte dans la peinture flamande du xvi^e siècle ».

20 À partir de 1994 jusqu'à 2016, entre quatre « *continuo* » de la traduction, *Hommes, bêtes et démons* de Qian Zhong-shu

pour Gallimard, *Florilège* de Su Dong-po pour You-Feng, *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong en cinq tomes pour You-Feng, et une série d'adaptations des romans classiques chinois en *Lian huan hua* (bandes dessinées chinoises) toujours pour You-Feng : *La Falaise rouge*, *Par trois fois Sun Wu-kong abat la Démonne au Squelette blanc...* j'ai publié trois monographies, dont deux sur l'imaginaire rabelaisien qui prolongent les réflexions élaborées dans ma thèse : *Les Mythologies de Rabelais* (1996) ; *Rabelais. Mythes, images et sociétés* (2000) ; et un sur l'imaginaire chinois appliquant la mythocritique et la mythanalyse comparatives : *Essais sur l'Imaginaire chinois. Neuf Chants du Dragon*. Mais ce qui m'a beaucoup appris en matière de recherche sur l'imaginaire, c'est ma participation c'est que j'ai pu participer à une vingtaine de colloques internationaux ou publications universitaires au sein du vaste réseau des CRIs aussi bien français qu'étrangers (chinois, belge, roumain, italien, espagnol, canadien...), qui m'a permis d'approfondir ma connaissance de l'étude sur l'imaginaire à travers des sujets variés : « Un Saint Antoine chinois au Gobi » (dans *Saint Antoine entre mythe et légende*, 1996) ; « L'âge d'or, du Tibre au Fleuve Jaune » (dans *L'Imaginaire des âges de la vie*, 1996) ; « Le statut saturnien de l'âge de la Grande Concorde (Datong) » (dans *L'Âge d'or*, 1996), « Esquisse d'une structuration de l'imaginaire chinois » (dans *Imaginaire et Littérature II. Recherches francophones*, 1998) ; « Rédimer Babel, une Pentecôte rabelaisienne ? » (dans *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, sous la direction de G. Peylet, 2001) ; « Atlantides chinoises » (dans *Atlantide et autres civilisations perdues de A à Z*, sous la direction de J.-P. Deloux et L. Guillaud, 2001) et « L'Atlantide du... Pacifique ? » (dans *Atlantides imaginaires, réécriture d'un mythe* (sous la direction de C. Foucrier et L. Guillaud, 2004) ; « Une méthode directive de la naissance et de la disparition des choses : Le Livre des Mutations (Yijing) (dans *Loxias : Éclipses et surgissements de constellations mythiques. Littérature et contexte culturel, champ francophone*, sous la direction de A. Chemain-Degrange, n° 2-3, 2002) ; « Essai sur l'androgynie du vêtement en Chine » (dans *L'Entre-deux de la mode*, sous la direction de F. Franchi et F. Monneyron) ; « La pérégrination vers l'ouest (Xiyou-ji) et les cinq points cardinaux chinois » (dans *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre angles du monde*, sous la direction de M. Viegnes, 2005) ; « Un chaudron rempli de jiao-zi, ou

l'imaginaire nocturne de la cuisine chinoise » (dans *Les Cahiers européens de l'imaginaire*, n° 5, mars 2013, p. 188-194) ; « Les structures fondamentales de l'imaginaire dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong. Contribution à la mythocritique durandienne » (dans « Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand », *Esprit critique*, sous la direction de F. Gutierrez et G. Bertin, 2014 et sa version italienne : *Le structure fondamentali dell'immaginario in L'Epopea dei Tre Regni di Luo Guan-zhong Contributo alla Mitocritica durandiana* », trad. M. Pia Rosati, dans *Atopon*, 2015 et *Postface pour Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand*) ; « Le mythe du Graal dans la légende arthurienne européenne et dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong », communication pour les Journées de littérature, culture et tradition arthurienne, Congrès ibérique, sous la direction de J. Miguel Zarandona, Université de Valladolid-Soria, 18-19 novembre 2016, etc.

21 J'ai aussi rédigé quatre articles sur la réception de l'œuvre de G. Durand : « Gilbert Durand et l'Imaginaire chinois » (dans *Symbolon, Bachelard : Art, Littérature, Science*, 8/2012) ; « Gilbert Durand et l'imaginaire de l'Orient » (dans *L'Imaginaire durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, sous la direction de R. Laprée et C. Bellehumeur, 2013) et « Gilbert Durand au château de Novéry » (dans *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, textes réunis par A. Chemain-Degrange et P. Bouvier, 2016), et « L'art et la pensée : univers pictural et anthropologique de Gilbert Durand » (dans *Gilbert Durand Peintre*, catalogue de l'exposition « L'Aurore dans le crépuscule », sous la direction de C. Durand-Sun, 2016), qui vient de voir le jour grâce au généreux soutien des amis de Gilbert Durand.

22 À part ces travaux individuels, nous avons aussi réalisé deux publications et un livre en collaboration avec G. Durand : « Renversement européen du dragon asiatique », publié trois fois, dans *Rôle des Traditions populaires dans la construction de l'Europe. Saints et Dragons*, n°s 86-87-88, *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1997 ; *Rôle des Traditions populaires dans la construction de l'Europe. Saints et Dragons. Tradition Walonne*, n° 13, 1997 ; « Il Drago in Asia e in Europa » (trad. M. Pia Rosati, dans *Atopon Psicoantropologia Simbolica e Tradizioni Religiose*, vol. VI, 2000 et 2007) ; « Du côté des montagnes de l'Est (Taishan). Imaginaire chinois de la

montagne » (dans *Montagnes imaginaires, montagnes représentées*, 2000) ; *Mythe, thèmes et variations* (2000) qui est composé de dix études sur l'imaginaire, reliés par le fil rouge du « trajet anthropologique » de l'imaginaire traitant tour à tour du labyrinthe au Minotaure, de la divinité mercuriale, de l'arbre divin de l'imaginaire occidental, de l'« orixas » brésilien, du Graal dans tous ses états, de l'« identité culturelle » chinoise, de la « grande concorde » confucéenne et du mythe antonin chinois, Tripitaka au Gobi en quête des soutras bouddhiques...

- 23 Parmi toutes ces contributions, la plupart sont une application, dans le texte et le contexte chinois, de la mythologie durandienne, mythocritique (de textes littéraires ou artistiques) et mythanalyse (de contextes socioculturels), mise au point et mise en pratique patiemment et minutieusement par le fondateur du CRI lui-même, à travers ses nombreux ouvrages ou articles : dès *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961), jusqu'à *L'Introduction à la mythologie* (1996), en passant par *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique* (1975) ; *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979) ; *L'Âme tigrée* (1980), etc. Notre démarche se veut être comparative, pluridisciplinaire, anthropologisante, phénoménologique, ou « psychagogique », visant à faire découvrir un aperçu général, et généralisable, de la pensée chinoise et de l'imaginaire chinois, et elle a pour but d'étudier les structures anthropologiques de l'imaginaire chinois à travers la littérature, la mythologie, la philosophie, la sociologie, l'ethnologie, l'anthropologie... — « L'imaginaire est le lieu de l'entre-savoirs », disait G. Durand — afin de mettre en évidence le caractère primordial et fondamental de l'imaginaire chinois, qui ne privilégie pas les structures héroïques du Régime Diurne, contrairement à l'imaginaire occidental, mais donne plus d'importance aux structures mystiques et synthétiques du Régime Nocturne. Car à l'encontre de l'Occident en général conquérant, la Chine demeure plus souvent proche du souci de l'équilibre, du dialogue, de la convivialité et de l'harmonie. Contrairement à la quête philosophique occidentale depuis Socrate, qui privilégie la recherche de l'immutabilité de l'être, le paradigme philosophique que véhicule et transmet le noyau de la pensée chinois, le *Yi jing*, *Le Livre des Mutations*, se soucie de l'impermanence des choses et de la maîtrise des change-

ments. Comme le montre la dualité chinoise non excluante mais impliquante, qui est le fondement du *Yi jing*, et qui est représentée traditionnellement par les deux principes fondamentaux ou deux forces primordiales, le Yin et le Yang, dont la parfaite union forme la fameuse image du *Tai ji*, le Faîte Suprême, qui est bien le modèle symbolique du Dao (Tao) : voie, méthode, loi... pour gérer et harmoniser les dix mille choses du monde.

- 24 Confucius disait « À quinze ans, je m'appliquais à l'étude. À trente ans, mon opinion était faite. À quarante ans, j'ai surmonté mes incertitudes. À cinquante ans, j'ai découvert la volonté du Ciel... ». Si l'on peut extrapoler, si l'on en croit le grand maître de la pensée chinoise, *Wu chi er zhi tain ming* (五十而知天命), à cinquante ans, on devrait découvrir la volonté du Ciel, et le CRI devrait connaître aussi le dessein céleste concernant son propre destin. Ce qui est certain, c'est que d'après le *Yi-jing, Le Livre des Mutations*, noyau de la pensée chinoise, le cinquantième hexagramme, *Ding* 鼎, le Tripode ou le Chaudron, est un signe de très bon augure, puisqu'il signifie Suprême Fortune, Succès et Prospérité... et que l'emblème de l'hexagramme, le caractère *Ding* 鼎 (fig. 1), offre l'image du chaudron : en bas sont les pieds, puis la panse, puis les oreilles, c'est-à-dire les anses, et, tout en haut, les anneaux qui servent à le porter, et l'image du chaudron évoque l'idée de cuisson, d'alimentation.

Figure 1. – Le caractère chinois *Ding*.



- 25 L'hexagramme *Ding* (fig. 2) lui-même évoque aussi l'idée de la préparation des aliments, avec, au-dessous, *Xun*, le bois ou le vent ; au-dessus, *Li*, le feu ou la flamme. Mais le chaudron n'est pas seulement une vulgaire vaisselle, un ustensile de cuisine, c'est aussi un objet magique, tout comme le Graal arthurien, doté d'incorporation divine,

et, depuis l'Antiquité, il est emblème du souverain et de l'Empire et porte l'image du monde. Fondre un tripode signifie littéralement fonder une dynastie, un royaume ou un empire. Associé aux deux hexagrammes Jing, le puits, et Ge, la révolution, la mue, qui le précèdent dans le cortège des 64 hexagrammes, le *Ding* évoque aussi la réforme, la transformation... Aussi, pourrait-on dire que l'année du cinquantième hexagramme *Ding*, le Tripode, est l'année de bonne chance, de réussite, de prospérité. C'est pourquoi, en 1995 la Chine a offert un Tripode géant de bronze : « Merveilleux Tripode du Siècle » (*Shi ji bao ding* 世纪宝鼎) à l'ONU à New York pour le cinquantième anniversaire de sa fondation-, et en 2015, le cadeau spécial que le Président chinois Xi Jin-ping a offert à l'ONU à New York pour fêter ses 70 ans : « Zun de la Paix » (*He ping zun* 和平尊), orné de multiples animaux fabuleux : dragon, phénix, éléphant, *Tao-tie*... et de nuages de bon augure, n'est autre qu'un des avatars du primordial Tripode *Ding*.

Figure 2. - L'hexagramme *Ding*.



- 26 À ce propos, le CRI en tant que « creuset alpin », véritable *melting-pot*, fait bien partie de la vaste constellation de chaudron magique ou de Graal initiatique, où ont été forgés, aux temps propices et sur des lieux de génie, au moins deux ou trois générations de chercheurs de l'imaginaire...
- 27 En tout cas, nous nous réjouissons de voir tant d'amis réunis pour célébrer ce jubilé du CRI et nous lui adressons nos sincères félicitations pour son anniversaire et nos meilleurs vœux pour son brillant avenir... Nous espérons que ce colloque ouvre une nouvelle période faste pour la recherche sur l'imaginaire, comme l'annonce Jean-

Jacques Wunenburger dans son article éclairant et enthousiaste : « L'épistémologie de l'anthropologie de l'imaginaire selon Gilbert Durand » : « La pensée de G. Durand est, sans doute, encore à comprendre, à découvrir, à approfondir, à mettre en œuvre dans des champs nouveaux. Sa réception change selon les périodes et selon les catégories dominantes. Il est probable que l'évolution actuelle des neurosciences, de la naturalisation de l'esprit, des progrès de l'interculturalité favorise une nouvelle séquence de réception, non seulement en France mais dans le monde... » La douzième édition des *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, qui vient de voir le jour, semble arriver à point nommé, à l'instar de notre colloque qui fête le cinquantenaire de la création du CRI, pour confirmer ce heureux présage. En chinois, on dit *tian-shi di-li ren-he* (天时地利人和) : temps céleste, lieu favorable, entre gens consentants animés de la même conviction...

BIBLIOGRAPHY

Théories et pratiques de l'imaginaire durandien

BONARDEL Françoise, 1993, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*, Paris, PUF.

BOSETTI Gilbert, 1987, *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG.

CAAMAÑO Angeles & GUTIERREZ Fatima, 1993, « Gilbert Durand : *El Autor y su obra* », *El Bosque*, n° 4, Enero-abril Edita: Diputacion de Huesca/Diputacion de zaragoza, p. 35-59.

CAMBRONNE Patrice, 1982, *Recherche sur les structures de l'imaginaire dans les « confessions » de saint Augustin*, Paris, Études augustiniennes.

CHEMAIN Roger, 1986, *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan.

[CHEMAIN-DEGRANGE Arlette & BOUVIER Pascal (dir.)], 2015, *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation ».

CHIN Hyung-Joon, 2009, *Imagination et Gilbert Durand* (en coréen), Séoul, Sallimbooks.

CONSTANTIN Mihai, 2009, *Gilbert Durand. Les métamorphoses de l'anthropologie de l'imaginaire*, Craiova, Sitech.

DE PAULA CARVALHO José Carlos, 1993, « Epistemologia e Antropologia do imaginário em Gilbert Durand », *Caminhos Da Epistemologia II*, Reflexão 57, Campinas, Instituto de Filosofia Puccamp.

DUBOIS Claude-Gilbert, 1985, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF.

DURAND Gilbert, 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 1^{re} éd., Paris, PUF ; 11^e éd., Paris, Dunod, 1992 ; 12^e éd., Paris, Dunod, 2016 avec préface de J.-J. Wunenburger (bibliographie générale de G. Durand sur <<http://amisgilbertdurand.com/bibliographie/>>).

DURAND Gilbert, 1961, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 3^e éd. 1983 (épuisé).

DURAND Gilbert, 1975, *Science de l'Homme et tradition : le Nouvel Esprit anthropologique*, Paris, Tête de feuilles/Sirac ; 2^e éd., Paris, Berg International, coll. « L'île verte », 1980 ; 3^e éd., Paris, Albin Michel, 1996.

DURAND Gilbert, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1^{re} éd., Paris, Berg International ; 2^e éd., Paris, Dunod, 1992 ; 3^e éd., Paris, CNRS Éditions, 2010.

DURAND Gilbert, 1980, *L'Âme tigrée, les pluriels de Psyché*, Paris, Denoël et Gonthier, coll. « Médiations ».

DURAND Yves, 1988, *L'Exploration de l'Imaginaire*, Paris, L'Espace Bleu, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire ».

DURAND Gilbert, 1989, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF (épuisé).

DURAND Gilbert, 1996, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « La pensée et le sacré ».

DURAND Gilbert, 1996, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG.

DURAND Gilbert, 2003, *Structures Eranos I*, Paris, La Table Ronde, préface de M. Maffesoli.

DURAND Gilbert & VIERNE Simone, 1987, *Le Mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel.

DURAND Gilbert & SUN Chaoying, 2000, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer.

DURAND Yves, SIRONNEAU Jean-Pierre & ARAUJO Alberto Filipe (dir.), 2011, *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de G. Durand. Orientations et innovations*, Bruxelles, EME, coll. « Transversales philosophiques ».

FRASSON-MARIN Aurore, 1986, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Éditions Slatkine.

- GALLAIS Pierre, 1972, *Perceval et l'initiation*, Paris, Éditions du Sirac.
- GUTIÉRREZ Fatima, *Mitocritica, Naturaleza, funcion, teoria y practica*, Lleida, Editorial Milenio, 2012.
- [GUTIÉRREZ Fatima & BERTIN Georges (dir.)], 2014, *Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand*, *Esprit Critique*, vol. 20. Disponible sur <<http://espritcritique.uiz.ac.ma/publications/2001/esp2001.pdf>>.
- IACUELE Annamaria & PIA ROSATI Maria, *Gilbert Durand e la « Mitodologia »*, Atopon, Quaderno, n° 1-2006, Rome, Ed. Mythos (<http://www.atopon.it/ebooks/>).
- LANCEROS Patxi, 1994, « Gilbert Durand : mitocritica, mitoanalisi, mitodologia », *Anthropos*, n° 153, Barcelone, Editorial del Hombre, 1994.
- LAPRÉE Raymond & BELLEHUMEUR Christian R. (dir.), 2013, *L'Imaginaire durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, Québec, PUL.
- MAFFESOLI Michel (dir.), 1980, *La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*, Paris, Berg international.
- MONNEYRON Frédéric, 2004, *L'Imaginaire racial*, Paris, L'Harmattan.
- MONNEYRON Frédéric & THOMAS Joël, 2006, *L'Automobile : un imaginaire contemporain*, Paris, Auzas-Imago.
- ORTIZ-OSÉS Andrés, 2012, *Hermenéutica de Eranos Las estructuras simbolicas del mundo Proemio de Eugenio Trias / Apéndice de Gilbert Durand*, Barcelone, Editorial Anthropos.
- PERIN ROCHA PITTA Danielle, 2005, *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*, Rio de Janeiro, Atlântica edutoria.
- [PIERRE Jacques (dir.)], 1990, *Le Statut de l'Imaginaire dans l'œuvre de Gilbert Durand, Religiologiques*, n° 1, Univ. du Québec à Montréal.
- PRAT SERRA Monserrat, 1993, « Bibliografía y obras de referencia sobre Gilbert Durand », *El Bosque*, n° 4, Enero-abril Edita: Diputacion de Huesca/Diputacion de zaragoza, p. 35-59.
- SACHEZ TEIXEIRA Maria Cecilia & ARAUJO Alberto Filipe, 2011, *Gilbert Durand : imaginario e educaçao*, Niterói, Intertexto.
- SIRONNEAU Jean-Pierre, 1982, *Sécularisation et religions politiques*, Paris / La Haye, Mouton.
- SUN Chaoying, 2000, *Rabelais. Mythes, images et sociétés*, Paris, Desclée de Brouwer.
- TACUSSEL Patrick (dir.), 2012, *Les Dynamiques de l'imaginaire*, Montpellier, PULM.
- THOMAS Joël, 1981, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris, Belles Lettres.
- THOMAS Joël (dir.), 1998, *Introductions aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.

VERJAT Alain, 1993, « Gilbert Durand : *La Arquetipologia general. La mitocritica y el mitoanálisis* », *El Bosque*, n° 4, Enero-abril Edita: Diputacion de Huesca/Diputacion de zaragoza, p. 35-59.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2002, *La Vie des images*, Grenoble, PUG.

[WUNENBURGER Jean-Jacques & CHAUVIN Danièle (dir.)], 1998, *Lectures de Gilbert Durand à travers le monde*, Bulletin de liaison des Centres de recherches sur l'imaginaire, hors-série n° 1.

XIBERRAS Martine, 2002, *Pratique de l'Imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Québec, PUL.

Travaux sur la pensée durandienne et l'imaginaire chinois

DURAND Gilbert & SUN Chaoying, « Renversement européen du dragon asiatique », dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°s 86-87-88, *Rôle des traditions populaires dans la construction de l'Europe. Saints et Dragons*, Ciéphum, Université de Mons-Hainaut, 1997 ; *Rôle des traditions populaires dans la construction de l'Europe. Saints et Dragons. Tradition Walonne*, n° 13, Belgique, 1997 ; « Il Drago in Asia e in Europa » (trad. italienne M. Pia Rosati), dans *Atopon Psicoantropologia Simbolica e Tradizioni Religiose*, vol. VI, 2000 et 2007, Roma, p. 9-22.

DURAND Gilbert & SUN Chaoying, 2000, « Du côté des montagnes de l'Est (*Taishan*). Imaginaire chinois de la montagne », dans A. Siganos et S. Vierne (dir.), *Montagnes imaginaires, montagnes représentées*, Grenoble, ELLUG, p. 61-80.

DURAND Gilbert & SUN Chaoying, 2000, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer.

DURAND-SUN Chaoying, 1996, « Un Saint Antoine chinois au Gobi », dans P. Walter (dir.), *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, p. 43-62.

DURAND-SUN Chaoying, 1996, « L'âge d'or, du Tibre au Fleuve Jaune », dans D. Chauvin (dir.), *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, p. 17-30.

DURAND-SUN Chaoying, 1996, « Le statut saturnien de l'âge de la "Grande Concorde" (*Datong*) », dans J. Poirier (dir.), *L'Âge d'or*, Dijon, EUD, p. 171-192.

DURAND-SUN Chaoying, 1998, « Esquisse d'une structuration de l'imaginaire chinois », dans R. Chemain et A. Chemain-Degrange (éds), *Imaginaire et Littérature II. Recherches Francophones*, Université de Nice - Sophia Antipolis, p. 37-53.

DURAND-SUN Chaoying, 2001, « Rédimer Babel, une Pentecôte rabelaisienne ? », dans G. Peylet (dir.), *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Paris, L'Harmattan, p. 335-355.

DURAND-SUN Chaoying, 2001, « Atlantides chinoises », dans J.-P. Deloux et L. Guillaud, *Atlantide et autres civilisations perdues de A à Z*, Paris, E-dite, p. 32-35.

DURAND-SUN Chaoying, 2002, « Une méthode directive de la naissance et de la disparition des choses : *Le Livre des Mutations (Yijing)* », *Loxias*, n^{os} 2-3, *Éclipses et surgissements de constellations mythiques. Littératures et contexte culturel, champ francophone*, A. Chemain-Degrange (dir.), p. 85-100.

DURAND-SUN Chaoying, 2002, « Résumé » de la *Synthèse : Vision chinoise du monde et champ de la Renaissance européenne. Méthodologie de l'imaginaire et comparatisme, en vue de l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches*, *Bulletin de liaison des Centres de recherches sur l'imaginaire*, n^{os} 19, p. 31-33.

DURAND-SUN Chaoying, 2004a, « L'Atlantide du...Pacifique ? », dans C. Foucrier et L. Guillaud (dir.), *Atlantides imaginaires. Réécritures d'un mythe (actes du colloque « Atlantides imaginaires. Le mythe au fil des textes, des arts et des sciences »*, Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 2002), Paris, Éditions Michel Houdiard.

DURAND-SUN Chaoying, 2004b, *Essais sur l'imaginaire chinois. Neuf chants du dragon*, Paris, Éditions You-Feng.

DURAND-SUN Chaoying, 2005a, « Essai sur l'“androgynie” du vêtement en Chine », dans F. Franchi et Fr. Monneyron (dir.), *L'Entre-deux de la mode*, Paris / Bergame, L'Harmattan / Bergamo University Press - Edizioni Sestante, p. 15-40.

DURAND-SUN Chaoying, 2005b, « La pérégrination vers l'ouest (Xiyou-ji) et les cinq points cardinaux chinois », dans M. Viegnes (dir.), *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre angles du monde*, Paris, Imago, p. 315-328.

DURAND-SUN Chaoying, 2012, « Gilbert Durand et l'Imaginaire chinois », *Symbolon, Bachelard : Art, Littérature, Science*, n^o 8, Éditions Universitaires de Lyon 3, p. 281-294.

DURAND-SUN Chaoying, 2013a, « Gilbert Durand et l'imaginaire de l'Orient », dans R. Laprée et C. Bellehumeur, *L'Imaginaire durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, Québec, PUL, p. 21-38. Disponible sur <http://ustpaul.ca/upload-files/HumanSciences/Conferences_11-12/NOS_INVITES_D5.pdf>.

DURAND-SUN Chaoying, 2013b, « Un chaudron rempli de jiao-zi, ou l'imaginaire nocturne de la cuisine chinoise », *Les Cahiers européens de l'Imaginaire*, n^o 5, *Manger ensemble*, Paris, CNRS Éditions, p. 188-194.

DURAND-SUN Chaoying, 2013c, « Préface » (*Qian-yan : Zhongguo tuxiang yu zhongguo zhexue shuhuazhexue jiaoliuzhan* 前言 : 中国图像与中国哲学书画哲学交流展) pour *Regards contemporains autour de la pensée chinoise ancienne (Xiandai yanguang kan zhongguo gudai sixiang* 现代眼光看中国古代思想), *Catalogue de l'exposition « Hommage à Gilbert Durand »*, A. Ghiglione (dir.), Tianjin, Renmin meishu chubanshe, p. 3.

DURAND-SUN Chaoying, 2014, « Les structures fondamentales de l'imaginaire dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong. Contribution à la mythocritique durandienne », dans F. Gutierrez et G. Bertin (dir.), « Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand », *Esprit Critique*, vol. 20, p. 87-99. Disponible sur <<http://espritcritique.uiz.ac.ma/publications/2001/esp2001.pdf>>, et sa version italienne : Chaoying Durand-Sun, 2015, « Le structure fondamentali dell'immaginario in *L'Epopoea dei Tre Regni* di Luo Guan-zhong. Contributo alla Mitocritica durandiana », dans *Atopon*, trad. M. Pia Rosati, Forlì, Mythos Edizioni. Disponible sur <www.atopon.it/ebooks/>.

DURAND-SUN Chaoying, « Postface » pour « Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand », *Esprit Critique*, *ibid.*

DURAND-SUN Chaoying, 2016, « Gilbert Durand au château de Novéry », dans A. Chemain-Degrange et P. Bouvier (éds), *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation », p. 51-64.

DURAND-SUN Chaoying, 2016, « L'art et la pensée : univers pictural et anthropologique de Gilbert Durand », dans *Gilbert Durand Peintre*, catalogue de l'exposition « L'Aurore dans le crépuscule », C. Durand-Sun (dir.), Chambéry, Éditions AAGD.

DURAND-SUN Chaoying, « Le mythe du Graal dans la légende arthurienne européenne et dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong », communication pour les Journées de Littérature, Culture et Tradition arthurienne, Congrès ibérique, J. M. Zarandona (dir.), Université de Valladolid-Soria, 18-19 novembre 2016, à paraître.

GHIGLIONE Anna, 1996, « La causalité et l'abstraction dans la pensée chinoise ancienne », dans C. Le Blanc et A. Rocher (dir.), *Tradition et innovation en Chine et au Japon. Regards sur l'histoire intellectuelle*, Montréal / Cergy, PUM / Publications orientalistes de France, p. 41-67.

GHIGLIONE Anna, 1999, *La pensée chinoise ancienne et l'abstraction*, Paris, You-Feng.

GHIGLIONE Anna, 2005, « Les rites (*li*) dans la pensée et dans l'imaginaire de la Chine confucéenne de l'Antiquité », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3, *Rite et littérature*, p. 17-45. Disponible sur <http://zeus.fltr.ucl.ac.be/autres_entites/CRI/CRI%202/Montaigne.htm>.

GHIGLIONE Anna, 2005, « L'œil déçu. La signification philosophique des illusions optiques dans la pensée chinoise ancienne », numéro spécial de la revue *L'Infini*, vol. 90, Paris, Gallimard, p. 62-86.

GHIGLIONE Anna, 2006, « La cosmologia cinese classica e l'immaginazione materiale di Bachelard », *Bachelardiana*, vol. 1, *Bachelard e gli elementi*, Gênes, Il Nuovo Melangolo, p. 61-78.

GHIGLIONE Anna, 2006, « Le confucianisme et la modernisation socioculturelle de la Chine », en collab. avec S. Li, dans Fr. Lasserre (dir.), *L'Éveil du dragon. Les défis du*

développement de la Chine au XXI^e siècle, Québec, PUQ, p. 313-334.

GHIGLIONE Anna, 2007, « The Sensible Eye: Beauty and the Abject in Ancient Confucian Thinking about Funeral Rites », dans C. Federici et E. Virgulti (dir.), *Beauty and the Abject. Interdisciplinary Perspectives*, New York, Peter Lang, p. 149-171.

GHIGLIONE Anna, 2007, « Quelques remarques sur l'imaginaire du tir à l'arc dans la pensée chinoise ancienne. Représentations de l'archer mythique », dans C. Le Blanc et R. Mathieu (dir.), *Approches critiques de la mythologie chinoise*, Montréal, PUM, p. 207-248.

GHIGLIONE Anna, 2007, « Le mythe de l'archer Yi à la lumière du feu bachelardien. Étincelles de l'imaginaire chinois », dans M. Courtois (dir.), *L'Imaginaire du feu. Approches bachelardiennes*, Lyon, Jacques André/Centre Gaston Bachelard, p. 267-276.

GHIGLIONE Anna, 2007, « Kang Youwei (1858-1927) et le Livre de la grande indifférenciation (Datongshu). L'imaginaire de la paix dans la philosophie chinoise prémoderne », dans F.-E. Boucher, S. David et J. Przychodzen (dir.), *La Paix : esthétiques d'une éthique*, Berne, Peter Lang, p. 51-68.

GHIGLIONE Anna, 2009, « Représentations de la pensée philosophique chinoise dans le monde occidental. Apologie d'un regard éloigné », dans S. Li (dir.), *Chine. Europe. Amérique. Rencontres et échanges de Marco Polo à nos jours*, Québec, PUL, p. 47-74.

GHIGLIONE Anna, 2009, « La métaphore oculaire dans la philosophie chinoise de l'Antiquité. Réflexions néomoïstes (III^e s. A.C.) », dans S. David, J. Przychodzen et F.-E. Boucher (dir.), *Que peut la métaphore. Histoire, savoir et poétique*, Paris, L'Harmattan, p. 47-62.

GHIGLIONE Anna, 2009, « Deception in Chinese Buddhist Thinking: Reflections from the Lotus Sūtra and the Vimalakīrti Sūtra », *Disguise, Deception, Trompe-l'œil. Interdisciplinary Perspectives*, dans L. Boldt-Irons, C. Federici et E. Virgulti (dir.), New York, Peter Lang, p. 285-303.

GHIGLIONE Anna, 2009, *L'Expérience religieuse en Chine. Sagesse, mysticisme, philosophie*, Paris, Médiaspaul.

