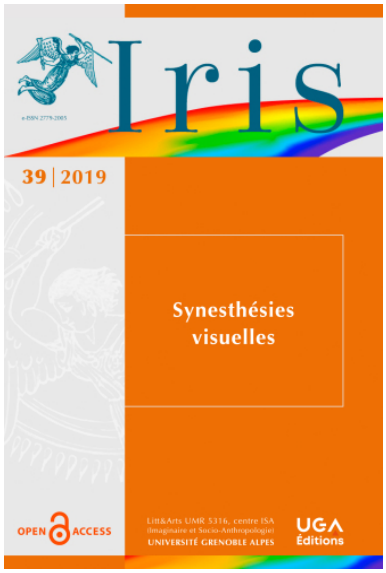


Iris
ISSN : 2779-2005
Éditeur : UGA Éditions

39 | 2019
Synesthésies visuelles

Directeur de publication Fleur Vigneron

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

Référence électronique
« Synesthésies visuelles », *Iris* [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 12 février 2026. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=224

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

ISBN : 978-2-37747-234-5

DOI : 10.35562/iris.224

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

À partir des années 1980 eut lieu une révolution dans la connaissance de la synesthésie, un phénomène qui est considéré non plus comme 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 psychédéliques, 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.

SOMMAIRE

Fleur Vigneron
Éditorial

Mythodologies. — Actualité de la pensée durandienne
Directeur de publication Isabelle Krzywkowski

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

Mercedes Montoro Araque
Horizons mythodologiques : 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
Directeur de publication 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 *Yonec* 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

DOI : 10.35562/iris.844

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

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 scientifiques 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…

BIBLIOGRAPHIE

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

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

AUTEUR

Fleur Vigneron
Université Grenoble Alpes
IDREF : https://www.idref.fr/068972733
ORCID : http://orcid.org/0009-0007-8965-6610
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/fleur-vigneron
ISNI : http://www.isni.org/000000011662430X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14450830

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

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

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

TEXTE

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 nº 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, *Iniciaçao à teoria do imaginàrio de Gilbert Durand* (2005), de *Gilbert Durand e la « Mitodologia »*, par A. Iacuele et M. Pia Rosati (*Atopon*, Quaderno, nº 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 Traduccion 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 dualitude 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 lit-on 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'avaler, de dévorer… et celle plus abstraite d'avidité, de gloutonnerie, 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 morganien 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* 神韵) ! 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, mythèmes, 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 Feng-tai, 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 poïétique 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, essaims, 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 durandienne 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 « Rédimation 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 seiziémiste 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 « mythèmes » de la Fuite et du

Repos en Égypte dans la peinture flamande du XVe au XVIe 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 XIVe et XVe siècles, puis de l'héritage impérial du Téméraire au XVIe 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 XVIe 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 XVIe 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 Démone 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 structture 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^{os} 86-87-88, *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1997 ; *Rôle des Traditions populaires dans la construction de l'Europe. Saints et Dragons. Tradition Walonne*, n^{o} 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 mythodologie 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 mythodologie* (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 changements. Comme le montre la dualitude 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 cinquantenaire 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…

BIBLIOGRAPHIE

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 imaginano em Gilbert Durand », *Caminhos Da Epistemologia II*, Reflexâo 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*, 1re éd., Paris, PUF ; 11e éd., Paris, Dunod, 1992 ; 12e 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, 3e éd. 1983 (épuisé).

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

Durand Gilbert, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, 1re éd., Paris, Berg International ; 2e éd., Paris, Dunod, 1992 ; 3e 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.

[Gutierrez 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, nº 1-2006, Rome, Ed. Mythos (http://www.atopon.it/ebooks/).

Lanceros Patxi, 1994, « Gilbert Durand : mitocritica, mitoanalisis, mitodologia », *Anthropos*, nº 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, *Iniciaçao à teoria do imaginàrio* de Gilbert Durand, Rio de Janeiro, Atlântica edutoria.

[Pierre Jacques (dir.)], 1990, *Le Statut de l'Imaginaire dans l'œuvre de Gilbert Durand*, *Religiologiques*, nº 1, Univ. du Québec à Montréal.

Prat Serra Monserrat, 1993, « *Bibliografia y obras de referencia sobre* Gilbert Durand », *El Bosque*, nº 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 mitoanalisis* », *El Bosque*, nº 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 nº 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^os^ 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^o^ 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*, nº 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*, nº 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 structture fondamentali dell'immaginario in *L'Epopea 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*, nº 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 (IIIe 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 theVimalakīrti 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 (Ve-IIIe 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 », nº 36.

RÉSUMÉS

Français
Profitant de la commémoration du cinquantenaire 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

AUTEUR

Chaoying Durand-Sun
Chercheur associé des CRI et traductrice littéraire.
Présidente d'honneur de l'Association des amis de Gilbert Durand
IDREF : https://www.idref.fr/033630437
ISNI : http://www.isni.org/0000000080791965
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12447882

Horizons mythodologiques : 50 ans et pas une ride !

Mythodological Horizons: 50 Years and Not a Wrinkle!

Mercedes Montoro Araque

DOI : 10.35562/iris.867

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

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

TEXTE

> « 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 titanesque dont le caractère universaliste [1], 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 scientifiques [2] des différents CRI de par le monde — de présenter, commençons par le commencement, avec un bref rappel historique du CRI que j'ai connu [3] — 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 transdisciplinarité [4], 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 espagnol [5] 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’A*ufklärung* (XVIII^e^ siècle), contre l’historicisme positiviste (XIX^e^ siècle) et son mythe messianique (symbolisé par l’arbre de Jessé), contre la psychanalyse freudienne [6] 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 figuratif [8] 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 transcendantale [9], 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 figuratif [10] » (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 dominants [11] », de l’éthologie contemporaine avec ses fameux *Urbilder* ou « indicateurs [12] », 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’images [13], 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 chronotope [14] 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” originaire [15] », 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 “mythèmes [16]” », 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 Maistre [17] : il y établit trois étapes dans la démarche mythocritique [18]. Dans un premier temps, après une « explication quasi stylistique et extensive », il parvient à dégager des images ou « amorces symboliques » récurrentes dans l'œuvre maistrien. 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 "numineuses [21]", 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 récit [22] (écrit ou oral, littéraire ou non) et ce, tout en tenant compte du « primat du verbal [23] et de l'épithétique sur le nom » (Durand, 1996a, p. 191).

9 Dans son article « Pérennité, dérivations et usure du mythe [24] », 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 mythe [25] 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 "conflictorielle", 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'américaine [26] » (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 conducteur 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 originelle [28]. 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 diffusion [29] 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 existé [30] — 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'exégète [31], 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 « égalitairement » 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-Strauss[33], 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 antérieur [35].

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 latente [36], 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 1989 [37], 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 potamologiques [38] » lui aura permis non seulement de bien insister sur leur articulation « en mouvement spiralé [39] », 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 », « schème [40] », « constellation d'images », « décor mythique [41] », « mythe », « archétype », « mythème », « trajet anthropologique [42] », « 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 préfèrerais 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 disciplinaires 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 généreux* [43]

« Ah ! fais cela, toi, l'homme à qui l'horreur agrée,
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 textuel[45] » 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 mémoire[46] ») 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 CRI2i[47] 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 minimal[48], 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 discursivités, 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 copernicienne [49] » — 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 « alogique [50] » et où c'est le mythe, enfin, d'où découle le principe de « redondance [51] », 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 connaissance [52] » qui fut celle de G. Durand se construit, me semble-t-il, à pas [53] 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 contradictoriel — en reprenant Stéphane Lupasco [54] — ou tigrures épistémologiques,

en définitive, qui se construisent et se construiront sur le socle imago-centrique [55] d'un *Hermès généreux* !

BIBLIOGRAPHIE

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 mythodologie. 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*, nº 36 (Les imaginaires du cerveau (deux)) », Grenoble, ELLUG, p. 225-245.

Gutiérrez Fátima, 2014, « Mythocritique, Mythanalyse, Mythodologie. La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques », *Esprit critique. Revue internationale de sociologie et des sciences sociales*, vol. 20, nº 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, nº 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 mitoanalisis » dans *Congreso de Literatura*, II^do^ Congreso mundial Vasco, chez Castalia, Madrid, 1989. Et réédité par Danièle Chauvin avec d'autres articles publiés originairement 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 révél[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 « essaims 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 kerygmatique, à la suite de la rencontre avec le gnosticisme de H. Corbin, pour qui l'ordonnancement des images correspondrait à des formes épiphaniques 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 *épistèmé* 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. Eibesfelf [*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 originairement 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 préfèrera 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 sociohistorique 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'A*ufklärung* 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 recoupent 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 mythologème [...] 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 précédent 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 communie 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*, 3e volet posthume, après *La Légende des Siècles* et *La Fin de Satan*, d'une trilogie inachevée. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000826p> [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://amisgilbertdurand.com/cri/bulletins-cri/> ; <http://phantasma.lett.ubbcluj.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 remplissement » dans la conception durandienne est héritière de cette logique (*ibid.*, p. 73).

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

RÉSUMÉS

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'imago-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, mythème, archétype

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

AUTEUR

Mercedes Montoro Araque
MITEMA in « Prospectiva cultural » HUM 584, Université de Grenade
mmontoro[at]ugr.es
IDREF : https://www.idref.fr/123766281
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-8698-7480

ISNI : http://www.isni.org/0000000116819035
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16582561

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

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

De la création
Autour de l'impératif de la création littéraire
En guise de conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

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).

TEXTE

« 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 transmuer — 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'Imaginaire [1].

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 existentielles [2] :

> 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 littéraire [3], 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 formel [4], 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 humain [5] :

> 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 :

- 1re 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) ;
- 2e 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] ;
- 3e 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 signifiance créatrice qui les présentifie dans l'œuvre. Et j'aimerais mieux caractériser cette prégnance du dynamisme intelligent de la création par le terme allemand *Aufbaüung*. 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 Pygmalion [7], 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 artistique [9] 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'expressionisme 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 fond 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 vertus[14] (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 réception [15] chère à G. Durand, comme à d'autres [16], 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 cieux des hommes, oui[18]. (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 sacrale [19].

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'homme [20] : « 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 "kérygmatique" ; 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 transmuer 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 littéraire. 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.

BIBLIOGRAPHIE

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*, nº 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, 10e 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 mythodologie. Mythes et sociétés* [1995, Paris, Albin Michel], Paris, Librairie générale française.

Durand Gilbert, 2015, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, PUF, 6e 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 Urteilskraft* [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 démythisé 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 2e 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 aristotélicien 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 imaginaux, 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 apparat 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 systémiquement 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’instants 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 psychologisants — double héritage du réalisme descriptif et

de la tradition romanesque européenne — à l'altitude d'une mythologie sacrale, 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 informatique 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 etvisages 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)

RÉSUMÉS

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

AUTEUR

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

IDREF : https://www.idref.fr/073385298
ISNI : http://www.isni.org/0000000116547383

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

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

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

TEXTE

« Ne sai conment 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 that 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 fantasme 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 fantasme, compris aussi bien au sens aristotélicien qu'augustinien [1], est une puissance créatrice de formes [2] qui, bien qu'illusoires, ne sont pas moins ressenties et tenues pour vrai par l'homme. Au cœur du fantasme, 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 Chute [4] et le parchemin (*pellis*) de la Parole divine qui désormais se déroule sous les cieux, cachant la face devenue transcendante, 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 « miroer perilleus » (éd. F. Lecoy, 1973, v. 1571) de la Fontaine de Narcisse. Ce scénario mythico-allégorique ne prétend pas seulement dénoncer les pièges de l'image [5], 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 coverture » (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 reconfigurer son passé et son identité [6] :

> 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 voiles [9] 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 fantasme [10]), 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'Incarnation [11] et à l'influence exercée par l'Église orientale [12]. 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 mythopoétique [13], 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 résonnance, 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 vertus [14] :

> 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 parlassent 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 conment 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 mimèsis 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 puits [15]. 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 ensemble [17] ? »

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 Nostre 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 fantasmatique 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 préchrétiens [18] 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 récit [20]. 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 culture [21].

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 Wunenburger [22]) 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 contestable [23]). 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 contemporains [24] 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 étiologique, 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 même 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 isomorphique 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 motivations (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 voie [27] 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 cercle [29], découvre que c'est l'Amour (divin) — cet amour « *che move il sole e l'altre 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)

BIBLIOGRAPHIE

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 mythodologie. 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*, nº 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, nº 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*, nº 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, nº 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*, 131e année, nº 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*, nº 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*, nº 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*, nº 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'Antiquité (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 Macrobe [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'allégorèse, 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'aniaus 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 tienent / Sanz ce qu'ansanble ne parvienent. » (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 reconnaîtrons 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 poïétiques 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. »

RÉSUMÉS

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 *Apple* do 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

AUTEUR

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
IDREF : https://www.idref.fr/087510480
ISNI : http://www.isni.org/0000000067758634
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16757571

Topiques. — Synesthésies visuelles et visions entoptiques

La renaissance de la synesthésie et la synesthésie visuelle

The Synesthesia's Rebirth and Visual Synesthesia

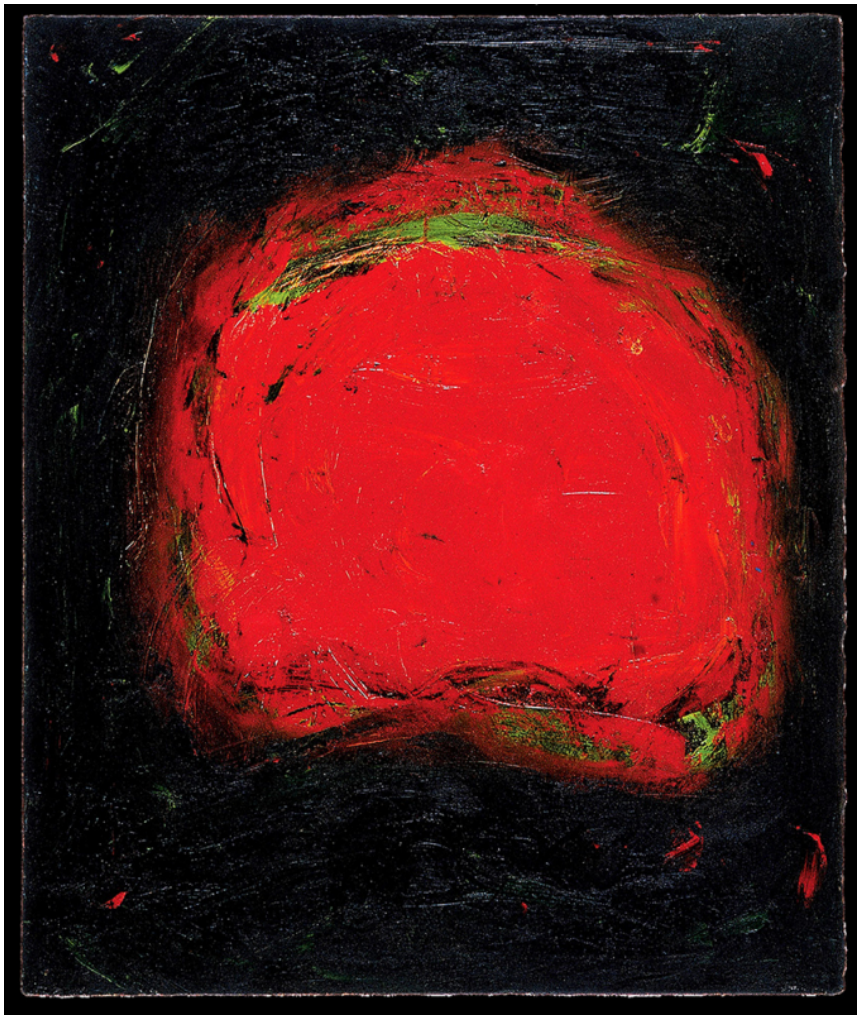
Hervé-Pierre Lambert

DOI : 10.35562/iris.903

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

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 it*[1]. (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 « synesthésie[2] » 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 XXIe 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 stimulée [6]. 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 Rimbaud [8]…

8 L'utilisation des nouveaux moyens de l'imagerie cérébrale, notamment celle par résonnance 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'hui [9], 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 patients* [10]. (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 modularité [11] : « *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 neurospychologiques 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 form 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 does* [14]. (Cytowic, 2013, p. 400)

14 Parmi les recherches liées à la synesthésie, un domaine retiendra particulièrement l'attention, celui de l'image entoptique [15], 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 sociaux[16]. 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 neuro-roman 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

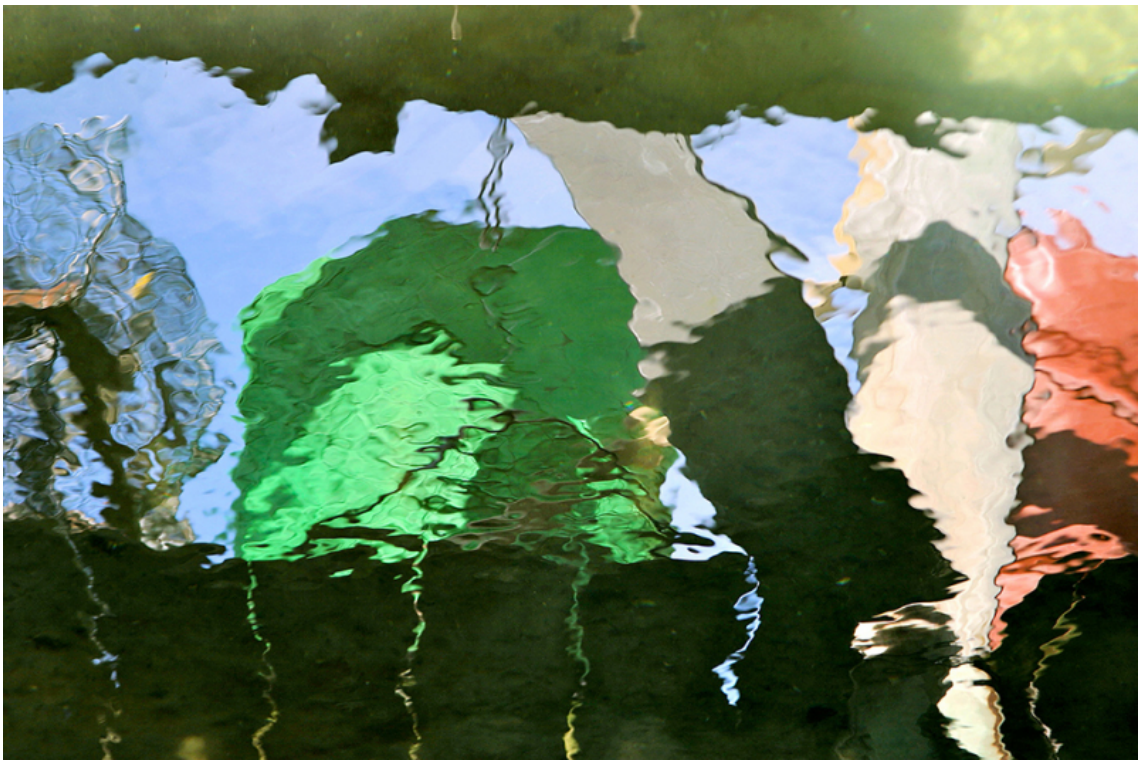
form constants, sur les conditions de leur élaboration et sur l'histoire de leur expansion à tous les domaines du cerveau visuel, alors que la notion même d'entoptique connaissait elle-même une extension généralisée. Une expansion pressentie par Klüver s'est faite aussi dans le domaine de l'anthropologie 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 utilisée pour la constitution d'un paradigme expliquant l'origine de certaines formes représentées, et même plus généralement l'origine de l'art. Gabriella Brusa-Zappellini avait écrit un article remarqué sur « Morphogenèse des signes aniconiques. L'art des origines entre neurosciences et psychanalyse » en 2007. Ici, dans son article « Imagerie mentale et imagerie iconique. L'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme », l'auteur rappelle qu'en 1988 James David Lewis-Williams et Thomas Alen Dowson, dans un article intitulé « The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art » avançaient une théorie très discutée de la genèse de l'art paléolithique reposant sur les *form constants* de Klüver. Lewis-Williams et Dowson ajoutaient deux catégories de *pattern* supplémentaires, intégraient les notions de phase dans l'expérience hallucinatoire, reprises de Ronald Keith Siegel et de l'anthropologue Gerardo Reichel-Dolmatoff. Le paradigme a connu en France un vif succès. Il a l'intérêt vertigineux de souligner encore les possibilités de passage du neurobiologique au symbolique.

19 Nouveau continent mais de *terra incognita*, la synesthésie est un phénomène neurologique universel. Des travaux sont déjà avancés sur l'existence de la synesthésie dans les langages non alphabétiques (Wan-Yu Hung). Un certain nombre de synesthètes craignent l'enfermement du savoir synesthésique dans les laboratoires et

souhaitent une plus grande ouverture à des recherches anthropologiques, sur la manière dont la synesthésie est vécue dans les différentes sociétés humaines, sur l'articulation entre son universalité biologique et le régime sensoriel propre à chaque culture.

Figure 2. – Marcia Smilack, *Green Note*, 2007.



> *I was six years old the day a long furniture truck pulled into our driveway to deliver our piano. I can still taste the hot chicken noodle soup I was eating that winter afternoon as I listened to the two moving men roll the piano into our house and install it. The moment they were finished, I raced into the living room where I beheld my family's new acquisition: an upright piano made of blond wood polished to a sheen that was matched in brightness by its ivory keys. Impulsively, I reached out and touched a random white note when to my utter astonishment, an image appeared outside my face, a few inches above my eyes that arrived so quickly it startled me into a state of wonder.*

> *What I saw was green but not just any green. It was the green of shimmering light within the loose confines of a rectangle that had diffuse edges. And while the vision vanished almost as quickly as it*

> *arrived, I never forgot it. It disappeared at exactly the moment the sound receded from the room but not from my memory. Indeed, I consider it a seminal experience of my life and the start of my synesthetic experience though of course at the time I had no words to describe it at all, not even to describe what shade of green I saw that day—a green I have really never seen in the external world. It is neither the color of green pigment nor the color of the natural world. Even so, a few years ago—almost half a century after this experience of seeing my first "green note"—I took a reflection image that captured what Nature could not do alone. When I looked at the image later, I recognized the shimmering green from that first experience and thus named the image "Green Note"*[17]. (Smilack, 2012)

BIBLIOGRAPHIE

Baron-Cohen Simon & Harrison John E. (dir.), 1997, *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*, Cambridge, MA, Blackwell Publishers.

Baudelaire Charles, 1975, *Les paradis artificiels*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Berman Greta & Steen Carol (dir.), 2008, *Synesthesia: Art and the Mind*, Hamilton, McMaster Museum of Art.

Clavière Jean, 1898, « L'audition colorée », *L'année psychologique*, vol. 5, p. 161-178.

Cytowic Richard E., 1989, *Synesthesia:* A *Union of the Senses*, New York, Springer Verlag.

Cytowic Richard E., 1993, *The Man who Tasted Shapes*, New York, Putnam.

Cytowic Richard E., 1995, « Synesthesia, Phenomenology and Neuropsychology. A Review of Current Knowledge », *Journal Psyche*, vol. 2. Disponible sur <http://journalpsyche.org/files/0xaa34.pdf>.

Cytowic Richard E., 2002, *Synesthesia: An Union of the Senses*, 2e éd., Cambridge, MA, MIT Press.

Cytowic Richard E., 2013, « Synesthesia in the Twentieth Century: Synesthesia's renaissance » dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Cytowic Richard E. & Eagleman David, 2009, *Wednesday is Indigo Blue*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Duffy Patricia L., 2002, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their Worlds*, New York, Time Books.

Duffy Patricia L., 2012, « Landscapes of Blue, the Iconic Color — Even for Synesthetic Experience », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/landscapes-of-blue-the-iconic-color-even-for-synesthetic-experience/>.

Duffy Patricia L., 2013. « Synesthesia and Literature », chap. 33, dans J. Simner et E. M. Hubbard (dir.), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press. Voir le site personnel de l'auteur : <www.bluecatsandchartreusekittens.com>. Voir aussi le site de l'American Synesthesia Association, créée et présidée par Patricia Lynne Duffy et Carol Steen : <www.synesthesia.info/aboutus.html>.

Flournoy Théodore, 1893, *Des phénomènes de synopsie (audition colorée)*, Paris, Alcan.

Frégnac Yves, 2003, « Neurogeometry and Entoptic Visions of the Functional Architecture of the Brain », *Journal of Physiology* (Paris), vol. 97, n^{os} 2-3 (Neurogeometry and Visual Perception), p. 87-92.

Galton Francis, 1880, « Visualised Numerals », *Nature*, vol. 22, p. 494-495.

Harrison John E., 2001, *Synaesthesia: The Strangest Thing*, Oxford, Oxford University Press.

Hubbard Edward M., 2013, « Synesthesia and Functional Imaging », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Hubbard Edward M. & Ramachandran Vilayanur S., 2001, « Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, n^{o} 12, p. 3-34.

Hubbard Edward M. & Ramachandran Vilayanur S., 2005, « Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia », *Neuron*, vol. 48, n^{o} 3, p. 509-520.

Hubbard Edward M., Brang David & Ramachandran Vilayanur S., 2011, « The Cross-Activation Theory at 10 », *Journal of Neuropsychology*, vol. 5, n^{o} 2, p. 152-177.

Hung Wan-Yu, 2013, « Synesthesia in Non-Alphabetic Languages », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Klüver Heinrich, 1926, « Mescal Visions and Eidetic Vision », *The American Journal of Psychology*, vol. 37, n^{o} 4, p 502-515.

Klüver Heinrich, 1928, *Mescal: The 'Divine' Plant and Its Psychological Effects*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., coll. « Psyche Miniatures ».

Klüver Heinrich, 1966, *Mescal and Mechanisms of hallucinations*, Chicago, University of Chicago Press.

Lambert Hervé-Pierre, 2009, « The Literary Recognition of the Neurological Phenomenon of Synesthesia », dans D. Meyer-Dinkgräfe (éd.), *Consciousness, Theatre, Literature, and the Arts 2009*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

Lambert Hervé-Pierre, 2011, « La synesthésie : Vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, vol. 8. Disponible sur <https://epistemocritique.org/la-synesthesie-vues-de-linterieur/>.

Lambert Hervé-Pierre, 2015, « La synesthésie : une révolution neurologique et culturelle », *Iris*, nº 36, p. 63-83.

Lambert Hervé-Pierre, 2016, *Guy Roussille ou la sensation cosmique*, Nantes, Éditions Le Petit Véhicule.

Lambert Hervé-Pierre, 2017, « *Synesthete Neuro-Biography*: From Family Secret to Artistic Depiction and Cultural Activism. Autobiographical Descriptions in the Age of Neurological Synesthesia Research: Particular Patterns of Description in Synesthetes' Autobiographies ». Extraits traduits et édités par Patricia Lynne Duffy de l'article d'Hervé-Pierre Lambert « La synesthésie : Vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, vol. 8. Disponible sur <www.bluecatsandchartreusekittens.com/Synesthete-Neuro-biography.htm>.

Luria Alexander, 1968, *The Mind of a Mnemonist*, New York, Basic Books.

Marks Lawrence E., 1978, *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities*, New York, Academic Press.

Maurer Daphne & Maurer Charles, 1988, *The World of the Newborn*, New York, Basic Books.

Milner Max, 2000, *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard.

Mitchell Kevin J., 2013, « Synesthesia and Cortical Connectivity », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Mulvenna Catherine M., 2007, « Synaesthesia, the Arts and Creativity: A Neurological Connection », dans J. Bogousslavsky et M. G. Hennerici (éds), *Neurological Disorders in Famous Artists*, Bâle, Karger, p. 207-222.

Nabokov Vladimir, 1989, *Speak Memory: An Autobiography Revisited*, New York, Vintage Books.

Petitot Jean, 2009, *Neurogéométrie de la vision. Modèles mathématiques et physiques des architectures fonctionnelles*, Paris, Les Éditions de l'École polytechnique.

Podoll Klaus & Robinson Derek, 2009, *Migraine Art: The Migraine Experience from Within*, Berkeley, CA, North Atlantic Books.

Sacks Oliver, 2002, *Oaxaca Journal*, Washington, DC, National Geographic Society.

Sacks Oliver, 2008, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, New York-Toronto, Alfred A. Knopf.

Sacks Oliver, 2012, *Hallucinations*, Coydon, Picador.

Smilack Marcia, 2012, « The Language of Synesthesia », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/the-language-of-synesthesia/>. Voir aussi le site personnel de l'auteur : <www.marciasmilack.com>.

Steen Carol, 2001, « Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art », *Leonardo*, vol. 34, nº 3, p. 203-208.

Steen Carol, 2012, « Synesthesia: Seeing the World Differently », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/synesthesia-seeing-the-world-differently/>.

Steen Carol & Berman Greta (éds), 2008, *Synesthesia: Art and the Mind*, Hamilton, McMaster Museum of Art.

Steen Carol & Berman Greta, 2013, « Synesthesia and the Artistic Process », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Tammet Daniel, 2007, *Je suis né un jour bleu*, trad. N.-C. Ahl, Paris, Éditions des Arènes. (Ouvrage original paru en anglais sous le titre *Born on a Blue Day* en 2006.]

Tammet Daniel, 2009, *Embrasser le ciel immense*, Paris, Éditions des Arènes.

Van Campen Cretien, 2008, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Zeki Semir, 2000, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press.

NOTES

1 « La première peinture dans laquelle j'ai enregistré en toute conscience un photisme que j'avais vu durant une séance d'acupuncture, appelée *Vision*, fut créée en 1996. J'étais couchée à plat sur le dos et recouverte d'aiguilles. Mes yeux étaient fermés et je regardais attentivement, comme je le fais toujours, dans l'espoir de voir quelque chose de magique, ce qui ne se produit pas toujours. Certaines visions ne sont ni intéressantes ni belles. Allongée là, je regardais une couleur rouge vif transperçant l'arrière-plan noir et commençant à prendre forme au sein d'une noirceur somptueusement veloutée. Le rouge a commencé comme un petit point de couleur et a grossi assez rapidement, chassant une grande partie de la noirceur. J'ai vu des formes vertes apparaître au milieu de la couleur rouge

et se déplacer autour des espaces rouges et noirs. C'était la première vision que j'ai peinte exactement telle que je la vis. » (Dorénavant toutes les traductions en note sont de l'auteur.)

2 Il existe deux orthographes en langue anglaise pour le mot synesthésie. En anglais britannique, l'orthographe est *synaesthesia*, mais aujourd'hui domine l'orthographe américaine *synesthesia*.

3 « Toute recherche sur le thème de la synesthésie devenait automatiquement suspecte et s'en suivirent trois ou quatre décennies d'incrédulité sur le fait qu'elle pourrait même être "réelle". »

4 « […] l'esprit du temps mettait en cause la réalité de la synesthésie et le sujet de recherche n'était pas vu d'un bon œil. Le financement était impossible. Mes collègues neurologues m'avertirent en fait d'abandonner la poursuite de mon tableau des cas de synesthésie gustative. "Absurdité *New Age*", m'ont-ils prévenu. "Cela ruinera votre carrière". »

5 « […] En effet, malgré un siècle de recherche, le phénomène est encore parfois considéré comme fallacieux. Nous avons fréquemment rencontré les types suivants d'explication dans la littérature et de même dans des conversations avec des collègues professionnels : […] "Ils ne se souviennent que de souvenirs d'enfance, comme voir des chiffres colorés dans des livres ou jouer avec des magnets en couleur sur des réfrigérateurs […]". »

6 Pour une présentation générale de la synesthésie, voir dans *Iris*, n° 36 (2015), l'article de H.-P. Lambert « La synesthésie : une révolution neurologique et culturelle ».

7 « Les perceptions synesthésiques ne vont jamais au-delà de ce niveau élémentaire, non-embelli. Si elles le faisaient, elles ne seraient plus de la synesthésie mais plutôt des hallucinations élaborées ou des images mentales figuratives comme celles que nous avons tous dans les rêveries. »

8 La question de la synesthésie et de la pseudo-synesthésie chez Baudelaire est en fait plus complexe, comme le montre l'étude de Max Milner (2000).

9 Il existe deux autres grands modèles d'explication neurale, mais qui n'ont pas la même importance : « *the disinhibited feedback model* » et « *the re-entrant processing model* ». Voir E. M. Hubbard & V. S. Ramachandran (2005).

10 « […] nous avons commencé à rechercher une base neurale possible pour la synesthésie couleur-graphème et avons été frappés par le fait que les régions du cerveau impliquées dans le traitement des lettres et des

chiffres (la “zone graphème” ou la “zone de forme visuelle des mots”, VWFA) sont adjacentes à la zone de traitement de la couleur V4 […] Étant donné que la synesthésie était connue pour être héréditaire nous avons suggéré qu’un facteur génétique pouvait entraîner un échec de l’élagage, de sorte que les régions cérébrales adjacentes du gyrus fusiforme restent connectées, même chez les adultes, conduisant à l’“activation croisée” entre ces régions, à peu près de la même manière que ce qui avait déjà été observé chez des patients ayant un membre fantôme. »

11 Ce constat n’est pas partout accepté.

12 « Le cerveau était plutôt multiplexe que modulaire. »

13 « […] des enquêtes répétées ont montré que la population synesthète avait de plus grandes capacités de *cognition créative*. »

14 « La renaissance que j’observe avec le recul est un mouvement d’éloignement de la classification clinique des descriptions synesthésiques (ce que la science médicale appelle la nosologie) au profit d’une caractérisation multi-dimensionnelle de celle-ci. Actuellement, le champ de travail porte sur une science de la synesthésie du plus haut au plus bas niveau, ses investigations allant des études d’ADN, de l’émergence des fonctions cognitives et de l’imagerie cérébrale jusqu’au comportement de l’organisme entier incluant l’art et la créativité. Toute science serait heureuse d’avoir un champ d’application d’une magnitude égale à celle de la synesthésie. »

15 La qualification d’entoptique d’utilisation limitée s’est maintenant généralisée pour désigner toutes les productions du cerveau visuel. Voir dans ce numéro l’article « *Form constants*, synesthésie visuelle, vision entoptique ».

16 Voir H.-P. Lambert, « *Synesthete Neuro-biography*: From Family Secret to Artistic Depiction and Cultural Activism. Autobiographical Descriptions in the Age of Neurological Synesthesia Research: Particular Patterns of Description in Synesthetes’ Autobiographies » (2017).

17 « J’avais six ans le jour où un long camion de meubles est entré dans notre allée pour livrer notre piano. Je peux encore goûter la soupe au poulet et aux nouilles chaudes que je mangeais cet après-midi d’hiver en écoutant les deux hommes faisant glisser le piano dans la maison et l’installer. Dès qu’ils eurent fini, je me suis précipitée dans le salon où j’ai vu la nouvelle acquisition de ma famille : un piano droit en bois blond d’un poli éclatant assorti avec le brillant de ses touches d’ivoire. J’ai impulsivement tendu la

main et touché une note blanche au hasard quand, à mon grand étonnement, une image est apparue à l'extérieur de mon visage, à quelques centimètres au-dessus de mes yeux, cela est arrivé si rapidement que j'ai été plongée dans un état d'émerveillement.

Ce que j'ai vu était vert mais pas n'importe quel vert. C'était le vert d'une lumière qui chatoyait dans les limites instables d'un rectangle aux contours diffus. Et alors que la vision disparaissait presque aussi vite qu'elle était arrivée, je ne l'ai jamais oubliée. Il a disparu au moment précis où le son s'est retiré de la pièce mais pas de ma mémoire. En effet, je considère que c'est une expérience fondamentale de ma vie et le début de mon expérience synesthésique même si bien sûr, à l'époque, je n'avais absolument aucun mot pour la décrire, pas même pour décrire la nuance de vert que j'ai vue ce jour-là : un vert que je n'avais jamais vraiment vu dans le monde extérieur. Ce n'est ni la couleur du pigment vert ni la couleur du monde naturel. Malgré tout, il y a quelques années — presque un demi-siècle après cette expérience de voir ma première "note verte" —, j'ai pris en photo une image de surface réfléchissante qui capturait ce que la Nature ne pouvait pas faire seule. Lorsque j'ai regardé l'image plus tard, j'ai reconnu le vert chatoyant de cette première expérience et j'ai donc appelé l'image "Note Verte". »

RÉSUMÉS

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 synesthetic 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 paelolithic 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.

AUTEUR

Hervé-Pierre Lambert
Centre de recherches en littérature et poétique comparées, Université Paris Nanterre
hplambert[at]hotmail.com
IDREF : https://www.idref.fr/030687527
ISNI : http://www.isni.org/0000000072082114
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12205333

Two Kinds of Visions, Synesthesia and Hypnagogia: A Comparison

Comparaison de deux types de vision : synesthésie et hypnagogie

Carol Steen

DOI : 10.35562/iris.916

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

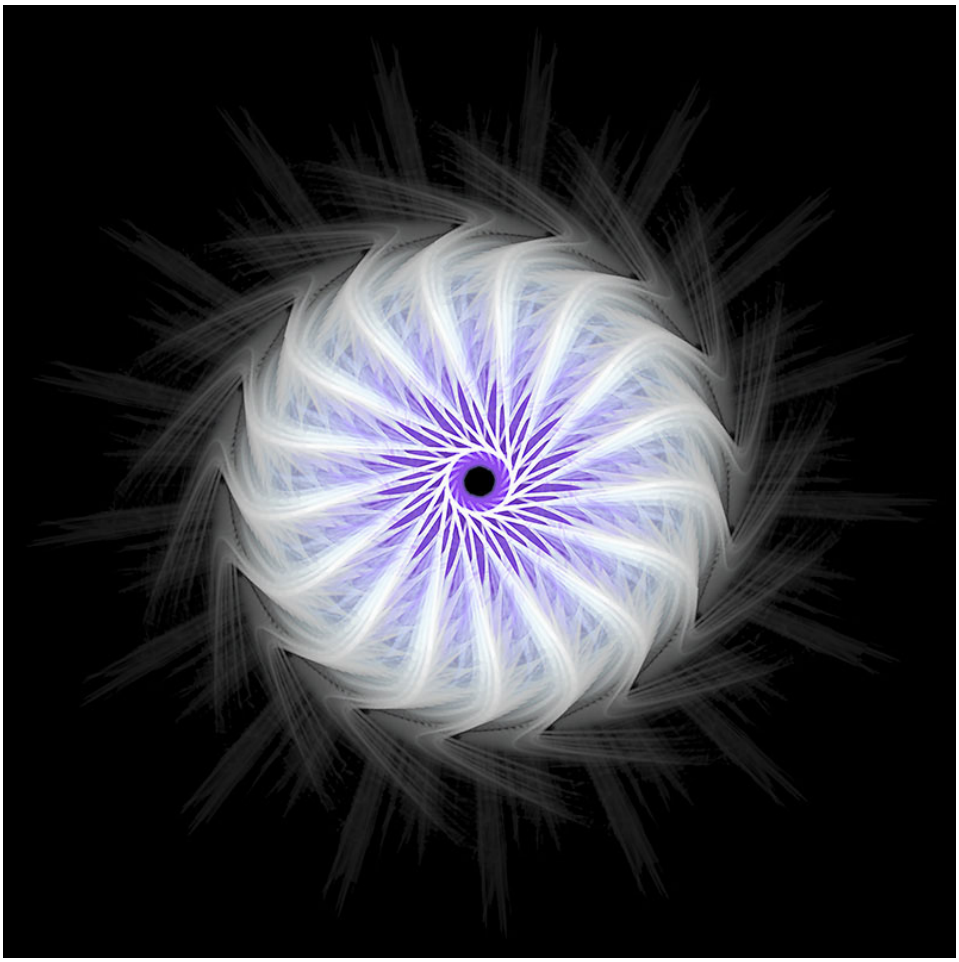
1 I was seven years old on that Fall day when I mentioned to my best friend and classmate on our usual walk home from school that the letter 'A' was the prettiest pink I had ever seen. I expected she would agree but instead she stopped walking, was quiet for a moment, letting the cool breeze blow around our bare legs before she looked at me and said, "You're weird." We continued our walk home but now we walked in a chilly silence, as cool as the weather. And we never spoke to each other again. It didn't take me long to decide that perhaps it would be best not to talk about such things. Silence was safer.

2 I didn't know then that most other people didn't see their alphabetic letters and numbers in color. It took me many years to discover that this ability had a name—synesthesia, that colored graphemes were one of the more common forms, and that I was not the only one who saw these things. Over the years I learned a lot about synesthesia and eventually started an organization, the American Synesthesia Association, Inc. to provide a place where synesthetes, researchers, and creatives could learn about their abilities and connect with each other. The ASA, now in its 22nd year, held its most recent conference at Harvard University this past October.

3 In November 2013, I started to see a second kind of visions, though I can't remember the exact date they began. All I know is that Peter Brook and Marie-Hélène Estienne had asked me to consult with them about synesthesia. I am an artist, a painter and sculptor and a synesthete. They were doing research for their new play, *The Valley*

of Astonishment, a play about people who see the world differently and who 'go through hell for a glimpse of paradise' (Brook & Estienne, 2014).

Figure 1. – Carol Steen (July 20, 2017). Hypnagogic vision, digital image.



4 Their new play's title was taken from the one of the chapter headings in the 12th century Sufi classic entitled the *Conference of the Birds* (Attar, 1971). They asked me if I had read this book. I hadn't. Soon an interesting book to read arrived in the mail for me. It came wrapped in a brown paper mailer from an out-of-print bookstore in Philadelphia. The package looked small, and innocent. I discarded the brown wrapping paper and sat down in my favorite chair to read this thin, worn, old paperback that had all the best signs of a well-loved book. I was cautioned 'don't skip ahead, read it from the beginning'. I did (Steen, 2017).

5 Two weeks later, I noticed that when I shut my eyes, just before I fell asleep, I would see what would later be called hypnagogic images. These visions are a normal state of consciousness and are known to occur somewhere between wakefulness and sleep. They have a different name, hypnopompic visions, if one sees them upon waking. I was seeing images that Peter Brook and Marie-Hélène Estienne would later name "Mandalas". They just began. Ninety-nine percent of the time I could only see these images when my eyes were shut, they moved so fast. One vision would appear on top of a previous vision at the rate of change of about two or three images being seen per second. I would shut my eyes and try to go to sleep but these symmetrical, brilliantly colored, moving images would instantly appear with no warning. Intrigued and mystified, I would watch them intently. But they also interfered with my ability to fall asleep. Some nights I would have to open my eyes to make them stop, which would then make me wonder if it were possible to fall asleep with my eyes open.

6 Many months after those first kaleidoscopic visions started I stopped seeing them before falling asleep and started to see them in the shower instead. Additionally, on occasion, I could look at a person, shut my eyes and see a hypnagogic image that would disappear when I opened my eyes. All of this happened very quickly—in just the amount of time it takes to greet a friend with a kiss on the cheek. On a few very rare occasions, and with my eyes open, I would see a beautiful, circular image behind their head. It looked like the halos of translucent, luminescent colored light that one sees around the heads of saints in painted liturgical masterpieces.

7 Initially, these visions didn't mean anything to me, but soon I began to wonder why I was seeing them. I thought I could explain them to myself and told myself, 'It's another form of synesthesia.' And there were a few similarities. But there were also substantial as well as some disconcerting differences. The main one was that, unlike synesthesia, I couldn't identify any trigger. A trigger for me, for example, would be hearing a sound (the trigger) and instantly seeing a color, or during an acupuncture treatment feeling the slight sting of an acupuncture needle and immediately seeing a moving, shaped color. The sounds I heard, or the touches I felt, would immediately cause me to see my synesthetically moving, colored,

shapes. But when I realized that I didn't know what caused me to see my hypnagogic images, that there was no trigger, I became afraid because I remembered back to when I was seven years old and had no name, or any information at all about what I was experiencing.

8 Back then, no one, except for a very few scientists knew what synesthesia was or that it was real and normal. Then, I had no one I could ask, and I already knew that talking about what made me different from other people could cause serious problems. It had already cost me my best friend. So once again in my life I kept my silence. But these visions were so beautiful. I really wanted to talk about them. Knowing words couldn't convey even a glimpse of what I was seeing, I began to create them digitally using Photoshop because the colors seen on a computer are very much like the colors of my visions. Over a period of months I worked to create them as accurately as I could but never showed them to anyone except my husband, Carter. I wondered if others saw them too. Finally, I took a chance and showed them to two synesthetic friends. I asked them if they saw such things, but they said they didn't. That worried me for once again in my life I thought I was alone and seeing things that no one else could. But what exactly was I seeing this time?

9 This time, however, my circumstances were different because I had people to whom I could ask questions. I knew scientists who knew about such things. I asked four highly respected researchers, who are also my friends, what they thought. One told me that these kinds of visions were often seen before sleep and were called hypnagogic images, but when I told her I also saw them when I took a shower she said she wondered about that. Another suggested that they might be classified as hallucinations and to warn me, gently mentioned that hallucinations were included in the DSM, which is short for the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, the book that psychiatrists use to determine someone's mental state. A third friend told me about the visions some people see if they have the Charles Bonnet Syndrome. This can occur in about twenty percent of people who are either losing their vision or who are already blind, they would report seeing colorful moving visions, too.

10 Now I had a name for what I was seeing and began to do a lot of reading. I discovered there were lots of things that caused

hallucinations; most weren't good things to have. But those things I had read about didn't apply to me. I made a checklist: I wasn't on drugs, I had no history of stroke, no psychiatric illness, no epilepsy, and my eye doctor said I had no vision problems, well, except I needed to have my prescription for my eyeglasses changed.

11 Finally I heard back from one researcher who said, "I see these things too. I believe that most everyone experiences such images during the process of falling asleep. At least they have been familiar to me personally throughout my life. Probably it has to do with the loosening of control of activity in the visual cortex …" (Sagiv, 2014). That was the reassurance I sought. I wasn't alone. Encouraged, I went on a more focused search for knowledge. I read many articles, chapters in books, and whole books, and contemplated the writings of Francis Galton, Noam Sagiv, Oliver Sacks, and Dominic H. Ffytche.

12 I learned that hypnagogic visions are well known and are not considered to be pathological. And I learned that the estimate of how many people experience them ranges from 33% to 72%. Two researchers' writings seemed to be the most helpful initially, Oliver Sachs and Dominic H. Ffytche. Sachs, because he described these visions as normal and wrote about quite a few famous people who not only saw them but were inspired by them and used them in their writings. In particular he mentioned Francis Galton, Edgar Allan Poe, Vladimir Nabokov, and Charles Baudelaire (Sachs, 2012).

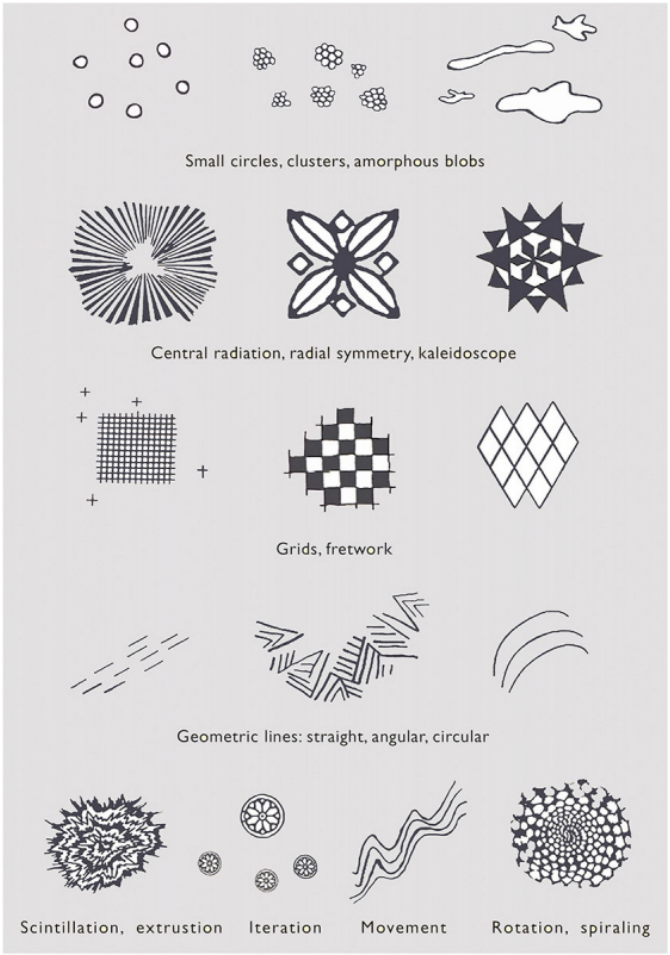
13 Ffytche did many fMRI studies to determine where in the brain specific hallucinations occurred, and in his paper, "The Anatomy of Conscious Vision: An fMRI Study of Visual Hallucinations", he describes a 'striking correspondence between the particular hallucinatory experiences of each patient and the particular portions of the ventral visual pathway in the visual cortex which were activated. Where there were colored hallucinations, there was activation of areas in the visual cortex associated with color construction.' He observed, moreover, 'a clear distinction between normal visual imagination and actual hallucination, thus imagining a colored object, for example, did not activate the V4 area, while a colored hallucination did.' (Ffytche et al., 1998)

14 I already knew that numerous researchers had done fMRI brain scans on synesthetes. They were very aware of the activation in the V4 area

of the brain and considered this to be important. I noticed that evidence of both synesthesia and hypnagogia was showing up in the V4 area. Could it be possible that there was a connection between hypnagogic visions and synesthetic ones?

15 In addition, Oliver Sachs had written that 'the commonest things seen were described as geometric shapes, phosphenes, blobs, and clouds of brightness or color' (Sachs, 2012, pp. 22–3). What he described was consistent with some of the visions I was seeing but, because I did not see everything he mentioned, I was happy to also read that 'not everyone has all the perceptual phenomena.' I also noticed that some of the shapes he described not only appeared in the diagrams of Heinrich Klüver's Form Constants, but that they perfectly matched my hypnagogic visions (see Figure 2).

Figure 2. – Heinrich Klüver's Form Constants, pen and ink drawing on paper.



Reproduced from M. J. Horowitz (1975). With permission.

Some of the diagrams in this image I never see synesthetically.

16 As I learned more about my hypnagogic visions I asked myself many questions hoping that one of them might lead me to a trigger, a reason or reasons as to what caused me to see these things. I started to keep a journal. I asked myself:

When did the hypnagogic visions begin?

17 They started in the Fall of 2013, about two weeks after I had finished reading the Conference of the Birds. I had gone to bed as usual, closed my eyes to go to sleep when suddenly these beautiful, quickly changing visions appeared. I watched them for about an hour.

What were the triggers? Were there any?

18 I don't know. I began to look for anything that might be different in my life. I observed the obvious things, but there was no neighbor's music playing, no street noises, and there were no outside lights turning on or off. Lying in bed, I considered other factors like the temperature in the room, or the texture of the sheets and blankets. But everything was the same as usual.

Where do I see them? Do they appear in the same circumstances each time?

19 I see my hypnagogic visions in my mind's eye, the place where we watch our daydreams. When they first began I saw them just before I fell asleep. About four months after they had begun I noticed that when I took a shower I would see them there as well. It occurred to me that now I was seeing them during the day as well as at night.

20 When I saw them in the shower I would only see them when my eyes were closed to shampoo my hair, or wash my face under the running water. The visions would disappear the instant I opened my eyes. But if I shut my eyes again they would continue though the colors and patterns I'd see would be different; new color schemes would occur in new moving, changing complexities. Sometimes these new images would be simpler, sometimes they would be much more detailed. Each series of changing visions would appear like a rapidly changing permutation. One progression, or sequence, as I call them, would start, then, after opening and closing my eyes, a second set of visions would begin. I wouldn't say that what I was doing was my being able

to control what I saw. For, in effect, all I could do was stop one progression of visions and start a new one (see Figure 3).

21 After about eight months of watching these visions, which continued to occur both in the shower and before I fell asleep, I noticed that I could look at a person, a friend or a stranger, and if I closed my eyes briefly, sometimes I would see a hypnagogic vision instantly. But this did not happen every time or with everyone, though with some people I would always see a vision. Sometimes I would see a vision with person 'X', but the next time I met them I wouldn't. Instead, all I would see would be blackness that looked like the blank movie screen we see in the theater while waiting for the movie to begin. I wondered, did seeing a vision after looking at someone mean something, did not seeing a vision mean something else. I do not know.

22 Soon after that, the next thing I noticed was that I would see a hypnagogic vision when I closed my eyes and hugged a friend, either when first meeting them or afterwards when we said goodbye. Sometimes I would hug them just a tiny bit longer to enjoy what I was seeing, because as soon as I would open my eyes and move away the vision would vanish.

23 There were two notable exceptions to seeing the visions while either looking at a friend and then closing my eyes briefly, or giving them hug with my eyes shut. These exceptions occurred when I hugged one friend in particular with my eyes open. I saw a vision around her head like a halo. This seen vision was far paler and less distinct than those I usually watch, but I was seeing it with my eyes open. I remember I watched it for a few seconds, but when I looked away and then quickly looked back, hoping to see it again, it was gone.