GHIGLIONE Anna, 2010, *La Vision dans l'imaginaire et dans la philosophie de la Chine antique*, Paris, You-Feng.

GHIGLIONE Anna, 2010, « Le fait religieux en Chine : spécificités culturelles d'une histoire tourmentée », dans S. Lefebvre et R. Crépeau (dir.), *Les Religions sur la scène mondiale*, Québec, PUL, p. 175-195.

GHIGLIONE Anna, 2010, « La place du beau dans la pensée chinoise ancienne. Le ritualisme confucéen et la critique moïste (V^e-III^e s. av. J.-C.) », dans J. Przychodzen, F.-E. Boucher et S. David (dir.), *L'Esthétique du beau ordinaire dans une perspective transdisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, p. 185-200.

GHIGLIONE Anna, 2013, « L'imaginaire durandien et la pensée chinoise. Corrélations anthropologiques entre deux océans », dans R. Laprée et C. Bellehumeur (dir.), *L'Imaginaire durandien. Enracinements et envols en Terre d'Amérique*, Québec, PUL, p. 39-60.

GHIGLIONE Anna, 2013, *Regards contemporains autour de la pensée chinoise ancienne* (现代眼光看中国古代思想), avec la collab. de C. Durand-Sun, Tianjin, Renmin meishu chubanshe 天津人民美术出版社.

GHIGLIONE Anna, 2014, « Vers une approche visuelle et pratique de la pensée chinoise », dans <<http://asie1000mots-cetase.org/Vers-une-approche-visuelle-et>>.

GHIGLIONE Anna, 2015, « Lettrés chinois, perroquets et barbares. Les premiers médiateurs de la diversité linguistique en Terre de Chine », dans S. Li, Fr. Laugrand et N. Peng (dir.), *Rencontres et médiations entre la Chine, l'Occident et les Amériques. Missionnaires, chamanes et intermédiaires culturels*, Québec, PUL, p. 427-457.

GHIGLIONE Anna, 2015, « Postface » à Luo Guan-zhong, *L'Épopée des Trois Royaumes*, trad. C. Durand-Sun, Paris, You-Feng, t. V, p. 612-615.

GHIGLIONE Anna & MARCHAND Sandrine, 1997, *Pensée de l'être, pensée de la relation*, Paris, Collège international de philosophie, « Les papiers du CIPH », n° 36.

AUTHOR

Chaoying Durand-Sun

Chercheur associé des CRI et traductrice littéraire.

Présidente d'honneur de l'Association des amis de Gilbert Durand

Horizons mythodologiques : 50 ans et pas une ride !

Mythodological Horizons: 50 Years and Not a Wrinkle!

Mercedes Montoro Araque

DOI : 10.35562/iris.867

Copyright

CC BY-NC 4.0

ABSTRACTS

Français

L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand a permis, depuis ses origines, il y a déjà 50 ans, non seulement un approfondissement dans l'étude du mythe dans les œuvres de culture, à partir de ces deux notions clés, que sont la mythocritique et la mythanalyse, mais également une pluridisciplinarité, de plus en plus poussée, entre les dites sciences humaines et les sciences en général. C'est, en définitive, grâce à l'imgo-centrisme inhérent à cette méthode archétypologique qu'elle est devenue un horizon mythodologique au pluriel, pour mieux étudier l'humain.

English

For 50 years, Durand's epistemology has both enhanced our understanding of cultural myths through the key notions of "myth-criticism" and "myth-analysis" and allowed multi-disciplinary collaborations between the social sciences and sciences proper. In sum, the central role Durand's theoretical positions assign to "the image" has given rise to a manifold "myth-dology" now central in the study of human nature.

INDEX

Mots-clés

mythocritique, mythanalyse, mythodologie, structuralisme figuratif, trajet anthropologique, mytheme, archétype

Keywords

myth-criticism, myth-analysis, myth-dology, figurative structuralism, "leg anthropology", mytheme, archetype

OUTLINE

Il était une fois... De la mythocritique à la mythanalyse
Vers des lendemains qui chantent... d'un Hermès généreux

TEXT

« C'est [...] le mythe qui m'est apparu comme ce [...] carrefour sémantique où convergent les différentes approches du texte, c'est-à-dire les différentes lectures. »

Gilbert DURAND

(*Figures mythiques et visages de l'œuvre*, 1992 [1979], p. 222)

- 1 Pour commencer, je me réjouis d'un colloque qui s'est proposé de faire un état des lieux des recherches sur l'imaginaire, mais aussi d'établir – ne serait-ce que par sa double localisation, entre Chambéry et Grenoble – des ponts stratégiques, des passerelles scientifiques et symboliques entre ces deux sites historiques du CRI (d'abord CRIC) afin de mieux propulser leurs synergies dans l'avenir.
- 2 C'est avec beaucoup de plaisir et d'émotion que j'ai participé à ce grand colloque du cinquantenaire du Centre de recherche sur l'imaginaire. Et ce pour deux raisons essentielles : la première, pour en avoir fait partie, comme doctorante, et pour avoir suivi des cours magistraux d'anthropologie durandienne et sur les méthodologies de l'imaginaire en général, avec certains d'entre vous, dans les salles de l'ancienne université Stendhal – Grenoble 3 – aujourd'hui refondue en UGA, dont le nom en dit long sur l'ouverture disciplinaire du « creuset alpin » ; la deuxième, pour avoir été inexorablement happée et séduite dans ma carrière de chercheuse par cet humanisme durandien, copernicien, et titanique dont le caractère universaliste¹, et

non ethnocentriste, ouvert et interdisciplinaire, cadre où s'inscrivent la mythodologie et la méthode archétypologique, ne peut que séduire de plus en plus d'adeptes de par le monde, face à l'état de nos sociétés actuelles qui, comme le soulignait G. Durand dès l'introduction de *Science de l'homme et tradition*, ont eu le malheur de voir leur culture « se périmer devant l'idolâtrie des matérialismes de la production et de la consommation » (Durand, 1996 [1979], p. 13).

- 3 Pour revenir aux deux méthodes que j'ai la difficile tâche – car non seulement elles ont été établies avec rigueur scientifique tout au long d'une vie par son créateur, mais aussi amplement évoquées lors des différentes rencontres et publications scientifiques² des différents CRI de par le monde – de présenter, commençons par le commencement, avec un bref rappel historique du CRI que j'ai connu³ – et dans le sillage duquel je me positionne. Je suivrai ensuite un fil d'Ariane plus ou moins temporel, à partir de trois articles qui me semblent clés pour la compréhension de la mythodologie durandienne – « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse » (Durand, 1996 [1989]), « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre » (Durand, 1979 [1972]) et « Pérennité, dérivation et usure du mythe » (Durand, 1996 [1978]) –, avec des va-et-vient, en filigrane, vers les ouvrages consacrés aujourd'hui à la « mythodologie » et qui, « pas à pas », de la mythocritique vers la mythanalyse, non seulement nous ont ouvert la voie vers l'inter-, la pluri- et la transdisciplinarité⁴, mais aussi constituent le socle scientifique indubitable des différentes applications de cette méthode dans le monde d'aujourd'hui et de demain.

Il était une fois... De la mythocritique à la mythanalyse

« C'est la notion de "figure" qui subsume à la fois la structure et le sens de toute historicité. C'est pourquoi tout structuralisme pour être heuristique se doit d'être figuratif et traiter de l'homologie des images plutôt que l'analogie positionnelle, de même que toute histoire pour prendre sens humain doit se plier et s'intégrer aux archétypes mythiques qui constituent la praxéologie de base du destin humain. »

Gilbert DURAND

(*L'Âme tigrée* [1981], dans *La Sortie du XX^e siècle*, 2010, p. 641)

- 4 Le terme « mythocritique » a été forgé, selon son propre créateur, « vers les années 1970 sur le modèle de celui utilisé vingt ans plus tôt par Charles Mauron "psychocritique" (1949) » dans le but de « signifier l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme *Wesenschau*, à la signification de tout récit » (Durand, 1992 [1979], p. 341-342). Soit. Dès 1989, dans un article publié d'abord en espagnol⁵ et repris dans *Champs de l'imaginaire* (1996), G. Durand insiste sur le fait que cette méthode est « valable pour tout message émanant de l'homme et non seulement pour le message "littéraire" encadré par le code d'une langue naturelle ». Cette ouverture s'avère en effet tout à fait logique et point réprobatrice — bien au contraire ! —, pour celui pour qui « il n'y a qu'une "science de l'homme" », et pour qui « les découpages épistémologiques (en

psychologie, sociologie, médecine, histoire, littérature, esthétique, etc.) ne sont que circonstanciels, simples “points de vue” sur un objet unique : *l’homo sapiens sapiens* » (Durand, 1996b, p. 133). En se révoltant contre le monothéisme rationaliste de l’*Aufklärung* (xviii^e siècle), contre l’historicisme positiviste (xix^e siècle) et son mythe messianique (symbolisé par l’arbre de Jessé), contre la psychanalyse freudienne⁶ et la linguistique étroitement saussurienne au xx^e siècle, le théoricien de l’imaginaire nous a offert « la solution heuristique de l’archétype », – défini dès 1964 comme « forme dynamique », comme « structure organisatrice des images »⁷ – en tant que postulat épistémologique possible dans les sciences humaines. Du structuralisme figuratif⁸ à la méthode archétypologique puis à la mythodologie, de la mythocritique à la mythanalyse... la socio-anthropologie de G. Durand nous a certes, non seulement ouvert, mais aussi montré la voie. Et ce, tout en persévérant dans cette dimension structurale transcendantale⁹, tout en multipliant les exemples pour mieux illustrer sa thèse selon laquelle « pas plus qu’il n’y a une pensée sans images, il n’existe pas de structures anthropologiques sans contenu figuratif¹⁰ » (Durand, 1983 [1961], p. 6), nous convainquant, en définitive, aisément de la portée scientifique et philosophique de ses travaux pour étudier l’humain.

- 5 À partir de recherches, comme on le sait, aussi éloignées que celles de l’école de Léningrad et ses déjà célèbres « réflexes dominants¹¹ », de l’éthologie contemporaine avec ses fameux *Urbilder* ou « indicateurs¹² », ainsi que des recherches de la psychologie des profondeurs ou de l’histoire des religions, G. Durand décrit et articule un « *sensorium commune* anthropologique » – ce que Richard Wagner appelait « l’humain absolu » (Durand, 1996b, p. 138) – afin de rendre possible la communication « entre les hommes dispersés sur terre ou distanciés dans le devenir » (Durand, 1996b, p. 141). Or, tout en insistant sur le fait que « les instances de “l’humain absolu” sont irréductiblement plurielles », il établit ses trois célèbres « attitudes structurales des systèmes d’images¹³, irréductibles les uns aux autres, et induisant au moins trois types d’imaginaire, de raisonnement, et finalement de déterminismes et de “vérités” tout aussi irréductibles » (Durand, 1996b, p. 140). Et c’est justement dans ce que j’appellerai un chronotope¹⁴ anthropologique idéal que l’archétype devient « “matrice” de tout imaginaire » et que le « *sermo mythicus* », « matrice de tout “discours” », le devient aussi « de toute “littérature” »

orale ou écrite » (Durand, 1996b, p. 141). Comment oublier par ailleurs l'importance accordée par le maître savoyard à l'archétype en tant que « “creux” originaire¹⁵ », et au mythe qui « n'est fait que du “remplissement” de ses diverses et concrètes leçons », tout mythe n'étant en définitive « que l'ensemble de ses “leçons”, de ses lectures » (Durand, 1996b, p. 142) ? Si, aux dires de G. Durand, « toute pensée humaine qui se “formule” se “déroule” sur le mode du “*sermo mythicus*” », comment ne pas lire dans « la mythocritique » la généralisation et banalisation de toute *catabase* olympienne ? « La mythologie », écrit l'anthropologue, « descend de l'Olympe, et en se généralisant, en se banalisant, se fait “mythocritique” » (Durand, 1996b, p. 142).

- 6 Mais comment procéder au juste pour faire de la mythocritique une méthode se voulant avant tout « synthèse constructive » entre les diverses critiques littéraires et artistiques, anciennes et nouvelles, « s'affront[ant] » jusqu'ici « stérilement » et se situant dans la « confluence entre ce qui est lu et celui qui lit » (Durand, 1992 [1979], p. 342-343) ? Si « le mythe se décompose en quelques indispensables “mythèmes¹⁶” », écrit toujours G. Durand dans son article de 1989, « qui en donnent synchroniquement le sens archétypique » et ne semble constitué « diachroniquement que par les “leçons” (la *Rezeption* pour ainsi dire, selon la terminologie de Hans Robert Jauss) circonstanciées par tel accueil, telle lecture bien particularisée » (Durand, 1996b, p. 142), cela suffirait alors de s'adonner à l'établissement de ces « indispensables mythèmes », tout en étant attentif aux différentes leçons chez un auteur ou artiste donné.
- 7 C'est justement à quoi s'applique G. Durand en 1972 dans son article consacré à Xavier de Maistre¹⁷ : il y établit trois étapes dans la démarche mythocritique¹⁸. Dans un premier temps, après une « explication quasi stylistique et extensive », il parvient à dégager des images ou « amorces symboliques » récurrentes dans l'œuvre maistrin. Dans un deuxième temps, il s'attarde — et ce, un peu à la traîne des *Métaphores obsédantes* conduisant *au mythe personnel*¹⁹ chez Charles Mauron — sur les « résonances psychocritiques de ces symboles dans la biographie » et « dans l'autobiographie et les lettres de l'auteur »²⁰. Suivra enfin « une amplification ultime » à la psychocritique, « qui retrouve le texte de l'œuvre en tant qu'univers ordonnant des valeurs “numineuses²¹”, et par là », continue-t-il, « ordonné

aux grands mythes passibles d'une mythologie, fondant une "mythocritique" » (Durand, 1992 [1979], p. 172-173). Et de conclure que « la mythocritique » se définit ainsi par son constant questionnement « sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritages culturels, qui vient intégrer les obsessions, et le mythe personnel lui-même » (*ibid.*, p. 184).

- 8 En définitive, loin de se vouloir simple « méthode de critique littéraire » – j'insiste ! –, la mythocritique est conçue par le théoricien de l'imaginaire comme « synthèse constructive » entre les diverses critiques littéraires et artistiques (*ibid.*, p. 342), et surtout définie par un constant questionnement sur le « mythe primordial » qui, à la fois, nous parvient tout « imprégné d'héritages culturels » (*ibid.*, p. 184). Une mythocritique dont le but n'est autre finalement que de déceler un noyau mythologique derrière tout récit²² (écrit ou oral, littéraire ou non) et ce, tout en tenant compte du « primat du verbal²³ et de l'épithétique sur le nom » (Durand, 1996a, p. 191).
- 9 Dans son article « Pérennité, dérivations et usure du mythe²⁴ », G. Durand souligne qu'il s'agit « en quelque sorte de donner un modèle quasi mécanique de fonctionnement du mythe, du "comment" du mythe et non pas du "pourquoi" », et pour ce faire, il insiste sur le fait qu'il va se « rabattre sur le terrain bien littéraire des mythologies véhiculées par la littérature » (Durand, 1996b, p. 81). Certes, il faut le reconnaître, en rappelant la belle formule de Pierre Brunel, « le mythe » nous revient « enrobé de littérature » (Brunel, 1988, p. 11), tout comme la littérature nous parvient « tout imprégnée, et enrobée, du mythe » (Chauvin, Siganos & Walter, 2005, p. 175). Autrement dit, « on étudie toujours les mythes à partir des textes littéraires parce que c'est bien souvent la seule », – ou du moins une des meilleures ! – « manière de les atteindre » (Walter, 2005, p. 265). Et G. Durand a souvent recours – mais pas que ! – à ce terrain bien littéraire des mythologies véhiculées par la littérature... ce qui n'est pas pour déplaire, justement, aux littéraires que nous sommes dans la grande majorité.
- 10 Mais revenons à l'article qui nous occupe, car G. Durand y donne sa propre définition de mythe²⁵ à partir de quatre éléments constitutifs, à savoir : le mythe « apparaît d'abord comme un discours qui met nommément en scène des personnages, des situations et des décors

plus ou moins non naturels » – entendons par là, non naturel et non profane – ; ce discours est « segmentable en petites unités sémantiques » appelées « mythèmes » comme chez Claude Lévi-Strauss ; troisièmement, il souligne une « prégnance symbolique » (E. Cassirer) dans le discours mythique, à savoir, « sinon une croyance, [...] une sorte d’engagement prégnant dans le mythe » ; enfin, en tant que quatrième élément, continue-t-il, le mythe a également une logique qui lui est propre, « une logique qui n’est pas notre logique habituelle de l’identité et du tiers exclu de type aristotélicienne ; c’est une logique que certains dénomment “présémiotique”, que d’autres appellent “conflictoriale”, que C. Lévi-Strauss a tendance à appeler “dilemmatique” », c’est-à-dire « une logique qui fait tenir ensemble, sinon des contradictoires, du moins des contraires ». Après quoi, G. Durand s’attarde sur le repérage du mythe, que ce soit à travers « le nom propre, le nom du personnage, du lieu, du décor ou des éléments de décor » ou bien à travers « les articulations des mythèmes » qui sont « redondantes » (Durand, 1996b, p. 84-85).

11 Ainsi introduit-il les trois concepts évoqués dès le titre pour montrer comment le mythe peut être manipulé dans le texte littéraire. Après avoir appliqué un traitement « à l’américaine²⁶ » (à la façon lévi-Straussienne) au mythe de Prométhée, et après avoir suivi Jung, Propp, Souriau et Greimas dans un projet « sémantique » où « on ne peut pas séparer la forme du fond » (Durand, 1996b, p. 89), le critique savoyard considère que « s’il n’y a pas trop de perte de contenu » et que l’on peut retrouver « toujours une attitude [...] prométhéenne », il est bel et bien question de « pérennité », de ce « quelque chose qui se maintient », de cet état « sempiternel, se maintenant dans une sémantique fixée une fois pour toutes » (*ibid.*, p. 86-87). En revanche, lorsque le mythe « est à la limite, un cadre, sinon formel, du moins schématique », lorsqu’« il est sans cesse rempli par des éléments différents »²⁷, G. Durand parle de « dérivation ».

12 Un peu plus loin, il parlera de « dérivation par amplification » face à « dérivation par schématisation ou appauvrissement » : la première, pour évoquer la dérivation où certains mythèmes seraient remplacés par d’autres ; la deuxième, pour faire allusion à leur disparition sans remplacement (*ibid.*, p. 95). Cette dernière opposition lui permet, enfin, d’introduire le concept d’« usure » pour évoquer, justement, ce moment où la dérivation par amplification fait perdre « le fil conduc-

teur de l'ensemble constitutif du mythe » (*ibid.*, p. 96), voire où « le nom » même semble « vidé des mythèmes constitutifs ». C'est ce dernier cas qu'il appellera « usure par usurpation du nom » ou « usure par excès de la dénotation » (*ibid.*, p. 97), très courant en littérature, où il y a des pertes constantes de « substance et de décor mythiques ». Or, insiste-t-il, s'agit-il pour cela d'une disparition du mythe ? Et bien non ! Malgré ce « vidage de la substance mythémique », il est bien question d'usure et non pas de « disparition, car le germe mythémique peut toujours bourgeonner à nouveau. Je crois effectivement », souligne-t-il, « qu'un mythe ne disparaît jamais ; il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie [...] » (*ibid.*, p. 101). Enfin, et tout en ajoutant une dernière typologie d'usure, il précise combien le mythe peut également souffrir d'usure « par excès de connotation avec abandon ou perte du nom propre ou de l'attribut précis » (*ibid.*, p. 104). À la fin de son article, il n'oublie pas de souligner comment et « paradoxalement, tout mythe est toujours nouveau puisqu'il est investi dans une culture et dans une conscience », quoique « son schématisme, lui, ne l'est jamais » (*ibid.*, p. 105).

- 13 Soit. Ces trois articles — car célèbres, pionniers et illustrant très clairement la méthode — méritaient, à mon avis, d'être rappelés plus ou moins *in extenso*. Mais voyons comment l'eau de la mythocritique a coulé sous les ponts depuis. La mythocritique a, certes, fait du chemin, — du très bon et long chemin depuis, je dirais — d'abord en faisant — en surface seulement ! — école, ensuite en devenant, parfois, un peu trop à la mode et en réduisant souvent, malheureusement, la perspective universelle originelle²⁸. Certes, « l'École de Grenoble » est citée à plusieurs reprises par G. Durand, en tant que « foyer incontestable de ces études de mythocritique », non seulement en raison de la création du premier « Centre de recherche sur l'imaginaire » à Grenoble, « en 1966 à l'initiative de trois professeurs » — les regrettés Léon Cellier, Paul Deschamps et Gilbert Durand, lui-même —, mais également en raison de sa rapide diffusion²⁹ de par le monde — car en 1982, continue-t-il, on pouvait recenser 43 centres de recherche sur l'imaginaire au sein d'un « Groupement de recherches coordonnées (GRECO) au CNRS français » — et ce, à partir des travaux pionniers durandiens de 1960, qui ont servi de point de départ à une première génération de chercheurs voyant

leurs travaux édités depuis 1972 jusqu'à 1989, et à partir desquels G. Durand évoquait déjà le débordement d'une stricte mythocritique et décelait une mythanalyse (Durand, 1996a, p. 198-199). Cette « École de Grenoble » est à nouveau citée — aux côtés du « LAPRIL de Bordeaux, l'EPRIL de Perpignan, le CRISM de Dijon, le GRIM de Barcelone, etc. » — dans le célèbre article « L'imaginaire, lieu de "l'entre-savoirs" » justement pour son « exemplarité » dans le dégagement des « socles "imaginaires" » d'abord et tout naturellement dans les œuvres littéraires (en lettres et arts), et peu à peu, grâce à l'articulation avec d'autres disciplines, en allant « derechef transcender ce premier et naturel terrain » (Durand, 1996b, p. 217).

14 Or, est-ce pour autant que les investigations des différentes générations de mythiciens autour de l'École de Grenoble — beaucoup d'entre eux éparpillés ensuite, après formation, dans les cinq continents du monde — semblent standardisées ? Rappelons, d'un côté, combien toute uniformisation scolastique ne serait que la preuve de sa sclérose (Durand, 1983 [1961], p. 5) et, de l'autre, combien les éventuelles « querelles internes à ces "nouvelles critiques" » — qui, certes, ont existé³⁰ — n'étaient pour G. Durand « que le signe de leur vitalité ! » (Durand, 1996b, p. 217). Sans oublier que cette méthode, par définition, se veut également dépendante de l'univers mythique compréhensif de l'exégète³¹, et donc, vouée à être toujours reformulée, à un certain degré, individuellement. Mythodologie alors, ou mythodologie-s durandienne-s ? J'inclinerais pour la deuxième option, « l'imaginaire et les mécanismes ou les organismes de cohésion des images » devenant ainsi, en définitive, « les fermes assises de la "mythocritique" », à partir de laquelle une exploration personnelle, pluridisciplinaire et amplificatrice est toujours possible, voire indispensable (Durand, 1996b, p. 217).

15 Puis la mythanalyse émergea ! Pour G. Durand, la différence essentielle entre mythocritique et mythanalyse sera exprimée comme suit : « [...] cette méthode est l'indispensable introduction à tout diagnostic d'un mythe soit dans un texte oral ou écrit, ce qui donne notre "mythocritique", soit dans un contexte social ou historique, ce qui donne [...] la mythanalyse. » (Durand, 1996a, p. 198) Et un peu plus loin d'ajouter : « Lorsque la "grandeur relative" d'une œuvre vient coïncider avec la longueur temporelle d'un siècle, il faut troquer une mythocritique pour une mythanalyse. » (*Ibid.*, p. 202)

Comment procéder alors, méthodologiquement parlant, pour faire de la mythanalyse ? « Toute mythanalyse », soulignait-il dès 1979, « devra commencer par l'examen mythocritique le plus exhaustif des "œuvres" – ou des "biens" – d'une époque ou d'une culture donnée. Peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, mœurs, vêtements et cosmétiques », autrement dit, « tout le contenu de l'inventaire anthropologique » devrait « également » pouvoir renseigner le chercheur en mythanalyse sur « tel ou tel moment de l'âme individuelle ou collective » (Durand, 1992 [1979], p. 340).

- 16 Le terme « mythanalyse », comme nous le savons, « a été forgé sur le modèle de psychanalyse » (G. Durand, 1972), et même s'il appartient tout d'abord à Denis de Rougemont (Rougemont, 1961)³², il a été ensuite repris par G. Durand dès 1979 dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Le terme « définit une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique (P. Diel, J. Hillman, Y. Durand), mais le sens sociologique (Cl. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand) ». Tout en s'inspirant donc à la fois des travaux du structuralisme de C. Lévi-Strauss³³, et de « toutes les recherches thématiques ou des analyses sémantiques de contenus », la mythanalyse « tente de cerner les grands mythes directeurs des moments historiques et des types de groupes et de relations sociales » (Durand, 1992 [1979], p. 350). Une convergence est ainsi progressivement observée par le maître savoyard entre les « "sciences de la littérature" et celles de la société. Les unes et les autres », continue l'auteur, « apparaissaient comme des modalités, sinon d'un *sermo mythicus*, du moins d'un "récital" (mot cher à Henry Corbin !) d'images qui dérivent suivant sinon des lois, du moins des modèles que nous tentions de cerner avec précision » (Durand, 1996b, p. 148). C'est alors que G. Durand décide d'élaborer une « "topique"³⁴, élément de base », précise-t-il, « d'une "sociologie des profondeurs" ». Ainsi définit-il combien « d'une part [...] toute société apollinienne est grosse de *L'Ombre de Dionysos*, toute "âme" humaine collective ou individuelle est tigrée », et « d'autre part, le changement groupal, objet de l'historien est "transition de phase" (chère aux physiciens É. Guyon, G. Toulouse, etc.), mais dans laquelle la mémoire ne perd pas – et "ré-injecte" pour parler comme Bohm ! – le phasage antécédent » (Durand, 1996b, p. 149). Mais ce sera avec la notion de

« bassin sémantique » qu'il réussira à exprimer au mieux comment des boucles ou segments sémantico-stylistiques de longue durée peuvent émerger progressivement au sein du bouclage antérieur³⁵.

- 17 Le bassin sémantique serait bel et bien alors « l'échelle topologique des "bouclages" » (Durand, 1996b, p. 149). Or, tout en sachant que « dans "l'histoire" des actes et des œuvres humaines », il s'établit des sous-systèmes « jusqu'à l'infini », il conviendrait de « repérer des "boucles" plus englobantes et plus différenciées [...] dans la durée » (*ibid.*, p. 149-150). Une durée qui, par ailleurs, rappelons-le, ne correspond pas, dans l'optique durandienne, au « temps linéaire des horloges newtoniennes », mais plutôt au « *kairos* humain, le temps du sens, des maturations » (*ibid.*, p. 150). Dès lors, c'est en se rapprochant de « ce que les économistes appellent un *trend* séculaire » – à savoir, ces phasages dont les commencements « se font de façon latente³⁶, occultée par de lents "ruissellements" et dont l'"explosion" dynamique se situe dans les décades 60-70 de chaque siècle calendaire » (*ibid.*, p. 150) – et tout en constatant que toute société « possède une mémoire stockée dans ses institutions informatives : monuments, documents, modes de vie, langues naturelles, etc. », grâce à laquelle le « réemploi » ré-injecté « s'impose » (*ibid.*, p. 151), qu'il annonce sa définition de bassin sémantique dès 1989³⁷, comme suit :

Ces réemplois (qui ne sont nullement des répétitions mécaniquement stéréotypées, mais, comme l'explique le concept de « ré-injection », chaque emploi est modifié par l'accroissement du stock d'information) creusent dans un ensemble socio-culturel ce que nous avons appelé des « bassins sémantiques », identifiés par des régimes imaginaires spécifiques et des mythes privilégiés. (*Ibid.*, p. 152)

Pour ensuite la profiler en 1996, en écrivant :

Ère de quelque cent cinquante années environ où un « air de famille », une isotopie, une homéologie commune, relie épistémologie, théories scientifiques, esthétique, genres littéraires, « Visions du monde »..., bref, ce que j'ai appelé une homéologie sémantique, ou, pour faire plus imagé, un « bassin sémantique ». (Durand, 1996a, p. 81)

- 18 L'établissement de ses six célèbres étapes « par d'autres métaphores potamologiques³⁸ » lui aura permis non seulement de bien insister sur leur articulation « en mouvement spiralé³⁹ », mais surtout de montrer combien « la méthode archétypologique dans ses développements heuristiques arrive à couvrir tout le champ de l'anthropologie » (Durand, 1996b, p. 154). En définitive, c'est grâce à ces deux méthodes – mythocritique et mythanalyse – développées dans leurs concepts opératoires évoqués ci-dessus – à savoir, « structure figurative », « schème⁴⁰ », « constellation d'images », « décor mythique⁴¹ », « mythe », « archétype », « mythème », « trajet anthropologique⁴² », « bassin sémantique », « mythe latent et patent », etc. –, que la mythodologie durandienne nous apparaît aujourd'hui comme un parfait et excellent « renouveau de l'humanisme » (Durand, 1996b, p. 155).
- 19 Ci-dessus j'avais parlé d'écoles, je préférerais parler, néanmoins, d'orientations complémentaires et, tout au plus, de différentes générations de chercheurs en imaginaire (en serait-on à la deuxième, troisième, voire quatrième génération ?). Et ce serait très ingrat, me semble-t-il, vis-à-vis du précédent directeur du CRI de Grenoble, – appartenant à la première génération de disciples mythodologiques – que de ne pas souligner son labeur crucial et son rôle capital dans l'effervescence et le nouveau ruissellement – pour continuer dans la métaphore potamologique ! – de l'esprit scientifique autour de l'imaginaire à l'étranger. Tout au long de sa fonction de directeur du CRI, Philippe Walter a su livrer bataille contre les hostilités auxquelles devaient faire face les centres de recherche, suite à la grande réorganisation des laboratoires en France depuis les années 2000, en se tournant vers l'étranger, et en défendant la position stratégique du CRI dans l'hypocentre. Le CRI a encore vécu des moments heureux dans les années 2000, grâce au rayonnement de l'imaginaire aux quatre coins du monde par l'infatigable « chevalier » Walter qui, seul ou armé d'une troupe de chercheurs en imaginaire de l'École de Grenoble, a répandu la « bonne » parole sur l'importance de la pluridisciplinarité et de l'imaginaire pour les sciences humaines. Ce rayonnement à l'international de l'École de Grenoble n'aurait-il pas contribué, par ailleurs, à la rapide création et consolidation du réseau international CRI2I ? Ceux qui y étaient, connaissent la réponse.