The last change I am aware of is that recently I see these visions when I wake up.

Did anything cause the visions to change while I was watching them, such as moving my head in the shower, or changing the lighting in the bathroom, or covering my eyes with a face cloth?

24 I changed the lighting in the bathroom to see if that would affect what I would see. It didn't, except the colors I see are always brighter and the patterns are more distinct in a darkened room. I tried to

notice if changing the shower's water temperature made any difference. It didn't. I approximated a strobe lighting effect by covering my eyes with the face cloth then removing it rapidly all the while keeping my eyes closed. Nothing I tried seemed to make a difference. Sometimes the visions changed faster than at other times but I have no understanding for what caused this alteration in speed.

What do my hypnagogic visions look like? Are they more detailed than the real objects I see normally?

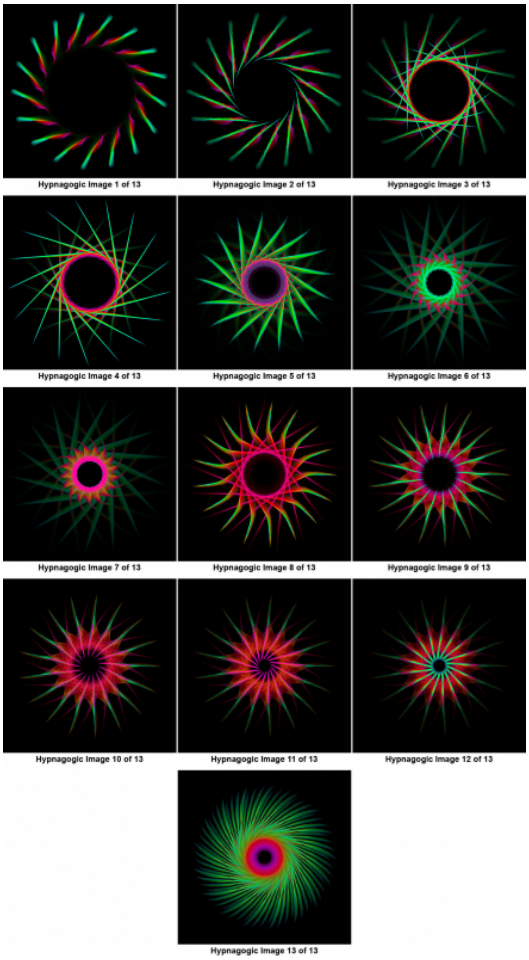
25 My hypnagogic visions are extremely detailed and always symmetrical in the round. They appear to be made up of numerous, very fine, colored lines. The colors I see include every color of the rainbow, but I do not see metallic colors or opalescent colors that look like worlds full of fire. The visions are made of repeating designs and the center of the vision is always black, like a hole, but the blackness does not feel empty. Sometimes the hole I see is as large as the size of a fat lemon, sometimes it is as tiny as a pinprick. But it is always there.

Did I see repeating patterns? How do they change?

26 There are repeating patterns within each image I see. They appear on a non-moving black background. When the visions change from one to the next they can form from the center toward the edge of the image like a perfect permutation. Other times, the changes happen around only the outermost edges. Additionally, some changes will happen to the center parts of the image. Sometimes there will be a sudden change of palette, followed by a new set of images even though I have not opened my eyes to cause this to happen.

27 There also appears to be a regular order to the changes from one image into the next. Watching them, it's like comparing one of my visions to a Bach piece. When you hear his music you don't know what note will be played next, but when you hear it, it makes perfect sense. In the same way I do not know what colors or shapes I will see next, they're unexpected, but always sequentially wonderful (see Figure 3).

Figure 3. – Steen's hypnagogic images as they occurred in one vision lasting about ten seconds.



28 Sometimes, after watching a linear hypnagogic sequence, what I see will change for no reason, and become much more complex, more solid looking, and dimensional. I do not know why this happens.

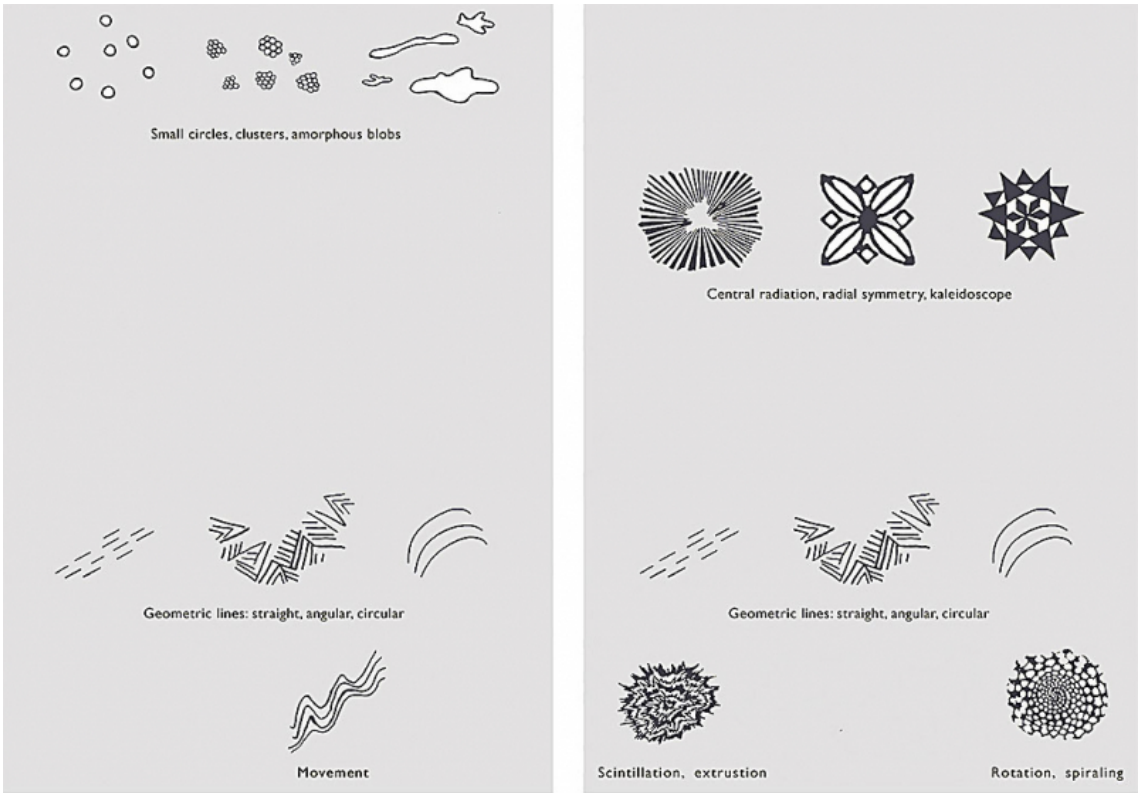
Are the colors I see the colors of light?

29 The colors of light can best be described as the colors we see on our television sets, or on our computers. They are wonderfully bright, much more beautiful, to me, than the colors of painters' pigments or printers' inks. These colors can also be seen in stained glass church windows or in a jeweler's shop where we can look at a beautiful, glowing emerald or ruby under their perfect shop lights. The colors of my hypnagogic visions and my synesthetic photisms are these colors. They shine.

Are there categories of shapes, lines, zigzags? Were these in any way like my synesthetic visions?

30 Yes, there are some similarities. In the 1920's, a German American experimental scientist at the University of Chicago, Heinrich Klüver, discovered that there are certain shapes and combinations of shapes that are common and familiar to all of us. He called them form constants. I see them synesthetically and use them to create my work. But, among the ones I was familiar with, there were some drawn diagrams that I have never seen. I had always wondered why I saw some of the Klüver form constants but not others. When my hypnagogic visions began I finally saw some of the forms I had never seen synesthetically. This was another reason, besides seeing the colors of light in both kinds of visions, why I started to explore a possible connection between synesthesia and hypnagogia. I have observed that there is a crossover for me. I saw some of the same form constants in both types of visions (see Figure 4).

Figure 4. – Heinrich Klüver's Form Constants, pen and ink drawing on paper.



On the left: Klüver's Form Constants. What I see synesthetically.
On the right: Klüver's Form Constants. What I see hypnagogically.

Reproduced from M. J. Horowitz (1975). With permission.

How long do they last?

31 My hypnagogic visions do not stay visible for long, and when a progression occurs, I see them in constant movement, changing from one to the next at a rate of about two or three per second. I cannot make them stay and sometimes will interrupt watching my visions to run to my computer to try to capture what I have just seen before I forget it. I work in Photoshop and will try to create an image in the remembered colors and shapes to the best of my ability while completely understanding that I am never going to be able to capture a vision perfectly. But there is the truth of feeling, and likeness, in what I create from these brief visions.

Did anything cause me to lose seeing these visions?

32 I have been watching these hypnagogic visions for almost four years now. When they first began I saw them every night. Later, I would see them in the shower for the duration of my shower and for as long as I kept my eyes closed. It remained this way for about three years, and then I started seeing them less frequently. There was no reason why I should see them less often, just as there was no reason why I had started to see them. I still see them on occasion, both in the shower, upon waking, and when I greet friends and loved ones. They are just as bright and complex as when I first started seeing them. I just don't see them as frequently as I used to.

Can I show a visual comparison between my synesthetic photisms and hypnagogic visions?

33 I have five main forms of synesthesia. My synesthesia can be triggered by: seen or spoken graphemes—letters, numbers, and punctuation. Those shapes give me highly specific colors but they don't move or change enough to make me want to use them to create a painting or a sculpture. I create from the moving colored forms I see when I heard sounds, both ambient sounds and music. I also see colors when I listen to people speak; their individual accents are in color, too. I create from the beautiful visions that I see when I feel the touch of the acupuncture needles during a treatment. During an acupuncture session, once all the needles are in place, I will watch the colored shapes move. It's very much like watching a movie. Pain causes synesthetic visions for me as well, and I use those colors to

diagnose the state of my health. I have colored smell/taste but I don't use it for making art, I use it in cooking.

34 My synesthetic experiences and the visions that I create from them were previously described in more detail in my paper "Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art" (Steen, 2001), interview *Spotlight on Science*: *Carol Steen* (Steen, 2016), and "Synesthesia and the Artistic Process" (Steen & Berman, 2013).

What do my synesthetic visions look like? What do my hypnagogic visions look like? How are they different?

35 Both the kinds of visions I see are quite different from one another, and I need to use different media to portray them accurately. I use synesthetic visions when I create my paintings and sculpture. I use my hypnagogic visions when I create my digital images.

36 Here are eight pieces I created over the past ten years. They are accurate representations of actual visions I've seen. They also illustrate the differences between my synesthetic and hypnagogic visions (see Figures 5–12).

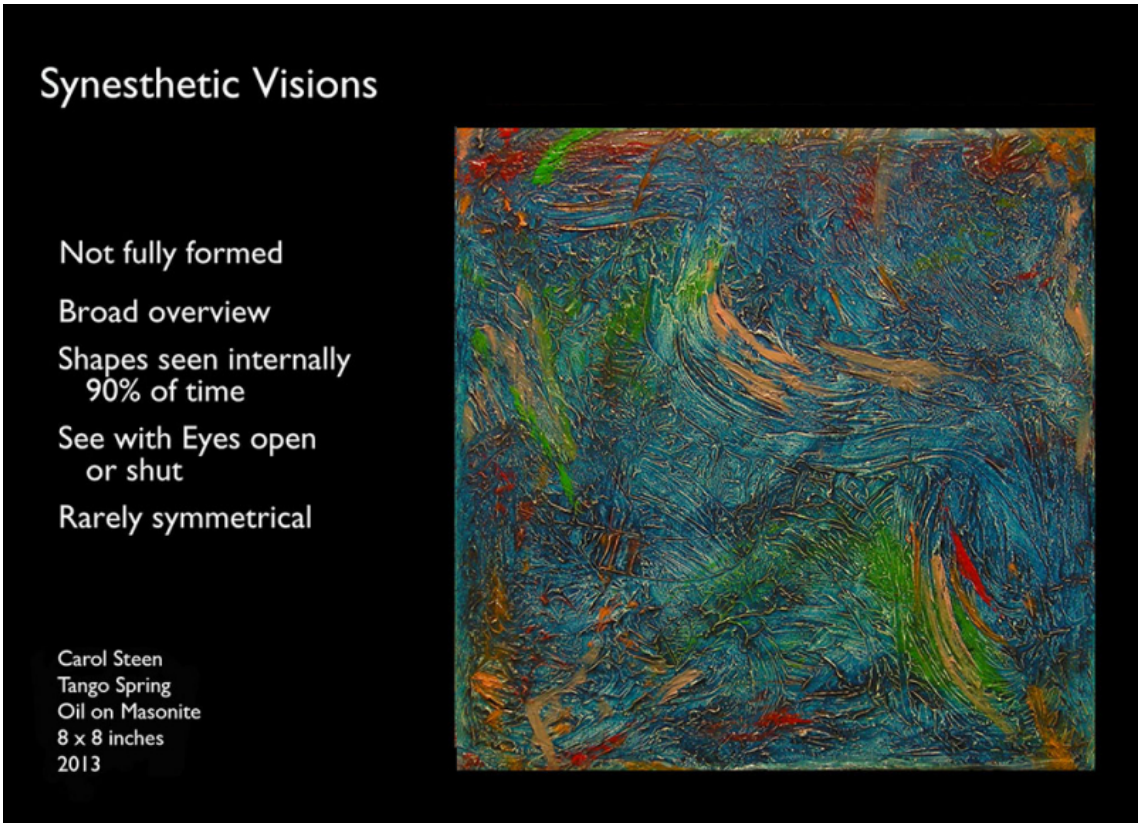
Figure 5. – Carol Steen, *Wind on the Montain*.

37 The trigger for this painting was acupuncture. My synesthetic visions move slowly, always have identifiable triggers, and are made up of colored shapes that are soft edged.

Figure 6. – Carol Steen, *Tfana 3650*.

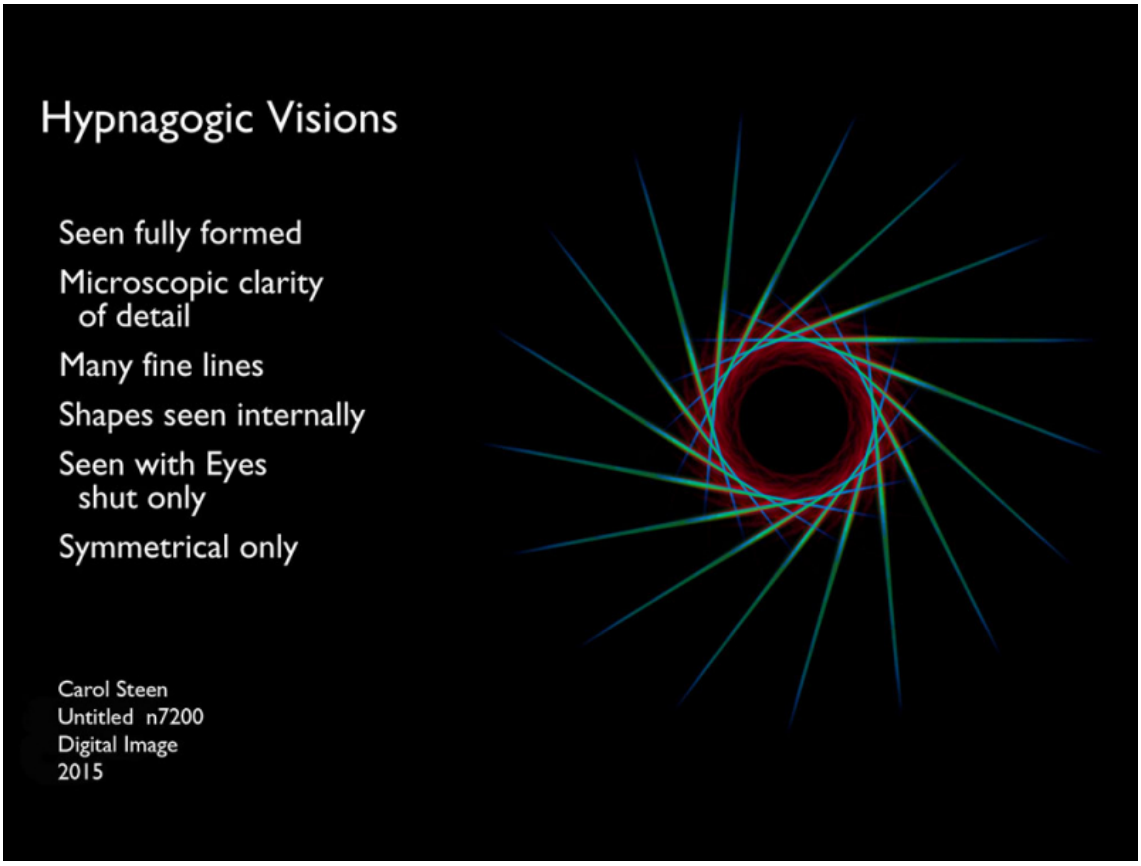
38 My hypnagogic visions change very rapidly and are made up of crisp lines. These visions are highly detailed, more detailed than anything I can see when I look at things with my eyes open.

Figure 7. – Carol Steen, *Tango Spring*.



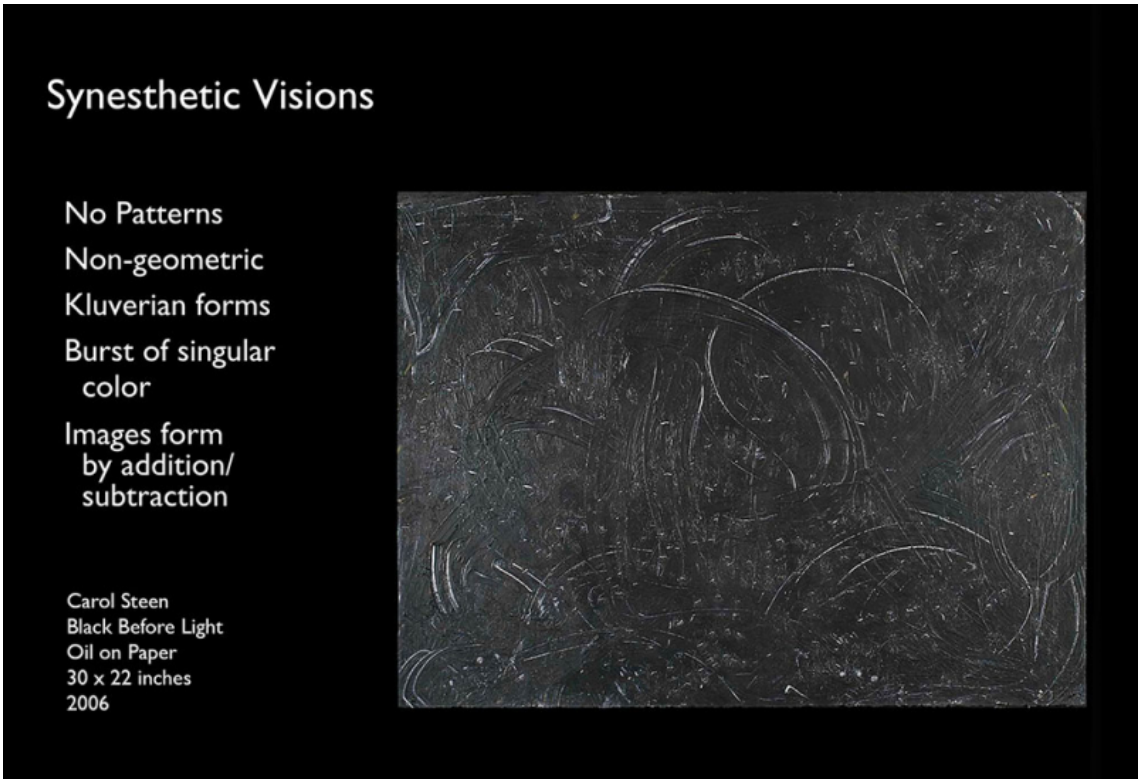
39 The trigger for this painting was music. My synesthetic visions have shapes in them that move independently from one another. They can move in multiple directions at the same time. The black background I see behind them also moves.

Figure 8. – Carol Steen, *Untitled n7200*.



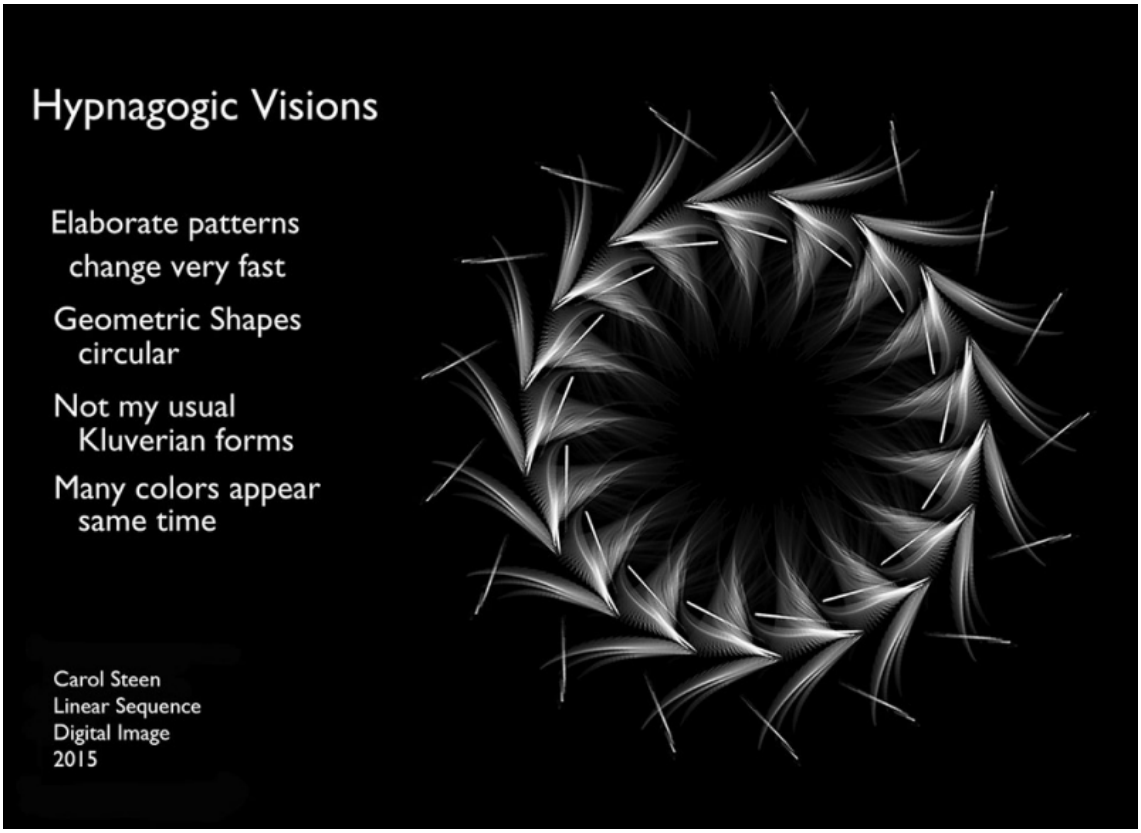
40 My hypnagogic images are seen fully formed on a black background that never moves. The center of a hypnagogic image is always black but it doesn't feel like a hole, rather, to me, it feels like a place one could journey into.

Figure 9. – Carol Steen, *Black Before Light*.



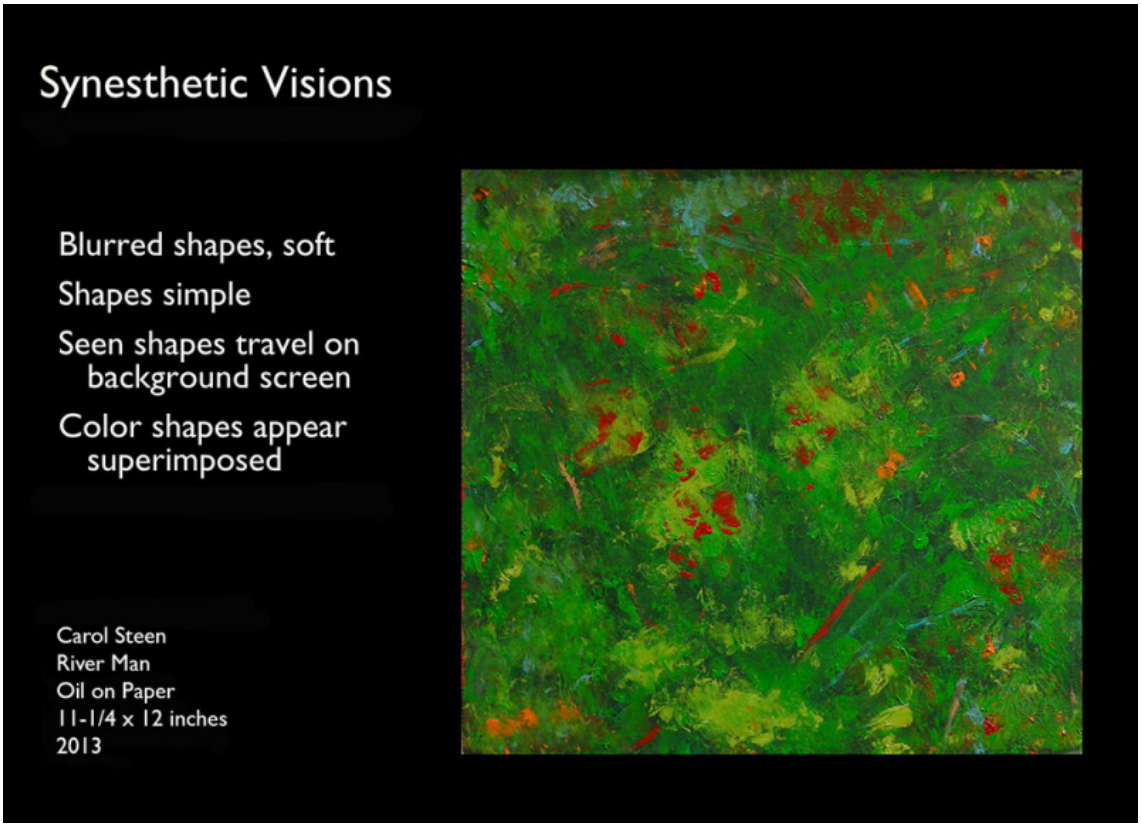
41 The trigger for this piece was music. My synesthetic visions are formed by addition and subtraction. Numerous shapes will appear, move around, then disappear. I cannot make them stay. Each form can be replaced by a different moving, colored shape that can form on top of one previously seen. New shapes can appear nearby then travel to the top, or to the side. I see them with my eyes closed. This happens slowly enough that I can watch and remember what I've seen.