- 20 En 2005, le besoin est ressenti par les différents centres de recherche et notamment par les auteurs qui sont à l'initiative de l'ouvrage *Questions de mythocritique*, de resituer la mythocritique dans une optique de plus en plus ouverte pour mieux être repensée, en mettant « en perspective différentes méthodes » et en confrontant l'approche mythocritique « à d'autres voies de la critique » (Chauvin, Siganos & Walter, 2005, p. 7). En effet, l'imaginaire se doit d'être analysé loin d'une optique close qui l'enfermerait définitivement dans une méthode stricte et confinée à un seul champ d'étude. Mes chers maîtres de l'École grenobloise soulignent en même temps la tendance actuelle « où de nombreux critiques – littéraires, historiens, sociologues ou philosophes – retrouvent le mythe pour interroger l'art et la culture, l'histoire et l'idéologie ». En définitive, le postulat de la mythocritique se doit aujourd'hui de « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre », mais sous une forme qui « soit elle-même garante d'ouverture, de dialogue et de confrontation » (*ibid.*). C'est, en définitive, en proposant « des réflexions qui soient à la croisée des pistes, qui interrogent les concepts de l'extérieur tout autant que de l'intérieur du champ mythocritique » (*ibid.*, p. 7-8) que la mythocritique peut être enrichie, voire renouvelée.
- 21 En 2011, *Variations sur l'imaginaire* sous la direction de Y. Durand, J.-P. Sironneau et A. F. Araujo se veut un ouvrage insistant sur « l'épistémologie ouverte de Gilbert Durand », tout en soulignant dans le sous-titre qu'on continue la recherche « d'orientations et innovations ». Aurait-on, de l'extérieur, la sensation que la mythocritique semble un peu tourner en rond, à la recherche de sa propre et unique méthodologie, alors qu'en réalité la mythocritique se veut, par définition, méthode critique plurielle, faite de diverses et complémentaires « variations sur l'imaginaire » ? La fécondité heuristique de la théorie durandienne n'a été que le point de départ – mais non des moindres, rappelons-le, car comme Jean-Jacques Wunenburger le souligne fort bien, « les recherches de G. Durand peuvent figurer parmi les rares tentatives scientifiques, dans le domaine des sciences humaines, à avoir réussi à conjoindre, dans une même méthode, synchronie et diachronie, invariance et différence, structure et genèse » (2011, p. 11) – d'un vaste réseau international de chercheurs renouvelant l'approche méthodologique du maître savoyard avec des objets disci-

plinaires et transdisciplinaires, des concepts complémentaires – notamment dans l’optique plus littéraire et comparatiste de P. Brunel, mais pas seulement ! – et des hybridations avec d’autres méthodologies afin de mieux faire fructifier son héritage intellectuel parmi les sciences humaines et sociales, et ce, je n’insisterai jamais assez, loin « de stériles querelles d’école » (*ibid.*, p. 6).

- 22 En 2014, le numéro 20 de la revue internationale francophone en sciences sociales, *Esprit critique*, est consacré à l’« Actualité de la mythocritique », sous la direction de Fatima Gutiérrez et Georges Bertin, qui n’hésitent pas à souligner combien l’apport essentiel de G. Durand a été celui « d’une anthropologie fondamentale revisitant tous les aspects de la connaissance de l’homme en société » (Gutiérrez & Bertin, 2014, p. 5). En 2015, enfin, G. Durand et son anthropologie à la « figure symbolique d’Hermès » (Chemain-Degrange & Bouvier, 2015, p. 11) continuent d’être au cœur et à l’origine des recherches scientifiques et d’ouvrages au titre évocateur, tel le dernier en date – et tout en restant dans les limites établies par la langue française – : *De l’enracinement au rayonnement* !

Vers des lendemains qui chantent... d’un Hermès généreux⁴³

« Ah ! fais cela, toi, l’homme à
qui l’horreur agréée,
Esprit de jour taché de nuit,
âme tigrée ! »

Victor HUGO

(« L’Ange », dans *Dieu*)⁴⁴

- 23 En guise de conclusion, je voudrais mettre en exergue qu’en tant qu’option épistémologique « amplificatrice », la mythocritique ne se contentera ni d’une recherche limitée au texte – dans une espèce de « solipsisme textuel⁴⁵ » qui prônerait que tout est dans le texte et rien en dehors de lui –, ni, encore moins, d’une recherche limitée à la seule biographie ou psychologie de l’auteur. Toute mythocritique

devra, en revanche, parvenir à dégager les mythèmes, à partir des différentes leçons – dans les réseaux tout aussi bien paradigmatique, relevant d'une mémoire culturelle, que syntagmatique, relevant d'une adaptation textuelle –, pour ainsi atteindre – ou du moins viser ! – ces « valeurs numineuses » dont le patrimoine culturel d'une société (qui se nourrit, rappelons-le, non pas exclusivement de littérature, mais de représentations artistiques, d'histoire, plus ou moins véhiculées par l'idéologie et la politique en place, en définitive, qui se veut avant tout « œuvre de mémoire⁴⁶ ») s'avère le grand réceptacle et le meilleur milieu pour leur rayonnement.

- 24 Les distances se faisant de plus en plus courtes, et les centres de recherche sur l'imaginaire de par le monde de plus en plus nombreux, et en contact, grâce aux nouvelles technologies, – ainsi que, et surtout, en raison de la fondation en 2012 du réseau international CRI2i⁴⁷ à Cluj-Napoca –, il faut avouer que la mythodologie durandienne comprise à présent comme une « anthropologie ouverte et actuelle » (Wunenburger, 2015, p. 147) a encore un bel avenir devant elle. Ces cinquante années de *praxis* et de positionnements théoriques divers et enrichissants : vis-à-vis de l'objet, mythe *versus* mythe littéraire, mythe individuel ou mythe sociétal, mais mythe enfin, de nos jours, dans les médias numériques, les jeux vidéo, les séries TV et d'autres domaines d'émergence de l'imaginaire comme l'architecture, l'urbanisme, le design, la mode, la santé et les différentes thérapies, l'innovation technologique, les industries culturelles, la pédagogie, et un long etc. ; vis-à-vis de la terminologie (durandienne ou autres, telle que l'AT9, le syntagme minimal⁴⁸, émergence, flexibilité, irradiation, etc.) ou de la méthode (l'évolution diachronique des structures dans l'histoire, déplaçant le centre d'intérêt des structures invariantes des mythes vers leurs transformations temporelles et spatiales) ; vis-à-vis, également, du corpus (l'analyse d'œuvres strictement littéraires et artistiques ayant cédé la place à un corpus où d'autres discours, politiques, publicitaires, technologiques, neuroscientifiques, numériques... qui se laissent peu à peu déchiffrer par les modèles durandiens) et, tout cela, dans le monde entier, auraient servi à ouvrir une nouvelle période de développement des recherches sur l'imaginaire. Loin de s'avérer de simples passes d'armes entre chercheurs de différentes écoles, ces tâtonnements passés à mi-chemin entre la mythocritique et la

mythanalyse et, à présent, devant ouvrir la voie par une confrontation heuristique et dynamique aux courants de recherches convergents ont, sans doute, contribué à mieux définir et cerner l'objet d'étude qui n'est autre, en fin de compte, comme le voulait G. Durand, que l'humain.

- 25 Avec son épistémologie ouverte, G. Durand nous a offert un éventail herméneutique sans précédent, et constitué même une véritable « révolution copernicienne⁴⁹ » — comme le soulignait J.-J. Wunenburger —, dans le sens où l'archétype devient « creux originaire » et matrice de l'imaginaire, où le *muthos* préside au *logos*, où la logique du mythe se veut « alogique⁵⁰ » et où c'est le mythe, enfin, d'où découle le principe de « redondance⁵¹ », qui s'avère, en dernier lieu, la clé de toute interprétation mythologique. Une épistémologie ouverte, en outre, qui nous permet de ne pas nous cantonner à une seule discipline dans des sociétés faites, de plus en plus, de diversité culturelle, et de transformer toute mythodologie en mythodologie-s au pluriel.
- 26 Aux nouvelles générations de « mythiciens » ou « mythodologues » de transmettre cette inquiétude herméneutique et heuristique que le théoricien de l'imaginaire a généreusement voulu nous léguer. Nos étudiants semblent éveillés à la pluridisciplinarité, et même si les esprits inquiets se font rares, la transmission de cette « éthique intellectualiste de la connaissance⁵² » qui fut celle de G. Durand se construit, me semble-t-il, à pas⁵³ de géant. Son retentissement se fera donc entendre par la récolte, après semence, de nouveaux échos, de libres rebondissements, des ruissellements, en définitive, pluriels dans des sociétés de plus en plus multiculturelles. Appelons-le dissémination conciliatrice, foisonnement pluriel et contradictoirel — en reprenant Stéphane Lupasco⁵⁴ — ou tigrures épistémologiques, en définitive, qui se construisent et se construiront sur le socle imago-centrique⁵⁵ d'un *Hermès généreux* !

BIBLIOGRAPHY

BRUNEL Pierre, 1988, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.

BRUNEL Pierre, 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.

- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André & WALTER Philippe (dir.), 2005, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago.
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette & BOUVIER Pascal (éds), 2015, *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation ».
- DURAND Gilbert, 1981, *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël.
- DURAND Gilbert, 1983, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien* [1961], Paris, José Corti.
- DURAND Gilbert, 1984, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Bordas/Dunod.
- DURAND Gilbert, 1992, *Figures mythiques et visages de l'œuvre* [1979], Paris, Dunod.
- DURAND Gilbert, 1993, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, Quadrige/PUF.
- DURAND Gilbert, 1994, *L'Imaginaire : essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier.
- DURAND Gilbert, 1996, *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique* [1979], Paris, Albin Michel.
- DURAND Gilbert, 1996a, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.
- DURAND Gilbert, 1996b, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG.
- DURAND Gilbert, 2010, *La Sortie du xx^e siècle*, Paris, CNRS Éditions.
- DURAND Yves, SIRONNEAU Jean-Pierre & ARAUJO Alberto Filipe (éds), 2011, *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de G. Durand. Orientations et innovations*, Bruxelles, EME, coll. « Transversales philosophiques ».
- ELIADE Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- FAIVRE Antoine, 1980, « Un Hermès généreux », dans M. Maffesoli (éd.), *La Galaxie de l'imaginaire : dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*, Paris, Berg International, p. 221-224.
- GHIASIZARCH Abolghasem, 2015, « Critique de la notion de mythe littéraire chez P. Sellier et P. Brunel : une autre vision », *Iris*, n° 36 (Les imaginaires du cerveau (deux)) », Grenoble, ELLUG, p. 225-245.
- GUTIÉRREZ Fátima, 2014, « Mythocritique, Mythanalyse, Mythologie. La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques », *Esprit critique. Revue internationale de sociologie et des sciences sociales*, vol. 20, n° 1 (Actualité de la mythocritique : hommage à Gilbert Durand), p. 7-18. Disponible sur <<http://amisgilbertdurand.com/actualite-de-la-mythocritique/>> (consulté le 12 novembre 2017).

GUTIÉRREZ Fátima & BERTIN Georges (dir.), 2014, *Esprit critique. Revue internationale de sociologie et des sciences sociales*, vol. 20, n° 1 (Actualité de la mythocritique : hommage à Gilbert Durand). Disponible sur <<http://amisgilbertdurand.com/actualite-de-la-mythocritique/>> (consulté le 12 novembre 2017).

HÉTRU Jean-Michel, 2015, « Une petite histoire du CRI », dans A. Chemain-Degrange & P. Bouvier (éds), *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation », p. 67-78.

LAMBERT Jean Clarence, 2015, « Un entretien avec Gilbert Durand », dans A. Chemain-Degrange & P. Bouvier (éds), *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation », p. 173-175.

NICOLESCU Basarab, 2015, « Itinéraires transdisciplinaires de l'œuvre de Gilbert Durand de Venise à Convento da Arrábida », dans A. Chemain-Degrange & P. Bouvier (éds), *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation », p. 191-205.

ROUGEMONT Denis de, 1961, *Comme toi-même. Essai sur les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel.

SIGANOS André, 2005, « Définitions du mythe », dans D. Chauvin, A. Siganos & P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 85-100.

WALTER Philippe, 2005, « Mythologies comparées », dans D. Chauvin, A. Siganos & P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 261-270.

WALTER Philippe, 2011, « L'avenir du passé. Médiévisme et sciences de l'imaginaire », dans Y. Durand, J.-P. Sironneau & A. F. Araujo (éds), *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de G. Durand. Orientations et innovations*, Bruxelles, EME, coll. « Transversales philosophiques », p. 39-57.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2011, « Imaginaire et rationalité chez Gilbert Durand », dans Y. Durand, J.-P. Sironneau & A. F. Araujo (éds), *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de G. Durand. Orientations et innovations*, Bruxelles, EME, coll. « Transversales philosophiques », p. 7-20.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2015 « L'épistémologie de l'anthropologie de l'imaginaire selon Gilbert Durand », dans A. Chemain-Degrange & P. Bouvier (éds), *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc (Laboratoire LLSETI), coll. « Écriture et représentation », p. 133-148.

NOTES

1 Sous l'influence de Henry Corbin, l'anthropologie « comparatiste » de Gilbert Durand arrive à instaurer un type d'universalité « qui ne se déduit ou ne se réduit pas à des schèmes formels ou géométriques, elle s'ancre (par-delà les typologies régionales propres à telle ou telle science) dans le domaine très concret – parce que éprouvé – des archétypes, dans un *Mundus imaginalis* qu'a trop souvent méprisé l'investigation occidentale » (Durand, *L'Âme tigrée* [1981], dans *La Sortie du xx^e siècle*, 2010, p. 570-571).

2 Parmi les plus récentes en langue française, voir Durand, Sironneau & Araujo (2011), Gutiérrez & Bertin (2014) et Chemain-Degrange & Bouvier (2015).

3 L'histoire du CRI semble s'écrire autrement, pour celui qui n'a connu que le CRIC de Chambéry. Or, je considère en revanche que loin de continuer à nous regarder en « chimères de faïence », comme ce fut le cas dans le passé, aux dires de Jean-Michel Hétru, nous devrions y trouver plutôt un enrichissement et une complémentarité réciproques (Hétru, 2015, p. 76).

4 « Nous montrions », souligne G. Durand, « dans notre intervention de 1991, combien la multidisciplinarité, l'accès à "l'entre-savoirs" était indispensable à l'avancement de toute "discipline" singulière. Ici », continue-t-il, « nous faisons un pas de plus : nous constatons qu'une interdisciplinarité initie une transdisciplinarité, une "réelle présence" – comme le dit de toute œuvre littéraire George Steiner – par delà les "étants" que nous distribuent nos disciplines » (1996b, p. 225-226). Et un peu plus loin de conclure : « Se pose aujourd'hui l'appel même de cette transdisciplinarité à travers nos modernes "disciplines". [...] ne doit-on pas entrevoir, à l'horizon de cet imaginaire, l'au-delà transdisciplinaire qui organise les constellations d'images et les syntaxes du mythe, l'au-delà ultime – qui pour nous humains est ce que H. Corbin appelait "l'imaginal" – qui, en fin de compte, file le destin de tous nos savoirs ? » (*Ibid.*, p. 226)

5 Publié sous le titre « Método archetipológico: de la mitocritica al mitoanálisis » dans *Congreso de Literatura*, II^{do} Congreso mundial Vasco, chez Castalia, Madrid, 1989. Et réédité par Danièle Chauvin avec d'autres articles publiés originellement à l'étranger dans *Champs de l'imaginaire*, premier volume de la collection « Ateliers de l'imaginaire ». Voir G. Durand,

« Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », 1996b, p. 133-156.

6 Rappelons que tout en accordant la paternité de la découverte de l'inconscient à Freud, G. Durand lui reproche de limiter le rôle de l'image à « être l'indicateur des stades variés du développement de l'unique et fondamentale pulsion (la "libido") où un traumatisme affectif est venu bloquer l'accomplissement normal du désir ». Sa théorie autour de l'image et l'imaginaire n'hésitera pas en revanche à boire à la source des travaux de Carl Gustav Jung — à qui il reconnaît avoir « normalisé le rôle de l'image », et « pluralisé la libido » (1994, p. 24) —, mais aussi de ses continuateurs pour qui « non seulement il y a deux matrices archétypiques, productrices d'images, s'organisant en deux régimes mythiques, *animus* et *anima* mais encore ces derniers se pluralisent en un véritable "polythéisme" psychologique » (*ibid.*, p. 24-25).

7 « L'archétype », écrit G. Durand dès 1964, est « une forme dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images » (1993 [1964], p. 66).

8 « Lorsqu'il est question d'anthropologie », écrit le théoricien de l'imaginaire dès ses premiers textes, « le substantif de structure doit donc être souligné par le qualificatif de "figurative". Toute œuvre humaine nous révé[ant] cette prégnance essentielle des images qui la constituent et font d'elle une "œuvre" communicable à toute l'espèce. » (Durand, 1983 [1961], p. 6) C'est à partir de l'isomorphisme entre « figure » et « image » que l'épistémologie durandienne évoluera d'un structuralisme figuratif (notamment dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* et son illustration, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*) à une méthode archétypologique — l'archétype se trouvant être des « essais d'images, ces constellations cohérentes et stables » (*ibid.*) —, puis à une mythodologie, avec sa célèbre distinction entre mythocritique et mythanalyse que j'essayerai d'aborder dans les lignes qui suivent.

9 Aux dires de Jean-Jacques Wunenburger, « l'épistémologie de G. Durand connaît, en effet, une évolution continue sans que la dimension structurale transcendantale ne disparaisse jamais ». En effet, alors qu'« en 1960 l'archétypologie figurative est marquée — dans le sillage de C. G. Jung — par une bio-psychologie, l'alliance de la réflexologie et de la psychologie des profondeurs *via* l'archétypologie », avec le temps, « G. Durand s'ouvre sur un double élargissement des structures : 1) d'une part par le biais d'une

ontologie de l'image, pensée comme kerygmaticque, à la suite de la rencontre avec le gnosticisme de H. Corbin, pour qui l'ordonnement des images correspondrait à des formes épiphoniques d'un monde spirituel [...] ; 2) et d'autre part par la réintégration d'une approche algébrique liée à la théorie des catastrophes de René Thom » à la suite et « sous la pression de l'esprit de Cordoue », *Science et conscience*, « et du nouvel esprit scientifique, couvrant ainsi un large spectre où le poétique pur de l'imaginal reste compatible avec une épistémé mathématique, cybernétique et informatique ». Enfin, continue J.-J. Wunenburger, « après les années 1990 » – c'est la troisième phase dans l'épistémologie durandienne –, « on assiste à une accentuation croissante de l'étude de l'évolution diachronique des structures dans l'histoire, étude qui aboutit à la formulation de la "mythodologie" comme science des déclinaisons culturelles et des cycles de dominance et de récession cycliques des mythes dans la culture » (2015, p. 143-144).

10 Je tiens à rappeler ici la belle formule de Fátima Gutiérrez, selon laquelle, « pour le structuralisme figuratif, *au commencement* (de la pensée) *était l'image* » (2014, p. 12).

11 Selon la thèse de G. Durand, soutenue en 1959, « il existe bien des *Urbilder* chez *sapiens sapiens* reposant sur les structures de "réflexes dominants" : soit celles – que nous partageons avec bon nombre de vivants – intégrées par les "réflexes d'avalage et de nutrition", soit celles intégrées dans le processus des "réflexes copulatifs" et de la rythmanalyse qui s'y trouve liée, soit celles enfin qui semblent bien plus spécifiques – à partir d'*homo erectus* – aux hominiens : "les réflexes dominants posturaux" » (1996b, p. 139).

12 « Depuis, l'éthologie contemporaine (K. Lorenz, N. Tinbergen, A. Portmann, E. Kaila, E. Eibesfeldt [sic, pour : I. Eibl-Eibesfeldt], R. A. Spitz, etc.) », précise G. Durand, « est venue préciser et confirmer cette théorie des "indicateurs" spécifiques qui sont des "déclencheurs" sous forme de signaux imaginaires, les fameux *Urbilder* repérés chez des animaux aussi divers que la tique (von Uexküll), l'épinoche, le lézard vert, l'oie cendrée, etc. (K. Lorenz). » (Durand, 1996b, p. 139)

13 Il parviendra alors à concevoir « tout imaginaire humain » comme étant « articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du "séparer" (héroïque), de "l'inclure" (mystique) et du "dramatiser" – étaler dans le temps les images en un récit – (disséminatoire) » (Durand, 1994, p. 26).

14 G. Durand insiste sur le fait que l'archétype fonctionne « par delà tout espace socio-culturel, et en deçà de tout temps historique, demeur[ant] comme entité constitutive et formatrice, en une sorte d'empyrée anthropologique, tels que les "gènes" de l'espèce *sapiens* » (1996b, p. 142).

15 « Les "archétypes" ne sont pas des formes abstraites et statiques, mais des dynamismes formatifs, des "creux" (ou "moules") spécifiques qui, nécessairement s'accomplissent et se remplissent [...] par l'environnement immédiat, la "niche écologique". » (Durand, 1996b, p. 140)

16 Le terme est de Claude Lévi-Strauss pour souligner la « plus petite unité sémantique dans un discours et qui se signale par la redondance » (Durand, 1994, p. 40).

17 Le chapitre n° 5 des *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, intitulé « De la psychocritique à la mythocritique : le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », est paru originellement sous forme d'article, « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre », dans *Romantisme*, revue de la Société des études romantiques, n° 4, Flammarion, 1972 (Durand, 1979, p. 157-174 ; 1992, p. 170-190). Selon Pierre Brunel, « l'étude sur "Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre" [...] est le texte le plus éclairant sur la méthode d'analyse littéraire que tente de promouvoir Gilbert Durand » (1992, p. 47).

18 L'objet de la mythocritique se doit ainsi de prendre comme point de départ l'analyse du mythe à partir d'un corpus de textes littéraires – ou d'autres créations artistiques – choisi. Comme G. Durand précise, « l'approche de l'œuvre peut se faire en trois temps qui décomposent les strates mythémiques : 1) D'abord par un relevé des "thèmes", voire des motifs redondants, sinon "obsédants" qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre. 2) Ensuite par l'examen dans le même esprit des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors. 3) Enfin par l'utilisation d'un type de traitement "à l'américaine" tel celui que fait subir Cl. Lévi-Strauss au mythe d'Œdipe, par le repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'un espace culturel bien déterminé » (1992 [1979], p. 343).

Une fois le repérage du mythe fait, c'est par la comparaison interne (étude des différentes versions d'un même mythe) ou, lorsque c'est possible, par la comparaison externe (pour les mythes relevant de civilisations différentes) que l'interprétation mythique peut se faire. La mythocritique « met ainsi en évidence », souligne G. Durand, « chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque

et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou, au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place » (*ibid.*, p. 347-350). Or, malgré les nombreux centres de recherche sur l'imaginaire de par le monde et les amples et sérieuses recherches effectuées jusqu'à présent, une théorie et une méthodologie de la mythocritique resteront toujours partiellement à construire ou, du moins, à reformuler individuellement.

19 Tout en gardant la distance vis-à-vis du mythe personnel, auquel G. Durand préférera la formule, « complexe personnel ».

20 Évitant d'emblée, précise G. Durand, toute « imposture ». Clin d'œil à l'ouvrage polémique de G. Picard, *Nouvelle critique, nouvelle imposture*. « Dès lors », précise G. Durand, « la mythocritique, si elle est bien Nouvelle Critique dans sa démarche, ne peut pas être taxée de “nouvelle imposture”, puisque dans le cas du chef d'œuvre, le texte même de l'œuvre devient langage sacré restaurateur et instaurateur de la réalité primordiale constitutive du mythe spécifique » (1992 [1979], p. 172 et 184-185).

21 G. Durand préfère garder « avec les anthropologues le nom de “mythe” pour ce qui implique vraiment la numinosité dernière, surculture par rapport à une culture donnée, surnature humaine par rapport à la Nature en général » (1992 [1979], p. 184).

22 Je rappellerai ici que le principe de correspondance entre récit et mythe est hérité de Mircea Eliade, selon lequel « le récit épique et le roman [...] prolongent, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique [...] la prose narrative, le roman spécialement, a pris dans les sociétés modernes la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires » (1963, p. 230).

23 Un mythe, rappelle-t-il quelques années plus tard (1996), « existe par sa geste, par son *drama*, par son cortège d'épithètes et de verbes. Toute la mythologie classique nous enseigne que, bien avant le nom, c'est l'attribut qui caractérise le dieu [...] Verbes et “gestes verbaux” sont donc le socle le plus profond de la signification du langage. [...] La parenté de tout texte littéraire — oral ou écrit — avec le mythe me paraît donc évidente, et légitime toute tentative de mythocritique » (Durand, 1996a, p. 190 et 192).

24 Cet article a été publié pour la première fois dans les *Problèmes du mythe et de son interprétation*, actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976), par

les Belles-Lettres en 1978. Il a ensuite été publié dans Durand (1996b, p. 81-107).

25 « [...] je n'attache pas une très grande importance à une définition », souligne-t-il, « car celle-ci se modifie opérationnellement [...] ». (Durand, 1996b, p. 84) Rappelons toutefois ses deux célèbres – car originaires – définitions du mythe : c'est « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées » (Durand, 1984 [1960], p. 64). Quelques pages plus tard, sa définition semble bien plus vaste : « [...] le terme "mythe" recouvre pour nous aussi bien le mythe proprement dit, c'est-à-dire le récit légitimant telle ou telle foi religieuse ou magique, les légendes et ses intimations explicatives, le conte populaire ou le récit romanesque. » (*Ibid.*, p. 411)

26 En effet, à partir du célèbre « traitement à l'américaine », G. Durand conservera tout aussi bien l'analyse « diachronique du déroulement discursif du récit » que « l'analyse synchronique à deux dimensions », à savoir « celle à l'intérieur du mythe à l'aide de la répétition des séquences et des groupes de rapports mis en évidence » et « celle comparative avec d'autres mythes semblables », auxquelles le mythicien savoyard ajoutera « l'analyse des isotopismes symboliques et archétypaux qui seule peut donner la clé sémantique du mythe » (1984 [1960], p. 416-417).

27 Autrement dit, et même si c'est « grossier », pour mieux se faire comprendre il n'hésite pas à recourir à la « sociologie de Taine » pour souligner combien la « structure d'un mythe est toujours remplie par "la race, le milieu et le moment" » (Durand, 1996b, p. 87).

28 Sur l'emploi abusif et, aux dires de F. Gutiérrez, « inexact du terme mythocritique », voir Gutiérrez (2014, p. 7-18). Sur une critique de la notion de mythe littéraire chez P. Sellier et P. Brunel, voir Ghiasizarch (2015, p. 225-245). Ajoutons à ces deux exemples – où, à mon avis, une certaine légitimité peut finalement leur être accordée –, la confusion plus que conceptuelle, parmi certains de nos collègues espagnols s'invitant récemment à la « mode » de l'imaginaire, entre, d'un côté, le mythe ethno-religieux – selon la définition classique de l'historien des religions M. Eliade – et, de l'autre, les différents phénomènes de pérennité, dérivation et usure du mythe en littérature, dans des analyses narratologiques – dans lesquelles, par définition, les pouvoirs poétiques de l'image se perdent en évacuant la pluralité

anthropologique au profit du « monothéisme » de la « structure abstraite et toute-puissante » (Durand, 1994, p. 39) — qui semblent vouloir s'ouvrir — lentement mais maladroitement — vers une application plus que douteuse, mimétique et caricaturale des régimes nocturne et diurne durandiens et, dans tous les cas, vers une compréhension erronée du fonctionnement de la substance mythémique et mythique.

29 « Si j'insiste un peu sur cette “diffusion” », souligne G. Durand, « ce n'est pas pour en revendiquer la paternité ! Tout au plus pour me situer parmi ses initiateurs aux côtés du regretté Léon Cellier avec mon travail de 1960 sur *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* et pour marquer le rôle pionnier et capital de l'École de Grenoble qui, avec les travaux édités (pour ne citer que le département qui concerne les mythocritiques littéraires et ses 80 thèses soutenues, dont 25 de doctorat, depuis 1972...), avec les travaux donc de Simone Vierne (Jules Verne, 1972), de Jean Perrin (Shelley, 1973), de Chantal Robin (Proust, 1977), de Paul Mathias (Baudelaire, 1977), de A. Frasson-Marin (Calvino, 1983), de Danièle Chauvin (Blake, 1981), et ceux, où déjà se profile une mythanalyse, de G. Bosetti (le roman italien du ^{xx}e siècle, 1981), de A. Rocher (la mythologie japonaise, 1989), de J. Marigny (la littérature anglo-saxonne, 1983), d'Arlette et R. Chemain (le roman africain, 1973), chercheurs qualifiés auxquels sont venus se joindre depuis peu Philippe Walter (imaginaire médiéval) et André Siganos (bestiaire de l'imaginaire). Certes, le Centre de Grenoble est pluridisciplinaire et ses travaux débordent une stricte mythocritique : il nous a toutefois semblé bon d'insister sur son importance dans le paysage actuel des “Nouvelles Critiques” » (1996a, p. 198-199).