Figure 10. – Carol Steen, *Linear Sequence*.



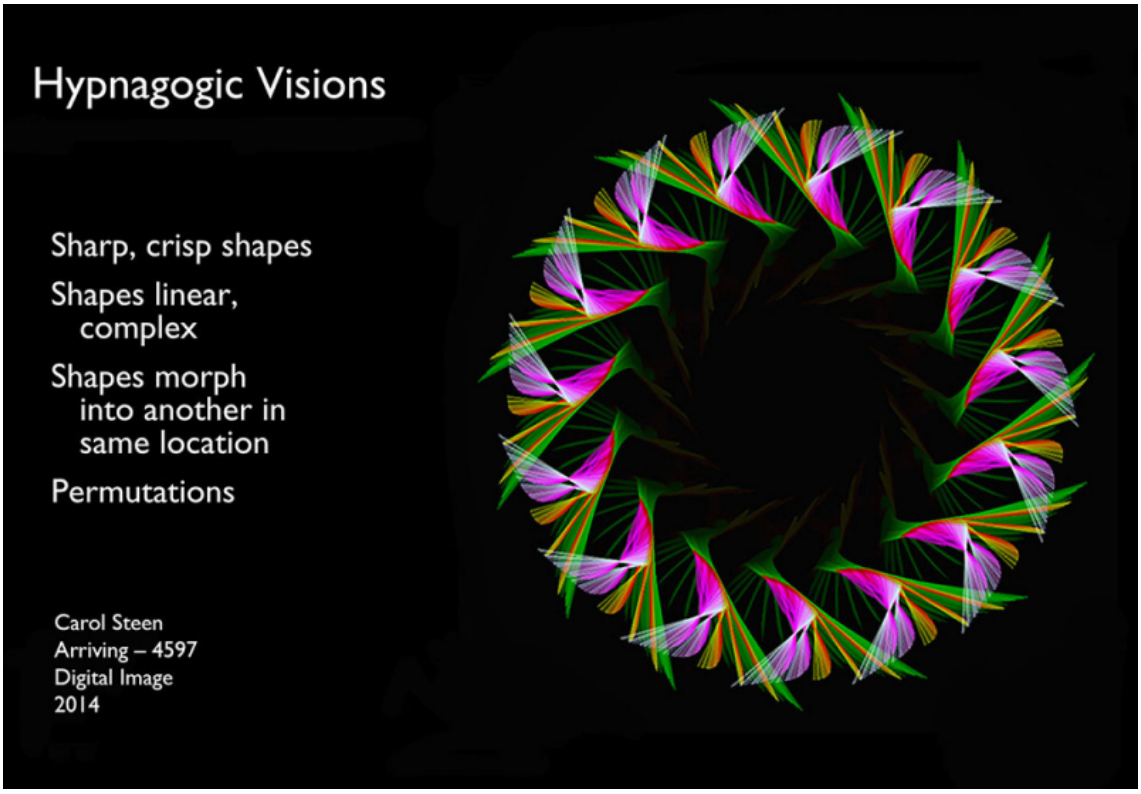
42 My hypnagogic visions change so quickly that I can only get a sense of how they're changing. I do not get to watch the changes long enough to remember exactly what changed each time a vision morphed into a new one.

Figure 11. – Carol Steen, *River Man*.



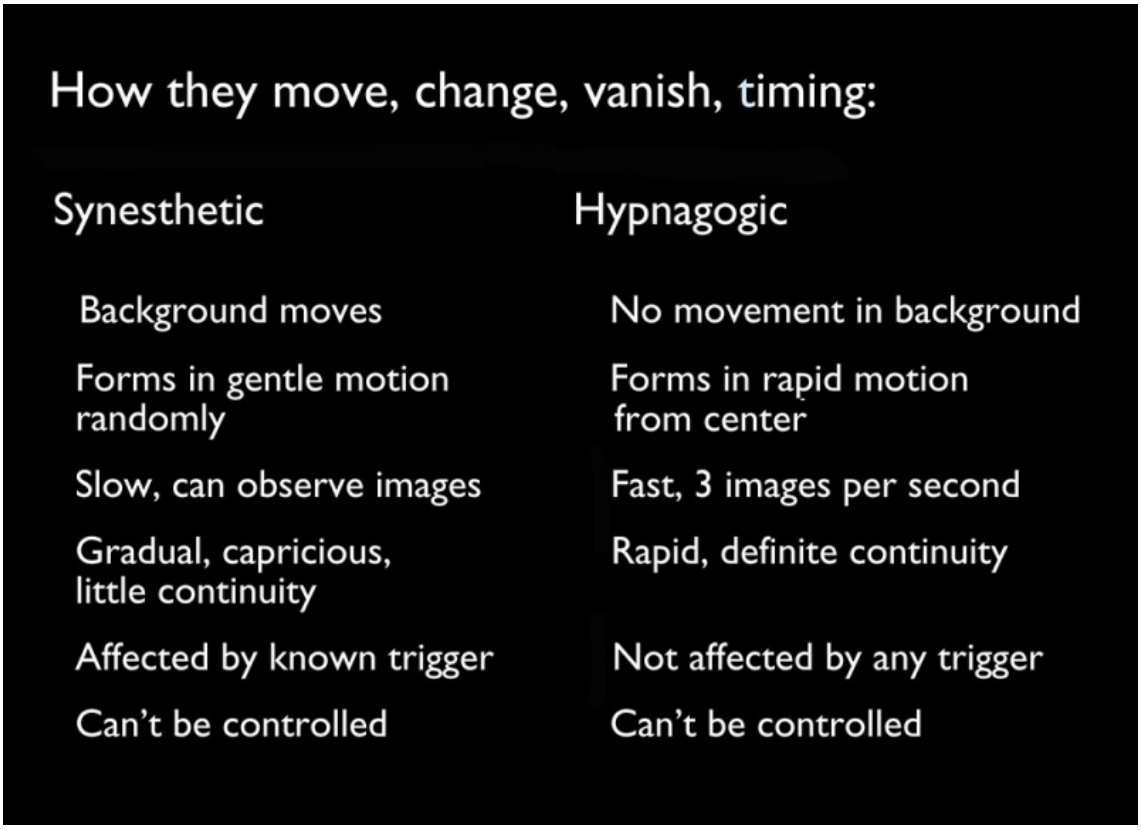
43 The trigger for this painting was music. In my synesthetic visions there is no order or structure to what I see. There is a wonderful randomness in what I will see first, then next, then next. The synesthetic visions that I see in acupuncture can last for about 10 minutes. There is a lot to watch, and it is hard to remember more than ten percent of all that I've seen. But, if I want to create from what I see when I listen to music, I can replay the music as many times as I need to, and as long as I pay attention to the same voice, same instruments, or same tempo, I can re-see what I saw originally. When I see my visions in acupuncture I am completely dependent on whatever I can remember. Those visions, like my hypnagogic ones, can't be repeated.

Figure 12. – Carol Steen, *Arriving – 4597*.



44 How the different visions move, change, vanish, and their timing—how long I get to watch them: A comparison.

Figure 13. – How the different visions move, change, vanish, and their timing.

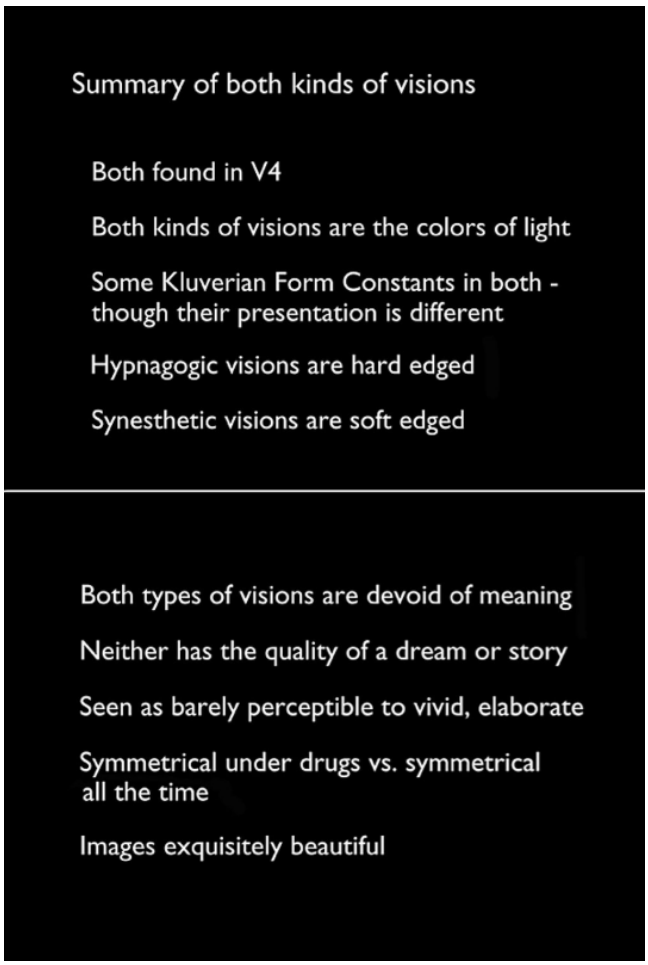


45 The colors I can see in both kinds of visions are similar, but there are a few differences: A comparison.

Figure 14. – Similarities and differences between the different kinds of visions.

46 There is a lot more information about the similarities and differences between these different kinds of visions. I have put some of this additional information in a list as it makes the comparisons easier to follow.

Figure 15. – Summary of both kinds of visions.



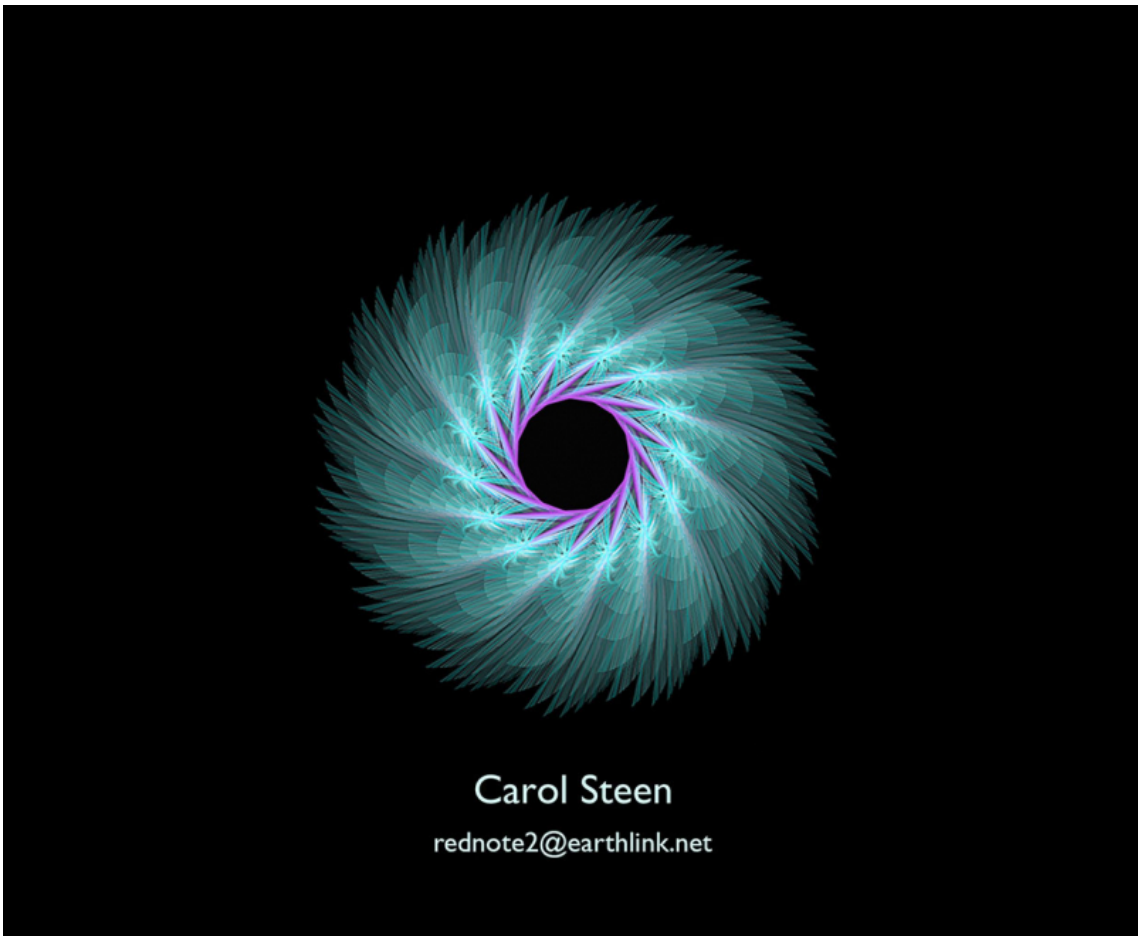
47 The only times I ever see symmetrical forms in my synesthetic photisms is when I'm in the dentist's chair using nitrous oxide while he fixes whatever tooth needed to be treated.

48 There was one last thing that convinced me that there was a definite connection between my synesthetic and hypnagogic visions. It started about a year ago during a usual acupuncture treatment. I was lying on a futon, stuck full of needles—looking very much like a porcupine. Even though the room was dark I also wore an eye mask to cover my eyes to eliminate any ambient light. The colors I see are brightest when the room I'm in is dark despite the fact that my eyes are closed. I settled in to watch what can be best described as a movie of moving colors I almost always see in acupuncture. This particular vision was usual when it started, but after about 5 minutes that changed. At first, I watched my usual moving, soft edged, forms

which, that day, were a lovely shade of bice green mixed with yellows, much like golden daffodils in the Spring. This vision was suddenly pierced by a hard-edged, extremely detailed, bice green and yellow colored, symmetrical hypnagogic vision. I was seeing both kinds of visions at the exactly same time! Since that first time, this has continued to happen.

49 I still see my synesthetic visions and my hypnagogic ones, and I still have no idea what the possible trigger for my hypnagogic visions could be. I also asked more synesthetes if they see hypnagogic visions in addition to their synesthetic ones. They tell me they do and send me drawings.

Figure 16. – Carol Steen email address.



50 Please contact me if you see hypnagogic visions.

BIBLIOGRAPHIE

Attar Farid ud-Din, 1971, *The Conference of the Birds*, Shambhala, Berkeley.

Brook Peter & Estienne Marie-Hélène, 2014, *Mandalas: An Installation Inspired by the Valley of Astonishment, 360° Series*, Theatre for a New Audience, Brooklyn, New York. Available on <www.tfana.org/wp-content/uploads/2014/10/The-Valley-of-Astonishment-360.pdf>.

Ffytche D. H., Howard R. J., Brammer M. J., David A., Woodruff P. & Williams S., 1998, "The Anatomy of Conscious Vision: An fMRI Study of Visual Hallucinations", *Nature Neuroscience*, Vol. 1, No. 8, pp. 738–42.

Horowitz Mardi J., 1975, "Hallucinations: An Information Processing Approach", in R. K. Siegel & L. J. West (eds.), *Hallucinations: Behaviour, Experience and Theory*, New York, Wiley, pp. 163–96.

Sacks Oliver, 2012, *Hallucinations*, New York, Vintage Books.

Sagiv Noam, 2014, Email correspondence from April to June.

Steen Carol, 2001, "Visions Shared. A Firsthand Look into Synesthesia and Art", *Leonardo*, Vol. 34, No. 3, pp. 203–8.

Steen Carol, 2016, *Spotlight on Science: Carol Steen*, Cambridge, The MIT Press. Available on <https://mitpress.mit.edu/blog/spotlight-science-carol-steen>.

Steen Carol, 2017, "Synesthetic Photisms and Hypnagogic Visions: A Comparison", *Multisensory Research*, Leiden, Netherlands.

Steen Carol & Berman Greta, 2013, "Synesthesia and the Artistic Process", in J. Simner and E. M. Hubbard (eds.), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press, pp. 671–91.

RÉSUMÉS

English

When I was seven years old I discovered that I had been seeing the world differently from other people. My senses were joined. I was a synesthete. Over the years, I learned quite a bit about my synesthesia, but I was surprised in 2013 when I suddenly began to have another kind of vision, hypnagogic images. At first, I thought these new visions were part of my synesthesia, that I was seeing a new form, one I didn't have a name for. But synesthesia needs a trigger, a trigger that causes us to see what we see. This form did not have a trigger, and that concerned me. In this paper I will explore the visual similarities and differences between my synesthetic

photisms and my hypnagogic visions. I will compare the triggers or lack thereof, where I see the images, the ways in which the shapes I see appear, their colors, and their commonalities. I will discuss how the hypnagogic visions have changed, along with the fact that now both synesthetic and hypnagogic visions occur during the same experience, and that I have found other synesthetes who also have both synesthesia and hypnagogia.

Français
À l'âge de sept ans j'ai découvert que je voyais le monde différemment des autres. Mes sens étaient reliés. J'étais une synesthète. Avec les années, j'ai beaucoup appris sur ma synesthésie mais j'ai été surprise en 2013 quand soudain j'ai commencé à voir une autre sorte de vision, des images hypnagogiques. Au début j'ai pensé que ces nouvelles visions faisaient partie de ma synesthésie, que j'en voyais une nouvelle forme, dont j'ignorais le nom. J'ai commencé à être préoccupée par cette forme qui n'avait pas de déclencheur. Dans cet article j'explorerai les similarités visuelles et les différences entre mes photismes synesthétiques et mes visions hypnagogiques. Je comparerai les déclencheurs ou leur absence, les espaces où je vois les images et de quelles manières apparaissent les formes que je vois, leurs couleurs et leurs points communs. J'examinerai comment changeaient les visions hypnagogiques et le fait que je vois des visions à la fois synesthésiques et hypnagogiques se produire dans la même expérience, et que j'ai trouvé d'autres synesthètes qui eux aussi ont à la fois la synesthésie et l'hypnagogie.

INDEX

Mots-clés
synesthésie, hypnagogie, photismes synesthétiques, visions hypnagogiques, Carol Steen artiste, Carol Steen synesthète

Keywords
synesthesia, hypnagogia, synesthetic photisms, hypnagogic visions, Carol Steen artist, Carol Steen synesthete

AUTEUR

Carol Steen
Professor of digital media at Touro College and University System, New York, NY.
Founding President of the American Synesthesia Association (ASA)
rednote2[at]gmail.com
IDREF : https://www.idref.fr/143723294

Considerations on Genuine Synesthesia in Art and Music

Considérations sur la véritable synesthésie dans l'art et la musique

Greta Berman

DOI : 10.35562/iris.928

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Investigation on shared characteristics of synesthetic art
Investigation on Joyce Yang's synesthetic case

TEXTE

1 In this essay, I shall focus on the phenomenon of genuine synesthesia. In so doing, I have pointed to a number of traits that are often shared among synesthetic visual artists, as well as among synesthetic composers and performing musicians.

2 The synesthesia field has been rife with misunderstandings, both my own, and those of others. Though ever-increasing numbers of exhibitions, books, and articles have used the title or subtitle, "Synesthesia in art and/or music", few of these adequately define synesthesia. Indeed, some fail to address the issue at all. The major cause of the problem is that art and music historians and curators, as well as artists and composers themselves, have confused the desire to intermingle various art forms with the phenomenon of genuine synesthesia. I myself originally came to the study of synesthesia through my twin passions for music and the visual arts, and from the point of view of an art historian. This essay is an attempt to look specifically at shared characteristics among genuine synesthetic artists, for we must distinguish between synesthesia as an art program (which I have been calling metaphorical synesthesia) and synesthesia as a physiological diagnosis (or constitutional synesthesia).

3 A number of exhibitions in recent years have used the word “synesthesia” in their title, but the show Carol Steen and I curated, “Synesthesia: Art and the Mind”, at McMaster University Museum in 2008 is the only one of its kind—as far as I have been able to determine—that deals uniquely with genuinely synesthetic artists, and illustrates what they might have in common. In organizing the exhibition, we asked the following questions:

4 Do synesthetic artists experience common shapes, colors or ways of seeing? Are synesthetic artists consciously using their visions to create their work, or are they aware of doing this? How do synesthetic artists employ their synesthesia to make art?

5 The artists we presented in our show included known synesthetes David Hockney, Joan Mitchell, Marcia Smilack and Carol Steen. But we also embraced works by Vincent van Gogh, Wassily Kandinsky, Tom Thomson, and Charles Burchfield, artists whom we have reason to believe were synesthetic, although we cannot prove it as we can with living artists. I will briefly compare and contrast the work of three known contemporary synesthetic artists with some shown in other “synesthetic” exhibitions, such as Paul Klee and some more recent artists who consciously manipulate digital media in order to create what they call synesthetic effects). In doing so, I shall focus on some shared traits among genuinely synesthetic painters and musicians.

6 The difference between genuinely synesthetic artists and those who attempt to create synesthetic images for the viewer/listener is that the synesthetes portray a real (to them) vision, sensation, etc. But the re-creators of images attempt to create a reaction of synesthesia in the observer. However, synesthesia is not something one can passively observe. In order to be genuine, it has to happen to someone. Otherwise it is at best, a recreation, at worst, a stale rehashing, contrived, and ineffective.

7 Synesthetic colors are specific and nuanced—not simple hues, not delineated; not hard-edged. This is also true in music. Synesthetic music is like synesthetic art; it is characterized by complexity, depth, perspective, no hard edges, lots of texture, and layering. Digital manipulations in both art and music are flatter, more decorative, and have less depth. They often use hard edges, and are somewhat like

one-liners. Ultimately, they tend to be too smooth and easy, sometimes even boring.

Investigation on shared characteristics of synesthetic art

8 Perhaps one problem is that synesthesia has long been considered difficult, if not impossible to study, because of its idiosyncratic nature. There is no question that individual synesthetes experience colored sounds, colored letters, or textures of music in varying ways. However, the investigation Carol Steen and I made into the artistic work and recorded statements of numerous synesthetic artists clearly shows the existence of recurrent patterns of artistic response to synesthetic experience. This discovery helps us to better understand the entire synesthetic phenomenon: we hoped to demonstrate this visually in our 2008 exhibition.

9 Much of this goes back to the 1920s, when two distinguished scientists, Georg Anschutz, (1886–1953), and Heinrich Klüver (1897–1979), pioneered studies about synesthetes and synesthesia. Their research aids us today in the recognition of recurrent elements in art works. Klüver identified “form constants” including zigzag lines, grids, repeated small circles or pinprick dots, broken and parallel lines, irregular starbursts, and specific, slightly amorphous cloud shapes. These shapes can also move, radiate, and repeat, but are usually not symmetrical or precise. I would add to the (black and white) list of shared patterns of perception and expression the use of a multiplicity of shades and hues of color that are highly individual to each synesthete. [1]

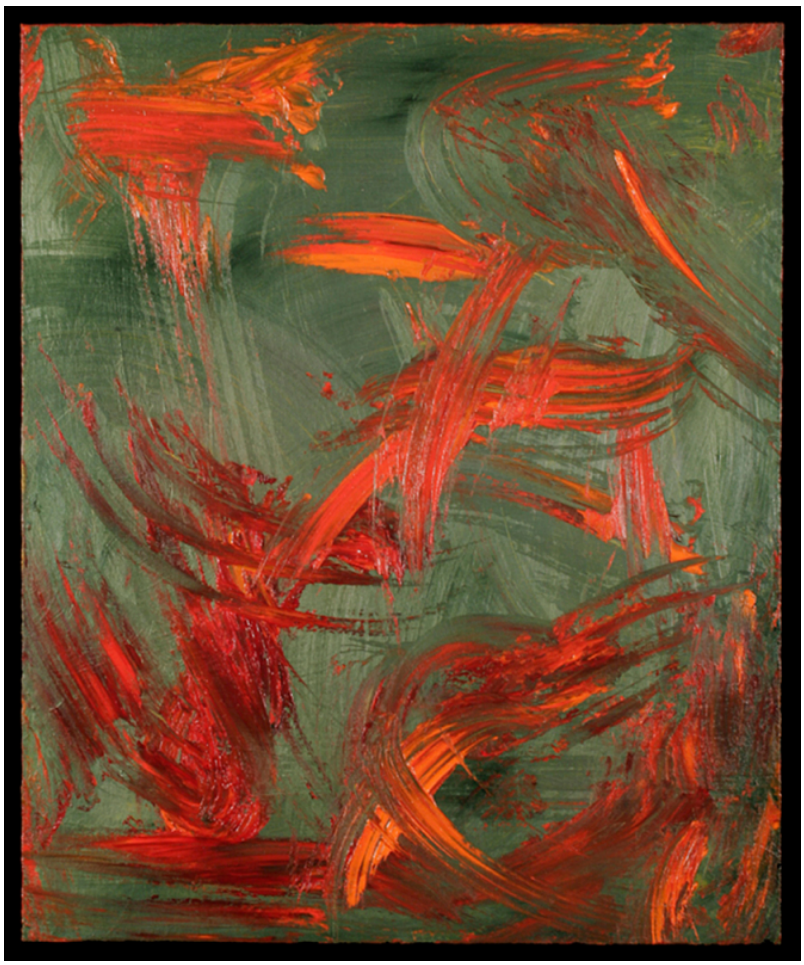
10 Often among synesthetic painters, a calligraphic element can be found. For Chinese calligraphers, the brush is considered an extension of the mind. Although nature is their source, artists slavishly copying nature are thought to lack creativity. Therefore, much of Chinese critical theory encourages calligraphic artists to draw inspiration from nature, but then allow their imagination free rein. This nature-based theory in the broad sense is called “artistic synesthesia” (Ouyang et al., 2008, p. 419). Established rules govern stillness versus motion in calligraphic art. Only by associating ideas

with observations can one “transform artistic synesthesia into calligraphic beauty” (ibid.). Synesthetic artists frequently employ a set of forms that make up a distinctive synesthetic calligraphic vocabulary. This vocabulary includes the Klüver constants and other recurrent features.

Figure 1. – Marcia Smilack, *Cello Music*, 1993.

11 Works by Marcia Smilack and Carol Steen are illustrative in this regard. Smilack uses a camera to instantaneously capture what she calls the brushstrokes of the wind—which she says she feels on her skin. *Can Can* or *Telephone Ring*, comes uncannily close to Klüver’s form constants in the repeated rotating motions of the (real) harbor lights she saw reflected at night at Oak Bluffs, Martha’s Vineyard. She now recognizes the form constants in this and in *Cello Music*, but was unaware of their presence when she took the photo. She simply snapped the shutter upon hearing cello music—in her “peripheral vision”, and “feeling the water wrinkled”.

Figure 2. – Carol Steen, *Clouds Rise Up*, 2004–2005.