30 La première en date et non moins enrichissante, celle suscitée par P. Brunel en 1992 dans son célèbre *Mythocritique. Théorie et parcours*. Le comparatiste reprochait à cette « structure que tent[ait] de faire apparaître » G. Durand, dans son étude mythocritique de Xavier de Maistre, d'être « moins constituée de résurgences mythiques que de thèmes ou archétypes. Les éléments mythiques — et dans le cas de Xavier de Maistre le mythe unique — [...] pren[ant] surtout “valeurs d'emblèmes” ». Et de conclure : de toute façon « une étude rigoureuse ferait apparaître que les éléments mythiques [...] ne sauraient s[']y réduire au seul mythe d'Agar qui n'est explicite que dans *La Jeune Sibérienne* » (1992, p. 53). C'est dans sa conclusion au chapitre que P. Brunel semblait vouloir nous éclairer sur la différence entre comparatisme et mythocritique : « Xavier de Maistre n'intéressait le comparatiste que dans la mesure où il avait séjourné en pays étranger ou parce que le *Voyage autour de ma chambre* pouvait passer pour

une imitation lointaine du *Voyage sentimental* de Sterne. » Alors que la méthode durandienne est présentée comme « ouverture au comparatisme » avec « une tout autre voie », le regard critique se trouvant alors sollicité par ces « éléments *autres* » dans le texte, « au même titre qu'un mot étranger, qu'une citation de Dante ou Goethe ». Ces éléments *autres* se trouvant, aux dires de P. Brunel, à mi-chemin entre « une mythocritique et une archétypocritique » (*ibid.*, p. 55). La différence essentielle entre la méthode durandienne et les études comparatistes de P. Brunel – toutes deux aussi pertinentes, voire complémentaires ! – résiderait, je crois, tout simplement dans l'option épistémologique, largement revendiquée et chère à chaque critique : à savoir, d'un côté, la mythocritique et, de l'autre, la prestigieuse et traditionnelle littérature comparée. Donc, il est question de deux courants herméneutiques se servant de méthodes différentes, et trouvant dans le mythe littéraire un point de convergence. Or, alors que pour l'anthropologue, l'objet mythique se trouverait au point de départ, et sur la ligne d'arrivée pour devenir le but presque exclusif d'une analyse tout aussi bien syntagmatique que paradigmatique, d'une analyse culturellement illimitée et en aucun cas ethnocentriste, d'une analyse centripète et centrifuge, balayant tous les champs culturels et scientifiques ; pour le « mythocriticien comparatiste », l'objet mythique se trouverait, parmi tant d'autres éléments dans le texte, sur la ligne d'arrivée (ligne littéraire, certes, étant question de littérature comparée, – mais pas que !, car les incursions dans le domaine de la musique et de l'art sont également autorisées et bienvenues), et ce, dans le vaste domaine de la culture occidentale. C'est dire combien, pour moi, il serait plus justifié de parler non plus de « querelle » – tout autant « stérile que verbeuse » (Durand, 1992 [1979], p. 87) – mais de complémentarité.

31 Tel le créateur de l'œuvre d'art, le critique n'est-il pas également soumis à des structures, à un appareil psychique, à l'histoire ou à un milieu socio-historique donné ? (Durand, 1992 [1979], p. 342-343).

32 Aux dires de P. Brunel, le néologisme est, certes, utilisé tout d'abord par l'essayiste suisse, quoique « c'est parce qu'il confond tout, le thème et le mythe, le mythe et l'archétype, le signifié et le signifiant, que Denis de Rougemont peut ainsi élargir démesurément le domaine de Tristan et substituer au mythe de Tristan ce qu'il appelle tout aussi improprement le mythe occidental de l'amour » (1992, p. 43).

33 Soulignons ici la dette avouée de G. Durand envers C. Lévi-Strauss sur « ce qu'il y a de fructueux dans son exploration du mythe. C'est lui en effet

qui repéra la qualité essentielle du *sermo mythicus*, à savoir la redondance. N'étant ni un discours pour démontrer, ni un récit pour montrer, le mythe doit user d'une insistance persuasive que dénotent les variations symboliques sur un thème ». Ainsi, c'est en regroupant des « “essaims” », des « “paquets” », des « “constellations” » d'images en diachronie comme en synchronie autour des « mythèmes », à travers son « traitement à l'américaine », que la méthode lévi-straussienne s'avère pour G. Durand « l'indispensable propédeutique à tout traitement du mythe » (1994, p. 40).

34 Selon cette « topique socioculturelle », « l'imaginaire mythique fonctionne [...] comme une lente noria qui, pleine des énergies fondatrices, se vide progressivement et se refoule automatiquement par les codifications et les conceptualisations, puis replonge lentement — à travers les rôles marginalisés, contraints souvent à la dissidence — dans les rêveries remythifiantes portées par les désirs, les ressentiments, les frustrations, et se remplit à nouveau de l'eau vive du ruissellement d'images » (Durand 1996a, p. 143). En vérité, souligne G. Durand, cette « “topique” socio-historique est bouclée en une sorte de diagramme où “l'implicant” général (le *sermo mythicus* et ses noyaux archétypiques) contient pour ainsi dire les “explications”, les déploiements que sont le “ça” social analysé par les mythiciens, le “moi” social passible de la psychosociologie et le “surmoi”, le “conscient collectif” en tant que domaine des analyses institutionnelles, des codifications juridiques et des réflexions pédagogiques » (*ibid.*, p. 134).

35 Par exemple, la boucle du « romantisme » émerge de l'*Aufklärung* du XVIII^e siècle (Durand, 1996b, p. 150).

36 La notion de latence est héritée d'un sociologue comme Roger Bastide, empruntée à la psychanalyse. G. Durand considère les concepts de *latent* et de *manifesté* comme les deux concepts auxiliaires « qui recourent aussi bien les deux moitiés dynamiques de la topique, que quatre des six phases du bassin sémantique : “partage des eaux”, “confluences”, “nom du fleuve” et “aménagement des rives” ». En effet, souligne-t-il, « le “mythe latent” est un personnage “en quête d'auteur”, ou mieux un mythogème [...] en quête d'un nom qui le fixe et le substantive. Le mythe est latent parce que son *ethos* est refoulé, il n'ose pas dire son nom ! » (1996a, p. 164). Ainsi, les phases qui précèdent la dénomination explicite d'un mythe de culture (à savoir, « ruissellements », « partage des eaux » et même « confluence »), de même que la « partie souterraine » (à savoir la partie droite du diagramme de la topique, où, dans une culture donnée, un mythe se constitue face aux mythes officialisés) renvoient à cette notion de latence. En revanche, « à

l'autre extrémité du panorama mythologénique, que ce soit dans les dernières phases du “bassin sémantique” : le “nom du fleuve”, “l'aménagement des rives”... ou dans la partie “à ciel ouvert” – la partie gauche de notre diagramme ! – de la topique, nous avons ce que les analystes et Roger Bastide appellent le *manifesté*, le “patent”, lorsque le mythe ose dire son nom » (*ibid.*).

37 Dans l'article précédemment évoqué, originairement publié en espagnol, « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », à la suite du II^e Congrès mondial basque, et à présent édité dans *Champs de l'imaginaire*, p. 133-156.

38 Et à présent, bien connues de tous les mythodologues, suite à leur explication détaillée dans son chapitre sur « la notion de “bassin sémantique” », à savoir : 1) Ruissellements ; 2) Partages des eaux ; 3) Confluences ; 4) Au nom du fleuve ; 5) Aménagement des rives ; 6) Épuisement des deltas (Durand, 1996a, p. 85).

39 « Déjà sous les “rivages” philosophiques d'un bassin sémantique », précise-t-il, « se forment les “ruissellements” d'un autre bassin et sous les “deltas et les méandres” se précise le “partage des eaux” du fleuve à venir... » (Durand, 1996b, p. 152)

40 Parmi le vocabulaire de l'archétypologie, G. Durand définit le schème comme « une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire [...] Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination » (1984 [1960], p. 61).

41 Pour G. Durand, « le décor est donc, autant qu'il se peut, subjectif, mais d'une subjectivité universalisable, transcendantale, c'est-à-dire faisant appel au fond immémorial des grands archétypes qui hantent l'imagination de l'espèce toute entière ». Ainsi le définit-il comme « le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel » (1983 [1961], p. 14).

42 Défini dès 1960 comme cet « incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (Durand, 1984 [1960], p. 38).

43 L'expression est d'Antoine Faivre. Voir Faivre (1980, p. 221-224).

44 Je tiens à mettre en exergue les vers de Victor Hugo (extraits du recueil *Dieu*, 3^e volet posthume, après *La Légende des Siècles* et *La Fin de Satan*,

d'une trilogie inachevée. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt_v1b6000826p> [consulté le 13 novembre 2017]) ayant inspiré – même dans le titre !, comme on le sait –, l'ouvrage de G. Durand, *L'Âme tigrée. Les pluriels de Psyché* (1981), mais ayant nourri également l'essentiel de l'œuvre durandienne, en considérant que tout monopole est stérile, que la tigrure, « essentielle pour la santé mentale », réside justement dans la pluralité de sa psyché et que le jour où l'esprit « ne secrète plus rien, il désymbolise » (Lambert, 2015, p. 173).

45 Je reprends ici l'heureuse formule de Philippe Walter, car je partage avec lui l'idée du terrain stérile et de la vacuité herméneutique où nous conduisent encore, notamment au sein de l'université espagnole, les études littéraires axées exclusivement sur la narratologie et la prétendue forme ou expression textuelle, totalement dissociée du contexte culturel et social (Walter, 2011, p. 48).

46 J.-Y. & M. Tadié, 1999, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard. Cité par Walter (2011, p. 49).

47 Voir le *Bulletin de liaison n° 12 des Centres de recherches sur l'imaginaire*, Cluj, printemps 2013, dans sa version numérique : <[http://litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/fr/composantes-scientifiques/reseau-international\[...\]](http://litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/fr/composantes-scientifiques/reseau-international[...]>)> ; <<http://amisgilbertdurand.com/cri/bulletins-cri/>> ; <http://phantasma.lett.uibcluj.ro/?page_id=36&lang=en> (dernières consultations le 12 novembre 2017).

48 Le « syntagme minimal » serait pour André Siganos une « “matrice narrative” (Astier), déterminé[e] à partir d'un texte fondateur », une « articulation linguistique de mythèmes », ou encore « des éléments fonctionnels minimaux » – deux ou trois phrases simples, avec sujet, verbe et complément, résumant les traits essentiels du mythe – « sans lesquels le mythe n'aurait plus de sens » (2005, p. 91-92).

49 Pour J.-J. Wunenburger, « la pensée durandienne ébauche une véritable philosophie de l'esprit à laquelle elle impose un renversement, un demi-tour sur elle-même : si la connaissance [...] semblait reposer jusqu'ici, de manière dominante, sur le centre de gravité de la raison, posée comme instance autarcique, elle est soumise à présent à une véritable révolution copernicienne, qui la déplace de la périphérie vers le centre » (2011, p. 15).

50 « Il résulte de cette conception autre de l'identité », écrit-il, « une logique – ou plutôt une alogique ! – de l'imaginaire, qu'il soit rêve, rêverie, mythe ou récit d'imagination. » (Durand, 1994, p. 54) P. Walter y revient

notamment lorsqu'il écrit : « [...] la logique du mythe n'est pas celle du langage verbal et échappe à la rationalité et au sens commun généralement convoqués dans l'interprétation des textes. » (2011, p. 51)

51 « De cette logique », écrit G. Durand, « commune à la pointe de la science et à l'imaginaire découle le principe de *redondance* repéré par tous les mythiciens (ceux qui pratiquent mythocritique et mythanalyse), de Victor Hugo à Lévi-Strauss » et que « d'autres », continue-t-il, « appellent "émergence" » (1994, p. 56). Rappelons que pour P. Brunel, comme pour G. Durand, les auteurs n'ont pas besoin de raconter les épisodes mythiques en entier. Or, alors qu'il « suffit du nom, qui est le premier à émerger, d'une caractéristique [...], d'un acte fondamental [...] » (Brunel, 1992, p. 73) pour le comparatiste, c'est plutôt la geste, le drame, le verbe et son cortège d'attributs qui apportent la clé interprétative, bien avant le nom, pour l'anthropologue (Durand, 1996a, p. 190-192). Sur les trois concepts de P. Brunel, « émergence, flexibilité et irradiation », voir Brunel (1992, p. 72-86).

52 Je reprends ici la belle formule avec laquelle J.-J. Wunenburger qualifie l'œuvre de G. Durand : « En ce sens », écrit-il, « l'œuvre de G. Durand reste profondément attachée à une sorte d'éthique intellectualiste de la connaissance. Nul prophétisme moral ne remplacera, à ses yeux, le patient dévoilement de la vérité de la nature humaine » (2011, p. 19).

53 Clin d'œil à ses modestes « Pas à pas mythocritique », datant de 1996, qui laissaient prévoir, toutefois, combien sa mythodologie était « le fruit de centaines de travaux effectués en France et à l'étranger par environ 600 chercheurs (valables !) situés dans plus de 50 centres et dans les cinq parties du monde » (Durand, 1996b, p. 242).

54 Par allusion à la « logique dynamique des contradictoires » du théoricien de la physique S. Lupasco, où la logique bivalente d'Aristote cède sa place à une dialectique se voulant « triadique, c'est-à-dire, fondée sur un dénivellement référentiel » (Durand, 1992 [1979], p. 69). Nous savons combien la « figurativité » d'une structure par sa « philosophie du creux » et du « dynamisme du remplissage » dans la conception durandienne est héritière de cette logique (*ibid.*, p. 73).

55 « L'imagocentrisme », précise J.-J. Wunenburger, « remplace ainsi le logocentrisme comme dans les théories cosmologiques, l'héliocentrisme a détrôné le géocentrisme » (2011, p. 15-16).

AUTHOR

Mercedes Montoro Araque

MITEMA in « Prospectiva cultural » HUM 584, Université de Grenade

[mmontoro\[at\]ugr.es](mailto:mmontoro@ugr.es)

De la création. Autour de l'impératif de la création littéraire chez Gilbert Durand

About Creation. On the Imperative of Literary Creation in Gilbert Durand's Work

Alberto Filipe Araújo

DOI : 10.35562/iris.883

Copyright
CC BY-NC 4.0

ABSTRACTS

Français

Dans la perspective de Gilbert Durand (1979-2015), cette étude traite de la conception de la création en général et, en particulier, de la création littéraire. Dans un premier temps, elle met l'accent sur le rôle de la création artistique en valorisant l'*impératif de l'œuvre*, puis, dans un second temps, sur celui de la création littéraire. Le but est de réfléchir sur la création et aussi sur son propre contenu, constitué de sens et de significations, du point de vue de l'imaginaire. La méthodologie est basée sur le couple compréhension-explication de l'œuvre de l'auteur. En conclusion, il est important de souligner que la conception de la création durandienne s'exprime à travers l'*impératif de l'œuvre*, du *lointain* et de la *fonction fantastique de l'imaginaire*.

English

The present study deals, from the perspective of Gilbert Durand (1979-2015), with the conception of creation, in general, and of the literary creation, in particular. At first, it focuses on the role of artistic creation by valuing the *imperative of the work* while, in a second moment, it focuses on the literary creation. The objective is to reflect on the creation and its own content, constituted of senses and meanings, from the perspective of the imaginary. The methodology is based on the explanation-understanding binomial and on the author's work. As a conclusion, it is important to underline that the conception of Durandian creation is told through the *imperative of the work*, the *Remote* and the *fantastic function of the imaginary*.

INDEX

Mots-clés

création, création littéraire, impératif de l'œuvre, œuvre humaine

Keywords

creation, human work, imperative of the work, literary creation

OUTLINE

De la création

Autour de l'impératif de la création littéraire

En guise de conclusion

AUTHOR'S NOTES

Cette publication est soutenue financièrement par la FCT (Fondation pour la science et la technologie – Lisbonne, Portugal) et le programme de financement POCH (Programme opérationnel Capital humain) cofinancé par le Fonds social européen et par les fonds nationaux du MCTES (Ministère de la Science, de la Technologie et de l'Enseignement supérieur – Lisbonne, Portugal) (2015-2016).

TEXT

« L'art procure à la condition humaine imparfaite et mortelle une sorte de majoration en dignité. Il est gros d'une religion. »

Gilbert DURAND

(*Beaux-arts et archétypes*, 1989, p. 24)

« La tâche de l'artiste n'est-elle-pas de transfigurer, de transmuier — l'alchimiste est l'artiste par excellence — la matière grossière et confuse — *materia grossa et confusa* — en un métal étincelant ? Toute conclusion d'un poète doit être celle de Baudelaire : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

Gilbert DURAND

(« La Création littéraire. Les fondements de la Création littéraire », 1990, p. 398)

- 1 Dans notre étude nous voulons à la fois offrir un résumé de la conception de la création en général, et littéraire en particulier, dans la pensée de Gilbert Durand, et comprendre en quoi consiste le rôle configurateur de la création artistique, c'est-à-dire les effets de l'œuvre d'art qui met toujours en œuvre des thèmes, des styles, des techniques et des régimes de l'image. Lié à l'inépuisable fécondité de toute grande œuvre, ce rôle configurateur devrait tenir compte des tensions constitutives de l'œuvre, soit entre certains thèmes et le style, soit entre les thèmes et le régime profond de l'Imaginaire¹.
- 2 Nous considérerons les idées de G. Durand sur la création artistique et littéraire en deux temps : le premier traitera du thème de la création en général ; le second portera sur l'impératif de la création littéraire.

De la création

- 3 La conception de la création chez G. Durand fait un appel constant au dialogue entre les facteurs psychologiques — « psychanalytiques » —, voire existentiels, les facteurs sociohistoriques et l'imaginaire que nous identifions ici « à l'ensemble des impressions vagues et subjectives, à l'évanescence des thèmes du rêve, à celle des désirs de la psyché, des numinosités absurdes de l'archétype » (Durand, 1990, p. 391). Autrement dit, G. Durand refuse que l'explication d'une œuvre littéraire ou de peinture soit réduite à la recherche de ses « causes » objectives (Lukács, Goldman...) ou subjectives (Mauron, Baudouin, Dubrovsky...). Dans ce contexte, l'auteur cherche un troisième terme, même une sorte d'impératif, qui puisse faire le pont entre l'objectif et le subjectif : il s'agit de faire face à un certain dualisme qui a son origine dans la scolastique médiévale, se poursuit au xvii^e siècle dans le sillage du cartésianisme et à la fin du xviii^e siècle dans la mouvance des « synthèses » des philosophies de l'histoire et de l'ensemble des fait expérimentaux et des données événementielles conceptualisées (Durand, 2015, p. 21-41). G. Durand vise à trouver l'*impératif de l'œuvre* (ce qu'il dénomme le « *Lointain* », dont nous parlerons plus loin) au-delà des données sociales, héritages culturels, sédiments lexicaux, moments historiques, instances économiques ou politiques, « problèmes » psychologiques, situations psychanalytiques ou existentielles² :

Entre le champ de l'objectivité des faits, des données, des événements sociaux et historiques et celui de la subjectivité d'ordre psychologique ou existentiel, le champ de l'œuvre scientifique, artistique ou littéraire, obéit à un impératif : non seulement surgit un « *Fiat lux !* », mais la lumière ainsi créée — modèle mythique de toute création — est en elle-même un « *fiat* » : celui de tous les éclairages, de toutes les illuminations. (Durand, 1990, p. 391)

- 4 L'important est donc de trouver le « *Fiat lux !* », modèle mythique de toute création, ce qui permet par conséquent d'éclairer et d'illuminer le sens de la vraie création (Wunenburger, 2005, p. 69-84). C'est ainsi qu'on peut affirmer que ce « *Fiat lux !* » n'est pas autre chose que l'impératif de l'œuvre. Et c'est précisément cet impératif, tel l'« âge d'or » de l'œuvre d'art ou littéraire³, qu'il faut chercher si nous

voulons comprendre pourquoi une œuvre est créatrice — et, d'après G. Durand, elle l'est doublement :

Elle est d'abord créatrice de la psyché collective (au sens non junguien du terme) d'une époque, d'un milieu social qu'elle informe. Cette créativité sociale peut être formulée par une théorie de la réception (*Rezeptionstheorie*), selon laquelle c'est bien l'œuvre qui crée la sensibilité d'un groupe, contrairement à l'hypothèse réductrice inverse. [...] Mais surtout, l'œuvre est créatrice d'elle-même. Dire qu'elle est ainsi *causa sui*, c'est d'emblée lui accorder sinon le statut d'une théophanie, du moins, celui du mythe fondateur, d'une croyance et d'une adhésion profondes. Certes toute littérature « profane » dérive d'un récit religieux, quelquefois d'un récit véritablement fondateur. [...] Toute œuvre est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une « terre nouvelle et un ciel nouveau ». (Durand, 1990, p. 391)

- 5 L'œuvre littéraire notamment, l'œuvre d'art en général, ne se réduisent pas aux structures psychologiques de son auteur, « parce que toute production humaine peut indistinctement *exprimer* des sentiments, des situations, des caractères positifs, ou *projeter* des désirs, des aspirations irréelles autant qu'irréalisables, des compensations délirantes » (Durand, 1979, p. 119). Autrement dit, si l'on peut affirmer qu'une œuvre d'art donnée peut être l'illustration autobiographique de son créateur et la production d'un contexte socioculturel et historique déterminé, sinon même du milieu et du moment, cela ne veut pas dire que l'œuvre d'art se laisse réduire à la personnalité psychologique de son auteur ou à la culture elle-même : elle n'est ni un produit de la biographie psychique et psychosociale, ni un produit de l'histoire politique, militaire ou économique (*ibid.*, p. 120). L'art représente souvent une sorte d'« anti-destin » (André Malraux). Dans ce contexte, G. Durand refuse l'explication provenant du structuralisme formel⁴, il affirme que « l'œuvre d'art ne se réduit pas plus à ses motivations psychologiques ou sociologiques qu'à un ensemble de calques explicatifs » (*ibid.*, p. 120). Autrement dit, une œuvre d'art ne pourrait pas se réduire à la somme, bien que cohérente et structurée, de ses formes intrinsèques, car toute création a besoin du génie humain⁵ :

Par l'œuvre, l'artiste créateur se conjoint, dans sa subjectivité la plus intime, avec tout le contenu de sa culture, de son expérience, de sa condition : c'est le mariage de son désir créateur et des formes. Mais aussi par l'œuvre, l'amateur — et ce mot doit prendre ici un sens pathétique — à son tour se conjoint à l'univers culturel que lui propose un homme. Ainsi la culture et l'histoire, d'œuvre en œuvre, comme en un inépuisable plérome d'individuations, apparaissent bien comme un déferlement prodigieux de formes qui ne viennent à l'être, c'est-à-dire au sens prégnant, que par la création incessante du génie humain. (*Ibid.*, p. 156)

6 Dans le sillage de G. Durand, nous pouvons soutenir trois grandes lignes dont l'ensemble nous aide à mieux saisir la « nature » de l'œuvre :

- 1^{re} ligne : ce n'est plus le style qui est l'homme, mais plutôt « l'homme c'est l'œuvre », avec son style et son message ». Ainsi, il faut retenir la singularité créatrice de l'œuvre (*ibid.*, p. 121) ;
- 2^e ligne : « La connaissance de l'œuvre [...] doit se refuser à choisir entre explication et compréhension, mais surtout doit se refuser à choisir un système cohérent de mise en forme explicative ou compréhensive (existentielle). C'est le refus d'un ordre de structures "infrastructurantes", préétablies par rapport à l'œuvre, car c'est l'œuvre qui crée et produit structures et formes harmoniques, contraires ou conflictuelles » (*ibid.*, p. 121-122)⁶ ;
- 3^e ligne : pour connaître une œuvre il faut suivre la dynamique des tensions structurales.

L'œuvre n'est comprise qu'à travers un réseau de structures hétérogènes, disparates et quelquefois antagonistes qu'elle seule unifie par son unicité. La tension structurale est l'essence de l'œuvre aussi bien du « fiat » de la « Schöpfung » que de « l'apparaître » de la « Gestaltung ». C'est dans la compréhension de cette tension que réside la connaissance la plus adéquate de l'œuvre. (*Ibid.*, p. 122)

7 Les notions de *Schöpfung* et de *Gestaltung* sont les deux notions antagonistes constitutives de l'œuvre d'art. La première notion signifie « l'individualité irréductible de l'œuvre, son unicité essentielle résultant de son incarnation existentielle dans un acte humain d'abord, dans un matériau de circonstance ensuite » ; la deuxième

« nous oriente plutôt vers l'objectivité informative qui rend l'œuvre traduisible en des formes, c'est-à-dire à la merci de toutes les analyses, offerte à toutes les critiques et à leurs réductions explicatives » (*ibid.*, p. 118). On doit faire un effort compréhensif pour dépasser les deux notions antagonistes constitutives de l'œuvre d'art par la notion allemande d'« *Aufhebung* » (dépassement) :

La *Schöpfung* ne se réduit jamais aux différentes *Gestalt*, formes ou structures, c'est elle qui est *Gestaltung*, « donatrice et rectrice des formes ». Ces dernières seraient « lettre morte » sans la signifiante créatrice qui les présente dans l'œuvre. Et j'aimerais mieux caractériser cette prégnance du dynamisme intelligent de la création par le terme allemand *Aufbauung*. Créer c'est construire bien plus que former. (*Ibid.*, p. 152-153)

- 8 Pour mieux appréhender l'âme d'une œuvre, d'après G. Durand, il faut tenir compte de trois grandes zones d'explication (ou trois zones structurables) : le thème (concernant des concepts sociaux et des stéréotypes en place), le style (qui regarde les aptitudes et moyens techniques) et le régime d'image (indiqué par les motifs symboliques et qui montre les penchants imaginaires subjectifs, le « caractère » imaginal de l'auteur) : « L'analyse structurale en profondeur met donc nettement en évidence la dialectique entre la structure des thèmes et la structure des régimes profonds de l'Image, soutenus par les penchants du style pictural. » (*Ibid.*, p. 130)
- 9 La création littéraire est un événement qui s'impose à tout créateur ou artiste lequel, tel Pygmalion⁷, doit prêter son oreille au murmure des muses qui l'inspirent bien au-delà de l'influence de son temps, du mélange d'une tradition artistique donnée et des tendances à la mode, etc. Il doit apprendre à écouter l'appel du *Lointain* comme s'agissant d'un impératif qui n'est autre chose qu'un appel du « Tout autre ». L'artiste éprouve comme une sorte de convocation d'un *Lointain* qui commande sa propre création : « La muse, c'est toujours la distance du désir, la distance à Béatrice, à Elvire, à Charlotte, à Dulcinée. Car l'aimée [une muse qui, toujours, est "bien-aimée lointaine"] est pour l'homme ce *Lointain* imprescriptible et cette "invitation" éternelle "au voyage". » (Durand, 1990, p. 399) Un *Lointain* qui ordonne, c'est-à-dire qui commande, d'une part parce que c'est l'œuvre qui s'impose à son créateur, qui a le pouvoir en soi-même de

s'agencer par une sorte de régulation interne, qui, par conséquent, échappe à son créateur ; d'autre part, parce que l'œuvre s'impose et influence son temps : « C'est l'œuvre d'art qui crée la culture, et c'est la culture — le monde du mythe, de la vision, de la sensibilité, du goût — qui en dernier ressort impose son inspiration à la société. » (*Ibid.*, p. 400)⁸

10 Corrélativement à ce *Lointain*, nous ne pouvons pas non plus oublier le *Génie* de l'homme qui l'arrache à l'entropie de la matière et au temps même de l'histoire. C'est pourquoi le *Génie* spécifique de l'homme, toujours baigné dans l'eau de l'Imaginaire composé des multiples forces iconiques, des « rêveries », des songes, des fantasmes, des utopies, des mythes et des symboles, des idéologies, lutte « contre la mort et les terreurs de l'histoire, c'est-à-dire contre le retour inhumain à l'entropie de la matière » (Durand, 1989, p. 79). Pour mieux illustrer la nature de ce *Lointain* et du *Génie* de l'homme, nous ne pouvons mieux faire que de reprendre la métaphore catoptrique selon laquelle toute création artistique⁹ est constituée par trois miroirs, dont l'ensemble nous permet d'entrevoir le *Lointain*, tel le chant des Muses qui nous arrive de loin, cher à l'auteur, et aussi de nous apercevoir du *Génie* caché de l'artiste créateur : « D'un côté, *miroir de Zeuxis* comme *miroir de Pygmalion* se mettent au “régime nocturne” — par la couleur ou par la valeur — de l'âme, le *miroir de Narcisse* revendique la maîtrise diurne de la “manière”. » (*Ibid.*, p. 61)

- Le premier miroir, appelé *miroir de Zeuxis*, traite du « réalisme » qui cherche la lumière (régime nocturne-synthétique ou disséminatoire) : il nous donne « à toucher, humer, goûter, entendre et voir une “réalité”. “Objets”, “faits”, “donnés” des sens sont réels » (*ibid.*, p. 31, 29-41)¹⁰.
- Le deuxième, appelé *miroir de Pygmalion*, traite de l'expressionnisme pictural qui cherche l'ombre (régime nocturne-mystique) et « reflète l'arrière-monde des désirs et des aspirations de l'âme. Il voudra pour ce faire toujours ajouter à l'objet ou au motif représenté le sens second du symbole, la dimension du sur-réel » (*ibid.*, p. 47, 43-51)¹¹.
- Le troisième, sous le signe de la ligne, traite du dessin, du décoratif, voire du spectaculaire, de l'ornemental (régime diurne-héroïque). Il s'agit d'un miroir du Beau formel « qui se mire lui-même, dans une pure jouissance ludique du pictural, du graphique et du plastique. *Miroir de Narcisse* en quelque sorte, puisqu'il se reflète lui-même. [...] Bien sûr,

ce qui encadre les reflets du *miroir de Narcisse* ne peut être que le décor italien » (*ibid.*, p. 53 et 55, 53-61)¹².

- 11 L'ensemble des trois miroirs nous aide à mieux comprendre la nature de la création qui se veut à la fois « réaliste », « expressionniste » et « ornementale ». Ils représentent à leur tour un dialogue entre les trois structures « archétypiques » (héroïque, mystique et synthétique)¹³ :

Et nos trois miroirs – pour prolonger cette métaphore catoptrique – lancent l'un vers l'autre des « éclats » ; les reflets peuvent s'échanger d'une catégorie archétypique, d'un climat esthétique à l'autre. En peinture comme dans toute œuvre humaine, il n'y a jamais de commencement absolu, et la genèse de l'œuvre est moins que toute autre soumise à un déterminisme mécanique, une fois pour toutes, « programmé ». (*Ibid.*, p. 63)

- 12 Nous pouvons approfondir, par le biais de ces trois miroirs, la nature de l'acte créateur qui « loin de se réduire à des formes, est maîtrise de la disparité des formes et des matières ; c'est lui qui donne tel thème, tel style, tel régime, et les fonde en des structures réellement constitutives de la dynamique de l'œuvre » (Durand, 1979, p. 152). D'une part, il n'y a pas d'acte créateur sans l'artiste et ses vertus¹⁴ (générosité, humilité, fraternité et fidélité au « Tout autre ») qui le prédisposent « à être le messager et le lévite de l'altérité » (Durand, 1989, p. 25). D'autre part, que serait l'acte créateur sans le génie de l'artiste, du public, de la tradition des maîtres et même de la culture ?

Cette reconnaissance initiale de l'ouverture de toute œuvre d'art à une triple altérité et à une circulation de bonheur esthétique et de sensibilité qui n'est possible que si l'on postule, derrière les différences, derrière les « variations », la grande unité anthropologique de *l'homo archetypus*. (*Ibid.*)

- 13 Un *homo archetypus* ennemi aussi bien de la condition humaine imparfaite que de toutes sortes d'iconoclasmes. Il s'agit bien d'un type d'homme plutôt ami des « récits visionnaires » des mystiques et des poètes, de la Beauté, du jugement de goût, du plaisir, enfin de la jouissance esthétique qui apporte à l'Homme universel et transculturel comme un supplément d'hominisation,

[...] qui conduit, ou reconduit, l'amateur d'art ou l'artiste aux portes du « Tout Autrement », comme Virgile puis Béatrice conduisent au plus haut de son chant le « Très Haut Poète ». Et cet « absolument autre » c'est la rose de la Transcendance qui laisse sa trace, sa marque, son appel dans l'immanence de notre monde. (*Ibid.*, p. 24)

- 14 Dans ce contexte, nous nous demandons si toute œuvre d'art vraie n'est pas déjà une œuvre archétypique ouverte à une autre chose que l'ego, les climats culturels et temporels donnés, bref l'éphémère. La réponse nous conduit dès lors à l'esthétique de la réception¹⁵ chère à G. Durand, comme à d'autres¹⁶, car l'art, en tant que communication signifiante, a toujours besoin d'une œuvre et d'un public :

Pas d'art sans œuvre, pas d'œuvre sans l'autre – son « public ». Pas d'œuvre et de public sans une communauté singulière, une société humaine. [...] Comme il n'y a pas d'œuvre d'art sans public, il n'y a pas de créateur artistique sans maître. L'altérité des « Maîtres d'autrefois » et des chefs-d'œuvre passés inspire et supporte la fièvre créatrice la plus émancipatrice. (*Ibid.*, p. 20 et 22)

- 15 Il s'agit d'une communion entre le public et l'artiste, entre le Maître et son œuvre, qui devient grande quand elle consacre les grandes images visionnaires, archétypales. L'artiste inspiré de son Maître offre au public une ouverture archétypique, de nouvelles « Visions du Monde » (*Weltanschauungen*) tissées ou enveloppées d'une émotion, d'un désir qui cherche à s'incarner dans une sensibilité et une technique singulières : « Car l'artiste est, comme tout homme, homme de désir et de vision, mais ce qui fait sa grandeur c'est qu'il incarne son cri, son chant, l'érection de son désir ou l'éblouissement de sa vision en un objet – l'œuvre – offert, ouvert à l'Autre. » (*Ibid.*, p. 20) Il offre à l'Autre ce qu'il a de mieux en soi-même – son Génie, son style personnel inspiré.

- 16 Pourtant, il faut admettre qu'une œuvre « doublement créatrice », en particulier littéraire, est « contrainte par deux limites », inférieure et supérieure. Pour la première, l'œuvre n'est qu'une description exhaustive des réalités qui tendent à « échapp[er] aux procédés de l'artiste », ce qu'illustrent les « réalismes » et les « existentialismes » ; tandis que « la limite supérieure consiste pour une œuvre d'art à se résorber, au contraire des réalismes, dans le jeu de ses procédures.

Telle est la tentation des “formalismes”, qui hantent secrètement toute prosodie : assonances et rimes qui dépassent le sens [...] » (Durand, 1990, p. 392). Quoi qu’il en soit, il nous faut aller plus loin, en suivant G. Durand, pour déceler l’impératif de la création littéraire, et ceci malgré les limites de l’œuvre ci-dessus mentionnées.

Autour de l’impératif de la création littéraire

17 G. Durand souligne que la création littéraire possède un statut transcendant et créatif, et par conséquent met en évidence quatre impératifs de la création – qu’il dénomme plutôt « instances motivantes » :

18 1 – **Genèse du mythe, génie du lieu** : une œuvre créatrice ne se laisse pas réduire aux éléments de la race, du milieu ou du moment. Elle se laisse plutôt séduire par les « *Topoi* », « *Kairos* », « *Personæ* » et « *Logoi* »¹⁷ pour mieux créer une « terre et un ciel nouveaux » qui exigent toujours une transmutation des lieux, des personnages, des destins et des lexiques :

« Un ciel nouveau et une nouvelle terre », mais faits par l’homme et pour lui, où les lieux, les *topoi* privilégiés, demeurent, même dans les fictions les plus poussées, comme les paysages, les cités, les maisons que lisent et découpent, dans la nébuleuse monstrueuse où se situe notre terre, des exils, des repos et des exodes d’homme. Terres des hommes et cieus des hommes, oui¹⁸. (Durand, 1999, p. 399)

19 L’œuvre créatrice s’intéresse moins au lexique, à la grammaire, à la phonétique pour dire ce « nouveau monde » qu’au rôle qu’y joue l’implication de certains éléments dans l’engendrement de l’œuvre par elle-même : « L’œuvre est un “impliquant” créateur d’un espace, d’un temps, d’un héros, d’un langage qui émergent d’un “ailleurs” absolu. Elle ressort non pas du principe de causalité, mais comme toute production imaginaire ou visionnaire, du “principe d’arrachement”. » (Durand, 1990, p. 392) Enfin, il ne faut pas oublier que « l’œuvre littéraire crée son espace, sa région, son paysage nourricier » (*ibid.*, p. 393).

20 2 – « **Une histoire immortelle** » : dans l’œuvre vraiment créatrice, les « *personæ* », c’est-à-dire les protagonistes et leurs actes, prennent

une stature épique, comme le statut héroïque d’Ulysse dans l’*Odyssée* : « Des protagonistes l’écriture fait des figures emblématiques, des *personæ* sinon des héros. » (*Ibid.*, p. 392) Autrement dit, la création littéraire exalte moins le « personnage » que la figure du héros. Par la création littéraire, le « personnage » se métamorphose en héros, par conséquent devient immortel et entre dans une sorte d’extra-temporalité mythique qui est d’ailleurs une des caractéristiques de toute œuvre d’art vraie :

Tout personnage littéraire subit un processus d’immortalisation et se place à l’intérieur d’un récit que la pérennité de l’écriture même rend impérissable et rapproche du mythe : il a une date de naissance puisqu’il émerge avec l’œuvre, mais son sort étant lié à l’œuvre, il devient comme elle éternel. (*Ibid.*, p. 394)

- 21 Autrement dit, c’est au fil du récit romanesque que les personnages accèdent petit à petit au statut d’une sorte de mythologie sacrale¹⁹.
- 22 3 – **Les filles de mémoire** : l’écriture maîtrise l’écoulement du temps et sa pente fatale (*chronos*). En d’autres termes, par l’écriture, le temps chronologique devient un temps plus spatial, plus ami de l’homme²⁰ : « Non seulement l’écriture maîtrise, “retrouve” le temps qui se perd, le plie et l’inverse à souhait, mais encore elle lui donne un poids “kérygmatisé” ; du temps simple de la chronologie (*chronos*) elle fait un moment lourd de sens, un *kairos*. » (*Ibid.*, p. 392) Une des fonctions principales de la création littéraire est celle « d’arracher quelque chose d’humain vécu et écrit par l’homme, aux usures du temps et à la pourriture de la mort » (*ibid.*, p. 396). On doit souligner l’importance que joue ici la fonction d’euphémisation, qui est une des fonctions fondamentales de l’imagination (Durand, 1984, p. 471-472 ; 2015, p. 118)²¹. Cette fonction est à la racine de tout imaginaire humain (voire de l’imagination) en tant que pouvoir de négation du temps et de la mort : « La création littéraire est bien, elle aussi et de façon primordiale – comme toute la geste de l’imaginaire –, victoire sur le temps et la mort. » (Durand, 1990, p. 397 ; 1984, p. 461-491, 499 et 501 ; 2015, p. 118-119) Il s’agit bel et bien d’un pouvoir qui nous invite à rentrer dans le temps primordial (l’« *illud tempus* » dirait Mircea Eliade), une sorte de *Urzeit* « qui résume tous les temps possibles de la passion de l’homme » (Durand, 1990, p. 397)²².

- 23 4 – **Le grain des mots** : la littérature s'exprime par le biais d'un langage spécifique, une sorte de « langue naturelle », comme il y en a un de la peinture, de la musique ou du cinéma :

Une langue naturelle n'existe pas de façon préétablie comme un code programmé une fois pour toutes. Le dictionnaire, dans sa majesté, est un leurre : une langue existe d'abord par ses poètes et par ses écrivains. Ce sont eux les « phares » qui éclairent la route du langage, qui en fraient les voies nouvelles. (*Ibid.*, p. 398)

- 24 Il s'agit ici de tenir compte du lexique, de la phonétique, de la grammaire et de la rhétorique que la composition littéraire met en jeu et qui, grâce à ce langage tout particulier, déploie un paysage florissant : « La création littéraire est donc création de sens ; elle infuse dans les mots figés et dans les mécanismes syntaxiques un sang nouveau qui en métamorphose le sens. » (*Ibid.*)
- 25 Il nous reste à élucider le nœud autour duquel la création littéraire s'établit. Au-delà des fondements de la création littéraire, on doit chercher l'impératif qui commande cette même création. La tétralogie rappelée ci-dessus se conjugue pour annoncer l'aurore de la création littéraire incarnée par les transcendances de la transfiguration et l'appel du *Lointain*. C'est précisément sous l'effet des transcendances et du *Lointain* que toute création est déjà transformée en *avènement* et en un livre de révélation.
- 26 Toute œuvre littéraire relève aussi de la topographie, du patchwork des petits faits psychologiques, des déterminations chronologiques et du jeu mécanique des mots et des syntaxes, et subit aussi l'influence de la psychologie de l'auteur, de son « milieu », de son « moment » : « [...] un texte n'est jamais innocemment univoque ; le lexique et la culture qu'il charrie creusent en lui des niveaux de signification parmi lesquels la signification du mythe inclus nous semble *déterminante* pour sa bonne compréhension. » (Durand, 2000, p. 190) Si nous admettons, d'un côté, que la tâche de l'artiste est celle de transfigurer, de transmuier toute la sémantique en métalangage (Durand, 1979, p. 60-61)²³, c'est-à-dire d'amplifier l'élan et le cœur de l'œuvre, il n'est pas moins vrai, de l'autre côté, que tout artiste ne peut pas se dérober à son contexte, ni se libérer de sa propre personnalité. Autrement dit, nul artiste ou écrivain ne peut se soustraire de son

propre destin, de ses « heures propices » aussi bien que de ses *luoghi ameni*. C'est dans ces lieux idylliques que l'artiste trouve son inspiration, sous le chant des muses ou des sirènes. Celles-ci annoncent l'appel du *Lointain*. À cet égard, G. Durand affirme :

Car c'est le Lointain qui « ordonne », entendez par là qui commande. Mais, rappelons-le, ce commandement est à double portée : celle de l'œuvre même qui s'impose à son créateur, qui se crée et agence ses ressources comme le fait un compositeur avec les thèmes obsédants d'une sonate ou les arias d'un opéra ; mais également celle de toute une culture à laquelle l'œuvre commande. (Durand, 1990, p. 399)

- 27 Cependant, toute œuvre d'art, notamment l'œuvre littéraire, demeure ouverte à une procédure *mythocritique* « qui amplifie le tracé du récit en l'illuminant par les grands mythes – conscients ou inconscients, chez l'auteur comme chez le lecteur – qui s'affrontent aux grandes questions de la condition humaine : la souffrance, l'amour et la mort » (*ibid.*, p. 398), voire l'angoisse, l'espérance et la joie (Durand, 1979, p. 307-322 ; 1996, p. 229-242 ; 2000, p. 187-209 ; Gutiérrez, 2012 ; Carvalho, 1998, 1999). Toute mythocritique est toujours une sorte d'idylle entre la compréhension et le pluralisme des explications du secret chiffré d'une œuvre qui relève toujours du croisement de la situation biographique de l'auteur avec les préoccupations socio- ou historico-culturelles :

La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place. [...] La mythocritique appelle donc une « Mythanalyse » qui soit à un moment culturel et à un ensemble social donné ce que la psychanalyse est à la psyché individuelle. (Durand, 1979, p. 313)²⁴

- 28 À propos de la création du peintre Lima de Freitas, quoiqu'il ne s'agisse pas d'une œuvre littéraire, G. Durand nous apprend à analyser un « texte » pictural et graphique et nous met en garde sur le risque couru par l'herméneute de projeter dans l'œuvre analysée ses propres rêveries. En effet, G. Durand nous apprend que pour faire

une mythocritique de la création de Lima de Freitas (voire d'un autre peintre, ou d'un romancier), nous devrions parcourir trois niveaux en profondeur :

[...] le premier – niveau de l'inconscient – que nous qualifions « niveau des images obsédantes » ; le second se situe en l'intégration consciente de l'art à travers des techniques diversifiées comme « illustration » des œuvres de la culture ; enfin le dernier niveau manifeste en quelque sorte la surconscience de l'artiste, le niveau où une remythologisation consentie forge une philosophie ou mieux une spiritualité. (Durand, 1987, p. 13)

- 29 Finalement, G. Durand nous rappelle qu'on doit trouver le sens chiffré de l'œuvre dans la sagesse des mythes bien au-delà de ses images obsédantes ou des illustrations socioculturelles. On doit aussi savoir chercher à l'intérieur du deuxième niveau, « l'histoire et la biographie » qui retrouvent « leurs droits après que sont élucidés les cadres structuro-figuratifs qui seuls importent au message et à la pérennité de l'œuvre » (*ibid.*). C'est pourquoi il faut bien admettre que le message d'une Grande Œuvre d'art n'échappe jamais à la nature créative du mythe : « Le mythe apparaît ainsi comme une structure symbolique d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création. [...] Placer une activité de création dans le sillage d'un récit mythique, c'est se mettre en condition privilégiée pour créer. » (Wunenburger, 2005, p. 69 et 71, 70-73) Sous le signe du mythe nous admettons que toute création artistique demeure sous l'emprise de l'intensité des joies et des souffrances, de l'absolu de nos deuils, et même de l'amour de l'homme face à l'indicibilité et à l'avènement du mystère de l'Être. Ainsi, on peut toujours affirmer que la Grande Œuvre a en soi le pouvoir de « transfigur[er] l'homme de désir qui jouit et qui souffre au sein de la Transcendance absolue, impérative et sacrale de l'Être » (Durand, 1990, p. 398). C'est donc pour l'impératif absolu de son « *Fiat lux !* » que toute Grande Œuvre réussit à toucher l'homme dans sa profondeur en le transfigurant et en adoucissant ses souffrances, son désespoir ou ses peines. Encore une fois, on croise le don de la transfiguration qui est une autre manière de parler de l'euphémisation du temps mortel des horloges dans une sorte de temps sacré (Eliade, 2013, p. 63-100) et de l'espace banal et profane de notre quotidien dans une sorte d'espace sacré (*ibid.*, p. 25-62). Pour

cette transfiguration, l'homme, par-delà les épreuves de la souffrance et de la mort, assume un rôle d'exégète, de traducteur, enfin de transfigurateur « à l'écoute d'une mystérieuse et impérative dictée. Traducteur qui est toujours l'exégète des grands mystères de nos joies et de nos angoisses. Traducteur qui est transfigurateur » (Durand, 1990, p. 399).

- 30 Dans ce contexte, nous identifions cette transfiguration à la fonction fantastique de l'imaginaire, car cette fonction est à la racine de tous les processus de la conscience, « elle se révèle comme la marque originaire de l'Esprit. [...] La vocation de l'esprit est insubordination à l'existence et à la mort, et la fonction fantastique se manifeste comme le patron de cette révolte » (Durand, 1984, p. 461 et 468). Cette fonction se révèle tellement marquante qu'elle gouverne toute création de l'esprit humain, tant théorique que pratique, et représente notre « espérance essentielle » (*ibid.*, p. 468) :

Non seulement cette fonction fantastique nous apparaît comme universelle dans son extension à travers l'espèce humaine, mais encore dans sa compréhension [...]. Aussi rien ne nous semble plus proche de cette fonction fantastique que la vieille notion avicennienne d'*intellect agent*, rectrice du savoir de l'espèce humaine tout entière, principe spécifique d'universalité et de vocation transcendante. (*Ibid.*, p. 461)

- 31 En outre, il s'agit d'une fonction qui prétend toujours améliorer la destinée de l'homme et du monde en refusant fermement la pourriture temporelle et la destinée mortelle. Ainsi, nous croyons que la fonction fantastique débouche sur la notion d'euphémisme, si chère à G. Durand, comme il l'avait déjà expliqué dans son petit livre sur *L'Imagination symbolique* à propos d'un des caractères majeurs de l'imagination — celui de l'euphémisation :

Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'*euphémisme*. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. Mais cette amélioration n'est pas, non plus, vaine spéculation « objective », puisque la réalité qui émerge à son niveau est la création, la transformation du monde de la mort et des choses en celui de l'assimilation à la vérité et à la vie. (*Ibid.*, p. 469-470)

- 32 Autrement dit, par la fonction d'euphémisation de l'imagination, qui est déjà l'aboutissement de la fonction fantastique de l'Imaginaire, le Temps devient Espace, car l'espace est toujours ami de l'homme :

L'espérance du temps modèle ainsi un espace nouveau qui n'est plus l'espace géométrique auquel nous sommes habitués. Mon maître Bachelard disait : « Le Temps est dangereux parce qu'il contient la Mort, il contient l'incertitude, mais l'espace est notre ami. » Nous bouchons en quelque sorte le temps de notre mort avec l'amitié de notre espace. C'est là la fonction de l'Imagination, l'Imaginaire. Par l'Imaginaire, le Temps humain s'arrache au désespoir de l'entropie. L'on peut dire que l'œuvre qu'il permet, qu'il sollicite est néguentropie. À la morosité du temps l'imaginaire ajoute la joie du projet, l'espace à parcourir de l'œuvre. Déjà peut-on constater avec le héros wagnérien, Gurnemanz : « Ici tu vois mon fils, le Temps devient Espace. » (Durand, 1989, p. 217)

- 33 Il nous semble que l'œuvre d'art, notamment littéraire, s'affirme dans sa splendeur par les fonctions d'euphémisation. Grâce à elles, l'œuvre d'art est fille du Mythe, ce qui est déjà une autre façon de dire que toute œuvre d'art est un produit plus ou moins sublime des potentialités imaginatives. En effet, l'art participe au procès d'euphémisation, puisqu'il parvient à embellir l'existence, à la transformer, voire à l'oublier. L'expérience artistique permet d'amortir la violence et la dureté de la vie réelle « par des représentations qui la rehaussent de sacralité et de beauté [...]. En arrêtant le temps, en s'arrachant aux forces entropiques de l'existence, l'expérience artistique se présente donc comme un moyen d'exorciser le déclin, la mort, en un mot comme un anti-destin » (Wunenburger, 1997, p. 292).

En guise de conclusion

- 34 De tout ce que nous avons dit sur la conception de la création en général et littéraire en particulier dans la pensée de G. Durand, nous pouvons mettre en évidence ces notions constitutives : celles de l'*impératif de l'œuvre*, du *Lointain*, du *Génie* et enfin de la *fonction fantastique* de l'imaginaire. Nous rappelons ici que les concepts de *thème*, de *style* et, en dernier lieu, de *régime d'image*, s'avèrent utiles pour saisir les enjeux d'une œuvre artistique ou litté-

raire. Enfin, on ne doit pas oublier que toute œuvre a ses visages et ses structures qui lui sont propres.

35 Signalons aussi que l'œuvre humaine a trois statuts : méthodologique, épistémologique et ontologique. En ce qui concerne le premier statut, on peut dire qu'il nous explique que l'acte créateur est « maîtrise de la disparité des formes et des matières ; c'est lui qui donne tel thème, tel style, tel régime, et le fond en des structures réellement constitutives de la dynamique de l'œuvre. Contre tous les formalismes des soi-disant "structuralismes", je constate que l'œuvre de l'homme en tant que création prime tous les schémas explicatifs » (Durand, 1979, p. 152). Il nous rappelle que l'homme n'est que ses œuvres, et que le style appartient bien à l'homme, comme le prétendait d'ailleurs Buffon. C'est l'esprit créateur de l'œuvre, son individualité irréductible qui ne se réduit pas aux formes et aux structures. Le statut épistémologique de l'œuvre humaine met en évidence que « l'œuvre est construction singulière et différentielle de structures innombrables, discernables seulement pour une pensée critique ou esthétique qui les configure » (*ibid.*, p. 153). L'œuvre humaine vraiment créatrice est unique, vivante, conflictuelle, paradoxale, constituée par un ensemble de formes et matériaux disparates. Enfin, le statut ontologique de l'œuvre humaine parle de l'Homme et de la Puissance de l'Esprit. Une grande œuvre imprime sa marque en tant que forme d'expérience universalisable par sa singularité. Une sorte de singularité qui relève plus du domaine pneumatique (« l'ange de l'œuvre ») que du domaine psychique (« l'accident psychanalytique »), ce qui fait que l'œuvre est intemporelle.

36 Pour terminer, rien de mieux que de souligner, avec G. Durand, que ce qui marque vraiment le caractère essentiel de l'œuvre n'est pas la vision du monde qu'elle transmettra, mais plutôt l'univers imaginal cher à Henry Corbin (Durand, 1964, p. 3-26) :

L'Imaginal est plus que l'imaginaire, il est en quelque sorte la réalisation ontologique et eschatologique du simple imaginaire : il en est « impératif catégorique ». Il est ce qui assure le fondement et la vérité des rencontres « synchroniques » entre telle vision du mental, tel symbole et telle ou telle incarnation physique ou historique. (Durand, 1987, p. 92-93)

Elle [l'œuvre] n'est pas vision du monde, elle est un univers, un univers imaginal certes que l'humanité de l'œuvre me propose de partager non seulement comme une terre promise mais comme une terre tenue. Elle a ses pôles, ses climats, ses contrastes parce que l'essentiel réside dans la tension dissonante et dans l'accord et le contentement que lui donne ma réflexion ou ma dégustation esthétique. (Durand, 1979, p. 155)

- 37 On peut dire que l'artiste devra apprendre à la fois à écouter son temps et le murmure du *Lointain* soufflé par les muses célestielles afin que les quatre impératifs de la création ainsi que les trois statuts de l'œuvre humaine, explicités ci-dessus, puissent être mieux saisis par lui-même.

BIBLIOGRAPHY

- CARVALHO José Carlos de Paula, 1998, *Imaginário e mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias da vida*, Londrina, Editora UEL.
- CARVALHO José Carlos de Paula, 1999, *Mitocrítica e Arte. Trajetos a uma poética do imaginário*, Londrina, Editora UEL.
- CORBIN Henry, 1964, « *Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 6, p. 3-26.
- DEBRAY Régis, 2011, *Vie et mort de l'image* [1992], Paris, Gallimard.
- DURAND Gilbert, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International.
- DURAND Gilbert, 1984, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1960, Paris, PUF], Paris, Dunod, 10^e éd.
- DURAND Gilbert, 1987, « *Mitolusismos* » de Lima de Freitas, trad. J. M. L. F., Lisbonne / Guimarães, *Perspectivas & Realidades / Galeria Gilde*.
- DURAND Gilbert, 1989, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, PUF.
- DURAND Gilbert, 1990, « La création littéraire. Les fondements de la création littéraire », dans *Encyclopædia Universalis – Symposium – Les Enjeux*, vol. 1, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 391-400.
- DURAND Gilbert, 1996, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG

DURAND Gilbert, 2000, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* [1995, Paris, Albin Michel], Paris, Librairie générale française.

DURAND Gilbert, 2015, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, PUF, 6^e éd.

ELIADE Mircea, 2013, *Le sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard.

GUTIÉRREZ Fátima, 2012, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida, Editorial Milenio.

KANT Immanuel, *Kritik der Urteilkraft* [1790], trad. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993.

JAUSS Hans Robert, 1990, *Pour une esthétique de la réception*, choix et traduction de C. Maillard, Paris, Gallimard.

MALRAUX André, 1953, *Les voix du silence* [1952], Paris, Gallimard.

MALRAUX André, 2008, *Le Musée imaginaire* [1947, Genève, Skira], Paris, Gallimard.

SIRONNEAU Jean-Pierre, 2009, *Lien social et mythe au fil de l'histoire*, Paris, L'Harmattan.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 1991, *L'Imagination*, Paris, PUF.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 1997, *Philosophie des images*, Paris, PUF.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2005, « Création artistique et mythique », dans D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 69-84.

NOTES

1 Gilbert Durand a illustré cette sorte de tensions constitutives de l'œuvre dans la peinture de Goya, Bosch, Dürer, Rubens et Rembrandt (Durand, 1979, p. 123-151).

2 En l'occurrence on peut illustrer avec *Don Quichotte* de Cervantes, qui distingue le monde du rêve, du mythique et du désir, et le monde social et politique démythifié de l'époque où régnait le pouvoir des ducs et des curés.

3 L'œuvre d'art littéraire « par rapport à l'icône picturale, au cliché photographique ou filmique est représentative au second degré et n'en est pas moins "sémantique" par rapport à l'œuvre de musique pure (il faudrait rappeler à cet égard la nécessité du livret d'opéra et des paroles de chansons...) » (Durand, 1990, p. 391). À ce propos voir *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979), notamment le chapitre 4 de la 2^e partie portant le titre « Visages de l'œuvre, peinture et configuration des structures », p. 117-156, et aussi *Beaux-arts et archétypes* (1989), « Mitolusismos » de Lima

de Freitas (1987) et l'article dans l'*Encyclopædia Universalis – Symposium – Les Enjeux* (1990), vol. 1, p. 391-400.

4 Selon le structuralisme formel, l'œuvre d'art « ne serait plus qu'une combinatoire de structures totalisantes, un emboîtement aristotélien de classes structurales où viendraient converger sans heurts les structures techniques, psychiques, historiques, ethniques, sociales, présentes à sa création » (Durand, 1979, p. 120).

5 Jean-Jacques Wunenburger, dans son petit livre consacré à *L'Imagination*, souligne que « la participation de l'artiste à un inconscient qui le dépasse a d'ailleurs fait naître la conception du génie, dont les dons subjectifs exceptionnels, qui mêlent, pour des théoriciens du siècle des Lumières (Shaftesbury), pathos et sens des règles, lui permettent d'assurer la médiation démiurgique entre l'invisible et le visible » (1991, p. 109). Kant donne une définition du génie que nous pouvons citer : « Le génie et le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : “Le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art”. » (1993, section I, livre II, § 46 ; voir aussi § 47, 48 et 49)

6 « Il faut discerner deux champs conjoints où se dessine la vérification : le champ des couches structurales choisies et le champ des exemples artistiques choisis. Un premier choix doit porter sur les couches structurales, car le champ des zones d'explication d'une œuvre est indéfini. On peut déceler en effet dans une œuvre une infinité de structures : thèmes socio-historiques, sujets privilégiés ou motifs, technique d'époque, technique choisie par l'artiste, aptitudes et habilité du peintre, “patrons” culturels imaginaires, personnalité de base imaginaire, fonction de l'œuvre envisagée, etc. [...] L'autre champ au contraire est délibérément choisi “dans l'histoire”, et plus précisément dans le climat historique et social de la Réforme et de la Contre-Réforme. Mais pas plus que l'idéologie, l'histoire ne suffit à constituer une œuvre. Tout au plus indique-t-elle un accent thématique ou stylistique. Et j'ai choisi de confronter deux peintres chrétiens, Rubens le catholique et Rembrandt le protestant [...]. » (Durand, 1979, p. 123, 146-151)

7 « Tout artiste est plus ou moins, nous le verrons, Pygmalion et toute œuvre d'art est cette statue de Galatée à qui il donne l'amour et à laquelle la divine Aphrodite ajoute la vie. Or Vénus-Aphrodite, la “Déesse née des vagues” qui dans les *Lusiades* accueillera Vasco da Gama et ses compagnons,

la déesse de l'Amour est aussi en astrologie maîtresse des beaux-arts. » (Durand, 1989, p. 25 et aussi 43-51)

8 « Que serait le Siècle d'or espagnol sans le point d'orgue de Cervantès, Cervantès sans Don Quichotte... et Don Quichotte sans Dulcinée ? Que resterait-il du Moyen Âge des laborieux théologiens sans les cathédrales où fleurit la rosace et sans l'œuvre de Dante où fleurit Béatrice ? » (Durand, 1990, p. 399)

9 Pour un développement de la nature de la création artistique, voir Malraux (1953, p. 271-464).

10 Le premier groupe de structures archétypiques, *le miroir de Zeuxis*, « a pour affirmation philosophique implicite celle de l'existence d'une réalité objective, naturelle, sans cesse menacée picturalement par les séductions antagonistes de l'expression ou de la décoration » (Durand, 1989, p. 61).

11 Le deuxième groupe de structures archétypiques, *le miroir de Pygmalion*, « affirme, et Luther s'en fera l'écho, le primat de l'intention, c'est-à-dire de l'âme, l'œuvre est "miroir de l'âme", *psychologia vera*. L'œuvre, comme la statue de Galatée, est l'âme même » (*ibid.*).

12 Le troisième groupe de structures archétypiques, *le miroir de Narcisse*, considère l'œuvre comme la seule « réalité », elle est avant tout « la "surface" décorée d'un jeu de virtuosités diverses, où l'expression subjective tant que l'impression objective sont au service d'un appareil décoratif. Il y a là une philosophie volontariste de l'art et de l'artiste » (*ibid.*).

13 Pour G. Durand, cette approche par les miroirs part « de "réalités", d'"entités dynamiques" porteuses d'images et données *semper et ubique et ab omnibus* dans le comportement mental d'*Homo sapiens, sapiens*. Entités repérées par toutes les grandes traditions sous des noms divers : séphiroth chez les Juifs, "anges" chez les musulmans, "dieux" chez les Hindous, etc. Ces "entités" ne se distinguent nullement par formalisme dichotomique, mais par impacts figuratifs capables d'intégrer systématiquement contraires et contradictoires. De même ces "entités" – contrairement à un historicisme bien facile – ne sont pas circonstanciellement engendrées par une histoire qui existerait objectivement hors du rêve et des passions des hommes » (*ibid.*, p. 77).