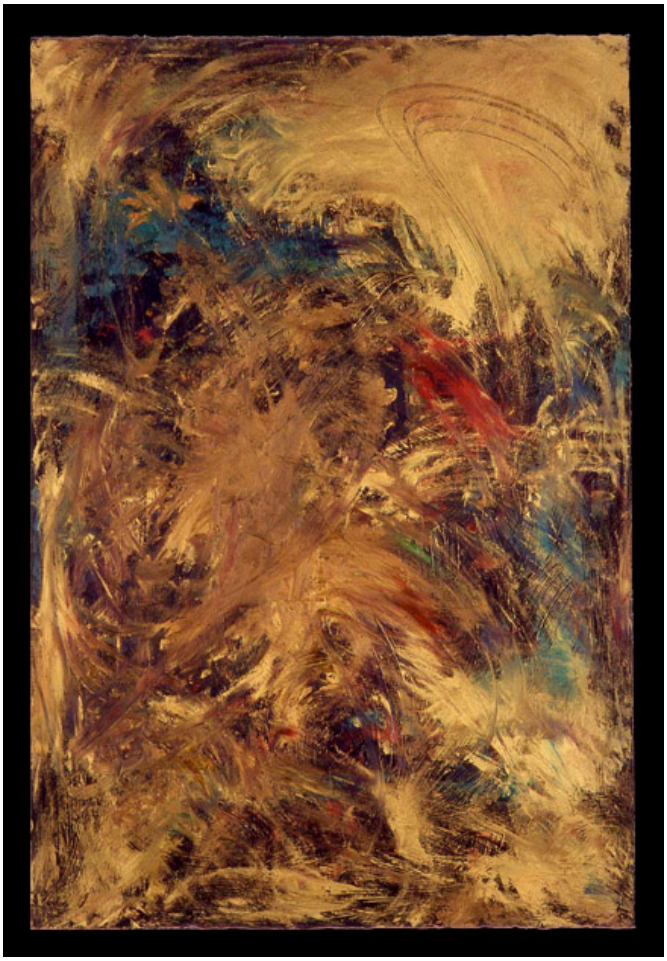
Oil on masonite covered canvas, 62.5 x 51 cm.

Collection of the artist.

12 Steen's *Analogy to Autumn* (2006), also demonstrates form constants; the repeated motion of the curving whiplash lines, together with quickly laid down, thick impastos of paint, produce a three-dimensional effect. *Runs off in Front, Gold* (2003) rushes along like autumn leaves caught in eddies of wind; and the universe she creates contains multiple layers, through which she scraped with her fingernails parallel arcs of black lines like those identified in Klüver. Steen, in an ecstatic dance, rapidly applies oil paint to the canvas with her hands, trying to capture the ephemeral colored sounds before they disappear. This and *Clouds Rise Up* (2004–2005) stem from her hearing specific music. The red-orange strokes (which she calls sounds) strongly resemble Chinese calligraphy. Both Steen and

Smilack hurry to catch the synesthetic photisms before they disappear.

Figure 3. – Carol Steen, *Runs off in the Front, Gold*, 2003.



Oil on Paper, 104 x 71 cm.

Collection of the artist.

13 Joan Mitchell (1925–1992) in her quests for light, layering, time, transience, and movement, intentionally scribbles, scratches, paints, and drips. She derives many of her paintings from memories of her feelings about nature—akin to calligraphers. A composer friend commented that for Mitchell "painting is like music—it is beyond life and death. It is another dimension" (G. Barreau, cited by Livingston, 2002, p. 63). Her paintings have many colors, wavy, squiggly, calligraphic lines, shapes, auras, movement, and layering. *Blue Territory* (1972), for example, is large (8'7" x 5'11"), and painted in

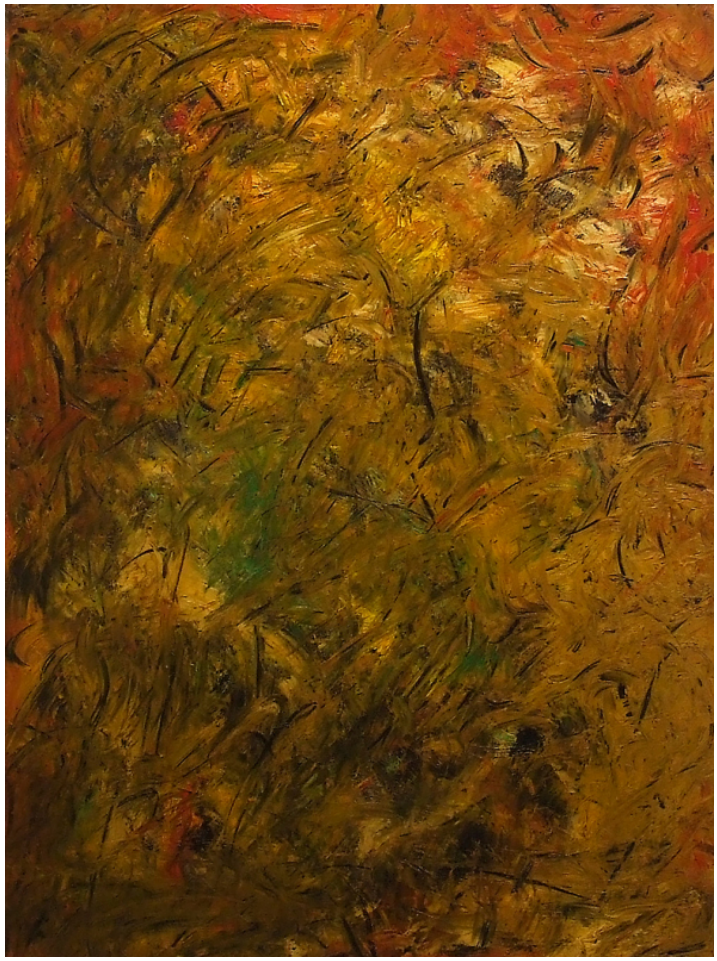
mid-career. The block-like, but irregular arrangement of shapes suggests reality, but remains mysterious.

14 David Hockney (b. 1937) has revealed his "color hearing" especially in his set designs for theater and opera. Although he does not read music, he feels that the sets must be "true to the music". He also shares many characteristics with other known synesthetes, including his basic form vocabulary (puffy clouds, bulky tree shapes, wavy lines, and ripples), his conflation of figure and abstraction, of dream and reality, of ambiguity, and constantly shifting meanings. The large red-orange tree trunks and scattered boughs in his design for the garden for Poulenc's *Enfant et les Sortilèges* (1980) reveal Klüver form constants. They contrast with the blue complementary color of the leaves and sky, and small pink pinpricks stick out from blue shadows in the green grass. Oscillation, layering, and sound are evoked. In the opera, the anthropomorphic tree scolds the boy for carving initials into it. The "Moonlit Garden" from The *Magic Flute* (1977) is bathed in blue-green, with repeated tree lines and soft clouds. "Trial by Fire", also from *Magic Flute* (1977) is fiery red-orange, with several hues contained within, as well as numerous repeated zigzagging points, contrasted with the stormy, grey clouds.

15 We cannot prove that artists no longer living were synesthetic. However, some, such as Charles Burchfield (1893–1967), have left behind writings that provide a persuasive basis for interpreting their synesthetic attributes. Burchfield's journals clearly illustrate the perceptual impulses that led him to employ the squiggles, dots and dashes (among other Klüver form constants) to represent such themes as insect song. On March 17, 1915, Burchfield wrote: "Noon is powerful—wind-whirled clouds dancing across a roaring sun… The sunlight was so intense that I seemed conscious of a noise going on outside as of a weird singing shriek." On July 26, 1915, he wrote "It seems at times I should be a composer of *sounds*, [Italics in original] not only of rhythms and colors." And again on Oct. 15, "Walking under the trees, I felt as if the color made sound…" Later in life, when recordings became available, he especially loved the music of Sibelius. On Nov. 23, 1938, he notes parallels in his and Sibelius' careers, saying it is "Interesting to know that as a young man, he saw tones in terms of colors." On Dec. 18, 1963, he noted that he made two record albums

for Mozart "—made the backs yellow, because it seems to me his music is symbolized by that color."[2]

Figure 4. – Carol Steen, *Analogy to Autumn*, 2006.



Oil on Paper, 76 x 55 cm.

Private collection.

16 We will also never know for sure whether Tom Thomson (1877–1917) was a genuine synesthete, even though his work seems so "familiar" to Marcia Smilack and Carol Steen. The thick, impassioned brushstrokes he uses in *Bushes, Late Autumn* (1914) come close to those in Steen's *Analogy to Autumn*. Like acknowledged synesthetes, he evinces ecstasy before nature, conveying a sense of movement and layering. His work falls somewhere on the margin between figuration and abstraction; his vocabulary of shapes resembles the Klüver form constants. One writer says, "It would not surprise me to find that Thomson has eaten some paint in sheer love of its completeness and

tactile affinity to the tumult of colour around him…" (H. Town, cited by Silcox, 2006, p. 213).

17 Two other artists who seem to fit the synesthetic paradigm, Van Gogh and Kandinsky, both wrote extensively about colored music. An often-recounted story tells how Van Gogh maddened his music teacher by stubbornly testing his ideas on color-tone correspondences during piano lessons. Kandinsky's lithographs and paintings often contain overlapping layers of reds and blues; they seem to move around and dance, evoke auras, shimmer, glow, and play with black repeated line fragments. Even an early and transitional Van Gogh painting that we were able to obtain for our 2008 exhibition contains quivering separate brushstrokes of multifaceted hues—looking forward to his mature thick, tactile color palette. Pink and gold highlights—unexpected colors—are like those often marking the sign of a synesthetic perception.

18 Basic forms often occur as bright shapes on a dark background, phosphenes which have been documented as often seen by genuine synesthetes. The bright, central, radiating suns in Burchfield, Thomson, Van Gogh, Heinrich Hein, and Max Gehlsen belong to Klüver's "form constants" studies. These recur in cloud shapes and auras in work by all the synesthetic artists we featured in our exhibition. Many seem to be "touched" by calligraphy and confusing motion/images. Boundaries between "reality" and shadows, dream and wakefulness, are frequently imprecise. This blurring is emphasized by shifting, water and reflections, and varying perspectives.

19 Olivier Messiaen (1908–1992), György Ligeti (1923–2006), Libby Larson (b. 1950), Aaron Jay Kernis (b. 1960), Michael, Torke (b. 1961), Ben Wolfe (b. 1962), Kendall Briggs; and Eliahu Shoot are among the composers I (and sometimes others) have identified as genuine synesthetes.

20 Synesthetic visual art parallels synesthetic composer Olivier Messiaen's music, which stands on the border between tonal, traditional music and dissonant, "new" sounds. A sense of complexity and newness characterizes this art. But it is never new for newness sake. Not one of these artists seems to fear trying unorthodox

methods. A quality of movement, often a dance-like playfulness, as well as rapidity, urgency, and ecstasy abound in all their work.

21 References to the wind, wind harps, and even wind machines (Messiaen) are common. Burchfield and Messiaen personalize bird and insect songs, often assigning alliterative, made-up names to sounds. This specificity of sounds also applies to shapes—often biomorphic ones in Hockney, Smilack, and Kandinsky. The notion of a picture within a picture, or a window opening into another reality is referred to by Hockney, Messiaen, and Smilack. Above all, it is the layering that confirms the joined sensations that characterize synesthetic art.

Figure 5. – Marcia Smilack, *Vibrato Bridge*, 2004.

22 A recent performance of Messiaen's *Des Canyons aux Étoiles* highlighted some of these commonalities, which apply to visual art as well as to musical composition.

23 In this piece, the composer musically illustrates his enchantment with the sights and sounds of Utah's Bryce Canyon. Especially intrigued by birdsong, he also describes the wind and the colors of

the landscape. It is no coincidence that Van Gogh, Kandinsky, Charles Burchfield, Tom Thomson, David Hockney, Joan Mitchell, Marcia Smilack, and Carol Steen—also respond ecstatically in their art to the colors, sounds, depths, and complexity of nature. In order to convey the canyon's impact, Messiaen makes use of anomalous musical techniques, including instruments played in a highly unconventional manner. For example, the French horn uses flutter tonguing, arpeggios, and pitch blending; the trumpet wails, making shrill sounds; percussion and special machines evoke wind; the piano uses the entire range of the keyboard to produce overtones that sing out after the notes have been played.

24 Likewise, synesthetic visual artists often use unusual techniques and perspectives. Painter Carol Steen expresses her artistic vision by applying oil paint with her fingers; Marcia Smilack photographs reflections upside down when she "hears them", and Hockney creates opera sets according to the sound that informs his colors. Kandinsky claimed to have discovered abstraction upon seeing one of his works wrong side up. Synesthetes invariably manifest a multi-layered, complex way of looking at and interpreting things. In synesthetic art, both paintings and music exploit unexpected and startling rhythms.

25 None of these attributes alone is unique to synesthetes. However, the sheer number of commonalities screams out to be noticed. The more one looks, the more the evidence mounts. This essay does not definitively prove that all the artists included here are genuine synesthetes. But it lays the foundation for establishing a typology that defines the many common attributes that bind synesthetes together as a group. Messiaen, in *From the Canyon to the Stars*, employs an aesthetic and perceptual vocabulary that would seem entirely familiar to all synesthetic artists. He described Bryce Canyon as

> …a landscape of… fantastic shapes…castles, towers, dungeons… turrets, bridges, windows… colours… all sorts of reds: red-violet, rose, dark red carmine, scarlet red, all possible varieties of red… the smell of sage. And then…the birds…the western tanager… which is red and yellow, with a lovely voice, very flute-like… Then there's a very large…blue grouse, which goes 'wuh, wuh, wuh, a strange deep sound… colours are very important to me because I have a gift—it's not my fault—whenever I hear music or even if I read music, I see colours. They correspond to the sounds, rapid colours which turn,

> mix, combine, and move with the sounds… They are always changing… (Watts & Messiaen, 1979, p. 4)

26 Asked if he knew the art of Kandinsky, Messiaen replied that he is one of his favorite artists.

Investigation on Joyce Yang's synesthetic case

27 Among performing musicians, Itzak Perlman (b. 1945), Sir Andras Schiff (b. 1953), Joyce Yang, 2005 Van Cliburn Competition silver medalist (youngest ever. b. 1986), and a score of lesser-known artists have discussed their synesthesia in recent years.

28 Since I know Joyce Yang the best, and she has shared her thoughts about synesthesia with me extensively, I shall include some of these perceptions here: [3]

29 She has perfect pitch.

30 She has colored days of the week: They are consistent. (This is one of the most common form of shared synesthesia, although the colors associated with the days of the week are idiosyncratic).

31 For Yang:

- Monday is red.
- Tuesday is colorless.
- Wednesday is lime yellow.
- Thursday is boring, like the color of a tree trunk.
- Friday is blue.
- Saturday is neutral, a kind of light gray.
- Sunday is black.

32 Yang uses her synesthesia to "order" a program she plays; if she can choose the recital program, she tries to include the entire spectrum (every hue).

33 She describes a D major chord as having a color, but a piece in D Major has many colors.

34 It's like "a country of yellow, but the cities within this country have different colors".

35 "Playing pieces in the same key is like wearing the same color."

36 Lavender for her is Gb Major. Interestingly, it is a different color from F# major, although it sounds the same on the piano. That's because G is Blue for her; (Gb is blue that gets all white and turns purple); but F is Green and F# sounds like a green that "smoked pot" and turns a teal-ish.

37 Yang has told me that she sees all the notes she plays.

38 From the sound, she would think that Gb smells like lavender.

39 Like the days of the week, Yang has colors for most keys:

- A is Red (A# is "strange like a person with 4 arms").
- B is yellowish (canary), but Bb is golden, like a French horn.
- C has no color; it is clear "like a glass ball".
- D is the brightest color. It is yellow, but a different yellow from B; it has to do with sunshine yellow.
- E is pink; Eb is velvet red, which has to have weight. It possesses formality "like a 16 course prix fixe".
- F is green, like the Alps in spring; it is organic.
- G is blue.

40 She emphatically stated that nothing is orange; and that she never wears orange. (This parallels Carol Steen's saying that she never sees the color purple; it also corresponds with composer Kendall Briggs' wearing all black because colors possess so many moods and emotions for him).

41 She sees forms that move… (like all the synesthetic visual artists I have known).

42 She memorizes keys and pieces by color. (Another way many synesthetes use their synesthesia).

43 She is bad with numbers, but good with math.

44 She has no colors for months of the year. She thinks this is because in Korean (her native language) months are simply numbered and not named).

45 She has to see something written. Reading out loud is only sound. Then she can't think about the meaning. To read she must have silence!

46 She loves and writes poetry; she struggles over it, and has spent a lot of time on it.

47 She loves chamber music, and plays violin too!

48 She feels movement. These are some of the consequences of what she imagines visually in her head. A big chord is "2 feet deep".

49 Imagine a well with bottom of the well for Beethoven's *Sonata Pathétique*. This causes an echo. This is a visceral thing; just preparation and aftermath and scenario… Certain chords surprise her.

50 She has personification (another synesthetic commonality): Bartok is hard to memorize, so for her it parallels sounds of insects, frogs, etc.

51 "9 bugs with different color hats"—when they appear in cells (like motifs) they are like a jigsaw puzzle. They personify movement for her.

52 Bartok—there is NO key! "I draw 2 opaque circles that are moss green. 'Mist' is the color I am going for." But clusters = F, G, G# —"There's an 'aha' moment, and I return to the color of moss green.

53 She played Kurtag and Franck with violinist Augustine Hadelich:

54 In Kurtag there is no key. "You play when you are at peace with the note." "It is like looking at a painting through a pinhole." No applause was allowed between the Kurtag and the Franck. "When you hear the first chord of the Franck, it is like a curtain goes up, and you see the painting for the first time. In a split second, you see everything."

55 Joyce Yang has, in conclusion, many shared synesthetic perceptions with synesthetic visual artists, as well as with other musicians and composers I have interviewed.

56 Interestingly, while preparing this essay, I noticed three different articles in the *New York Times* of November 24, 2017, all of which dealt with genuine synesthesia, but not one mentioning the word. The first, titled "Perception Is in the Eye (and Nose) of the Beholder" reviews the current show at the American Museum of Natural

History, called “The Senses”. The second was a rave review of the David Hockney exhibition at the Metropolitan Museum of Art, titled “A (Full) Life in Painting”. But apparently the author did not find it necessary to include a mention of Hockney’s synesthesia in this full life. The third article, “Part Play, Part Film and (Sniff) Partly Perfumed”, reviews a recent play that the director, Cyril Teste, hopes will “draw people in by their noses, rather than their eyes”. I mention these to point out that writers and reviewers are still appallingly ignorant of the concept of synesthesia.

57 To return to my first point, the difference between metaphorical and genuine synesthesia: Paul Klee’s paintings, though musical—and extremely important—are too contrived and carefully planned-out to constitute genuine synesthesia.

58 Kandinsky, on the other hand, said he did not want to paint music (indicating to me that he did not have the choice, or make the distinction). His voluminous writings include many statements that seem genuinely synesthetic. We are now quite certain that Charles Burchfield was synesthetic. And I am nearly positive that Vincent van Gogh was—but that is a story for another essay.

BIBLIOGRAPHIE

Berman Greta & Steen Carol, 2008, *Synesthesia: Art and the Mind*, Catalogue of exhibition, Hamilton, Ontario, McMaster Museum of Art.

Haverkamp Michael, 2003 (March), “Visualisation of Synaesthetic Experience during the Early 20th Century — An Analytic Approach”, presented at the International Conference on Synaesthesia, Medizinische Hochschule Hannover.

Livingston Jane, 2002, *The Paintings of Joan Mitchell*, Berkeley, University of California Press.

Ouyang Zhongshi et al., 2008, *Chinese Calligraphy*, Translated and edited by W. Youfen, Culture and Civilization of China, New Haven, Yale University Press.

Silcox David P., 2006, *The Group of Seven and Tom Thomson*, Richmond Hill, Ontario, Firefly Books, Ltd.

Steen Carol, 2001, “Visions Shared. A Firsthand Look into Synesthesia and Art”, *Leonardo*, Vol. 34, No. 3, pp. 203–8.

Steen Carol & Berman Greta, 2013, “Synesthesia and the Artistic Process”, in J. Simner and E. M. Hubbard (eds.), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Townsend J. Benjamin (ed.), 1993, *Charles Burchfield’s Journals: The Poetry of Place*, Albany, SUNY Press.

Watts Harriet & Messiaen Olivier, 1979, “Canyons. Colours, and Birds: An Interview with Olivier Messiaen”, *Tempo*, New Series, No. 128, pp. 2–8.

NOTES

1 I am indebted to Henry Keazor for information about Anschutz. Please see Dr. M. Haverkamp, Köln, “Visualisation of Synaesthetic Experience during the Early 20th Century — An Analytic Approach”, presented at the International Conference on Synaesthesia, Medizinische Hochschule Hannover, March 2003 for further information and see figures in Carol Steen’s essay in this catalogue.

2 All quotes are from J. Benjamin Townsend (1993).

3 All quotes are taken directly from interviews with J. Yang.

RÉSUMÉS

English

This essay focuses on the phenomenon of synesthesia. In an attempt to differentiate between genuine synesthesia and metaphorical synesthesia, I have searched for shared traits among synesthetic visual artists, as well as among composers and performing musicians. The field of synesthesia has been rife with misunderstandings. Though ever increasing numbers of exhibitions, books, and articles have used the title or subtitle, “Synesthesia in art and/or music”, few of these adequately define synesthesia. The major cause of the problem is that art and music historians and curators, as well as artists and composers themselves, have confused the desire to intermingle various art forms with the phenomenon of genuine synesthesia. I show the existence of recurrent patterns of artistic response to synesthetic experience, the evidence of shared characteristics, by taking the examples of Carol Steen, Marcia Smilack, Joan Mitchell, David Hockney, Messiaen. I also present the results of my investigation on the synesthetic perceptions of the pianist Joyce Yang.

Français
Cet essai porte sur le phénomène de la synesthésie. Pour bien différencier synesthésie authentique et synesthésie métaphorique, j'ai recherché des traits communs chez les artistes visuels synesthètes, ainsi que chez les compositeurs et les musiciens interprètes. Le champ de la synesthésie a été envahi par des malentendus. Bien que de plus en plus d'expositions, de livres et d'articles utilisent le titre ou le sous-titre « Synesthésie dans l'art et/ou la musique », peu d'entre eux définissent adéquatement la synesthésie. La principale cause du problème est que les historiens et les conservateurs d'art et de musique, ainsi que les artistes et les compositeurs eux-mêmes, ont confondu le désir d'entremêler diverses formes d'art avec le phénomène de la véritable synesthésie. Je montre l'existence de modèles récurrents de réponse artistique à l'expérience synesthésique, l'évidence de caractéristiques partagées, en prenant les exemples de Carol Steen, Marcia Smilack, Joan Mitchell, David Hockney, Messiaen. Je présente également les résultats de ma recherche sur les perceptions synesthétiques de la pianiste Joyce Yang.

INDEX

Mots-clés
synesthésie, Carol Steen, David Hockney, Messiaen, Joan Mitchell, Marcia Smilack, Heinrich Klüver, Joyce Yang

Keywords
synesthesia, Carol Steen, David Hockney, Messiaen, Joan Mitchell, Marcia Smilack, Heinrich Klüver, Joyce Yang

AUTEUR

Greta Berman
Juilliard School of Music, New York, NY
IDREF : https://www.idref.fr/143723073
ISNI : http://www.isni.org/0000000063209523

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

Espions, détectives et hors-la-loi synesthètes : des vérités troublantes découvertes à travers un processus synesthésique (tout aussi troublant)

Patricia Lynne Duffy

DOI : 10.35562/iris.942

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

1 "I am not an ordinary—I am the one among you who is alive—not only are my eyes different and my hearing and my sense of taste—not only is my sense of smell like a deer's, my sense of touch like a bat's—but most important, I have the capacity to conjoin all of this in one point." (Nabokov, 1989, p. 52) The quote is from the prisoner, Cincinnatus, a fictional synesthete-character, created by 20th century novelist Vladimir Nabokov for his novel, *Invitation to a Beheading*. In the novel, Cincinnatus is jailed for "gnostical turpitude", a mysterious crime that seems to stem from his apprehending the world in a way that threatens the officially sanctioned norm. Cincinnatus must therefore be isolated, removed from contact with his fellow-citizens, so as not to infect them (the very name, "Cincinnatus", suggests the double "sinning at us").

2 Cincinnatus is both blessed and cursed in being privy to the double-edged sword of synesthetic perception, presented in the novel as both super-sense (as it allows the world to be experienced more multifariously through the lens of blended sense perceptions) and threat to the status quo, which perceives such blended perceptions as dangerous distortions of accepted notions of what is "real". The fact that Nabokov, the creator of Cincinnatus, was a real-life synesthete, leads the reader to wonder whether the author himself was expressing feelings about the isolation that his rare form of perception caused him to experience.

3 Those who experience the blended perceptions of neurological synesthesia may well have feelings of isolation, for they are viewed at best, as objects of curiosity, and at worst, as objects of suspicion. The "meaning" of synesthetes' perceptions has elicited different theories, some exalting or denigrating the condition, as we will see.

4 Interestingly, with increased attention to synesthesia studies from the late twentieth into the twenty-first century—also known as the "synesthesia renaissance"[1]—a number of fictional works with synesthete characters have appeared, with many being in the crime/detective/spy novel genre. Seeing the possibility of the "power" or even "super-power" of synesthetic perception, authors of this genre have been inspired to assign neurological synesthesia as a trait to main characters who are detectives, spies, or outlaws.

5 While the characters in this genre are neurological synesthetes of one kind or another, (either of the "developmental" or "acquired" variety—later in this piece, we will see definitions and examples of each type), synesthetic perception may also be the perfect metaphor for detective's ability to "synesthesize disparate clues" and bits of information to arrive at a coherent solution to a crime; conversely, the outlaw must also use such "synthesizing skills" to succeed in staying one step ahead of the law. Novels in the detective/outlaw/crime genre deal with finding and creating a full picture of the truth of events by putting together the jigsaw puzzle fragments of partial knowledge. There is often a great "Ah-ha!" moment when the full truth, the outcome of an investigation, becomes clear. In the novels discussed here, the characters' blended sense-perceptions (in the synesthetic form of "colored voices", "colored auras" or "tasted moods") carry with them the emotional certainty of "ah-ha!" moments.

6 In this detective genre (here with a "synesthetic twist"), the detective's investigation can also serve as a metaphor for the journey all of us take through life—proceeding, as we generally are, with only partial knowledge of many situations, searching for strategies to widen our understanding as we go along. Just as detectives find disparate clues, which they piece together to form a coherent picture of what happened, so most of us work with "clues" as to what might really be going on in family, work, or other life situations, and the yet

deeper truths these situations may suggest. The new literary type of the synesthete- detective or spy, may hint at a hidden human capacity, (though rarely accessed) to provide faster, more certain access to the bigger picture.