14 Les vertus de l'artiste sont quatre : « Et si la première vertu de l'artiste était la générosité, la seconde est cette pieuse humilité, cette "dévotion" (*pietas*) à l'altérité des maîtres, des techniques et des horizons singuliers d'une culture. [...] En ce chant apaisant de l'histoire que constitue l'art

pourrait bien définir la troisième vertu cardinale de l'artiste : l'esprit de fraternité qui fait compatir le vainqueur à l'art du vaincu, qui fait communier l'esclave à la sensibilité du maître et, réciproquement, transforme ainsi le "choral" protestant en *Gospel Song*. » (*Ibid.*, p. 22-23)

15 D'après J.-J. Wunenburger, « l'objectivation permet simultanément la communication du vécu, du sentir, du voir, et rend ainsi possible un partage, une participation interindividuelle. L'image artistique parce qu'elle extériorise la subjectivité, favorise une relation intersubjective ». L'auteur soutient que l'activité de réception d'images artistiques implique plusieurs niveaux : dans un premier niveau « certaines œuvres se limitent à des spectacles, permettent de suspendre le sérieux, d'ouvrir des territoires de jeux (théâtre, cinéma, musique) ; dans d'autres, le vécu spectaculaire se double d'une réverbération spirituelle, les images nourrissant la pensée. [...] Enfin, à un autre niveau, encore, l'art, parce qu'il livre des images perfectionnées, portées à l'épure, sur le plan formel, ou ouvrant la porte aux possibles et aux rêves, donne accès à un bonheur inédit, une jouissance des sens, une plénitude d'existence » (1997, p. 291-292). Voir *L'Imagination* (1991) : « L'imagination dans l'œuvre », p. 111-113 et « Le musée imaginaire », p. 113-114. Voir aussi A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947).

16 Pour un développement de cette thématique, voir Jauss (1990).

17 On signale l'importance de l'action/création du poète pour transformer « les lieux indifférents en *topoi* porteurs d'un sens, et l'insignifiance – "tremblante sur les échasses du temps", comme dit Proust – des personnes en *personæ*, de même tout acte littéraire transmue *chronos* en *kairos*, c'est-à-dire en instants et en séquences d'instantanés instauratifs d'un sens » (Durand, 1990, p. 396).

18 On doit souligner que toute création littéraire est transmutation de lieux anecdotiques et d'endroits géographiques en *topoi* : « [...] la création littéraire a besoin du support d'une "terre nouvelle" et de "cieux nouveaux", *topoi* utopiques où seuls sont permis l'élan sans le frein et les *impedimenta* d'une exploration géographique [...]. » (*Ibid.*, p. 395)

19 À ce propos, on peut illustrer ce type de transformation en citant l'exemple de Thomas Mann (*Joseph und seine Brüder* [*Joseph et ses frères*], 1943) et de Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927) : « Peu à peu, au fil de son œuvre, les personnages s'élèvent de l'individualité et de l'individualisme psychologisant – double héritage du réalisme descriptif et de la tradition romanesque européenne – à l'altitude d'une mythologie sacrée, l'aboutissement de cette mythologie étant *Joseph et ses frères*. C'est

la même démarche qui conduit la *Recherche du temps perdu* et son auteur des tentations descriptives “psychologiques” d’un Sainte-Beuve et surtout des Goncourt à la vision métaphysique du *Temps retrouvé*. » (Durand, 1990, p. 395).

20 Il faut rappeler que l’écriture, qui permet la lecture et la relecture, « place le créateur et son œuvre dans une temporalité qui n’est plus celle des horloges, ni celle du morceau de sucre dans le verre d’eau. [...] “l’acte créateur du temps apparaît comme mort du temps lui-même” (Georges Poulet, *Études sur le temps humain*) » (*ibid.*, p. 396).

21 D’après G. Durand, la fonction d’imagination « est avant tout une fonction d’euphémisation, mais non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d’améliorer la situation de l’homme dans le monde » (2015, p. 118). Dans ses *Structures anthropologiques de l’imaginaire* on peut lire : « Le sens suprême de la fonction fantastique dressée contre la destinée mortelle, est donc *l’euphémisme*. C’est-à-dire qu’il y a en l’homme un pouvoir d’amélioration du monde. Mais cette amélioration n’est pas, non plus, vaine spéculation “objective”, puisque la réalité qui émerge à son niveau est la création, la transformation du monde de la mort et des choses en celui de l’assimilation à la vérité et à la vie. [...] Lutte contre la pourriture, exorcisme de la mort et de la décomposition temporelle telle nous apparaît bien, dans son ensemble, la fonction euphémique de l’imagination. » (Durand, 1984, p. 469-472)

22 G. Durand affirme : « Ainsi, écrivain comme musicien, par des ressources techniques qui résultent du “désir” d’immortaliser (et non l’inverse), créent d’abord un temps inaccessible à l’usure de la durée mortelle. » (Durand, 1990, p. 397)

23 « Le postulat philosophique de toute herméneutique est qu’il existe dans le langage symbolique une structure de double sens qui révèle l’équivocité de l’être. Autrement dit, pour que l’herméneutique que nous postulons soit possible, il est nécessaire que le sens d’un discours ne se réduise pas à une structure formelle, mais qu’au contraire cette structure formelle puisse être l’enveloppe d’une présence symbolique, ce qui suppose une dénivellation entre les formes linguistiques et le sens, entre le manifeste et le latent, entre une forme superficielle et une structure profonde. Par-là, le langage se trouve ouvert sur l’expérience humaine, sur un contenu historique et social, comme sur une subjectivité instauratrice de sens ; le langage

“renvoie à une fonction basale qui lui préexiste et l’organise, la fonction symbolique” [Gilbert Durand, *Linguistique et métalangages*, p. 263] qui permet cette ouverture en profondeur. » (Sironneau, 2009, p. 87) C’est le *Postulat de l’Ouverture en Profondeur* (Durand, 1979, p. 60, 73-75) qui va provoquer un bouleversement du champ épistémologique de la linguistique par la notion de métalangage qui, à son tour, remplace la simple notion informativité de langage où la logique non bivalente se met en place. Finalement, il importe de mettre en évidence que ce type de postulat remodèle la notion de structure elle-même, la transformant en une « structure figurative » qui est dialectique, énergétique et ouverte épistémologiquement : « Le postulat de la profondeur débouche sur une philosophie du creux, c’est-à-dire du dynamisme du remplissement. [...] Le métalangage du symbolisme du creux oriente fructueusement la réflexion philosophique – et même linguistique – vers une compréhension dynamique du problème de la signification. » (*Ibid.*, p. 73) Ce problème de signification n’est pas autre chose que la propre « surprise » sémantique qui travaille en profondeur, comme l’a bien expliqué G. Durand dans les *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, en parlant du *Postulat de l’Ouverture en Profondeur*.

24 La mythocritique consiste « à déceler derrière le récit qu’est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (*pattern*) mythique. [...] La mythocritique nous permet de ce fait de plonger notre regard dans le regard du texte jusqu’aux ultimes confrontations avec la geste des héros immémoriaux et des dieux » (Durand, 2000, p. 190 et 198). La mythocritique pose que tout « “récit” (littéraire bien sûr, mais aussi dans d’autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) « entretient une parenté étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le “modèle” matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre. Il faut donc rechercher quel – ou quels – mythe plus ou moins explicite (ou latent !) anime l’expression d’un “langage” second, non mythique. Pourquoi ? Parce qu’une œuvre, un auteur, une époque – ou tout au moins un “moment” d’une époque – est “obsédé” (Ch. Mauron) de façon explicite ou implicite par un (ou des) mythe qui rend compte de façon paradigmatique de ses aspirations, ses désirs, ses craintes, ses terreurs... » (Durand, 1996, p. 230)

AUTHOR

Alberto Filipe Araújo
Université du Minho (Braga, Portugal)
afaraujo[at]ie.uminho.pt

L'imaginaire ou la profondeur du banal. Amour, mythe et métaphore

The Imaginary or the Banality's Profoundness. Love, Myth and Metaphor

Carlos F. Clamote Carreto

DOI : 10.35562/iris.893

Copyright

CC BY-NC 4.0

ABSTRACTS

Français

Existe-t-il véritablement, du point de vue cognitif et épistémologique, une distance insurmontable entre grandes et petites mythologies, entre les récits fondateurs sur lesquels reposent nos références culturelles et littéraires et toutes ces métaphores qui façonnent et orientent en profondeur nos expressions langagières et les objets qui nous entourent et qui, elles aussi, racontent une histoire ? Si aucune société ne peut vivre sans mythes, nul ne saurait vivre ni signifier sans métaphore. Et si Œdipe ou Philoctète sont des signifiants lourds de sens capables de générer une pléiade de configurations poétiques sans cesse renouvelées, *Levi's*, *Coca-Cola* ou *Apple* ne sont pas moins, bien qu'à une dimension et à un degré différent, des noms qui se sont progressivement érigés au statut de mythes contemporains grâce à une habile stratégie où image et récit fondateur se renforcent et se légitiment réciproquement. En tant que force qui harmonise (sans les exclure mutuellement) l'ordre et le désordre, le chaos et le cosmos, la symétrie et la dissymétrie, la Loi et la dimension de la fête et du jeu, Apollon et Dionysos, la vie intérieure et l'expérience du monde ; bref, en tant que principe médiateur et réunificateur de l'univers, de la forme et du sens, la métaphore est ainsi l'un des noms possibles de l'imaginaire. L'autre nom, c'est évidemment l'Amour. En effet, du Moyen Âge à l'époque contemporaine, l'amour, en tant que construction à partir d'une image-écran médiatrice, est toujours une quête du sens, un acte de signification, c'est-à-dire un processus dynamique mettant en relation les éléments disjoints du monde et de notre expérience.

English

From a cognitive and epistemological perspective, does an insurmountable distance really exist between big and small mythologies, between founding narratives on which our cultural and literary references are based, all of the metaphors that fashion and orient the depth of our linguistic expression, and the objects that surround us, which, in their own way, tell a story? A society cannot live without myths; nor would one know how to live or to

signify without metaphors. If Oedipus or Philoctetus are heavily loaded with meaning and capable of generating a constellation of constantly renewing poetic configurations, *Levi's*, *Coca-Cola* or *Appledo* no less. Despite being at a different dimension and degree, these names have been progressively built up to the status of contemporary myths by way of a clever strategy in which image and founding story provide reciprocal reinforcement and legitimization. As a harmonizing force (without mutual exclusivity) of order and disorder, of chaos and cosmos, of symmetry and asymmetry, of the Law and the dimension of party and play, of Apollo and Dionysus, of interior life and the experience of the world, in short, as a mediating and reunifying principle of the universe, of form, and of meaning, metaphor is one possible name for the imaginary. Its other name is, obviously, Love. In fact, from the Middle Ages to contemporary times, love, as a construction growing forth from a mediating image-screen, has always been a quest for meaning, an act of signification, a dynamic process connecting the fractal elements of our world and of our experience.

INDEX

Mots-clés

littérature du Moyen Âge, théories de l'imaginaire, mythe, métaphore, théorie de la connaissance

Keywords

medieval literature, theories of the imaginary, myth, metaphor, theory of knowledge

OUTLINE

L'amour, l'imaginaire et la connaissance

Au commencement était l'image : le primat du signifiant

L'œuf ou la poule ? La grammaire générative du mythe

L'amour : métaphore de l'imaginaire et imaginaire de la métaphore

TEXT

« Ne sai comment il
l'en membra
Quant por m'amor a mon
ombre a
Jeté son anel enz ou puis.

Or ne li doi je, ne ne puis,
Plus vëer lo don de m'amor! »

Jean RENART

(*Le Lai de l'ombre*, 1983, v. 921-925)

« Myths provide ways of comprehending experience; they give order to our lives. Like metaphors, myths are necessary for making sense of what goes on around us. All cultures have myths, and people cannot function without myth any more than they can function without metaphor. »

George LAKOFF & Mark JOHNSON
(*Metaphors We Live By*, 2003, p. 185-186)

L'amour, l'imaginaire et la connaissance

- 1 Repenser les théories et imaginaires de l'imaginaire en reconnaissant à la fois l'héritage fondateur de Gilbert Durand et de ses successives réélaborations ainsi que la pertinence épistémique des études sur l'imaginaire pour la compréhension de notre monde contemporain : voilà un défi dont la séduction n'a d'égale que la terreur qu'il inspire et qui ne saurait être atténuée qu'en circonscrivant l'illimité (et l'étrangeté) de ce vaste champ théorique à une dimension qui nous est un peu plus familière mais non moins complexe — l'amour. Ou, plus exactement, l'amour comme construction médiatisée par l'image, c'est-à-dire l'amour comme imaginaire. Pour cela, je vous propose un bref détour par le Moyen Âge. Non pas parce que le Moyen Âge, comme on l'a souvent et abusivement dit, aurait inventé l'amour, mais plutôt parce qu'il a su unir au cœur de cette nouvelle langue syncrétique de la fiction qu'est le *roman*, la trajectoire individuelle du héros

à l'expérience amoureuse, soudant ainsi, de façon insolite, identité, quête du sens et amour. Dans cette perspective, ce dont le Moyen Âge a eu l'intuition géniale (intuition qui a fortement influencé la culture occidentale) c'est que l'amour ne saurait se réduire ni à l'histoire de la rencontre entre deux corps, ni à celle de son absence figurée dans la dimension purement spirituelle de l'Éros : la réalité de l'amour, comme le suggère brillamment Giorgio Agamben dans son essai *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* de 1977, réside dans son irréalité intrinsèque, c'est-à-dire dans sa nature fantasmatique. « Ce n'est que dans la culture médiévale », affirme le critique italien, « que le fantasma émerge au premier plan comme origine de l'objet de désir et que l'espace réservé à l'Éros se déplace de la vision vers la fantaisie » (Agamben, 2007, p. 146, je traduis). Fruit de la capacité imaginative du cerveau, selon la théorie humorale héritée de l'Antiquité, le fantasma, compris aussi bien au sens aristotélicien qu'augustinien¹, est une puissance créatrice de formes² qui, bien qu'illusoires, ne sont pas moins ressenties et tenues pour vrai par l'homme. Au cœur du fantasma, l'image devient ainsi une instance médiatrice qui configure et reconfigure incessamment notre rapport au monde et à l'objet de nos désirs. Ou, pour le dire plus clairement, c'est l'image, en tant que signifiant du désir, qui transforme le monde qui nous entoure en objet désirable qui s'offre alors à la connaissance. Par ce biais, l'imaginaire (en tant que transformation dynamique des produits de l'imagination en une structure signifiante) se trouve ainsi érigé en processus cognitif. Il n'est donc pas étonnant que le Moyen Âge ait conçu l'accès à la connaissance comme un parcours spéculatif, c'est-à-dire un parcours à travers des images projetées de miroirs en miroirs (les yeux, l'eau, le discours, etc.), la multiplication des médiations ne conduisant pas nécessairement, suivant une logique purement platonicienne, à une dégradation d'un archétype transcendant, mais, au contraire, à une constante modélisation de l'objet de désir sans laquelle nul savoir n'est possible.

2 Que l'on se souvienne de cet admirable passage des *Confessions*³ (XIII, 15) où saint Augustin place sur le même plan symbolique, lexical et conceptuel le vêtement (*pellis*) qui recouvre le corps de l'homme après la Chute⁴ et le parchemin (*pellis*) de la Parole divine qui désormais se déroule sous les cieux, cachant la face devenue transcen-

dante, invisible et ineffable du *verbum aeternum*. Ce texte-parchemin se présente sous la forme d'un récit soumis à l'empire du temps (« *syllabis temporum* ») dont la résistance et l'opacité ne peuvent être percées qu'à travers l'activité exégétique ; d'un récit qui devient, en somme, l'emblème de toutes ces médiations (l'énigme perçue dans les nuages – *aenigmate nubium*, par exemple) qui se projettent dans le miroir du ciel comme une image (*per speculum caeli*) que seule la fin des temps effacera pour céder la place à l'immanence au sens comme pleine Présence. L'impératif de l'image (qu'elle soit image textuelle, image mentale du fantasme ou image iconographique), de la modélisation de la relation à l'autre et au savoir par le biais de l'image, inscrit ainsi clairement l'accès à la Connaissance dans une dynamique (de l') imaginaire.

Au commencement était l'image : le primat du signifiant

- 3 Le primat de l'image comme structure dynamique qui préside à la Connaissance est toutefois loin de se limiter à la sphère du sacré. La version du célèbre *Roman de la Rose* composée par Guillaume de Lorris dans la première moitié du XIII^e siècle nous offre, par exemple, trois modèles apparemment antagoniques du régime de l'image : alors que l'Amant s'apprête à entrer dans le *Jardin de Déduit* qui abrite l'objet du désir, une enceinte lui montre, sous forme de figures peintes, les puissances négatives qui menacent ce paradis terrestre qu'est l'idéal courtois et dont il doit s'éloigner pour connaître l'Amour : Haine, Félonie, Vileté, Convoitise, Avarice, Envie, Tristesse. Franchissant le mur, il rencontre Belle Oiseuse qui se regarde au miroir et lui indique la voie vers la Fontaine d'Amour qui n'est autre que le « miroir perilleux » (éd. F. Lecoy, 1973, v. 1571) de la Fontaine de Narcisse. Ce scénario mythico-allégorique ne prétend pas seulement dénoncer les pièges de l'image⁵, Guillaume de Lorris prenant d'ailleurs le soin de préciser que c'est grâce à la propriété des deux cristaux qu'il possède que ce miroir magique a le pouvoir de montrer « senz couverture » (v. 1557) toutes les choses qui l'entourent. Dans cet objet – où s'accordent les connaissances catoptriques de l'Antiquité et du Moyen Âge –, l'Amant peut ainsi observer la véritable nature – ou la véritable essence – de ce microcosme qu'est le *Jardin*

de *Déduit*, saisir à la fois l'infiniment petit et le multiple, la partie et le tout, toutes les roses et celle qui lui est destinée. Là encore, l'accès à la Connaissance (de soi, de l'Autre, de l'Amour) implique un cheminement, aux contours initiatiques, à travers un espace saturé d'images ou, plus exactement, à travers un espace structuré par des sous-ensembles cohérents d'images attirées les unes vers les autres par des schèmes communs et réunies autour de ce que G. Durand nommait des « bassins sémantiques » (1996, p. 79-130) culturellement marqués.

- 4 Les romans de Tristan nous offrent un autre exemple particulièrement éloquent de cette nature fantasmatique du désir au sein duquel l'amour est constamment médiatisé par l'image. À défaut de pouvoir posséder l'Autre interdit du désir (Iseut la Blonde), c'est-à-dire d'accéder à la pleine Présence, au Réel, l'amour se construit sur fond de vide et d'absence colmaté par une série de simulacres imagétiques qui dédoublent l'Autre à l'infini. Aussi, dans la version dite « courtoise » de Thomas d'Angleterre, Tristan se marie-t-il avec Iseut-aux-blanches-mains, double spéculaire en tout point parfait de la Reine, et se met à sculpter une image (au sens médiéval du terme, c'est-à-dire une statue) de la vraie Iseut avec laquelle il entame un dialogue lui permettant (sous forme d'analepse narrative condensée) de reconstruire son passé et son identité⁶ :

Et les deliz des granz amors
E les travaus et lor dolurs
E lor paignes et lor ahans
Recorde a l'himage Tristrans.
(ms. Turin, v. 1-4)

Por iço fist ceste image
Que dire li voet son corage
Son bon penser et sa fole errur,
Sa paigne, sa joie d'amor.
(ms. Turin, v. 45-48)⁷

- 5 La fin tragique du récit — exemple achevé de cette trajectoire mortelle du signifiant (variante du retour du refoulé freudien) dont parlait Jacques Lacan (1956, p. 1-44) à propos de *La lettre volée*⁸ — prouve à quel point vivre uniquement sous le régime de l'image

comme éternel substitut du Réel (nous ne sommes pas très loin, remarquons-le, des questions que pose actuellement la construction d'un rapport à prédominance virtuelle à autrui et au monde, *via* les réseaux numériques) peut conduire à toutes sortes de distorsions des signes et du sens débouchant sur la mort. La scène finale du mensonge funeste d'Iseut-aux-blanches-mains au sujet de la couleur des voiles⁹ révèle que celui qui vit dans et par le simulacre, meurt par le simulacre. Elle nous apprend également, dans la lignée de la distinction platonicienne entre *eikôn* (la transposition de l'essence permettant d'accéder à la connaissance des choses invisibles) et *eidôlon* (la copie de l'apparence sensible progressivement réduite au statut de simulacre, d'illusion, de fantasme¹⁰), que toutes les images ne sont pas équivalentes ; que leur nature, leur valeur ainsi que le regard que l'on porte sur elles ont de sérieuses implications aussi bien du point de vue épistémologique que du point de vue culturel et anthropologique : que l'on songe, par exemple, aux tensions entre l'iconoclastie qui, depuis la philosophie grecque, irrigue l'Occident, et l'immense pouvoir médiateur conféré à l'image suite à la rupture introduite par le paradigme chrétien de l'Incarnation¹¹ et à l'influence exercée par l'Église orientale¹². Une tension qui est loin d'être résolue et qui structure même, en partie, notre imaginaire contemporain, vu qu'elle se manifeste aussi bien au cœur des débats actuels sur les religions que sur le terrain, tout profane mais à fortes répercussions théoriques et pratiques, qui oppose les détracteurs d'un monde moderne et post-moderne soumis à l'empire aveuglant de l'image, de la culture visuelle et numérique comme emblème du simulacre et de l'affaiblissement d'une dynamique du symbole consubstantielle à l'image mythopoétique¹³, et ceux qui, au contraire, voient se dessiner au sein de cette nouvelle culture numérique de nouveaux processus cognitifs de représentation et de symbolisation conduisant à un nouveau rapport au monde et au langage, ainsi que de nouvelles formes de connaissance.

- 6 Mais revenons à Tristan dans la version de Thomas d'Angleterre. Fasciné par l'image-simulacre, le héros est demeuré au seuil de l'imaginaire aussi bien dans sa dimension relationnelle (celle qui permet de reconfigurer constamment l'identité dans son rapport à tout ce qui nous entoure) qu'en tant que quête sans cesse renouvelée du sens au-delà des apparences et d'un engouement médusant et

létal face à l'épiderme séducteur des signifiants. En d'autres termes, il est fatalement demeuré au seuil du processus de symbolisation.

- 7 Un autre récit du Moyen Âge, aussi bref que fulgurant, nous permet d'approfondir le lien complexe unissant image, imaginaire et construction de l'amour. Il s'agit du *Lai de l'ombre* de Jean Renart (l'ombre renvoyant à l'image réfléchie dans un miroir) qui nous raconte l'histoire suivante : un chevalier (anonyme), modèle des vertus courtoises, en tout digne d'un Gauvain ou d'un Tristan (modèles intertextuels auxquels le récit fait explicitement référence), s'éprend un beau jour éperdument d'une dame (également anonyme) dont il a entendu vanter la beauté. Retenons pour l'instant cette importante dimension sonore/auditive qui structure le thème bien connu de l'*amor de lonh* chanté par les troubadours occitans, et tout particulièrement par Jaufré Rudel au XII^e siècle, et qui fait de l'amour une question de résonance, toutes les vertus émanant de la beauté de ce signifiant privilégié du désir qu'est le nom :

Ele [Amour] li a saiete traite
 Par mi le cors dusqu'au panon:
 La grant biauté et le doz non
 D'une dame li mist el cuer.
 (v. 128-131)

- 8 Arrivé au seuil du château où réside la dame, le chevalier cherche à différer le moment de la rencontre. Non pas par témérité ou par crainte que son amour ne soit pas partagé, mais pour jouir une fois encore de l'image sonore de la dame qui lui est transmise par le récit de ses vertus¹⁴ :

Il nel disoit pas tant por rien
 Qu'il montast as fossez n'as murs,
 Con por savoir se ses eürs
 L'avoit encor si haut monté
 Qu'il parlissent de [la] bonté
 De la dame qu'il va veoir.
 (v. 228-233)

- 9 Tout comme dans un autre roman du même poète, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, où l'empereur Conrad tombe amoureux

de la belle Liénor à travers le récit fictionnel entièrement *inventé* (au sens poétique d'*inventio*) par le troubadour Jouglet, *Le Lai de l'ombre* témoigne qu'avant d'être une histoire de corps et de communion de sentiments, l'amour repose sur la construction narrative de l'image d'autrui. Cette problématique sera développée d'une façon particulièrement éloquente par le texte : déjouant toutes les stratégies discursives mises en œuvre par l'amant (emblèmes d'un discours inopérant et vide de sens, la topique courtoise qu'il met en scène semblant être désormais coupée de la matrice mythique qui lui donnait toute sa force), la dame refuse obstinément l'amour du chevalier. Celui-ci profite alors d'un instant de distraction de la dame pour lui passer une bague au doigt et sceller ainsi perfidement leur union. S'apercevant du stratagème, l'amie commande au chevalier de se rendre auprès d'un puits pour lui restituer la bague. C'est alors que l'amant aperçoit l'ombre (le reflet, l'image) de la dame projetée au fond du puits et qu'il décide, par « mout grant sen » (v. 876), d'offrir la bague à l'image. Stupéfaite et émerveillée par cette ruse, la dame accepte finalement de devenir l'amie du chevalier :

Orainz ert de m'amor si loing
 cis hom, et ore en est si pres !
 Onques mes devant ne après
 n'avint, puis qu'Adam mort la ponme,
 si bele cortoisie a honme,
 ne sai comment il l'en menbra.
 quant por m'amor a mon onbre a
 geté son anel enz el puis,
 or ne li doi je ne puis
 plus veer le don de m'amor.
 (v. 916-925)

- 10 Dans son intuition géniale sur le pouvoir des dispositifs imagétiques (récit fictionnel ou image au miroir) au service de la construction du sens et des rapports à autrui, Jean Renart nous montre lucidement que l'amour ne surgit ni de l'argumentation logique (empire du *logos*), ni d'une quelconque mimésis fictionnelle (la topique courtoise), ni même du hasard ou de la chance (un thème qui parcourt le récit dès le prologue) comme instances qui échappent à l'emprise de la raison : au carrefour de ces trois dimensions, l'amour implique la mise à distance *imaginaire* de l'Autre et sa reconfiguration par le biais de

l'image. Une image qui n'est jamais celle, idolâtre, de la reproduction mimétique, mais une image toujours instable, floue et changeante au contact du Langage et du Réel comme celle que l'amant de Jean Renart aperçoit au fond du puits¹⁵. Le passage de l'image à l'imaginaire mis en œuvre par le récit poétique montre que l'amour ne se construit pas à partir de l'union fusionnelle avec l'Autre, tout comme la Connaissance ne se construit pas à partir d'un rapport immanent au monde : il implique sa conversion au statut d'image narrative ou artistique qui lui permet de s'ériger en signifiant du désir et, par conséquent, en objet de connaissance. Cette conversion – autant sémiotique que symbolique – permet d'éviter l'engouement narcissique dans l'image et de construire une arithmétique de l'amour (et du symbole) où l'unité se présente toujours comme *unidualité*¹⁶, c'est-à-dire comme manifestation de l'Un-Différentié, selon un jeu de signifiants cher à J. Lacan, répondant à l'énigme jadis somptueusement formulée par Chrétien de Troyes dans son roman *Cligès* : « Comment deux cœurs peuvent ne faire qu'un, sans être réunis ensemble¹⁷ ? »

L'œuf ou la poule ? La grammaire générative du mythe

- 11 La dynamique de l'image et son rôle dans la construction de l'amour révèlent, en somme, que l'imaginaire est bien, comme le suggérait déjà Henry Corbin dans un tout autre contexte, le lieu de l'intermédialité (un *intermundus*) par excellence, une sorte d'« hologramme » (selon l'une des définitions durandiennes du mythe [1994, p. 57]) où, à l'instar de ces deux cristaux de la Fontaine d'Amour du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, chaque partie contient et reflète la parcelle et la totalité de l'objet que le récit, dans sa dimension mythopoétique, ne fait, somme toute, que déployer à l'infini. De nombreux autres récits du Moyen Âge explorent cette dimension à la fois médiatrice et matricielle de l'image. Dans *Les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy (xiii^e siècle), par exemple, « c'est à partir de la statue [de la Vierge] que se construit le récit » (Walter, 2013, p. [7]). Ainsi l'image est-elle non seulement un objet de dévotion qui instaure une médiation privilégiée entre l'homme et la sphère divine, mais elle devient également un signifiant à partir duquel émergent et s'organisent tous les éléments constitutifs du récit et de

l'imaginaire narratif. On pourrait en dire autant du *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* composé à la même époque par Jean Renart où tout tourne autour d'une image particulièrement puissante, énigmatique et envoûtante – une rose rouge dessinée sur la blanche cuisse de Liénor ; une image dont tous parlent, mais que personne n'a jamais vue et dont on ignore jusqu'à l'existence ; une image fantasmagorique qui néanmoins tisse entièrement les fils du roman et dicte les paroles, gestes et silences des personnages.