7 In *Invitation to a Beheading*, as in other novels with synesthete-characters, synesthetic perceptions are often linked to the discovery of a larger truth. Interestingly, those who have studied synesthetic perception with a Romantic view (as did circles of poets and artists in nineteenth century Europe) have often linked it to glimpsing at a higher, ultimate truth.

8 As historian Kevin Dann writes in his book, *Bright Colors Falsely Seen*, "to many observers, synesthetes [...] have been permitted a view of something that seems to hold more truth than their own non-synesthetic [...] imagery" (p. 15). Examples of this can be seen historically, particularly in late nineteenth century France and Germany where the phenomenon of synesthesia (often referred to as chromosthesia or colored hearing) attracted both artistic and scientific exploration. The nineteenth century Symbolist poets glorified synesthetic perception, while certain scientists and art critics denigrated it. In his *Traité du Verbe*, René Ghil describes "colored hearing", or sound-color synesthesia, as indicative of a humanity moving towards a higher state of evolution, and he believed that one day this would stimulate a great leap in the development of artistic forms:

> *Indéniable maintenant, voire de la Science autopsié, peint ses gammes le Fait de l'Audition Colorée, miraculeuse montée vers les heures lointaines qu'avec humilité nous souhaitons, où tous les Arts inconsciemment impies reviendront se perdre en la totale Communion : la Musique épouvantante qui intronise la Divinité seule, Poésie.*

> *À moi, non, de m'enquérir de la cause : une phase, sans doute, d'une évolution progressive de nos sens élevés.* (Ghil, p. 25)

9 At the same time, we had the quite opposing view of art critic Max Nordau. In his 1895 book, *Degeneration* (originally published in German, 1892 as *Ertartung*), Nordau described the blended

perceptions of synesthesia as “a descent from the height of human perfection to the low level of the mollusk” (1895, p. 142).

> To raise the combination, transposition, and confusion of the perceptions of sound and sight to the rank of a principle of art, to see futurity in this principle, is to designate as progress the return from the consciousness of man to that of an oyster. (Ibid., p. 33)

10 Whether hailed as a higher evolutionary state or denounced as sensory confusion and a diminishment of human consciousness, pundits on both sides seem to have sensed a considerable power in synesthetic perception. It is the potential transformative power of anomalous perception which is potentially dangerous to accepted notions of reality and which requires the prisoner Cincinnatius to be incarcerated, removed from the rest of society.

11 Interestingly, another novel with a synesthete-prisoner, published nearly a half century later, picks up rather directly where *Invitation to a Beheading* left off: Brent Kiernan’s 2002 novel, *The Synesthete*. Like Nabokov’s Cincinnatus, Kiernan’s Carly Jackson is a synesthete whose abilities include hearing colors and seeing flavors. As Cincinnatus is accused of the crime of “gnostical turpitude”, Carly is accused of the crime of “moral turpitude”, also a crime of differing perception stemming from her synesthetic vision of the world. Like Cincinnatus, Carly is society’s prisoner. But in this case, Carly is a prisoner of the military, an organization which wants to exploit her synesthetic perception for its own purposes: to create a new computer source code. In Kiernan’s novel, society has evolved enough to understand not only the power, but also the possible use of synesthesia—which in this case, the military exploits for its own ends.

12 As Kiernan’s novel was written almost fifty years later in a more advanced technological age, imaginative possibilities of a character’s synesthesia have expanded. In the world in which Carly moves, the military views her synesthetic perception’s vast potential to create new cyber forms based on synesthetic principles of perceptual simultaneity). As her former commanding officer says of Carly:

> The specialist came to us with a disease of the mind. It's called synaesthesia [...] but it becomes useful because her mind reduces sensory perception down to mathematics, to symbolic representations of what she perceives. I'll give you a simple example. Mathematics and music are integrally related. A pitch can be heard, but it can also be represented by the rate of vibrations traveling through a medium [...] all mathematical relationships can be reduced to music [...] any computer program can be played on a piano [...] Source code which is written out as language is infinitely inferior to source code that can be expressed or understood through the senses because only then can the true simultaneity of events be expressed. (Kiernan, 2002, pp. 79–80)

13 Though at first Carly is coerced into using her synesthetic abilities to serve the military, she later finds a way to use these same abilities to escape from military control. Carly becomes a 'cyber-outlaw'. However, her synesthetic gifts and the expanded vision they offer her come with a personal price: if not properly channeled, her synesthesia can cause Carly to suffer from overwhelming headaches, and hallucinations that she is unable to distinguish from reality.

14 In terms of the five categories of literary depiction as put forth in the chapter, "Synesthesia and Literature" of the *Oxford Handbook of Synesthesia*, the portrayal of Kiernan's character Carly fits under "Synesthesia as Romantic Pathology". Her outlaw activities in the Cyber-world give her an almost super-hero status, but the pride in her elevated status is tempered by her vulnerability to sensory confusion and suffering. In contrast, Nabokov's character Cincinnatus falls under the category of "Synesthesia as Romantic Ideal". Cincinnatus was born into a society that was not ready for him nor for his more evolved form of perception; unable to understand his perception, his society could only fear it. In Nabokov's novel, any question of "pathology" is assigned solely to the limited society that has incarcerated him. Hence, Cincinnatus becomes a Romantic hero, preferring incarceration to submission.

15 For convenience, the five categories of literary depiction are listed below:

- **synesthetic experience as romantic ideal**, an expanded vision of reality: in this view, synesthetic perception puts its host in touch with higher

realms of reality and mystical states;

- **synesthetic experience as indicative of pathology**: in this view, the synesthetic experience has no redeeming qualities, it is simply an aberration, a pathology;
- **synesthetic experience as romantic pathology**: in this view, synesthetic perception puts its host in touch with more sublime realms of reality, but the host pays a price with symptoms such as headaches and feelings of being overwhelmed with sensation;
- **synesthetic experience as key to regained balance and resolving of trauma**: in this view, a character's synesthesia is indicative of the individual's health and emotional balance; the character may lose the synesthetic perception due to a traumatic experience, but then regains it once the trauma is resolved;
- **synesthesia as accepted anomaly**: in this view, synesthetic perception is neither glorified nor denigrated, but is portrayed simply as an anomalous trait.

16 The synesthete characters in the crime/mystery novels discussed here fall into under "Synesthesia as Romantic Ideal" or "Synesthesia as Romantic Pathology". This view of a "price being paid" for the capacity to tap into more sublime realms hearkens back to nineteenth century Romanticism. An example of such can be seen in poet Arthur Rimbaud's 1871 "Letter to a Seer" (or "Letter to Paul Demeny") in which he speaks of the inevitable suffering that must accompany a poet's perceptual experiments and altered states of consciousness in the pursuit of a higher truth. The result of exploring such visions would lead to a future, universal, poetic language. The characters Cincinnatus and Carly Jackson may be viewed as victims of societal attempts to suppress and control atypical synesthetic perception that can lead to an experience of the mysterious and usher in a new, higher, wider state of consciousness.

17 If the characters Cincinnatus and Carly Jackson represent suppressed synesthetic perception, the character Synesthesia Jackson in the novel *Top Ten* evokes unfettered, liberated synesthetic perception. In the *Top Ten* graphic novel series (Book One published in the millennial year 2000), Synaesthesia Jackson is a detective on the 'Top Ten Police Force' in Neopolous, a city populated exclusively by super heroes, each with a different superpower. Detective Synaesthesia Jackson's super-power lies in her multiple forms of

synesthesia. Here liberated, the character's synesthetic perception has the power to fuse disparate clues into a single solution to any crime to which she turns her attention. For example, this super hero describes how her "synaesthetic signals" led her to be certain of a suspect's guilt: "It was her perfume I smelled on Graczik's body, but I translated it into music. She was Graczik's off-world drug customer." (Moore, 2002, no page number)

18 Synesthesia Jackson's unusual lens brings her to a "place" where disparate perceptions converge to shed light on a person's guilt or innocence. The depiction of the character's synesthetic perception as superpower has its origins in the romantic notion of synesthesia as heightened perception and a link with a larger truth. While Detective Jackson's language of synesthesia enables her to synesthesize information and solve crimes, it also invites the skepticism of the other super heroes on the Top Ten force who are not synesthetes. Her fellow- super heroes wonder if Detective Synaesthesia Jackson's synesthetic visions (which make no sense to them) have really contributed to her solving the crimes. Was it necessary to translate the perfume into music to see it as a valid clue? Was her synesthetic response superfluous? Would just smelling the perfume on the victim's body have been enough? Despite the poking of fun, the *Top Ten* series nevertheless represents Synaesthesia Jackson's "language of synaesthetic clues" as a superpower (whose only "downside" is the doubt of others), and so, despite traces of modern skepticism, her story fits well into the category of "Synaesthesia as Romantic Ideal".

19 The next three novels we will discuss also feature synesthete detectives, and all share the similar trait of seeing the colors of people's words or emotional states. While one of the detective-characters is a natural "constitutional" synesthete, the other two have acquired the perception following a near-death accident and a head injury which have left them with synesthetic perception. The particular form of synesthesia experienced by each character turns out to be very useful in their investigative work: each can tell if a given suspect is lying or telling the truth based on the "colors" of the words they say.

20 Before proceeding any further, it may be helpful to clarify two major types of synesthesia, "developmental" (or "constitutional") and "acquired", described below:

- **developmental synesthesia** (also called "constitutional synesthesia"): this form appears to be congenital, that is, its hosts have experienced it ever since they can remember;
- **acquired synesthesia**: this form appears as a result of a head trauma or related injury and surprises its host with a new synesthetic perception, which s/he must learn to properly channel and control.

21 In real life, while some synesthete may be able to distinguish truth-telling from lying through the colors of a person's words, such an ability is undoubtedly rare (if it exists at all). Authors who create synesthete characters often play a "riff" on the usual synesthetic trait of perceiving words as having colors by taking the perception one step further and making it helpful to the character's mission in the novel.

22 In T. Jefferson Parker's 2005 novel *The Fallen* (which reached *The New York Times* best-seller list), the synesthetic abilities of the main character, Detective Robbie Brownlaw help him to solve crimes for the city of San Diego. Detective Brownlaw finds himself with "acquired synesthesia" after a fall from a ten-story building causes a neural abnormality. Following his fall and the onset of his new synesthetic perceptions, Detective Brownlaw begins to perceive people's words as colors and shapes emerging from their mouths. These colors and shapes give him information as to the emotional state of the person—and most importantly, whether s/he is telling the truth. The character describes his newly-acquired experience of synesthesia as follows:

> My life was ordinary until three years ago when I was thrown out of a downtown hotel window. No one knows it except my wife, but I now have synaesthesia, a neurological condition where your senses get mixed up. Sometimes when people talk to me, I see their voices as colored shapes. It happens when they get emotional [...] [The shapes] linger in mid-air between the speaker and me. (Parker, 2007, p. 5)

23 Detective Brownlaw's synesthetic visions help him when he investigates a murder, allowing him to uncover related corruption

and a prostitution ring called “Squeaky Cleans”:

> “You can tell us what you know about Squeaky Cleans”, I said. “Squeaky Cleans?” he asked. “I’m not sure what you mean.” The red squares of the lie spilled from his mouth. (Ibid., p. 173)

24 Although the Detective’s synesthesia offers an advantage for his job, it also creates a problem in his personal life: “The condition is hard for me to talk about, even with [my wife] Gina […] it annoys her that even her white lies announce themselves to me as bright red squares.” (Ibid.) After his marriage breaks up, Brownlaw explores synesthesia research and associations on the web and discovers a department at the University of California at San Diego which is dedicated to the study of synesthesia (an actual fact):

> There is an entire department at the University of California, San Diego dedicated to the study of the phenomenon, which leads me to believe that what I have is “real.” There is an American Synesthesia Association, a UK Synesthesia Association, as well as an International Synesthesia Association. There are tests to see if you really have it. Several good books and many abstracts have been published on the subject, and many lectures have been given. I know for a fact that synesthetes don’t invent what they see, taste and hear. (Ibid., p. 276)

25 He then attends a meeting of the San Diego “Synaesthesia Society”. The evening’s speaker is Darlene Sable, (fictional) author of *Red Sax and Lemon Cymbals*[2], which provides a description of her growing up synesthetic. After the meeting, some members go out for coffee, and Detective Brownlaw is asked to describe his synesthesia to the group:

> “I see blue triangles from a happy speaker. Red squares come from liars. Envy comes out in green trapezoids, so ‘green with envy’ is literally true for me. Aggression shows up as small black ovals.”

> “That’s not synaesthesia,” said Bart. “I’ve read every word ever written about the subject, and no one has ever established that a speaker’s emotions can be visualized […] What do you see coming from my mouth right now?”

> "Little black ovals. Quite a few of them" [answered the detective]. (Ibid., pp. 279–80)

26 The above exchange uses satire to depict disputes among synesthetes, which sometimes occur when synesthetes meet. Meanwhile, it illustrates how Detective Brownlaw's synesthesia functions.

27 As in *The Fallen*, the next novel we will explore, *Miracle Myx*, also portrays a detective-character who acquires synesthetic perception as a result of a near-fatal accident. The resulting synesthesia is depicted as giving the character an extra-sensory advantage, i.e., an ability to view a normally hidden layer of reality, thus putting this type of portrayal in the category of Synesthesia as Romantic Pathology.

28 The character, Myx Ammens, age 14, also has "acquired" synesthesia as a result of two near-death experiences. He is first struck by lightning, later nearly drowns at the hands of a bully. In the aftermath of these traumas, Myx begins to "hear and smell colors" of voices and, especially after the drowning attempt, to "see their flavors". At first, Myx is confused and overwhelmed by these sensations. Thanks to the help of a psychiatrist, Dr. Zylodic [3], Myx learns that his synesthetic perceptions are not merely distracting, but also useful—he learns to use them to assist his town's police in solving crimes. The colors of people's voices and words, the smell of their feelings, let him know if they are telling the truth: "His words were green and red, but of a light shade showing me he believed them." (Diotalevi, 2008, p. 222) Thanks to his newly acquired synesthesia, Myx can tell if someone has "blood on his hands": "There was another smell, green, sharp and sour: blood. My reaction was fierce, almost mean." (Ibid., p. 12) As with other synesthete detective characters we have discussed, Myx's synesthetic signals help him to "synesthesize" disparate clues and come to an "ah-ha!" moment:

> The final rays of sunset showed me again which bits here were lacquered in blood. They had never sung to me before because they didn't fit. But now, when I added the raspberry-tasting pieces from the box, the sun swelled in volume and harmonized. (Ibid., p. 254)

29 Similarly, in Nigel McCrery's novel *Still Waters*, Detective Chief Inspector Mark Lapslie finds his sound-taste synesthesia useful in determining whether others are lying or telling the truth. When Mark is discussing his synesthesia with a doctor: "Strangely," he said. "I can usually tell when people are lying to me. It's an unusual taste. Dry and spicy, but not in a curry way. More like nutmeg. It's helped me investigating crimes before." (McCrery, 2007, p. 152) Mark continues, "The way I rationalize it," Lapslie said, "when people lie, there's a certain amount of stress in their voice, changing the way it sounds in subtle ways. Somehow, I'm picking up on that stress and tasting it" (ibid.). Unlike Myx Ammens and Robbie Brownlaw, Mark Lapslie is a constitutional synesthete. However, as he advances in age, his sound-flavors become more intense, flooding his mouth with tastes to such a degree that he can no longer tolerate being around noisy activity; he therefore can no longer live with his wife and children in their bustling, noisy household. Mark tries to keep the constant "flooding tastes" brought on by excess sound to a minimum, so he moves alone to a solitary, quiet space and becomes increasingly isolated.

30 On the upside, however, his intensifying synesthesia makes him all the more alert to synesthetic signals as clues in the cases he is trying to analyze: "His synesthesia was helping, although he would never admit that in his final dissertation; there were certain key flavours that kept coming up when he heard criminals' voices, like base notes in perfume." (Ibid., p. 259) One of those key flavors is that of lychees, one of the final clues that leads to apprehending a guilty party in the case he is investigating: "Did her voice taste of lychees or was he hoping too hard that it would?" (Ibid., p. 264)

31 Finally, turning to the 2013 spy novel *Red Sparrow* by Jason Matthews, we follow the main character, Dominika Egorova, a synesthete who is first a gifted ballet dancer, then a gifted spy. Dominika makes the transition from dancer to spy after jealous fellow-dancers cause an injury rendering her unable to continue dancing professionally. Seeing her new vulnerability, Dominika's shrewd uncle Vanya, himself a spy, recruits Dominka into the world of espionage. Dominika has always been a synesthete, experiencing colors of movements and emotions, perceptions that have aided her in mastering dance as well as in her other endeavors. In her new career, her synesthesia also

proves invaluable to her work as a spy. Her synesthetic signals let her know that one of her colleagues is plotting something:

> Simyonov seethed the pulsing yellow fog around him paled, then strengthened, then paled again. He was dissembling, planning treachery, she was sure. […] Dominika looked hard at him, but his aura was faint, a pale green glow around his face and ears. Green, zelenyj, emotional, not what he appears to be, an actor, thought Dominika. So different from Uncle Vanya, but the same, different services, the same lizard. (Matthews, 2013, p. 428)

32 Dominika's synesthesia gives her access to hidden knowledge that lets her better assess the motives of key figures around her.

33 In terms of the five categories of depiction, the portrayal of Domenika in *Red Sparrow* fits under "Synesthesia as Romantic Ideal" because the character is able to use her synesthesia without being overwhelmed by it. She is always in control, and this trait itself is the key to being the successful spy that she is. In this way, her synesthesia is portrayed as a great advantage, a kind of superpower with no downside.

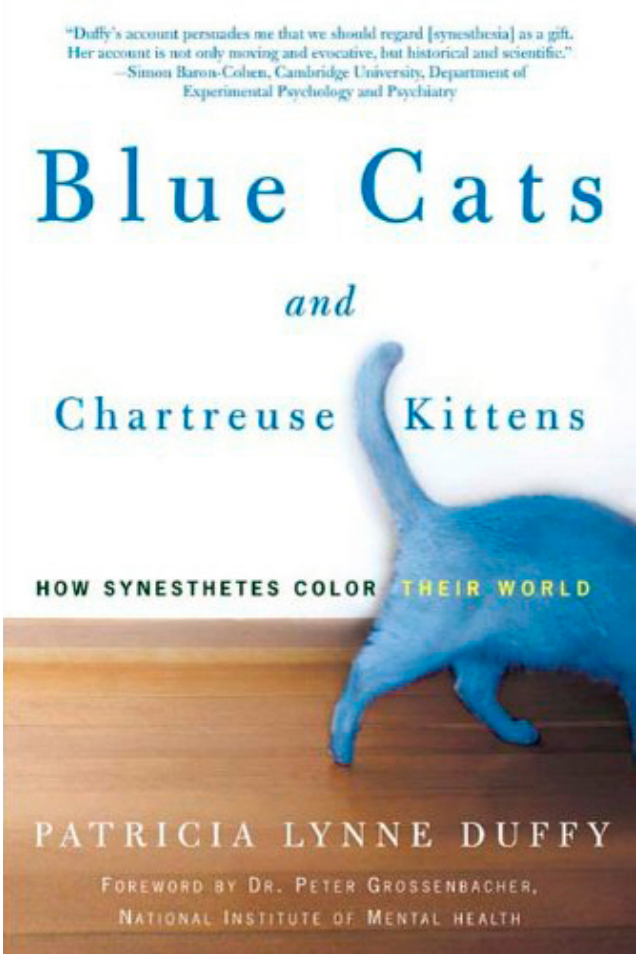
34 This article has focused on "meanings" ascribed to the experience of synesthesia in fictional portrayals of synesthetes. In the fictional crime/detective/spy genre works that we have examined here, characters' experiences of synesthesia help them to better carry out their missions in their respective plotlines. As has been pointed out in the chapter "Synesthesia and Literature", the flurry of resurgence of scientific and artistic research into synesthesia in recent decades has generated mainstream interest in the topic. Information has filtered from the research community into popular media. This interest has led artists, including fiction writers (some synesthetes themselves, some not) to portray synesthetes as characters in their creative works. These fictional portrayals may or may not be 'accurate', only sometimes corresponding to reports of actual "real-life" synesthetes. An author can sometimes see a dramatic or symbolic possibility in attributing the trait of synesthesia to a character. By doing so, the author may be more interested in producing a desired literary effect than in producing a portrayal that remains faithful to scientific data on synesthetes. Nevertheless, the different portrayals tell us

something about how the human imagination has approached and tried to understand the phenomenon of synesthetic perception and its hosts. Synesthetic perception also takes on a symbolic meaning, representing a human capacity to transcend familiar perceptual boundaries and a new way to apprehend and interpret.

35 In fictional portrayals of synesthetes, which have appeared over the decades, examples of synesthetic perceptions either alerting their hosts to realms of hidden truths or plunging them into pathological symptoms of sensory overload, such as headaches, seizures, isolation, or madness, can be seen. In some cases, the two are combined: while synesthetic perceptions may at times overwhelm their synesthete hosts with various forms of suffering, they are also a source of vision, allowing them to experience truth on a 'higher' or 'deeper' plane.

36 The shocking truths uncovered by synesthete spies and detectives by means of their blended perception can be unsettling, but their synesthesia itself can be just as unsettling for the social norm. The detective/spy genre can be seen as a metaphor for the human journey through life, where we are all working with mostly partial truths, trying to piece them together to form a coherent picture of where we are and where we are going. Synesthetic perception, in these novels, holds the promise of a glimpse at the proverbial "big picture" through a rare human capacity which may lie dormant in us all.

Figure 1. – *Blue Cats*, cover.



BIBLIOGRAPHIE

BARON-COHEN Simon & HARRISON John (eds.), 1997, *Synaesthesia: Classic and Contemporary Essays*, Oxford / Cambridge, Blackwell Publishers.

CYTOWIC Richard & EAGLEMAN David, 2009, *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain on Synesthesia*, Cambridge, MIT Press.

CANNON Zander, HA Gene & MOORE Alan, 2000, *Top Ten*, La Jolla, CA, America's Best Comics.

DANN Kevin T., 1998, *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven, Yale University Press.

DIAMOND Stacy, 1996, "Of Wine and Hashish", in *Artificial Paradises*, Translated from the French ["Du Vin et du Haschich" by Charles Baudelaire] by S. Diamond, New York, Citadel Press [Originally published in 1851].

Diotalevi Dave, 2008, *Miracle Myx*, Key Largo, USA and Ontario, Canada, Kunati Inc. Publishers.

Dixon Mike J., Smilek Daniel, Duffy Patricia L., Zanna Mark P. & Merikle Philip M., 2006, "The Role of Meaning in Grapheme-Color Synesthesia", *Cortex*, Vol. 42, No. 2, pp. 243–52.

Duffy Patricia Lynne, 2001, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synaesthetes Color Their World*, New York, Times Books, Henry Holt and Company.

Duffy Patricia Lynne, 2013, "Synesthesia and Literature", Chap. 33, in J. Simner et E. M. Hubbard (eds.), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Flournoy Théodore, 1893, *Des phénomènes de synopsie (audition colorée)*, Paris, Alcan.

Fowlie Wallace (ed.), 1966, "Vowels", in *Rimbaud Complete Works, Selected Letters*, Translated from the French ["Voyelles" by Arthur Rimbaud] by W. Fowlie, Chicago, University of Chicago Press [Originally published in 1883].

Ghil René, 1886, *Traité du Verbe*, Paris, Chez Giraud.

Ha Gene & Moore Alan, 2002, *Top Ten Book Two*, La Jolla, CA, America's Best Comics, LLC.

Harrison John, 2001, *Synaesthesia: The Strangest Thing*, Oxford, Oxford University Press.

Kiernan Brent, 2002, *The Synaesthete*, Lincoln, NE, iUniverse.

Matthews Jason, 2013, *Red Sparrow*, London, Simon and Schuster.

McCrery Nigel, 2007, *Still Waters*, New York, Pantheon Books.

Nabokov Vladimir, 1989, *Invitation to a Beheading*, Vintage Books, Random House, [Original printing G. P. Putnam's Sons, 1959].

Nabokov Vladimir, 1989, *Speak Memory*, Vintage Books, Random House [Originally published Harper & Bros., 1951].

Nordau Max, 1895, *Degeneration*, Translated from the German [*Entartung*], New York, D. Appleton & Company [Originally published in German, 1892].

Marks Lawrence E., 1978, *Synaesthesia: The Unity of the Senses*, New York, Academic Press.

Parker T. Jefferson, 2006, *The Fallen*, New York, HarperCollins.

Ramachadran Vilayanur S. & Hubbard Edward M., 2001, "Synaesthesia — A Window Into Perception, Thought, and Language", *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 8, No. 12, pp. 3–34.

Schmidt Paul, 2000, *Complete Works Arthur Rimbaud*, Translated from the French by Paul Schmidt, New York, HarperPerennial [Originally published works 1854–1891].

NOTES

1 As cited by H.-P. Lambert, “La Synesthésie : Vues de l’intérieur”, *Épistémocritique*, Vol. 8, 2011. Available on <https://epistemocritique.org/la-synesthesie-vues-de-linterieur/>.

2 Author T. Jefferson Parker confirms that the book on synesthesia, *Blue Cats and Chartreuse Kittens* (Duffy, 2001), inspired the parody-title *Red Sax and Lemon Cymbals* in his book, *The Fallen*.

3 Author notes the similarity in name of the fictional doctor, Dr. Zylodic, who helps the character Myx control his synesthesia to the real life, Dr. Cytowic, who real-life synesthetes have credited with helping them understand their synesthesia.

RÉSUMÉS

English

This article focuses on portrayals of fictional characters with neurological synesthesia in seven selected 20th and 21st century English-language novels in the detective-spy genre. Characters are discussed in terms of the five categories of literacy depiction of synesthete characters as outlined in the chapter, “Synesthesia and Literature” in the *Oxford Handbook of Synesthesia* (Oxford University Press, 2013). I will suggest that depictions of synesthete characters in the detective genre link synesthetic perceptions with glimpses of ultimate truth, and trace these tendencies back to descriptions of synesthesia in 19th century seminal European works (written during a very fertile period of research into *audition colorée*), including Arthur Rimbaud’s “Letter of a Seer” and Max Nordau’s *Degeneration*.
Novels included in this study: *Invitation to a Beheading* by Vladimir Nabokov, *The Synesthete* by Brent Kiernan, *Top Ten* by Gene Ha and Alan Moore, *The Fallen* by T. Jefferson Parker, *Miracle Myx* by Dave Diotalevi, *Still Waters* by Nigel McCrery, *Red Sparrow* by Jason Matthews.

Français

Cet article se concentre sur les représentations de personnages fictifs ayant une synesthésie neurologique, dans sept romans anglais des XX^e^ et XXI^e^ siècles, sélectionnés dans le genre policier-espionnage. Les personnages sont examinés à partir des cinq catégories de représentation littéraire des personnages synesthésiques, exposées dans le chapitre « Synesthesia and Literature » de l’*Oxford Handbook of Synesthesia* (Oxford University Press,

2013). Je suggérerai que les représentations de personnages synesthésiques dans le genre policier relient les perceptions synesthésiques à des intuitions sur une vérité supérieure et rapporte ces tendances aux descriptions de la synesthésie dans les œuvres européennes essentielles du XIX^e^ siècle (écrites pendant une période de recherche très fertile en audition colorée), y compris la « Lettre d'un Voyant » d'Arthur Rimbaud et le *Dégénérescence* de Max Nordau.
Romans inclus dans cette étude : *Invitation to a Behading* de Vladimir Nabokov, *The Synesthete* de Brent Kiernan, *Top Ten* de Gene Ha et Alan Moore, *The Fallen* de T. Jefferson Parker, *Miracle Myx* de Dave Diotalevi, *Still Waters* de Nigel McCrery, *Red Sparrow* de Jason Matthews.

INDEX

Mots-clés
synesthésie et fiction, détective synesthète, espion synesthète, synesthésie et représentations littéraires, Jason Matthews, Nigel McCrery, Arthur Rimbaud, T. Jefferson Parker, Miracle Myx, Nabokov, Traité du Verbe

Keywords
synesthesia and fiction, synesthete detective, synesthete spy, synesthesia and literary depictions, Jason Matthews, Nigel McCrery, Arthur Rimbaud, T. Jefferson Parker, Miracle Myx, Nabokov, Traité du Verbe

AUTEUR

Patricia Lynne Duffy
New York University, co-founder of the American Association of Synesthesia
IDREF : https://www.idref.fr/118207407
ISNI : http://www.isni.org/0000000083191877

Form constants, synesthésie visuelle, vision entoptique

Form Constants, Visual Synesthesia, Entoptic Vision

Hervé-Pierre Lambert

DOI : 10.35562/iris.966

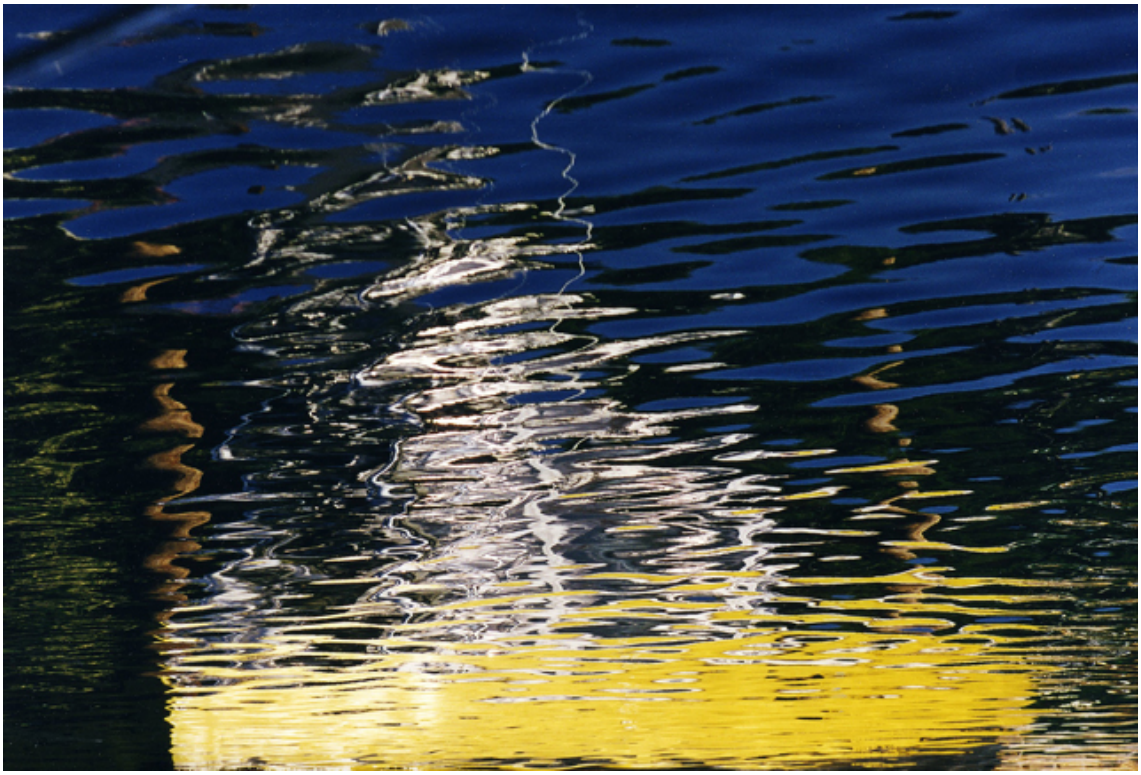
Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Klüver et la découverte des « *form constants* »
De l'énoncé des *form constants* à la généralisation du phénomène chez Klüver
Form constants et synesthésie
Les *form constants*, l'extension de la notion de vision entoptique et la neurogéométrie
Form constant, anthropologie et externalisation

TEXTE

Figure 1. – Marcia Smilack, *Yellow Boat Minor Chord*, 2005, dye sublimation on aluminium panel, 45,72 x 68,58 cm.



« J'ai appris par moi-même à prendre des photos en prenant un cliché chaque fois que j'éprouve une réaction synesthésique à ce que je vois : si j'éprouve une sensation de texture, de mouvement ou de goût, je prends la photo. Si le reflet provoque le son du violoncelle, je prends la photo. Je photographie des reflets sur de l'eau en mouvement. […] J'ai pris cette image quand j'ai entendu un accord jaune dans une tonalité mineure. À ma surprise, il est apparu quelques années plus tard dans l'un de mes rêves [1]. »

Klüver et la découverte des « *form constants* »

1 En 1928 est publié à Londres, dans la collection « Psyche Miniatures », un livre d'Heinrich Klüver, *Mescal: The 'Divine' Plant and Its Psychological Effects*. Dans sa préface, le directeur de collection MacDonald Critchley soulignait d'abord l'originalité du travail de Klüver, « *the only monograph in English on the subject* » (Klüver, 1966, p. 3) [2], le sujet étant à l'origine l'étude psychologique des symptômes de l'intoxication à la mescaline, nommé par lui en anglais dans le texte « *the ivresse peyotline* » (*ibid.*). Mais le futur président de la Fédération mondiale de neurologie soulignait surtout la nouveauté

d'un concept élaboré par Klüver pour définir le caractère des hallucinations visuelles provoquées par la mescaline : les *form constants*. Klüver montrait que, malgré leur diversité luxuriante et leur aspect apparemment indescriptible — leur « *indescribableness* » —, ces hallucinations visuelles peuvent se réduire à un certain nombre de constantes géométriques qu'il va catégoriser.

2 Le concept de *form constant* énoncé en 1928 va jusqu'à aujourd'hui connaître une extraordinaire productivité. Ces *patterns* géométriques produites par le cerveau se retrouvent, par exemple, aussi bien dans l'étude de Jean Petitot, parue en 2008, des modèles mathématiques et physiques de la neurogéométrie de la vision, aussi bien dans la célèbre hypothèse sur l'origine de l'art paléolithique en 1988 émise par James D. Lewis-Williams et Thomas A. Dowson dans *Current Anthropology*, aussi bien dans les travaux de l'anthropologue Gerardo Reichel-Dolmatoff sur l'identité des *patterns* géométriques dans l'art et les hallucinations au yagué d'Indiens amazoniens, aussi bien dans les observations d'Oliver Sacks sur sa propre migraine et les *patterns* géométriques de l'art zapotèque à Oaxaca. Surtout, Richard Cytowic identifie les percepts synesthésiques visuels aux *form constants* qui, à leur tour, viennent fasciner des artistes synesthètes comme Carol Steen et Marcia Smilack. Comme l'avait pressenti Klüver, les *form constants* apportent une contribution singulière aux recherches sur l'imaginaire humain par l'accent porté sur l'origine neurologique des grands symboles.

3 Quatre des cinq chapitres du livre de 1928 commencent par une citation de Baudelaire. Non sans humour, le chapitre conclusif s'ouvre sur l'exergue : « Il ne faut pas croire que tous ces phénomènes se produisent dans l'esprit pêle-mêle […]. » (Klüver, p. 56) En 1966, les Presses de l'Université de Chicago publient ce qui constitue depuis le livre de référence de Klüver, *Mescal and Mechanisms of Hallucinations*. Ce livre est constitué par la réédition du livre de 1928, auquel est ajouté en seconde partie un texte essentiel de 1942, « Mechanisms of Hallucinations », qui était paru comme chapitre de *Studies in Personality*, publié par Q. McNemar et M. A. Merrill. Ce livre de 1966, introduit par une nouvelle et importante préface de l'auteur, commence de nouveau par une citation de Baudelaire en exergue générale : « Il y a une espèce d'unité dans la

variété qui me permettra de rédiger sans trop de peine cette monographie de l'ivresse […]. »

4 Avant de partir pour la Californie en 1923 pour un voyage qui se transforme en départ définitif, Heinrich Klüver, né en 1897, avait au cours d'études de psychologie à l'université de Berlin, puis à celle de Hambourg, travaillé trois ans avec l'un des créateurs de la *Gestalt Psychologie*, Max Wertheimer. Il est le premier des psychologues influencés par la *Gestalt* à venir aux États-Unis, bien avant Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka. En 1924, il obtient à Standford un PhD sur les phénomènes eidétiques dans le domaine qu'il avait étudié en Allemagne, celui de l'imagerie mentale chez les enfants. Chercheur spécialisé dans l'image eidétique, il se tourne, une fois installé en 1926 à l'université de Chicago, vers l'étude des hallucinations visuelles par usage de la mescaline. Dans son deuxième chapitre, « Mescal visions » en 1928, Klüver rappelle l'état des études et expérimentations faites par Kurt Beringer, Alexandre Rouhier, Alwyn Knauer et William Maloney. Ses propres travaux sont d'ailleurs parallèles, voire en concurrence directe avec ceux de Beringer à Heidelberg. Klüver mentionne mais de manière quelque peu ambiguë qu'en 1927, l'année précédant son propre livre, Beringer avait publié des observations importantes sur le phénomène. Klüver se limite en effet à énoncer les conditions limites de l'expérimentation : « Beringer qui travaillait dans la clinique psychiatrique d'Heidelberg utilisait principalement des docteurs et des étudiants en médecine comme sujets d'expérimentation. Six d'entre eux étaient des femmes [3]. » (1966, p. 13)

5 Klüver n'avait pourtant pas hésité non plus à mettre à contribution les membres de son laboratoire pour les expérimentations, mieux même son originalité réside surtout dans l'utilisation alors récente de singes rhésus. Dans la préface de 1966, Klüver montre l'interaction, dans ces expérimentations sur les singes, entre les études sur les effets d'intoxication par la mescaline et les études des effets de lobotomisation des parties de l'amygdale. Ce sont les résultats des lobotomisations de l'amygdale sur les singes, produites en collaboration avec le neurochirurgien Paul Bucy, qui ont conduit à la première célébrité de Klüver avec la production du syndrome appelé Klüver-Bucy, à partir de 1937, mettant en avant le rôle de l'amygdale dans les comportements émotionnels.

6 Klüver commence par commenter les descriptions des effets visuels de la mescaline, réalisées lors d'expériences sur eux-mêmes par des chercheurs précédents, notamment Knauer et Maloney en 1913. Puis le chapitre « Mescal Visions » inclut un résumé de ses propres expérimentations. La relation vertigineuse de ses hallucinations est la reprise de son article « Mescal Visions and Eidetic Vision » de 1927, dans lequel il décrit son expérimentation des effets de la mescaline, qui eut lieu au Psychological Laboratory de l'université du Minnesota, le 18 octobre 1925, par absorption de poudre de peyotl diluée dans l'eau. Ses commentaires oraux des effets visuels étaient retranscrits par un assistant. Cet article attira l'attention de Charles Kay Ogden et MacDonald Critchley qui lui proposèrent alors d'écrire *The 'Divine' Plant and Its Psychological Effects*, en 1928.

De l'énoncé des *form constants* à la généralisation du phénomène chez Klüver

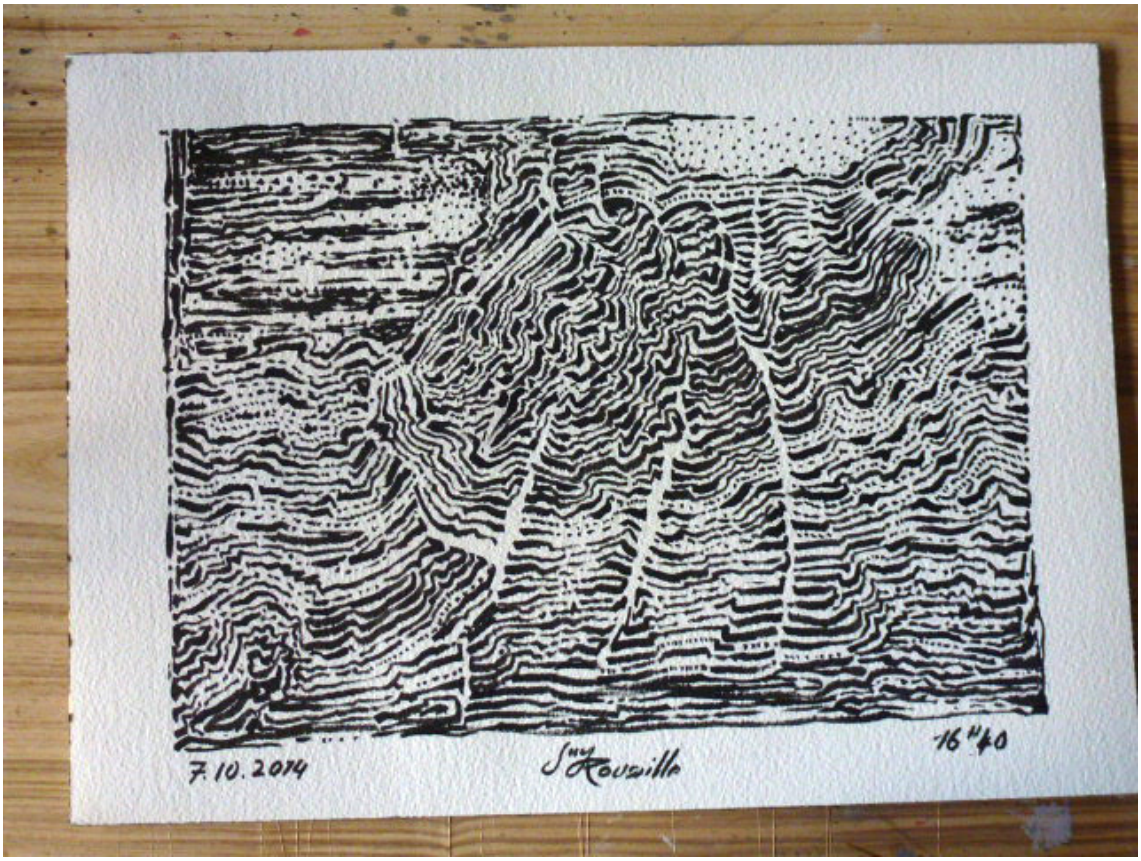
7 Dans ce même chapitre 2, « Mescal Visions », l'auteur énonce sa découverte des *form constants* :

> Jusqu'à présent, l'analyse des documents publiés a produit un certain nombre de formes et d'éléments de forme que l'on doit considérer comme typiques des visions du mescal. Quelle que soit la force des différences inter et intra-individuelles, les enregistrements sont remarquablement uniformes en ce qui concerne l'apparence des formes et des configurations décrites ci-dessus. On peut les appeler formes constantes, ce qui implique qu'un certain nombre d'entre elles apparaissent dans presque toutes les visions mescaliennes et que de nombreuses visions « atypiques » ne sont, après examen approfondi, rien d'autre que des variations de ces formes constantes [4]. (p. 22)

8 Quatre grandes sortes de formes géométriques, quatre *patterns*, nommés depuis les « *form constants* » de Klüver, qui apparaissent surtout dans les premières phases des périodes hallucinatoires, sont répertoriées par le psychologue [5] : 1) les filigranes, grilles, nids d'abeille, damiers (*grating*, *lattice*, *fretwork*, *filigree*, *honeycomb*,

or chessboard) ; 2) les réseaux et toiles d'araignée (*cobweb*) ; 3) les tunnels, les cônes (*tunnel*, *funnel*, *alley*, *cone*, *or vessel*) ; 4) les spirales (*spiral*). Ces formes sont rarement vues dans leur plus simple dimension, mais généralement répétées, combinées, formant des mosaïques. Ces formes géométriques sont le plus souvent en mouvement ou en métamorphose, se dupliquent, se multiplient, changent de taille, sont perçues avec des effets de diploplie, de polyopie. Les couleurs, leur brillance, leur texture, le mouvement permanent des formes, la signification qui leur est attribuée, font que le plus souvent la structure géométrique des hallucinations échappe à l'attention. Comme le note Cytowic, le terme même de *form constants* peut donner la fausse impression que ce qui est perçu serait stationnaire, invariant, « […] alors qu'en fait, les éléments composant une configuration sont très instables, se réorganisent continuellement en un jeu incessant de mouvements concentriques, rotatifs, vibrants et oscillants, par lesquels un type de motif en remplace un autre [6] » (2009, p. 63-64). La liste faite par Klüver n'a pas connu de changements importants dans les études qui suivirent. La forme du zigzag s'est plus tard imposée dans la liste sous l'effet des études de la migraine à aura (Podoll & Robinson, 2009).

Figure 2. – Guy Roussille, *Chaos sensible*, 2014, encre de chine sur papier.



« J'expérimente et en fait depuis très jeune un phénomène neurologique, sans savoir que cela en était un. Je vois des images situées, je pense, au niveau de la rétine, pendant deux à trois minutes. Elles se présentent comme des tracés d'électrocardiogramme de haut en bas et de droite à gauche et vice-versa. Elles ont la couleur de l'arc en ciel, comme une suite d'arcs en ciel juxtaposés. […] Je n'ai jamais parlé à personne de ce phénomène. […] Le zigzag a sans doute cette origine neurologique, une image entoptique. Il a pris une valeur symbolique. Le zigzag représente pour moi les forces vives du tellurisme cosmique… »
(Lambert, 2016, p. 56) [7]

9 La typologie faite par Lewis-Williams en 1988 est la seule modification notoire qui énumère non plus quatre mais six classes entoptiques : les grilles et les réseaux, les lignes parallèles, les points et les tâches, les lignes en zigzag, les motifs curvilignes, les filigranes en ligne serpentine. De son côté, dans l'ignorance des travaux de Klüver, le psychiatre et psychanalyste Mardi J. Horowitz, dans la deuxième partie des années 1960, à partir de ses observations cliniques sur les hallucinations visuelles de patients schizophréniques ou de patients souffrant d'effets persistants de consommation de LSD, en est arrivé à des conclusions similaires à celles de Klüver (Horowitz, 1964).

10 En conclusion du livre de 1928, son auteur proposait d'appliquer la découverte des *form constants* à d'autres domaines, la psychologie, l'ophtalmologie, la psychiatrie et l'anthropologie. En psychologie, il proposait comme sujet d'études l'extension des *form constants* aux autres aspects de productions visuelles incluant « […] différents types de daltonisme, les phénomènes entoptiques, les rêves, les illusions, les pseudo-hallucinations, les hallucinations, la synesthésie, *la mémoire des sens*, la relation entre facteurs périphériques et centraux dans la vision, le rôle des éléments visuels dans la pensée et la psychogénèse de la "signification"[8] » (p. 56).

11 Sa proposition d'extension des *form constants* à l'anthropologie dès 1928 va s'avérer aussi d'une grande clairvoyance : « L'anthropologue qui étudie l'origine et les variétés des "visions" dans différents domaines ou l'art ornemental de tribus diverses portera un grand intérêt à l'existence de certaines constantes de forme supra-individuelles telles que celles trouvées dans les visions mescaliennes[9]. » (p. 57) Les travaux de Reichel-Dolmatoff et de Siegel viendront confirmer l'hypothèse de Klüver sur l'origine des motifs géométriques dans l'art de certaines populations d'Amérique.

12 En 1942, sa conviction est faite et Klüver affirme dorénavant l'identité entre les catégories trouvées dans le domaine particulier de l'hallucination à la mescaline et les nombreuses autres manifestations de productions visuelles induites du cerveau, et potentiellement toutes manifestations entoptiques : « Ces constantes ne sont donc pas spécifiques aux hallucinations, mais représentent des caractéristiques générales[10]. » (p. 80) Klüver donne de nombreux exemples où l'on observait l'existence de ces formes géométriques en dehors de l'intoxication mescalinienne. Ces formes constantes sont repérables non seulement dans les hallucinations naturelles ou induites, mais dans les perceptions des synesthètes, dans les migraines ophtalmiques, dans l'hypnagogie, l'épilepsie, les expériences de mort imminente, dans tout ce qui va relever par la suite de la vision entoptique : « […] toutes les formes et dessins géométriques caractéristiques des phénomènes induits par la mescaline peuvent, dans des conditions appropriées, être observées de manière entoptique[11]. » (p. 68)

13 « Il ne faut pas croire que tous ces phénomènes se produisent dans l'esprit pêle-mêle », Klüver citait avec humour Baudelaire : les noces américaines de la *Gestalt Theorie* et de l'*ivresse peyotline* ont permis une avancée majeure de la rationalité dans le domaine de la connaissance des hallucinations, « toute cette jonglerie » — autre citation par Klüver de l'auteur des *Paradis artificiels*. L'« *indescribableness* » d'Havelock Ellis est dorénavant réduite à quatre *patterns*. Klüver ne pouvait pas néanmoins imaginer que son entreprise rationaliste allait dépasser toutes ses prévisions, avec la mise à contribution de sa théorie pour élaborer un modèle physiologico-mathématique de l'origine même des hallucinations visuelles. En neurosychologie, les *form constants* vont connaître dans le rapprochement fait avec les photismes de la migraine à aura et de la synesthésie un champ majeur d'application.

Form constants et synesthésie

14 Klüver avait déjà mentionné les productions visuelles synesthésiques comme relevant de la théorie des *form constants*. Il revient à Cytowic d'avoir fait entrer la théorie klüverienne dans le champ des études synesthésiques. À la question, que voient les synesthètes ? — dans le cas bien sûr d'une synesthésie déclenchant une production visuelle —, la réponse, écrit-il, est non pas une image élaborée, mais tout au contraire des formes géométriques, lignes, spirales, zigzags, formes en treillis, formes mouvantes aux couleurs également mouvantes : « Les perceptions synesthésiques ne vont jamais au-delà de ce niveau élémentaire et sans ajout. Si elles le faisaient, elles ne seraient plus des synesthésies, mais des hallucinations bien formées ou des images mentales figuratives du genre de celles que nous avons tous dans le rêve éveillé [12]. » (Cytowic, 1993, p. 77) Cytowic souligne la similarité entre les *form constants* et les photismes synesthésiques, et de même la similarité entre l'image synesthésique et d'autres comme celles de l'aura de la migraine, celles des hallucinations hypnagogiques. De son côté, Carol Steen s'est livrée à un travail de comparaison et de recensement des photismes visuels dans des discussions avec des synesthètes :

> Que voient les synesthètes ? […] Nous voyons des formes simples, abstraites, biomorphiques, des couleurs lumineuses brillantes et

> mouvantes. Nous convenons qu'indépendamment du déclencheur synesthésique, parfois les couleurs sont translucides comme dans une brume de fumée ou de brouillard ; parfois, elles sont denses avec un poids qui se ressent presque physiquement. Les formes sont douces, existent dans l'espace et sont en trois dimensions mais ne projettent aucune ombre [13]. (2008, p. 19)

15 Dans son étude sur l'art de Steen, Cytowic rappelle l'étonnement de celle-ci quand elle découvre la similarité entre les *form constants* klüveriennes et ses propres configurations synesthésiques :

> Quant aux formes, Carol s'étonnait de constater que les *form constants* de Klüver représentaient déjà nombre des configurations qu'elle voit : « cercles, lignes brisées, lignes droites parallèles, lignes courbes parallèles et zigzags ». Elle ne voit pas les formes de treillis ou de grille, mais fait l'expérience de « formes presque géométriques qui se rapprochent des sphères, des cercles, des pyramides, des triangles, et des carrés — mais pas de cubes » [14]. (2009, p. 178)

16 Steen faisait une carrière d'artiste plasticienne, peintre et sculptrice marquée par le courant minimaliste, quand par hasard, en 1993, elle entendit à la National Public Radio un interview de Cytowic expliquant ce qu'était la synesthésie, comme le neuropsychologue le rappelle en première page de son *Wednesday Is Indigo Blue*. Cet événement — la révélation de sa personnalité cachée aux autres et en grande partie à elle-même — va radicalement changer sa vie et son œuvre. Steen prend pleinement conscience de son rapport ambigu à un phénomène qui la dépassait, qu'elle ne pouvait nommer, qu'elle utilisait ou évitait dans l'acte de peindre sans en avoir une conscience nette. Une deuxième période de son œuvre commence où elle fait de la synesthésie et de sa représentation visuelle et plastique — un certain nombre de travaux sont des sculptures — l'enjeu d'un travail pionnier dans l'histoire des arts et des sciences. La découverte de motifs klüveriens dans son œuvre de la première période a constitué un moment marquant dans sa vie de plasticienne. Elle s'en explique dans le chapitre « Synesthesia and the Artistic Process » de l'*Oxford Handbook of Synesthesia*. Alors qu'elle cherchait dans un espace de rangement une œuvre ancienne à envoyer pour une exposition, elle redécouvre « une délicate sculpture en bois, légère, couverte d'un

goudron, en forme de virgule, de 30 pouces de longueur et 12 pouces de hauteur, qu'elle avait créée quand elle était dans la quarantaine [15] » (2013, p. 674) :

> Ce fut un moment de révélation pour l'artiste. Il y avait quelque chose de familier dans la forme du morceau qu'elle tenait dans ses mains. Elle vérifia ses ouvrages de référence et, parmi les illustrations de Klüver réalisées 90 ans plus tôt, il y avait une simple ligne en forme de virgule qui ressemblait exactement à celle de cette sculpture. De fait, Steen découvrit des modèles klüveriens dans ses œuvres, partout où elle regardait. Elle comprend maintenant qu'elle a toujours travaillé avec ses perceptions synesthésiques, sans en être consciente. En fait, une compréhension approfondie de l'importance de cette découverte prendrait de nombreuses années [16]. (*Ibid.*, p. 676)

17 Parmi les photismes qu'elle observe apparaître dans son champ de vision par effet synesthésique, l'un d'entre eux la fascine particulièrement, le zigzag. Le zigzag de la reproduction ci-jointe représente un photisme apparu lors d'une séance d'acupuncture. Parmi les quatre formes de synesthésies de Steen, en plus du type auditif-visuel (un son déclenchant un effet visuel), existe une synesthésie de type tactile-visuel (le toucher déclenchant un effet visuel). Le photisme du zigzag est encore l'objet d'une sculpture, A *Personal Experience*, de 1995, en bronze, acier et argent, 10-1/4 x 9-1/2 x 2-1/2 inches. Le zigzag est devenu avec le *Migraine Art* en Angleterre un photisme souvent représenté, puisque sa figure — comparée aux fortifications de Vauban — est constitutive du scotome de l'aura.