- 12 De par sa structure interne, l'image s'érige en véritable matrice narrative semblable à ces noyaux ou agglomérats archétypaux constitutifs du mythe à partir desquels « l'imagination recrée, régénère, construit de nouvelles histoires » (Thomas, 2011, p. 14). Nous remarquerons d'ailleurs que bien des récits exemplaires que nous avons précédemment évoqués se bâtissent très souvent sur des fragments de mythes archaïques préchrétiens¹⁸ et épousent, au-delà d'une simple fonction didactique ou moralisatrice, les contours des mythes étiologiques ou de fondation (origine d'un toponyme, d'une coutume, d'un rituel, etc.). Comme unité multiple relevant de la pensée complexe ou de la raison contradictoire, structure fondatrice, forme autoplastique et créative, concentration de mythologèmes que chaque mythologie actualise dans un contexte linguistique, historique et culturel donné, information virtuelle et *logos spermatikos*¹⁹, l'image (surtout celle qui a une portée symbolique, sans pour autant exclure l'image indicielle ou iconique des sémioticiens qui est loin d'être uniquement une image neutre ou monosémique) n'est jamais une forme vide ou abstraite : toute image est surplus de sens et micro-récit en puissance que le texte poétique explore et oriente en lui donnant une certaine forme discursive sans pour autant en épuiser les virtualités signifiantes. Dans cette perspective, Helder Godinho a raison lorsqu'il parle d'une « narrativité des images » et, plus exactement, lorsqu'il définit la construction de l'image d'autrui dans l'amour comme processus médiatisé par le récit²⁰. Et dans cette perspective, John Scheid et Jesper Svenbro (2014) ont eux aussi raison lorsqu'ils envisagent, à partir des études de Marcel Detienne sur le mythe politico-religieux de l'olivier dans le monde grec et celles de Louis Gernet sur les *amalgata* (objets de valeur) dans la Grèce archaïque, l'existence d'un mythe dépourvu de toute dimension narrative. Étayant cette hypothèse sur l'analyse de mythes concernant la fondation de certaines

cités (Carthage, Alexandrie), l'invention de certains objets (comme la lyre ou le tissu, le collier d'Ériphyle) et les sources narratives construites autour de certains noms propres (celui d'Œdipe occupant le premier plan), les auteurs concluent que « le mythe ne s'incarne pas nécessairement dans ce "récit fabuleux" traditionnellement considéré comme la matière même qui sert à fabriquer du "mythologique". Il pourrait se condenser en un simple et seul objet qui en constituerait pour ainsi dire le noyau dur, voire même la matrice » (Scheid & Svenbro, 2014, p. 12). C'est ainsi l'activité *mytho-logique* qui transforme un signifiant premier et relativement stable (objet ou nom propre) – immense réservoir de significations concaténées en associations symboliques préexistantes (*ibid.*, p. 16-17) – en un discours narratif qui se définit, pour ainsi dire, comme une glose du substrat mythique. Le récit mythologique serait ainsi toujours déploiement à l'infini des potentialités signifiantes (parfois contradictoires) déjà contenues dans l'image-mythe d'où émane l'imaginaire d'une culture²¹.

- 13 La question du primat (historique ou ontologique) de l'image-objet/signifiant sur le récit (ou vice-versa) est en réalité aussi stérile que celle qui a durant longtemps fait dériver le mythe d'un rite primordial. Elle creuse et perpétue, en outre, le clivage entre *mythos* et *logos* qui culmine certes avec le rationalisme de la période classique et le positivisme du XIX^e siècle, mais dont le structuralisme et la narratologie sont encore largement tributaires : d'où l'analogie structurale entre le mythe et la langue (chez Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes, notamment) et l'attention toute particulière accordée à l'étude de sa syntaxe et de sa grammaire par de nombreux mythologues. Les gestes, les processus morphogénétiques qui gouvernent les sociétés humaines, les objets et leur valeur représentationnelle ou symbolique, ainsi que les récits qui leur confèrent une cohérence interne, c'est-à-dire un sens, sont inévitablement reliés au sein d'une dynamique transformationnelle. Les neurosciences tendent à confirmer cette logique en mettant en évidence le lien symbiotique qui unit la conscience de soi (l'image de soi) et notre capacité à organiser notre expérience sous forme narrative suivant un processus (narratif lui aussi) qui semble également présider à la façon dont nous récupérons les images stockées dans notre mémoire dans l'acte de réminiscence. D'où le fait qu'António Damásio définisse la pulsion de

raconter (que le récit soit ou non objet d'une verbalisation) comme un phénomène neurocognitif structurant qui témoigne d'une véritable « obsession du cerveau » (2000, p. 221).

- 14 Qu'il s'agisse de l'imaginaire de la substance — l'eau, la terre, le feu, le nid — cher à Gaston Bachelard ou de l'imaginaire du Guide Bleu, du Tour de France et du plastique scruté dans les *Mythologies* du quotidien par R. Barthes (1957) et, plus récemment (2009), par ces *Nouvelles Mythologies* proposées par Jérôme Garcin (2007) s'ouvrant à la culture visuelle et numérique (le *Speed-dating*, « le blog », le GPS, le phénomène Google, le SMS, le Digicode, etc.), remarquons finalement que l'imaginaire n'émerge jamais de l'objet pris de façon isolée : il réside toujours dans la dimension multi-relationnelle entre tous les éléments d'un système. En mettant en évidence le processus d'organisation qui permet de classer les images en grandes constellations dynamiques unies par un principe de vases communicants, l'apport décisif de G. Durand aux études sur l'imaginaire fut justement celui d'en montrer la nature systémique. Roman Jakobson se plaisait à citer les mots du peintre George Braque : « Je ne crois pas aux choses, mais à la relation entre les choses. » (1963, p. 8) Cette dimension relationnelle et systémique de l'imaginaire implique ainsi un constant mouvement de va-et-vient entre l'image (qu'elle soit l'image-duplication de la représentation mimétique, image-fiction, image-symbole ou image-archétype selon la typologie établie par Jean-Jacques Wunenburger²²) et le récit qui la reconfigure discursivement et l'érige en objet de désir. Une histoire d'amour donc, vécue comme une incessante quête de la cohérence et du sens. Et ce qui est vrai pour les grandes mythologies l'est aussi pour les petites mythologies (distinction dont la pertinence est d'ailleurs contestable²³). Car si Œdipe ou Philoctète sont des signifiants lourds de sens capables de générer une pléiade de récits mythologiques, *Levi's*, *Coca-Cola* ou *Apple* ne sont pas moins, bien qu'à une autre dimension et à un moindre degré poétique, des noms qui se sont progressivement érigés au statut de mythes contemporains²⁴ grâce à une habile stratégie où image et récit fondateur se renforcent et se légitiment réciproquement.

- 15 Le cas de *Apple* est particulièrement intéressant. En effet, si cette pomme croquée sur la droite, aux couleurs inversées de l'arc-en-ciel jusqu'en 1998 puis en monochrome, renvoie, de façon iconique, à la

marque et au célèbre Macintosh (*apple* signifiant « pomme », ce produit, lancé en 1984, étant une variété de pommes), elle n'est pas moins une image saturée de couches symboliques qui forment une chaîne cohérente de signification créant une identité mythique de profondeur. La pomme évoque l'anecdote autour de Newton et donc la dialectique entre l'imagination, le hasard et le travail de recherche au cœur des découvertes scientifiques qui révolutionnent notre vision du monde. Mais elle fait surtout miroiter le mythe génésiaque des origines où la transgression – qui est à la source de toute évolution – est intimement liée à l'entrée dans l'ordre du temps et de la mort, à la liberté et à l'accès à la Connaissance. Cette image n'est glosée par aucun récit de type étologique, mais elle se dédouble, en revanche, dans les récits biographiques (ou pseudo-biographiques) sur Steve Jobs dont la trajectoire (d'un garage de Cupertino à San Francisco au début de l'année 1976 à sa mort en 2011, en passant par sa démission en 1985 suite à un violent conflit avec John Sculley, la chute de *Apple*, son errance de dix ans suivie de son retour apothéotique à l'espace des origines en 1996 et d'une fulgurante renaissance de la marque) est digne d'un héros épique qui s'érige même au rang des héros fondateurs et civilisateurs. On peut certes rétorquer, avec raison d'ailleurs, que la rhétorique manipulatrice du *storytelling* ne saurait posséder la profondeur mythopoétique du récit littéraire et que l'image numérique, rendant en grande partie caduque « l'ancienne hiérarchie métaphysique entre image iconique et image idolâtrique » (Wunenburger, 2002, p. 257) dans la mesure où elle simule et recrée le réel (au lieu de l'imiter), tend à appauvrir l'expérience multi-sensorielle du monde et à désincarner ou à désincorporer (*ibid.*, p. 259) notre relation aux objets esthétiques et à autrui. Elle n'est pas moins un exemple paradigmatique de la prégnance du mythe sur l'imaginaire contemporain et sa capacité à transformer une chose ou un simple signifiant en un objet irrésistible et tyrannique du désir, et le monde profane de l'*utilitas* en un univers où règne une atmosphère proche du sacré. Que l'on songe à tous ces adeptes qui ne jurent que par *Apple* comme mode de vie, de penser et d'être au monde ; qui partagent les mêmes rites langagiers et les mêmes croyances diffusées massivement sur les réseaux numériques ; qui fréquentent religieusement les rituels de lancements de nouveaux produits dans ces temples érigés à la gloire de la marque : les immenses Apple Store de New York, Paris, Tokyo, l'Apple Expo en

France ou le Macworld Conference & Expo à Boston, New York et San Francisco, etc.

L'amour : métaphore de l'imaginaire et imaginaire de la métaphore

- 16 De Jean Renart à Steve Jobs, du *Roman de la Rose* à la représentation d'une tentatrice pomme croquée, ces brèves réflexions montrent bien que l'imaginaire participe d'une dynamique qui creuse sans cesse le sens, qui introduit les principes de différence et de profondeur poétique au sein même des gestes les plus répétitifs de la banalité quotidienne. Il définit, en d'autres termes, la dimension à la fois phénoménologique, discursive et herméneutique qui permet « d'arracher l'image à son statut dégradé et marginal pour la réhabiliter comme instance médiatrice entre le sensible et l'intellectuel » (Wunenburger, 2002, p. 25). Si l'image (comme micro-récit en puissance) et la densité sémantique qu'elle abrite est donc membrane médiatrice et polymorphe qui modèle et reconfigure incessamment notre rapport au monde et au sens, elle est également, de par sa nature plastique et esthétique, ce qui permet de transformer ce monde en un vaste objet de désir, la dimension amoureuse ou érotique de ce rapport constituant la doublure isomorphe de cette quête du sens et de la connaissance.
- 17 Si l'activité imaginative se loge partout ; si elle agit en amont et en aval aussi bien de l'activité artistique, du rêve comme de l'activité rationnelle et scientifique, la légitimité des études sur l'imaginaire devrait naturellement se fonder sur l'inter- ou la transdisciplinarité de leur approche, de leur démarche et des champs d'application qu'elles permettent d'explorer et de relier. Vingt ans passés sur la publication du recueil d'essais intitulé *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* (1996), il est donc urgent de relancer le défi posé par G. Durand en héritier du « nouvel esprit scientifique » bachelardien, et d'approfondir cette nouvelle « épistémologie du signifié » (Durand, 1996, p. 45-78), lourde d'implications théoriques et pratiques, que les sciences humaines ont parfois – et paradoxalement – plus de mal à envisager que les sciences dites exactes. Or,

malgré les problèmes insolubles posés par certaines postures théoriques et épistémologiques parfois inconciliables (c'est-à-dire par des imaginaires scientifiques et des visions du monde radicalement distincts les uns des autres), ce dialogue reste néanmoins possible, ne serait-ce que parce que très souvent nous disons la même chose dans une langue ou une terminologie différente. Je me limiterai à un seul exemple particulièrement éloquent.

- 18 En relisant tout récemment l'ouvrage, désormais classique, publié en 1980 par George Lakoff et Mark Johnson – *Metaphors We Live By*²⁵ –, j'ai été frappé par les nombreuses affinités entre l'approche holistique et cognitive de la métaphore chez ces deux chercheurs nord-américains et la conception durandienne de l'imaginaire. Remarquons tout d'abord l'existence d'une certaine parenté sur le plan épistémologique : tout comme G. Durand fonde ses « structures anthropologiques de l'imaginaire » (1993) en rupture face au paradigme classique de l'imagination délirante (la « folle du logis » de Malebranche, maîtresse d'erreur et de fausseté selon Pascal), au positivisme desséchant qui avait frappé les sciences sociales et humaines à partir du XIX^e siècle et au non-sens d'une sémiotique obnubilée par l'arbitraire du signifiant (Durand, 1996, p. 78), G. Lakoff et M. Johnson (2003, p. 195-209 et 243-246) placent leur vision de la métaphore (comme processus cognitif et un système conceptuel qui modèle notre perception du monde et structure aussi bien la pensée que le langage et les actions) aux antipodes de l'objectivisme logocentrique de la philosophie occidentale, et surtout aux antipodes de la philosophie analytique de tradition anglo-saxonne et du néo-rationalisme de la linguistique moderne (avec Chomsky notamment)²⁶. Pour eux, la métaphore ne saurait se réduire à une affaire de mots ou d'ornement rhétorique. Il s'agit, comme l'imaginaire chez G. Durand, d'une structure qui s'appuie sur des fondements à la fois culturels et neurobiologiques, la réflexologie comme point de départ de la « trajectoire anthropologique » durandienne n'étant d'ailleurs pas sans affinités avec le primat de l'expérience physique et corporelle du monde sous-jacente, chez G. Lakoff et M. Johnson, à la manière dont nous conceptualisons et verbalisons nos sentiments et notre rapport à l'espace et au temps. Tout comme l'image dont nous parlions plus haut, la métaphore est instance médiatrice entre le sensible et l'intellectuel exerçant son influence aussi bien sur le plan de la perception et des moti-

vations (conscientes ou inconscientes) que sur celui de la pensée abstraite, des croyances ou des routines du quotidien.

- 19 Lorsque les auteurs parlent du pouvoir de la métaphore (comme phénomène naturel et neuronal constitutif d'une « anatomie de l'imagination » [Lakoff & Johnson, 2003, p. 251]), les concepts deviennent complètement interchangeables : loin d'être neutre ou objectif, le discours scientifique est, selon G. Lakoff et M. Johnson, chargé de métaphores (d'où la possibilité de l'étudier du point de vue de l'imaginaire) ; les grandes transformations culturelles et épistémiques d'une civilisation donnée sont mesurables, ajoutent-ils, à l'émergence ou à l'effacement de certaines structures métaphoriques (« Le temps c'est de l'argent », par exemple) : une idée qui rejoint nettement les trois tropismes évoqués par G. Durand et les trois grandes familles de mythes sur lesquelles ils débouchent (mythes finissants, mythes dominants, mythes naissants). Personne ni aucune culture ou société ne peut se passer du mythe comme elles ne sauraient vivre sans métaphores : en donnant forme, sens et cohérence au monde et à notre expérience, la métaphore acquiert, pour les chercheurs nord-américains, une dimension clairement identitaire et culturelle et devient analogue au mythe, comme ils le soulignent d'ailleurs très nettement dans l'un des passages les plus marquants de l'ouvrage que nous avons cité en exergue. Dans la postface à l'édition de 2003 où ils développent la question des fondements neurologiques de la pensée métaphorique, les auteurs distinguent (p. 257) encore les métaphores primaires (universelles) des métaphores secondaires (sociales, culturelles, idéologiques, personnelles) — ce qui s'applique tout aussi bien à l'imaginaire —, la définition qu'ils donnent des *images-schéma* (p. 253) comme images « primitives » qui structurent toutes ces « images riches » (c'est-à-dire sémantiquement denses) modelant notre expérience dans toutes ses dimensions, coïncidant parfaitement avec les définitions les plus orthodoxes de l'image archétypale. Remarquons finalement que, tout comme l'imaginaire est pensée du complexe que seule une approche systémique peut véritablement explorer, la métaphore apparaît à G. Lakoff et M. Johnson comme une troisième voie²⁷ qui opère la synthèse entre le mythe occidental de l'objectivisme et la peur de la métaphore qui le hante, et le mythe romantique et post-révolution industrielle de la subjectivité. Après ce long chassé-croisé, les

chemins de l'imaginaire et de la linguistique cognitive ne pouvaient qu'en venir à se (con)fondre, la métaphore devenant, à la fin de l'ouvrage, l'espace privilégié où la raison s'unit à l'imagination, c'est-à-dire le lieu (commun) d'une *imaginative rationality*²⁸ (p. 193).

- 20 En tant que force qui harmonise (sans les exclure mutuellement) l'ordre et désordre, le chaos et le cosmos, la symétrie et la dissymétrie, la Loi et la dimension de la fête et du jeu, Apollon et Dionysos, la vie intérieure et l'expérience du monde ; bref, en tant que principe médiateur et réunificateur de l'univers, de la forme et du sens, la métaphore est ainsi l'un des noms possibles de l'imaginaire. L'autre nom, c'est évidemment l'Amour. En effet, du Moyen Âge à l'époque contemporaine, l'amour, en tant que construction à partir d'une image-écran médiatrice, est toujours une quête du sens, un acte de signification, c'est-à-dire un processus dynamique mettant en relation les éléments disjoints du monde et de notre expérience. Dante l'avait parfaitement compris lorsqu'à la fin de la *Divine Comédie*, cherchant, en parfait géomètre, à mesurer l'incommensurable circonférence de l'univers et à résoudre le nœud gordien qui unit l'image au cercle²⁹, découvre que c'est l'Amour (divin) — cet amour « *che move il sole e l'altra stelle* », suivant le vers sur lequel se clôt la *Divine Comédie* (*Paradiso*, v. 145) — qui constitue l'élan vital, la seule et véritable force d'agrégation de la Création qui transforme le mouvement entropique conduisant à l'émiettement du Sens et de la Forme Universelle (*Paradis*, v. 91) en une dynamique unifiante qui relie les feuillets du Livre de l'Univers au sein d'un système désormais cohérent, structuré et lisible :

*Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i dico è un semplice lume*³⁰.
(*Paradiso*, XXXIII, v. 85-90)

- AGAMBEN Giorgio, 2007, *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- AUGUSTIN (saint), 1954, *Confessions. Livres IX-XIII*, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, t. 2.
- BASCHET Jérôme & SCHMITT Jean-Claude (dir.), 1996, *L'Image : fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or.
- BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BOULNOIS Olivier, 2008, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (v^e-xv^e siècles)*, Paris, Seuil.
- BOYER Régis, 2010, « Petite mythologie : qu'est-ce à dire », dans F. Bayard et A. Guillaume (dir.), *Formes et difformités médiévales. Hommage à Claude Lecouteux*, Paris, PUPS, p. 63-74.
- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André & WALTER Philippe, 2005, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago.
- CHRÉTIEN DE TROYES, 1982, *Cligès*, éd. A. Micha, Paris, Honoré Champion.
- DAMÁSIO António, 2000, *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Lisbonne, Europa América.
- DANTE, 1992, *La Divine Comédie*, éd. bilingue (italien/français) de J. Risset, Paris, Garnier-Flammarion.
- DURAND Gilbert, 1993, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire [1960]*, Paris, Dunod.
- DURAND Gilbert, 1994, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier.
- DURAND Gilbert, 1996, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.
- GARCIN Jérôme (dir.), 2007, *Nouvelles Mythologies*, Paris, Seuil.
- GODINHO Helder, 1981, « Para uma mitocrítica de Os Lusíadas », dans Y. Centeno et S. Reckert (dir.), *A viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito*, Lisbonne, Arcádia, p. 33-54.
- GODINHO Helder, 2013, « Les pouvoirs du récit », *Iris*, n° 34 (Hommage à Gilbert Durand), p. 55-67.
- GOODY Jack, 2006, *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte.
- GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUN, 1973-1982, *Le Roman de la Rose*, éd. F. Lecoy, 3 vol., Paris, Honoré Champion.
- HARF-LANCNER Laurence, 1985, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 40, n° 1, p. 208-226.

- JAKOBSON Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- LACAN Jacques, 1956, « Le séminaire sur la lettre volée », *La Psychanalyse*, n° 2, Paris, PUF, p. 1-44.
- LAKOFF George & JOHNSON Mark, 2003, *Metaphors We Live By*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- LAMY Laurent, 2015, « Au commencement était la métaphore : une intuition précoce de Nietzsche sur la primauté de la métaphore comme matrice cognitive », *Kriterion. Revista de Filosofia*, vol. 56, n° 132, p. 521-540. Disponible sur <www.scielo.br/pdf/kr/v56n132/0100-512X-kr-56-132-0521.pdf> (consulté le 21 novembre 2016).
- LEMOINE Michel (dir.), 2006, *L'Image dans l'art et la pensée du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols.
- LEUPIN Alexandre, 1994, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion.
- LEWI Georges, 2009, *Mythologie des marques : quand les marques font leur storytelling*, Paris, Pearson Education France / Village mondial.
- MORIN Edgar, 1986, *La Méthode*, tome 3 : *La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil.
- RENART Jean, 1979, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, Paris, Honoré Champion.
- RENART Jean, 1983, *Le Lai de l'ombre*, éd. F. Lecoy, Paris, Honoré Champion.
- RICŒUR Paul, 1983, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil.
- RICŒUR Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SAÏD Suzanne, 1987, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, n° 2, p. 309-330.
- SCHEID John & SVENBRO Jesper, 2003, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Éditions Errance.
- SCHEID John & SVENBRO Jesper, 2014, *La Tortue et la Lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS Éditions.
- THOMAS Joël (dir.), 1998, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.
- THOMAS Joël, 2011, « Le "chant profond" des mythes gréco-romains. État des lieux et perspectives méthodologiques », *Cadernos do CEIL. Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário*, n° 1, p. 14. Disponible sur <<https://ielt.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/2018/03/narrativas-e-mediacao-numero-1-setembro-2011-1.pdf>> (consulté le 17 novembre 2016).
- Tristan et Yseut. Les poèmes français*, 1989, éd. et trad. par P. Walter, Paris, Le Livre de poche.

WALTER Philippe (dir.), 2007, *Arthur, Gauvain et Mériadoc : récits arthuriens latins du XIII^e siècle*, Grenoble, ELLUG.

WALTER Philippe, 2013, « De l'image à l'imaginaire médiéval », *Medievalista*, n° 13. Disponible sur <<https://doi.org/10.4000/medievalista.539>>.

WATIN-AUGOUARD Jean, 2006, *Histoires de marques*, Paris, Eyrolles.

WOLF-BONVIN Romaine, 1989, « Lambeaux de pourpre et mauvaise lune », *Littérature*, n° 4, p. 100-109.

WOLF-BONVIN Romaine, 1998, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Honoré Champion.

WRIGHT Monica L., 2009, *Weaving Narrative. Clothing in Twelfth-Century French Romances*, Philadelphie, Pennsylvania University Press.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2001, *Philosophie des images* [1997], Paris, PUF.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2002, *La Vie des images*, Grenoble, PUG.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2008, « Éléments pour une critique de la métaphore », dans D. Jamet (dir.), *Dérives de la métaphore. Colloque de Lyon*, Paris. L'Harmattan, p. 223-236.

NOTES

1 Selon la théorie augustinienne, le fantasme (*phantasma*, *phantasticum hominis*) apparaît comme une image illusoire imprimée dans l'esprit humain par une force souvent démoniaque et dont la puissance est si grande que ces formes prennent, pour le rêveur par exemple, l'apparence de vrais corps (Sol., II, XX, 34 ; *De Trinitate*, II, 3 ; VIII, VI, 9 ; *De Civitatis Dei*, XVIII, 18, XX, 19 ; *Confessiones*, VI, 13). Cette conception sera reprise par le célèbre Canon Episcopi (circa 900), par saint Thomas d'Aquin (*Summa Theologiae*, III, q. CXIV, IV) ainsi que par toute la tradition théologique et philosophique au moins jusqu'au xv^e siècle, permettant notamment à l'Église de nier tout fondement réel à la métamorphose. Voir, à ce sujet, l'article de Harf-Lancner (1985, p. 208-226).

2 Voir, par exemple, le *Philosophia mundi* (PL 172, 39-102) du chartrain Guillaume de Conches cité par Agamben (2007, p. 141-142).

3 Texte établi et traduit par P. de Labriolle en 1954.

4 Le motif de la parure comme emblème de l'image médiatrice, comme voile qui circonscrit de son enveloppe le corps et lui donne une forme, s'inscrit dans une longue tradition rhétorique qui, bien qu'issue de l'Anti-

quité (Horace, *Retorica ad Herennium*, IV, 6, 9 ; notion d'*intextum* chez Quintilien et de *textere* chez Cicéron, *Orator*, LXX, 235, par exemple), connaîtra un remarquable développement dans la tradition philosophique et allégorique du Haut Moyen Âge (l'image du « voile diaphane de la fiction » dans le *Commentarii in somnium Scipionis* de Macrobie [I, 2], la commune substance langagière et rhétorique entre le corps de la Dame et sa parure dans le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [voir, notamment, liv. V, « De Rhetorica »] de Martianus Capella), ainsi qu'au XII^e siècle sous l'impulsion d'Alain de Lille et de nombreux penseurs de l'École de Chartres qui approfondissent considérablement, au sein de l'allégorie, les ressources et les enjeux poétiques, exégétiques et cognitifs de la rhétorique de l'*integumentum*. Voir, à ce sujet, Wolf-Bonvin (1989, p. 100-109 ; 1998), Scheid & Svenbro (2003) et Wright (2009).

5 Remarquons, à cet égard, que l'histoire de Narcisse ne nous prévient pas spécifiquement contre les dangers de l'identification mimétique, mais contre ceux d'une déréliction identitaire où le sujet se voit comme un Autre au lieu de contempler, à travers le miroir, comme le faisait probablement Oiseuse, la profondeur de l'être et l'énigme du temps. L'immobilité contemplative d'Oiseuse est d'ailleurs, dans cette perspective, radicalement différente de l'engouement spéculaire de Narcisse dont le nom – *narkè* – signifie, en grec, engourdissement, torpeur, paralysie.

6 Nous retrouvons, par ce biais, l'importante question ricœurienne des rapports entre le récit et le temps, ainsi que toute la problématique liée à la construction narrative de l'identité (*Temps et récit ; Soi-même comme un autre*) dont les études sur l'imaginaire ne sauraient faire l'économie.

7 « Les plaisirs des grands amours, / leurs tourments et leurs douleurs, / leurs peines et leurs souffrances, / Tristan les rappelle à l'image » ; « C'est pour cela qu'il fit cette statue, / parce qu'il voulait lui dire ses sentiments, / ses bonnes pensées et son trouble insensé, / sa peine, sa joie d'amour » (*Tristan et Yseut. Les poèmes français*, 1989).

8 Par ce biais, J. Lacan démontrait à quel point toutes les « incidences imaginaires » de notre expérience, du « plus intime de l'organisme humain » jusqu'à l'ordre de la fiction, sont reliées par une « chaîne symbolique » qui leur donne consistance et cohérence et, par conséquent, un sens.

9 Mortellement blessé, Tristan attend que la Reine Iseut vienne à nouveau le guérir. La voile blanche (vérité du récit) devrait annoncer sa présence sur le navire et la voile noire (mensonge de l'autre Iseut) son absence, cette alternance symbolique au niveau des couleurs faisant miroiter l'alternance

cyclique qui structure et configure, en-deçà ou au-delà des récits, le mythe tristanien.

10 Voir, à ce sujet, l'excellente mise au point de Saïd (1987, p. 309-330), ainsi que les remarques de Wunenburger (2001, p. 99 et suiv.).

11 Voir Leupin (1994).

12 Voir, à ce sujet, l'intéressant ouvrage de Goody (2006). Pour le Moyen Âge, je renvoie aux travaux de Baschet & Schmitt (1996), Lemoine (2006) et Boulnois (2008).

13 Que cette image d'ailleurs soit verbale ou plastique ; qu'elle émane du rêve, de l'art, de la tradition orale ou du discours scientifique, comme le notait déjà G. Bachelard.

14 Cette dimension sonore joue un rôle crucial au sein de l'imaginaire de la renommée dans son rapport à la construction de l'identité héroïque au Moyen Âge et bien au-delà. Chrétien de Troyes met particulièrement bien en scène sa dynamique et ses enjeux narratifs et symboliques dans le *Conte du Graal* lorsqu'il insiste, à plusieurs reprises, sur le fait que les chevaliers vaincus par le héros doivent se rendre auprès du roi Arthur afin de lui raconter leur histoire, suite à quoi ils sont pleinement intégrés dans l'univers de la cour. Cette distance (temporelle et spatiale) entre l'acte héroïque et sa narrativisation n'est pas seulement motivée par un désir d'amplification narcissique de l'image du héros dont le nom se propage dans l'espace textuel, la renommée traduisant, en quelque sorte, une répétition à l'infini du signifiant nominal : il signifie le passage d'une action (emblème d'une matière narrative à l'état brut) à un récit identitaire structuré, la transformation du « réel » en un univers symbolique, de l'image en l'imaginaire, du discours en fiction poétique. On comprend dès lors pourquoi Chrétien prend soin de nous renseigner, dans ce contexte, sur une étrange coutume (que l'on retrouve, par ailleurs, dans des textes latins du Moyen Âge, notamment dans *Arthur et Gorlagon* : voir P. Walter, 2007) selon laquelle le roi Arthur refuse de manger avant d'avoir écouté un récit d'aventure. L'univers de la cour semble ainsi désigner l'espace par excellence d'une conversion symbolique, fonctionnelle et fictionnelle de la parole, l'identité du héros ainsi que la survie même de la souveraineté arthurienne dépendant étroitement d'un récit médiateur. Dans la fameuse épopée portugaise de Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572), le terme *fama* (ou ses dérivés) — la renommée — apparaît près de 70 fois : présentée souvent comme antithèse de la renommée des Anciens (matière troyenne, modèle d'Alexandre, etc.), la *Fama* est ainsi mouvement d'autonomisation et dynamique identitaire qui

structure en profondeur l'imaginaire collectif bâti autour du personnage de Vasco da Gama. Voir, à ce sujet, Godinho (1981, p. 33-54).

15 Le poème insiste sur la nature changeante et trouble de l'image qui miroite à la surface de l'eau : « L'anel prent et vers li tent : / “Tenez, fet il, ma douce amie ! / Puis que ma dame n'en veut mie, / vous le prendrez bien sanz meslee.” / L'aigue s'est un petit troublee / au cheoir que l'anias fist. » (v. 894-899)

16 Concept que j'emprunte à E. Morin qui insiste sur la nature dialogique du mythe comme double de la pensée rationnelle (1986, p. 175-176) ; une dimension que l'on retrouve également dans l'idée de chaosmos chère à J. Joyce.

17 « Comant dui cuer a un se tientent / Sanz ce qu'ansamble ne parvient. » (1982)

18 C'est ce que démontre P. Walter dans ses nombreuses études de mythologie comparée sur la littérature du Moyen Âge.

19 À travers ces concepts opératoires, nous reconnaitrons aisément les grands courants de pensée sur le mythe qui ont traversé le xx^e siècle, de M. Éliade à J.-J. Wunenburger, en passant par C. G. Jung, G. Durand, E. Morin, J. Hillman, G. Deleuze ou M. Maffesoli. Voir, à ce sujet, l'excellente synthèse déjà citée de J. Thomas (2011), ainsi que l'ouvrage qu'il a dirigé en 1998.

20 « [...] le corps en soi ne devient aimable que quand il gagne une signification donnée par le récit qu'on a entendu ou par le récit que l'amant se crée lui-même de la personne qu'il va aimer après avoir acquis cette signification [...]. Mais, dans tous ces cas, le corps n'est aimé qu'après avoir été médiatisé et c'est dans cette médiatisation qu'il acquiert le caractère aimable. » (Godinho, 2013, p. 60)

21 D'où la conclusion de J. Scheid et J. Svenbro : « C'est grâce à l'agrégat mythique qu'on peut découvrir les possibilités offertes par l'imaginaire, c'est grâce à lui qu'on peut explorer cet imaginaire de façon inédite, c'est grâce à lui que, sans cesse, on peut “inventer” la culture. » (2014, p. 217) Ce qui est vrai pour le récit mythologique classique l'est aussi pour tout autre récit poétique : que l'on songe, par exemple, à la célèbre et puissante image des trois gouttes de sang sur la neige dans *Le Conte du Graal (Perceval)* de Chrétien de Troyes, ou encore à la vaste fresque romanesque qui se développe à partir du motif du Graal inventé par Chrétien dans ce même poème et constitue une véritable mythologie du Graal.

22 Voir *Philosophie des images* (2001, p. 3-52), ainsi que la synthèse « Image et image primordiale » parue dans l'ouvrage dirigé par D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (2005, p. 193-204).

23 Voir les pertinentes remarques de Boyer (2010, p. 63-74).

24 À ce sujet, je renvoie notamment aux travaux de Watin-Augouard (2006) et Lewi (2009).

25 La traduction française de cet essai est parue en 1986 aux Éditions de Minuit sous le titre *Les Métaphores dans la vie quotidienne*.

26 Cette conception de la métaphore n'est pas entièrement nouvelle : rappelons que déjà Nietzsche avait signalé (notamment dans *La Naissance de la tragédie* de 1872, ses *Theoretische Studien* de 1873 et *Le Gai Savoir* de 1882) que les tropes et les figures de rhétorique ne sauraient se réduire à de simples ornements discursifs, constituant plutôt l'essence même du langage, et que les processus symboliques à travers lesquels la pensée construit ses représentations relèvent d'une véritable structure fictionnelle, d'une poétisation qui imprègne toute création de l'esprit humain, y compris la science. Voir, à ce sujet, les réflexions de Lamy (2015, p. 521-540).

27 Voir « The Third Choice: An Experientialist Synthesis » dans Lakoff & Johnson (2003, p. 192-194).

28 Revisitant les grands paradigmes contemporains où s'affrontent, au sein de l'activité cognitive et herméneutique, la pensée métaphorique (c'est-à-dire « le démon de l'analogie » associé au spectre de la déviance et de la transgression) et la discursivité logico-formelle qui, de longue date, préside à la pensée rationnelle (J. Bouveresse, U. Eco, G. Bachelard, P. Ricœur, etc.), J.-J. Wunenburger défend lui aussi ce principe de la non-contradiction fondée sur une « épistémologie croisée » où toute pensée est fondamentalement impure (2008, p. 223-236). À la suite d'Aristote qui soulignait déjà les vertus poétiques de la métaphore et de G. Lakoff et M. Johnson qui insistent sur les fondements icono-logiques de souche métaphorique aussi bien du langage ordinaire que de la pensée conceptuelle nous invitant ainsi à dépasser le clivage traditionnel entre objectivisme et subjectivisme, pensée abstraite, appréhension du réel et pensée symbolique, J.-J. Wunenburger insiste ainsi sur la fonction heuristique de la métaphore (vive) qui associe, au sein d'une théorie de la connaissance, raison et imaginaire, c'est-à-dire univers symbolique et logique formelle. À ce sujet, voir aussi les réflexions développées par le même auteur dans *La Vie des images* (2002, p. 91 et suiv.).

29 « *Veder voleva come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova* »
(*Paradiso*, XXXIII, v. 133-138).

30 « Dans la profondeur je vis que se recueille, / liés avec amour en un
volume, / ce qui dans l'univers se dissémine : / accidents, substances et
leurs modalités / comme fondues ensemble, en sorte / que ce que j'en dis
est simple lueur. »

AUTHOR

Carlos F. Clamote Carreto

Faculté des sciences sociales et humaines, Université nouvelle de Lisbonne, IELT
(Institut d'études de littérature et tradition)
ccarreto[at]fcsh.unl.pt

Topiques. — Synesthésies visuelles
et visions entoptiques

La renaissance de la synesthésie et la synesthésie visuelle

The Synesthesia's Rebirth and Visual Synesthesia

Hervé-Pierre Lambert

Copyright

CC BY-NC 4.0

ABSTRACTS

Français

À partir des années quatre-vingt eut lieu la *Synesthesia renaissance*, révolution à la fois scientifique et culturelle sur le phénomène de la synesthésie. Après un premier moment d'études neuropsychologiques, l'arrivée des techniques d'imagerie cérébrale a permis de nouvelles avancées des connaissances et l'élaboration de paradigmes sur le fondement neural de la synesthésie, dont l'essentiel est celui de la *cross-activation*. Ce dossier est consacré à l'étude de la synesthésie visuelle, de ses photismes et à la vision entoptique. Dans son article « Two Kinds of Vision, Synesthesia and Hypnagogia, a Comparison », Carol Steen rappelle l'importance de la notion des *form constants* de Klüver. L'article de Greta Berman « Considerations on Genuine Synesthesia in Art and Music » prolonge les études sur les caractéristiques communes des œuvres d'artistes synesthètes, qu'elle a publiées avec Carol Steen, dans le chapitre « Synesthesia and the Artistic Process » du *Oxford Handbook of Synesthesia*. Patricia Lynne Duffy, l'auteur de *Blue Cats and Chartreuse Kittens*, continue sa recherche sur les personnages de fiction synesthètes dans le roman contemporain avec « Synesthete Spies, Detectives and Outlaws: Unsettling Truths Uncovered Through (an Equally Unsettling) Synesthetic Process ». Hervé-Pierre Lambert dans « *Form constants, synesthésie visuelle, vision entoptique* » montre comment une notion – les *form constants* de Klüver –, élaborée en 1928 à partir des hallucinations visuelles liées au peyotl, est devenue un élément essentiel pour comprendre les photismes, particulièrement synesthésiques. Elle s'est appliquée à l'anthropologie et à la théorie de l'externalisation avant de servir avec la neurogéométrie à mieux comprendre l'origine des photismes de la vision entoptique. Gabriella Brusa-Zappellini, dans « Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme », rappelle l'intérêt de la thèse de l'origine de l'art paléolithique dans les phénomènes entoptiques.

English

The Synesthesia's renaissance took place in the 1980s, and it has proven to be both a scientific and cultural revolution. After a primary phase of neuropsychological studies, the advent of neuroimaging techniques led to new

advances in knowledge, and to the development of paradigms concerning the neural basis of synesthesia, with the *cross-activation* paradigm being among the most essential. This dossier is particularly consecrated to the study of visual synesthesia and its photisms. In her article “Two Kinds of Vision, Synesthesia and Hypnagogia, a Comparison”, Carol Steen recalls the importance of Klüver’s notion of *constant form*. Greta Berman’s article “Considerations on Genuine Synesthesia in Art and Music” furthers Synesthesia studies to include common characteristics in the works of synthetic artists. This article was published with Carol Steen, in the chapter “Synesthesia and the Artistic Process” in the *Oxford Handbook of Synesthesia*. Patricia Lynne Duffy, author of *Blue Cats and Chartreuse Kittens*, has been carrying out research on fictional synesthetic characters in the contemporary novel “Synesthete Spies, Detectives and Outlaws: Unsettling Truths Uncovered Through (an Equally Unsettling) Synesthetic Process”. Hervé Pierre Lambert in “Form Constants, Visual Synesthesia, Entoptic Vision” shows how Klüver’s *form constants*, a notion developed in 1928 based on visual hallucinations related to peyote, have become an essential element in understanding photisms, especially those of the synesthetic variety. *Form constants* have also been applied to anthropology and externalization theory, and contributed to the field of neurogeometry, in which they have allowed researchers to better understand the origin of photisms in entoptic vision. In “Mental Imagery and Iconic Imagery: The Art of Origins between Neuropsychology and Shamanism”, Gabriella Brusa Zappellini sheds new light on the hypothesis of the origins of pre-lithic art in entoptic phenomena.

INDEX

Mots-clés

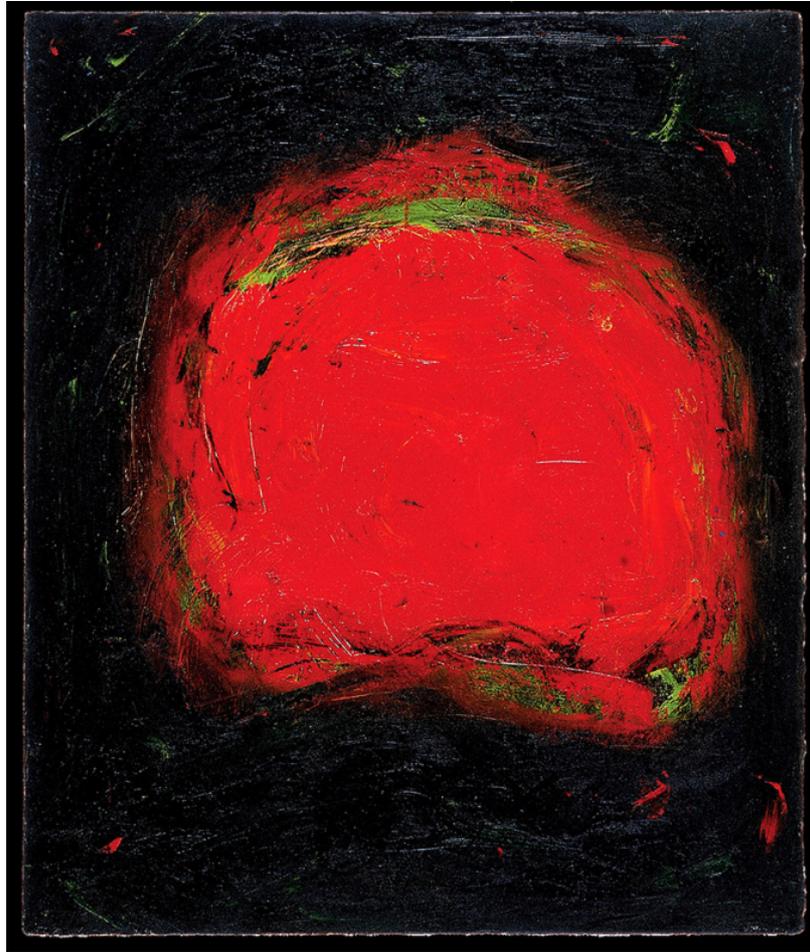
synesthésie, synesthésie visuelle, photisme, vision entoptique, form constants, cross-activation, graphème-couleur, Hubbard, Carol Steen, Cytowic, Klüver

Keywords

synesthesia, visual synesthesia, photisms, entoptic vision, form constants, cross-activation, grapheme-color, Hubbard, Carol Steen, Cytowic, Klüver.

TEXT

Figure 1. – Carol Steen, *Vision*, 1996, huile sur papier, 39 x 31 cm.



The first painting in which I consciously recorded a photism that I saw during an acupuncture session, called Vision was created in 1996. I was lying flat on my back and stuck full of needles. My eyes were shut and I watched intently, as I always do, hoping to see something magical, which does not always occur. Some visions are just not interesting or beautiful. Lying there, I watched the black background become pierced by a bright red color that began to form in the middle of the rich velvet blackness. The red began as a small dot of color and grew quite large rather quickly, chasing much of the blackness away. I saw green shapes appear in the midst of the red color and move around the red and black fields. This was the first vision that I painted exactly as I saw it¹. (Steen, 2001, p. 205)

1 Il y a quarante ans commençait la *Synesthesia renaissance*. À partir des années 1980, les études réalisées aux États-Unis par Lawrence E.

Marks puis Richard Cytowic, en Grande-Bretagne par Simon Baron-Cohen et John E. Harrison ont ouvert une nouvelle époque dans l'histoire compliquée de la reconnaissance de la synesthésie comme un phénomène neurologique relevant d'études scientifiques.

- 2 La synesthésie avait été considérée comme un phénomène relevant d'investigations scientifiques à partir des années 1880, avec notamment les travaux de Gustav Fechner, Francis Galton et du psychiatre suisse Eugen Bleuler. Le terme « synesthésie² » était créé en 1865 par le physiologiste français Alfred Vulpian. Le Congrès international de psychologie physiologique à Paris, en 1889, consacrait un engouement scientifique international pour l'étude d'un phénomène souvent appelé du nom de l'une de ses variantes, « l'audition colorée ». Un tableau statistique du nombre des études qui lui sont consacrées témoigne d'une histoire contrastée avec trois périodes. La première va des années 1880 jusqu'aux années 1920, période d'expansion qui culmine dans les années 1890. Puis la production s'effondre des années 1930 aux années 1970. À partir des années 1980, commence la troisième période, celle de la renaissance, avec une véritable explosion des publications dans la première décennie du XXI^e siècle.
- 3 Les raisons de la quasi-disparition de l'intérêt scientifique pendant ces cinquante ans sont attribuées à la domination behavioriste qui, écrit Cytowic, considérait les récits subjectifs des états mentaux comme non fiables et dénués d'intérêt. Il ajoute : « *Any investigation of synesthesia as a topic became automatically suspicious, and there followed three or four decades of disbelief that it could even be "real"*³. » (2013, p. 400) Cytowic décrit les conditions hostiles dans lesquels il a commencé ses études sur la synesthésie dans les années 1980 : « [...] *the zeitgeist challenged synesthesia's reality and frowned on it as a research topic. Funding was impossible. My neurology colleagues actually warned me to drop the pursuit of my index case of taste-shape synesthesia. "New Age nonsense", they warned. "It will ruin your career"*⁴. » (Ibid.) Vilayanur S. Ramachandran et Edward M. Hubbard rappellent aussi en introduction d'un article de 2001 les obstacles intellectuels à la reconnaissance de la synesthésie dans le milieu scientifique : « *Indeed, despite a century of research, the phenomenon is still sometimes dismissed as bogus. We have frequently encountered the following types of explanations in the literature as well as in conversations with professional colleagues: [...] "They are just*

remembering childhood memories such as seeing coloured numbers in books or playing with coloured refrigerator magnets [...]”⁵. » (2001, p. 3)

- 4 La révolution scientifique concernant la synesthésie s’est déroulée en deux temps, la première phase est tout d’abord neuropsychologique, c’est le *neuropsychological turn* de la synesthésie marquée par les études de Baron-Cohen et d’Harrison en Angleterre, et de Marks et de Cytowic aux États-Unis. Le second moment est celui de l’utilisation des nouveaux moyens de l’imagerie cérébrale qui ont accéléré la révolution des connaissances du phénomène et mené à la création de nouveaux paradigmes d’explication.
- 5 La synesthésie est définie comme un phénomène neurologique par lequel la stimulation d’une modalité sensorielle provoque des expériences sensorielles dans une seconde modalité non stimulée⁶. Elle est généralement unidirectionnelle, dans ce cas un sens enclenche un second sans réversibilité possible. Le phénomène de stimulation intermodale est automatique, involontaire. Le fait qu’il puisse être provoqué et mémorisable le rend plus facilement objet de représentation esthétique. Les perceptions sont durables et jamais élaborées. Elles vont produire par exemple des textures lisses ou rugueuses, des goûts agréables ou désagréables, tels que salés, sucrés ou métalliques. Les synesthètes visuels vont expérimenter dans leur champ de vision non pas des images mais des formes et des couleurs non élaborées : tâches, lignes, spirales, zigzags, formes en grillage. « *Synesthetic percepts never go beyond this elementary, unembroidered level. If they did, they would no longer be synesthesia but rather well-formed hallucinations or figurative mental images of the kind we all have daydreaming*⁷. » (Cytowic, 1993, p. 77) Cytowic rapproche alors les perceptions synesthétiques visuelles des *form constants* de Heinrich Klüver. L’identification des *form constants* de Klüver avec les images d’effet synesthésique constitue le thème central de ce dossier. Carol Steen a témoigné d’un intérêt majeur pour les *form constants*. Elle en a trouvé les traces dans son œuvre et dans les œuvres picturales d’autres synesthètes.
- 6 Un répertoire des différentes synesthésies a été dressé : certaines associations sont plus courantes comme entre le son et la vue, d’autres plus rares avec le goût ou l’odorat. La synesthésie la plus

courante est celle nommée graphème-couleur, qui concerne plus de la moitié des synesthètes : les lettres et les chiffres sont perçus avec une coloration qui varie suivant les individus. Si la prédominance féminine est reconnue, l'évaluation de la prévalence du phénomène reste encore trop imprécise, oscillant entre un pour deux mille et un pour deux cent. En plus de la synesthésie classique (*developmental synesthesia*) apparaissant dans l'enfance, il existe une synesthésie accidentelle (*acquired synesthesia*), provoquée par un dysfonctionnement neurologique ou physique, par exemple comme séquelles de la méningite. S'ajoute aussi un troisième type de synesthésie, temporaire cette fois, induite par les drogues. Toutes ces synesthésies s'opposent à la synesthésie métaphorique ou pseudo-synesthésie qui concerne les manifestations culturelles et littéraires, ainsi que les métaphores synesthésiques dans le langage, les tropes littéraires et toutes les constructions artistiques qui emploient le mot « synesthésie » pour décrire des associations multisensorielles, ce qui fut l'une des caractéristiques du romantisme allemand et du symbolisme français.

7 Dès la première époque, l'existence de la pseudo-synesthésie paraissait un obstacle à la compréhension scientifique du phénomène et à son acceptation comme un fait réel. Faire la différence entre audition colorée et système synesthésique élaboré par les artistes s'était imposé aux scientifiques. Jean Clavière, dans *L'année psychologique* de 1898, diagnostiquait sans ménagement : « Ce qui a fait à l'audition colorée une si mauvaise réputation, c'est que ses manifestations ont été posées comme principes fondamentaux de la régénération de l'art par des littérateurs, des poètes, des artistes suffisamment connus sous les noms de décadents, de symbolistes, d'évoluto-instrumentistes, etc., et que l'on a qualifiés soit des dévoyés de l'art et des névrosés, soit tout simplement des fumistes. » (p. 164) Hubbard, invité en 2005 dans un séminaire de Jérôme Dokic à l'EHESS, déclarait pour marquer cette séparation essentielle entre synesthésie et pseudo-synesthésie, que l'on peut très bien étudier la synesthésie sans rien savoir de Baudelaire, ni de Rimbaud⁸...

8 L'utilisation des nouveaux moyens de l'imagerie cérébrale, notamment celle par résonance magnétique fonctionnelle, va permettre l'étude des fondements neurophysiologiques du phénomène synesthésique à partir du début des années 2000, transformant le champ

des connaissances. Comme les techniques de neuro-images peuvent être utilisées pendant l'expérience synesthésique, la synesthésie dite graphème-couleur, la plus courante, s'est révélée aussi la plus aisée à manipuler par rapport aux contraintes des appareils, d'où une conséquence considérable : l'immense majorité des études sur le fonctionnement neural de la synesthésie a été en fait réalisée à partir du modèle de la synesthésie graphème-couleur. Et c'est à partir de ce modèle que fut élaboré en 2001 le paradigme dominant aujourd'hui⁹, celui de Ramachandran et de Hubbard, dit de l'« activation croisée » – « *cross-activation* » –, pour expliquer le fonctionnement neurologique de la synesthésie :

[...] *we began to search for a possible neural basis for grapheme-colour synaesthesia and were struck by the fact that brain regions involved in letter and number processing (the 'grapheme area' or the 'visual word form area'; VWFA) lie adjacent to the V4 colour processing area [...]* Given that synaesthesia was known to run in families, we suggested that a genetic factor could lead to a failure of pruning, such that adjacent brain regions in the fusiform gyrus remain connected, even in adults, leading to 'cross-activation' between these regions in much the same way as had already been observed in phantom limb patients¹⁰.
(Hubbard, 2011, p. 154)

- 9 L'aire de traitement de l'identification des lettres et des nombres est adjacente à la région spécialisée dans le traitement des couleurs : l'expérience supplémentaire de voir des couleurs quand on regarde des graphèmes s'expliquerait par une hyperconnectivité entre ces deux zones adjacentes, celle du traitement des graphèmes et celle du traitement des couleurs. Cette hyperconnectivité est le résultat d'une prédisposition génétique qui provoque un élagage synaptique insuffisant (*synaptic pruning*).
- 10 Le paradigme actuel d'explication des bases neurales du phénomène synesthésique repose sur l'hypothèse que le phénomène de *cross-activation* constatée dans le cas de la synesthésie graphème-couleur puisse s'appliquer à tous les autres cas de synesthésie. En 2011, dix ans après le premier énoncé de la théorie, dans l'article *The Cross-Activation Theory at 10*, les deux auteurs font le bilan du paradigme : si le modèle de base 2001 est toujours valide moyennant certains

ajustements, les recherches actuelles cherchent à confirmer la valeur du paradigme sur d'autres synesthésies que le graphème-couleur.

- 11 L'explication du fonctionnement neural de la synesthésie chez Hubbard et Ramachandran intègre la théorie de la synesthésie néonatale (*neonatal synesthesia*) avancée dès 1988 par Daphne Maurer : tous les êtres humains naissent synesthètes mais perdent au cours de leur développement cette connectivité spéciale. C'est une prédisposition génétique qui interviendrait pour ne pas élaguer toutes les interconnexions synesthétiques. Kevin J. Mitchell a fait le point dans son article « Synesthesia and Cortical Connectivity » sur le nouvel axe de recherche de l'évolution des connectivités corticales, ce qu'il nomme « *a neurodevelopmental perspective* ». Les études d'imagerie mentale menées sur les enfants synesthètes, accompagnées d'analyse génomique, s'inscrivent dans ce cadre.
- 12 Parmi les implications épistémologiques et philosophiques de ces découvertes, la révolution synesthésique, pour Cytowic, Ramachandran et Hubbard, a invalidé le concept fodorien de modularité¹¹ : « *The brain was multiplex rather than modular*¹². » (Cytowic, 2013, p. 403) Par ailleurs, le nombre élevé de créateurs parmi les synesthètes a conduit à des études sur le lien possible entre ce qui s'appelait la condition synesthésique jusqu'à peu – aujourd'hui les synesthètes utilisent l'expression « capacités synesthésiques » – et la créativité artistique. Selon Catherine M. Mulvenna, les recherches ne peuvent encore conclure à une créativité artistique plus développée liée à des fondements neuropsychologiques des synesthètes, mais en revanche écrit-elle : « [...] *repeated investigations have found the synaesthetic population to have higher abilities in creative cognition*¹³. » (Mulvenna, 2007, p. 220)
- 13 Les études sur la synesthésie – un *work in progress* – se trouvent ainsi au centre des recherches et des avancées les plus contemporaines, ce que Cytowic soulignait ainsi :

The renaissance I see looking back is a movement away from the clinical classification of synesthetic accounts (what medical science calls nosology) to a multilayered characterization of it. At the present the field is at work on a top-to-bottom science of synesthesia, its investigations ranging from DNA studies, early cognition, and brain imaging all the way up to whole-organism behaviour that includes art

and creativity. Any science would be pleased to have an ambit that spanned levels of magnitude the way synesthesia does¹⁴. (Cytowic, 2013, p. 400)

- 14 Parmi les recherches liées à la synesthésie, un domaine retiendra particulièrement l'attention, celui de l'image entoptique¹⁵, devenu le fil conducteur de la plupart des études présentes ici. Les images perçues par effet synesthésique — *the extra visual percepts experienced in visual synesthesia* — sont du même type que les images géométriques produites par le cerveau tels que Klüver les a décrites et classifiées. Le rapprochement fait par Cytowic entre les perceptions visuelles synesthésiques et les *form constants* de Klüver a été d'une extrême importance pour Carol Steen. Après la prise de conscience de sa synesthésie — en fait elle a cinq différentes synesthésies —, elle a radicalement changé sa démarche artistique pour se consacrer à la représentation — *from inside* — de l'intérieur des visions synesthésiques. Cytowic a consacré à son travail artistique une belle étude dans *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Sa peinture *Vision* de 1996, première tentative esthétique revendiquée pour représenter un photisme synesthésique perçu, sa série de compositions picturales à partir d'un déclencheur musical, ses articles dont « *Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art* », dans *Leonardo* en 2001, ont contribué à ce mouvement historique de la renaissance de la synesthésie. Carol Steen est internationalement reconnue comme l'une des protagonistes de la révolution culturelle de la synesthésie. Elle a fondé, avec Patricia Lynne Duffy, l'American Synesthesia Association qui a organisé en 2017 son dix-septième congrès et qui a servi de référence pour la création d'instances analogues dans d'autres pays. Steen sert de modèle à un personnage de la pièce *The Valley of Astonishment* de Peter Brook. Après le Théâtre des Bouffes du Nord, la pièce fut donnée à New York et dans l'Irving Harris Foundation Lobby of Polonsky Shakespeare Center, la plasticienne présenta une série d'œuvres nouvelles représentant un phénomène qu'elle vivait de manière récente, celui de visions hypnagogiques. L'exposition était intitulée *Mandalas: Installation Inspired by The Valley of Astonishment*. Le nom de *mandalas* avait été donné par Marie-Hélène Estienne et Peter Brook. Ici, dans son article « *Two Kinds of Vision, Synesthesia and Hypnagogia, a Comparison* », Carol Steen

relate les circonstances dans lesquelles elle a commencé à percevoir des photismes d'une nouvelle sorte, des photismes sans déclencheur, qui n'étaient donc pas synesthésiques, et qui se révèlent produits dans l'hypnagogie. La comparaison entre visions synesthésiques et visions hypnagogiques constitue le thème central de cette étude qui permet au lecteur encore peu au fait de la synesthésie d'en avoir immédiatement une vision de l'intérieur.

- 15 Dans son article « Considerations on Genuine Synesthesia in Art and Music », Greta Berman, à la fois curatrice avec Carol Steen de l'exposition *Synesthesia: Art and the Mind*, au McMaster Museum of Art, en 2008, et coauteur avec elle du chapitre « Synesthesia and the Artistic Process » dans l'*Oxford Handbook of Synesthesia*, reprend la question de l'existence en art visuel mais aussi en musique de caractéristiques propres à des artistes synesthètes. Ces caractéristiques sont-elles les mêmes pour l'art visuel et pour la musique ? La présence des *form constants*, écrit Berman, est l'une des signatures de l'artiste synesthète. Elle énonce les caractéristiques semblables des œuvres de Carol Steen, Marcia Smilack, Joan Mitchell, David Hockney, et d'autres peintres comme Charles Burchfield et Tom Thomson, et nous permet aussi d'entrer dans les arcanes synesthésiques de la pianiste Joyce Yang à partir de l'étude qu'elle a réalisée à son sujet.
- 16 Révolution culturelle : en quinze ans, de la clandestinité, des secrets de famille et de laboratoires, la synesthésie est passée à la narration radiophonique d'épiphanies personnelles, à la création d'associations, de clubs, de réseaux sociaux¹⁶. La synesthète Patricia Lynne Duffy est l'auteur d'un livre-culte, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their World*, première édition en 2001 et seconde en 2011. L'auteur new-yorkais montrait comment elle avait vécu sa synesthésie, un long secret d'abord, puis l'épiphanie, pour reprendre son expression, le moment de compréhension, de délivrance, séquences obligées à cette époque de la neurobiographie des synesthètes. L'auteur relatait également les derniers développements des connaissances sur la synesthésie et d'abord commençait à s'intéresser à un domaine, la littérature de fiction sur la synesthésie, pour en devenir la spécialiste. Cofondatrice avec Steen, de l'American Association of Synesthesia, Duffy, protagoniste de cette révolution culturelle et psychologique, a rédigé le chapitre « Synesthesia in Literature »

de l'*Oxford Handbook of Synesthesia*, édité par Julia Simner et Edward M. Hubbard en 2013 et actuelle bible de référence des études sur la synesthésie. Elle anime également un site web de référence intitulé <<http://www.bluecatsandchartreusekittens.com>>. Ici, avec son article « Synesthete Spies, Detectives and Outlaws: Unsettling Truths Uncovered Through (an Equally Unsettling) Synesthetic Process », elle continue son travail de recherche sur la présence des personnages synesthètes de fiction dans le neuroroman contemporain, en s'intéressant à un type particulier de genre romanesque, le roman policier et de fiction, pour montrer comment sont réactivés d'anciens thèmes derrière la modernité des situations et des personnages.

17 L'article « *Form constants*, synesthésie visuelle, vision entoptique » est une réflexion sur le devenir d'une notion élaborée par Klüver en 1928, qui s'est appliquée dans de nombreux domaines, et plus encore que son créateur pourtant visionnaire ne l'avait pressenti, puisqu'elle est centrale dans la constitution de la neurogéométrie. La synesthésie rencontre la longue histoire des *form constants* lors de son *neuropsychological turn*, grâce à Cytowic qui montre la similarité entre ces *patterns* et ceux des photismes synesthésiques. Comme il est fait beaucoup référence à la théorie de Klüver tout au long de ces articles sur la synesthésie visuelle, s'imposait un article sur les *form constants*, sur les conditions de leur élaboration et sur l'histoire de leur expansion à tous les domaines du cerveau visuel, alors que la notion même d'entoptique connaissait elle-même une extension généralisée. Une expansion pressentie par Klüver s'est faite aussi dans le domaine de l'anthropologie où a été montré un lien intrinsèque entre les *form constants* hallucinatoires dans certaines sociétés comme les Huichols avec le peyotl ou les Tucanos avec l'ayahuasca, et les *patterns* géométriques de l'art de ces ethnies. L'art premier paraissait être une externalisation des *form constants* observées dans la première phase des hallucinations par intoxication. Les *form constants* vont constituer une voie royale pour les travaux de neurophysiologie et de neurogéométrie (Frégnac, 2003 ; Petitot, 2009), qui retracent l'origine de ces formes localisée dans l'ère visuelle V1 et expliquent les principes de leur émergence.

18 Dans un domaine plus particulier encore, celui de l'art pariétal du paléolithique supérieur, la notion de *form constants* de Klüver va être