Figure 3. – Carol Steen, *Zigzag*, 1996, huile sur papier, 30,48 x 25,40 cm.

« Quand j'ai commencé à essayer de comprendre comment utiliser mes visions synesthésiques dans mon travail, j'ai exploré des façons de travailler avec les lignes que je voyais, les champs de couleurs en mouvement et, dans ce cas, un zigzag si important pour un photisme particulier. Ce qui a déclenché cette peinture vint un jour d'une séance d'acupuncture très intense [17]. »

18 En 2012, Steen a travaillé avec le vidéaste Chad Sikora pour rendre par l'image numérique le mouvement et la brillance de ses perceptions visuelles. Au final, le projet a mis en animation des formes analogues aux *form constants* telles qu'elles sont perçues par elle, avec trois vidéos d'une trentaine de secondes chacune : *Close to Purple Comma*, *Red-Orange Concentrics*, *Falling Esmerald Greens* [18]. Les spectacles dans la nature qui se rapprochent le plus de ses visions synesthésiques sont les aurores boréales, écrit-elle, les photos colorisées du télescope de Hubble, les feux d'artifices, les éruptions solaires alors qu'elle recommande la vidéo *Viva la vida* du groupe Coldplay, réalisée par Mark Romanek, qu'elle considère comme la

représentation vidéo la plus proche des effets visuels apparaissant dans une vision synesthésique. Cette collaboration avec un vidéaste est significative d'une tendance actuelle des plasticiens synesthètes, à savoir utiliser les nouvelles technologies pour explorer les perceptions synesthésiques. Marcia Smilack projette un travail avec le néon et David Hockney utilise l'Ipad.

19 Dans le catalogue *Synesthesia: Art and the Mind* de l'exposition [19] qu'elles organisèrent en 2008, Greta Berman et Carol Steen s'interrogeaient sur l'existence de possibles caractéristiques communes dans la peinture des synesthètes. L'exposition montrait des artistes dont la synesthésie est reconnue : Tom Thomson, Max Gehlsen, Heinrich Hein, Charles E. Burchfield, David Hockney, Joan Mitchell, Marcia Smilack et Carol Steen [20]. Les deux organisatrices exposaient aussi des œuvres de deux peintres allemands synesthètes, Gehlsen et Hein, auxquels le psychologue Anschütz avait demandé de peindre les photismes apparus dans une écoute musicale. Steen observe dans ces peintures, des « croissants au bord flou, zigzags, stries et lignes similaires à ceux des *form constants* de Klüver [21] » (2008, p. 22). Cette recherche prolongée dans « Synesthesia and the Artistic Process » confirme que les caractéristiques communes aux œuvres de plasticiens synesthètes incluent les formes klüveriennes entre autres thèmes additionnels : « Quiconque regarde des peintures de Van Gogh, Charles Burchfield, Vassily Kandinsky ou David Hockney, par exemple, observera sûrement ces constantes de forme à de multiples reprises [22]. » (2013, p. 677)

Figure 4. – Marcia Smilack, *Abstract Blue*, 1992.

« Je suis une synesthète bidirectionnelle qui expérimente de multiples formes de synesthésie. Je photographie les reflets sur de l'eau en mouvement et clique sur le déclencheur au moment où j'éprouve une texture ou une réponse sonore. […] J'ai classé mes images en deux piles, en plaçant la pile de sons devant moi, en plaçant la pile de textures sur le côté car je ne pensais pas l'utiliser. Soudain, j'ai entendu le son des carillons, mais seulement il venait du mauvais endroit: à la périphérie de ma vision, l'image du haut de la pile de textures provoquait le son du carillon. Lorsque cela s'est produit une seconde fois, j'ai trouvé mon moment d'eurêka [23]. »

20 Une autre synesthète artiste entretient avec le zigzag une relation de fascination. Le zigzag est présent dès l'œuvre le *Cello Music* [24], une des premières œuvres de la synesthète devenue photographe, Marcia Smilack, qui préfère le terme de « *Reflectionist* ». Le zigzag devient l'un des leitmotive de l'œuvre. Les photographies de reflet de Smilack correspondent à ce qui, dans la nature, — et le spectacle des reflets en sont un élément majeur — déclenche chez elle une réaction synesthésique d'un son musical :

> J'utilise la surface de l'eau pour toile, je me sers du vent pour mes pinceaux et je laisse la période de l'année et le réglage fournir ma palette. Je ne manipule jamais l'eau pour obtenir mes effets […]. Je marche au bord de l'eau et regarde droit devant moi ; je ne regarde pas l'eau directement. Je marche jusqu'à ce que quelque chose dans ma vision périphérique me force à me retourner comme on le fait au

> son inattendu d'une sirène, bien que dans mon cas, il s'agisse d'une sirène que personne d'autre n'arrive à entendre [25]. (2012)

Les *form constants*, l'extension de la notion de vision entoptique et la neurogéométrie

21 En neuropsychologie, deux évolutions eurent lieu avec, d'une part, l'extension des *form constants* à toutes les formes dites entoptiques et, d'autre part, l'extension de la définition de vision entoptique. Ronald K. Siegel, qui lui aussi a travaillé sur les hallucinations liées aux psychotropes — en particulier le LSD —, a étudié comment les configurations géométriques hallucinatoires sont prises dans des types de mouvements : rotation, pulsation, explosion, concentrique, vertical, horizontal, oblique. Siegel a contribué à l'extension généralisée des quatre *patterns* à d'autres domaines des productions visuelles dont il fait une liste récapitulative : « […] endormissement, réveil, insuline, hypoglycémie, délire de fièvre, épilepsie, épisodes psychotiques, syphillis avancée, privation sensorielle, photostimulation, stimulation électrique, vision de cristal, migraine, vertiges et bien sûr diverses intoxications médicamenteuses [26]. » (1977, p. 132)

22 Un article de Christopher Tyler en 1978, sobrement intitulé « Some New Entoptic Phenomena », allait pourtant avoir des conséquences épistémologiques considérables, en mettant fin à une longue histoire commençant avec la philosophie présocratique et Alcmaeon de Croton… Sa définition de l'entoptique a pris valeur paradigmatique. La vision entoptique désigne dorénavant tout phénomène produit par le système visuel du cerveau à la suite d'une quelconque stimulation :

> Je définirai les « phénomènes entoptiques » (littéralement, « choses perçues dans la vision » — en grec), pour désigner les sensations visuelles dont les caractéristiques découlent de la structure du système visuel. On entend généralement par cette expression les phénomènes provenant de l'intérieur de l'œil, mais c'est inexact, car le terme devrait être alors […] « entophtalmique » (littéralement « dans l'œil » — en grec). Il est donc raisonnable d'étendre

> l'expression aux phénomènes résultant de la structure du système visuel résultant d'une stimulation spécifique [27]. (Tyler, 1978)

23 Pour donner un exemple concret, que l'on prenne du peyotl, ou que plus simplement par une stimulation mécanique l'on appuie fortement sur les globes oculaires, ou que l'on observe les images de réveil ou d'endormissement, on assiste à l'émergence du même type de *patterns* géométriques. Dans sa *Neurogéométrie de la vision*, Petitot note que « les sujets observent ainsi de façon spontanée des patterns typiques en forme de tunnel, d'entonnoir, de spirale, de nid d'abeille, de toile d'araignée » (2008, p. 266). C'est dans le domaine des mathématiques qu'allait justement se produire une avancée révolutionnaire dans la connaissance des phénomènes entoptiques. Le travail pionnier de Jack Cowan et G. Bard Ermentrout, intitulé « A Mathematical Theory of Visual Hallucination Patterns » en 1979, à partir des *form constants* de Klüver, constitue le moment de disruption. Il est continué par des travaux de modélisations physico-mathématiques de Paul C. Bressloff, Jack D. Cowan et Martin Golubitsky, « Geometric Visual Hallucinations, Euclidean Symmetry and the Functional Architecure of Striate Cortex » en 2001, auxquels s'ajoutent en France ceux d'Yves Frégnac et Jean Petitot.

24 *Le serpent cosmique* de Jeremy Narby et sa tentative de réenchantement du monde à partir des hallucinations de l'ayahuasca se diffusaient alors en Occident, les *form constants* et hallucinations de phases suivantes étaient prises pour réelles et riches d'enseignement cosmique : « Je me levai, totalement déboussolé et, demandant très sincèrement pardon aux serpents fluorescents. » (Narby, 1995, p. 14) Au même moment pourtant l'entreprise de désenchantement des hallucinations par les modèles physiologico-mathématiques pemettait des connaissances radicalement nouvelles. Il est aujourd'hui reconnu que les photismes sont produits dans le cortex visuel primaire, la zone dite V1, située dans la partie la plus postérieure du lobe occipital du cerveau. La production des figures géométriques est une émergence à partir de l'organisation de ses connexions neurales, son architecture fonctionnelle. Yves Frégnac résume ainsi : « […] La nature logarithmique de la carte rétino-corticale et l'architecture intercolumnaire du cortex visuel primaire occipital (V1) suffisent à rendre compte de la géométrie précise des

formes constantes [...] les mécanismes corticaux qui génèrent des hallucinations visuelles géométriques sont étroitement liés à ceux utilisés pour traiter les contours, les contours, les surfaces et les textures [28]. » (2003, p. 90-91)

25 Si dans les hallucinations de Narby, version *new age* des *form constants* de Klüver, la nature est encore un temple où le serpent cosmique profère entre des vivants piliers, l'entreprise neurogéométrique, édifiée à l'opposé sur des mathématiques ardues, peut néanmoins aussi jouer avec des images symboliques. Frégnac construit ainsi une analogie entre la vision entoptique et la caverne platonicienne de V1 :

> Imaginons Socrate face à une vitre creusée dans le roc de la caverne et absorbé par la vue (à travers la fenêtre) du monde extérieur sans se soucier de l'environnement immédiat de la salle de la caverne. Imaginons aussi que, derrière Socrate, un feu brillant brûle en quelque sorte et projette des ombres d'objets dans la caverne sur les murs environnants. Considérons que la lumière de l'extérieur (l'entrée sensorielle) s'estompe et que maintenant le verre de la fenêtre reflète l'intérieur de la caverne. Les ombres provenant du feu intérieur (notre cerveau) seront perçues comme si elles venaient de l'extérieur de la fenêtre des sens.

> Les mathématiciens proposent une vision similaire [29]. (*Ibid.*, p. 92)

Form constant, anthropologie et externalisation

26 Siegel reprenait aussi un autre domaine de réflexion de Klüver, celui de l'application des *form constants* à l'anthropologie. Ses études de terrains effectuées chez les Huichols de la Sierra Madre lui confirment la similarité entre les descriptions faites par les Huichols des effets visuels à la suite de l'absorption de peyotl et les *patterns* géométriques omniprésents dans leur art, en particulier textile. La restitution graphique des formes entoptiques perçues lors de ces hallucinations, dans les *patterns* géométriques de l'art de ces populations, prend le nom d'*externalisation*. Un autre scientifique d'origine allemande, l'anthropologue colombien Gerardo Reichel-

Dolmatoff, par ses recherches chez les Tucanos, Indiens d'Amazonie colombienne, a montré l'homologie et le lien de cause à effet entre les formes hallucinatoires obtenues à la suite d'absorption du yagé et les *patterns* géométriques récurrents trouvés sur les peintures corporelles, les céramiques, les murs, les tissus avec des motifs en spirale, en zigzag, avec des lignes parallèles, des cercles concentriques. Chez Siegel en laboratoire, comme dans ses études chez les Huichols, chez Reichel-Dolmatoff (*Beyond the Milky Way: Hallucinations and Imagery of the Tucanos Indians*, 1978) avec les Tucanos, se retrouve une même division du temps hallucinatoire en trois périodes qui correspondent à des types d'images. La première phase est toujours le moment klüverien par excellence. Le paradigme neurologique de Lewis-Williams et Dowson va reposer sur la combinaison entre les *form constants* klüveriennes, six au lieu de quatre, et sur ces trois périodes du temps des hallucinations pour expliquer l'origine de l'art pariétal au Paléolithique supérieur [30].

27 Cette idée de l'origine des formes de l'art premier comme externalisation des *patterns* géométriques de la première phase hallucinatoire trouve un auditeur attentif en la personne d'Oliver Sacks, le neurologue essayiste, auteur de *L'odeur du si bemol. L'univers des hallucinations*, qui comprend un chapitre aux accents biographiques intitulé dans la version anglaise « Pattern: Visual Migraines ». Relatant sa migraine à aura, une expérience personnelle depuis l'enfance, il se réfère à Klüver :

> [...] les hallucinations géométriques simples éventuellement déclenchées par les drogues hallucinogènes étaient analogues à celles auxquelles la migraine et maintes autres pathologies sont associées ; à ses yeux, ces formes géométriques ne dépendaient ni de la mémoire, ni de l'expérience personnelle, ni du désir, ni de l'imagination : elles faisaient partie intégrante de l'architecture des systèmes visuels cérébraux [31]. » (2016, p. 158)

Dans son *Oaxaca Journal*, récit de voyage dans cet état du Mexique, il est confronté à l'art zapotèque, caractérisé par des modèles géométriques obsédants fondés sur la ligne brisée, le zigzag, que ce soit dans l'architecture, le textile ou la vannerie. Cette confrontation est l'objet de considérations sur l'universalité de certains *patterns*, que l'on retrouve aussi bien dans le scotome de la migraine à aura que

dans l'architecture zapotèque, et dans virtuellement toute culture ancienne : « Il semble y avoir eu, tout au long de l'histoire humaine, un besoin d'externaliser, de faire de l'art à partir de ces expériences intérieures, depuis les motifs décoratifs des peintures rupestres préhistoriques jusqu'à l'art psychédélique des années 1960 [32]. » (2002, p. 132) La visite du palais de Mitla provoque un moment d'enthousiasme devant la similarité entre les motifs architecturaux et les phosphènes de la migraine à aura : « Les figures géométriques qui nous entourent me poussent à parler des formes constantes neurologiques, hallucinations géométriques en nids d'abeilles, toiles d'araignées, réseaux de treillis, spirales ou entonnoirs qui peuvent apparaître lors de malnutrition, privation sensorielle ou intoxication, aussi bien que dans la migraine [33]. » (*Ibid.*, p. 109) L'hypothèse de l'origine de l'art premier dans les visions entoptiques est à nouveau suggérée, « […] la notion de formes constantes hallucinatoires universelles, un fondement neurologique possible de l'art géométrique [34] » (*ibid.*).

28 Si les *form constants* de la vision entoptique prennent une telle amplitude de champ, néanmoins la compréhension des circuits neuraux dans le cas d'une synesthésie visuelle entre les déclencheurs sensoriels et la zone productrice des photismes en reste encore aux hypothèses. Les études sont d'autant plus complexes que les déclencheurs (*triggers*) sont variés. Les quatre autres sens, certes avec des fréquences différentes, peuvent déclencher des effets visuels. Non seulement la synesthésie se présente aujourd'hui comme un immense terrain pour programmes de recherches, plus récemment en génomique, mais les études actuelles tendent à montrer que la synesthésie n'est pas un phénomène neurologique marginal, qu'elle pourait être au cœur de la compréhension des processus physiologiques à l'œuvre dans l'esprit humain. C'est le sens de la conclusion de « From Molecules to Metaphor: Outlooks on Synesthesia Research » de Vilayanur S. Ramachandran :

> […] rares sont ceux qui ne seraient pas d'accord sur le fait que les études sur la synesthésie menées au cours de la dernière décennie nous ont emmenés dans un voyage […] allant depuis les gènes (affectant les récepteurs S2a, peut-être) à l'anatomie (par exemple, les gyri, fusiforme et angulaire) à la psychophysique (ségrégation de texture / effets de contraste / mouvement apparent / l'effet

> McCollough / l'interférence de Stroop) jusqu'à la métaphore. Elles suggèrent que la synesthésie, loin d'être un phénomène marginal au sens où on l'entendit [...], peut nous donner des indices essentiels pour comprendre certains des mécanismes physiologiques sous-jacents à certains des aspects les plus insaisissables et les plus précieux de l'esprit humain [35]. (2013, p. 1016-1017)

Figure 5. – Marcia Smilack, *Zigzag*, 2004.

« Je me tenais sur le Ponte Vecchio lorsque j'ai pris cette photo du fleuve Arno à Florence, en Italie, en 2004. [...] J'ai lu un article sur la découverte d'un zigzag gravé à l'extérieur d'une coquille de mollusque que l'on croit être le premier exemple d'art humain. J'ai longtemps cru que le zigzag était une forme archétypale, donc je ne suis pas surprise, mais je suis ravie de trouver un artiste-ancêtre attiré par les mêmes formes que moi [36]. »

BIBLIOGRAPHIE

Beringer Kurt, 1927, *Das Meskalinrausch. Seine Geschichte und Erscheinungensweise*, Monographien aus dem Gesamtgebiete der Neurologie und Psychiatrie, Berlin, Julius Springer Verlag.

Cytowic Richard E., 2002, *Synesthesia: An Union of the Senses* [1989, New York, Springer Verlag], Cambridge, MA, MIT Press, 2e éd.

Cytowic Richard E., 1993, *The Man Who Tasted Shapes*, New York, Putnam.

Cytowic Richard E., 1995, « Synesthesia, Phenomenology and Neuropsychology. A Review of Current Knowledge », *Psyche*, vol. 2. Disponible sur <http://journalpsyche.org/files/0xaa34.pdf>.

Cytowic Richard E., 2013, « Synesthesia in the Twentieth Century: Synesthesia's Renaissance », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Cytowic Richard E. & Eagleman David, 2009, *Wednesday Is Indigo Blue*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Duffy Patricia L., 2002, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their Worlds*, New York, Time Books.

Duffy Patricia L., 2012, « Landscapes of Blue, the Iconic Color — Even for Synesthetic Experience », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/landscapes-of-blue-the-iconic-color-even-for-synesthetic-experience/>.

Duffy Patricia L., 2013. « Synesthesia and Literature », chap. 33, dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press. Voir le site personnel de l'auteur : <www.bluecatsandchartreusekittens.com> ; voir aussi le site de l'American Synesthesia Association, créée et présidée par Patricia Lynne Duffy et Carol Steen : <www.synesthesia.info/aboutus.html>.

Frégnac Yves, 2003, « Neurogeometry and Entoptic Visions of the Functional Architecture of the Brain », *Journal of Physiology* (Paris), vol. 97, n^{os} 2-3 (Neurogeometry and Visual Perception, p. 87-92.

Horowitz Mardi J., 1964, « The Imagery of Visual Hallucinations », *Journal of Nervous and Mental Disease*, vol. 138, n^{o} 6, p. 513-523.

Klüver Heinrich, 1926, « Mescal Visions and Eidetic Vision », *The American Journal of Psychology*, vol. 37, n^{o} 4, p. 502-515.

Klüver Heinrich, 1928, *Mescal: The 'Divine' Plant and Its Psychological Effects*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., coll. « Psyche Miniatures ».

Klüver Heinrich, 1966, *Mescal and Mechanisms of Hallucinations*, Chicago, University of Chicago Press.

Lambert Hervé-Pierre, 2011, « La synesthésie : Vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, vol. 8. Disponible sur <https://epistemocritique.org/la-synesthesie-vues-de-linterieur/>.

Lambert Hervé-Pierre, 2012, « Neurologie et littérature, à l'époque de la neuroculture », *Épistémocritique*, vol. 11. Disponible sur <https://epistemocritique.org/neurologie-et-litterature-a-lepoque-de-la-neuroculture/>.

Lambert Hervé-Pierre, 2015, « La synesthésie : une révolution neurologique et culturelle », *Iris*, n^{o} 36, p. 63-82.

Lambert Hervé-Pierre, 2016, *Guy Roussille ou la sensation cosmique*, Nantes, Éditions Le Petit Véhicule.

Lambert Hervé-Pierre, 2017, « *Synesthete Neuro-Biography*: From Family Secret to Artistic Depiction and Cultural Activism. Autobiographical Descriptions in the Age of Neurological Synesthesia Research: Particular Patterns of Description in Synesthetes' Autobiographies ». Extraits traduits et édités par Patricia Lynne Duffy de l'article d'Hervé-Pierre Lambert « La synesthésie : Vues de l'intérieur », *Épistémocritique*, vol. 8. Disponible sur <www.bluecatsandchartreusekittens.com/Synesthete-Neuro-biography.htm>.

Lewis-Williams James D. & Dowson Thomas A., 1988, « The Sign of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art », *Current Anthropology*, vol. 29, nº 2, p. 201-245.

Narby Jeremy, 1995, *Le serpent cosmique*, Genève, Georg Editeur S.A.

Petitot Jean, 2008, *Neurogéometrie de la vision. Modèles mathématiques et physiques des architectures fonctionnelles*, Paris, Les Éditions de l'École polytechnique.

Podoll Klaus & Robinson Derek, 2009, *Migraine Art: The Migraine Experience from Within*, Berkeley, CA, North Atlantic Books.

Ramachandran Vilayanur S. & Brang David, 2013, « From Molecules to Metaphor: Outlooks on Synesthesia Research », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Reichel-Dolmatoff Gerardo, 1978, *Beyond the Milky Way: Hallucinations and Imagery of the Tucanos Indians*, Los Angeles, University of California.

Sacks Oliver, 2002, *Oaxaca Journal*, Washington, DC, National Geographic Society.

Sacks Oliver, 2008, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, New York / Toronto, Alfred A. Knopf.

Sacks Oliver, 2016, *L'odeur du si bémol. L'univers des hallucinations*, trad. C. Cler, Paris, Points.

Siegel Ronald K. & West Louis J. (éds), 1975, *Hallucinations: Behaviour, Experience and Theory*, New York, John Wiley & Sons.

Siegel Ronald K. & West Louis J., 1977, « Hallucinations », *Scientific American*, vol. 237, nº 4, p. 132-140.

Smilack Marcia, 2012, « The Language of Synesthesia », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/the-language-of-synesthesia/>. Voir aussi le site personnel de l'auteur : <www.marciasmilack.com>.

Steen Carol, 2001, « Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art », *Leonardo*, vol. 34, nº 3, p. 203-208.

Steen Carol, 2012, « Synesthesia : Seeing the World Differently », *Épistémocritique*, vol. 11 (Neurosciences, arts et littérature). Disponible sur <https://epistemocritique.org/synesthesia-seeing-the-world-differently/>.

Steen Carol & Berman Greta (éds), 2008, *Synesthesia: Art and the Mind*, Hamilton, McMaster Museum of Art.

Steen Carol & Berman Greta, 2013, « Synaesthesia and the Artistic Process », dans J. Simner et E. M. Hubbard (éds), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press.

Tyler Cristopher, 1978, « Some New Entoptic Phenomena », *Vision Research*, vol. 18, nº 12, p. 1633-1639.

NOTES

1 « *I taught myself to take pictures by shooting whenever I experience a synesthetic reaction to what I see: if I experience a sensation of texture, motion or taste, I take the picture. If the reflection elicits the sound of cello, I shoot the picture. I photograph reflections on moving water.* […] *I took this image when I heard a yellow chord in a minor key. To my surprise, it appeared a few years later in one of my dreams.* »

Les commentaires de Marcia Smilack cités en légende dans cet article proviennent de son site <www.marciasmilack.com>, sauf le dernier commentaire qui provient d'un échange écrit avec l'auteur. Nous remercions Marcia Smilack de nous avoir autorisés à publier ces reproductions photographiques.

2 Le livre de 1928 a été republié à l'intérieur d'un autre livre de Klüver en 1966. C'est à cette édition de 1966 que nous nous référons.

3 « *Beringer, who worked in the Psychiatric Clinic in Heidelberg, used chiefly physicians and medical students as subjects. Six of his subjects were women.* »

4 « *So far the analysis of the records published has yielded a number of forms and form elements which must be considered typical for mescal visions. No matter how strong the inter- and intra-individual differences may be, the records are remarkably uniform as to the appearance of the above described forms and configurations. We may call them* form-constants, *implying that a certain number of them appear in almost all mescal visions and that many "atypical" visions are upon close examinations nothing but variations of these form-constants.* »

5 Une représentation graphique des catégories de formes constantes sous la forme d'un tableau est reproduite dans l'article de Carol Steen de ce dossier et dans mon article « La synesthésie : Vues de l'intérieur » (2011).

6 « […] *when in fact, the elements making up a configuration are highly unstable, continually reorganizing themselves in an incessant interplay of concentric, rotational, pulsating, and oscillating movements by which one pattern replaces another* […]. »

7 Nous remercions Guy Roussille de nous avoir autorisés à publier cette reproduction.

8 « […] *different types of colorblindness, entoptic phenomena, dreams, illusions, pseudohallucinations, hallucinations, synesthesia,* Sinnengedächtnis, *the relation of peripheral to central factors in vision, the role of visual elements in thinking and the psychogenesis of "meaning"* […]. »

9 « *The anthropologist studying the origin and the varieties of "visions" in different areas or the ornemental art of various tribes will be greatly interested in the existence of certain super-individual form-constants as found in mescal visions.* »

10 « *These constants are, therefore, not specific for hallucinations but represent general characteristics.* »

11 « […] *all the geometric forms and designs characteristic of mescaline-induced phenomena can, under proper conditions, be entoptically observed.* »

12 « *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.* »

13 « *What do synesthetes see? […] We see simple, abstract, biomorphic shapes, brillant and moving colors of light. We agree, regardless of the synesthetic trigger, that sometimes the colors are translucent like a haze of smoke or fog; sometimes they're dense with a weight that feels almost physical. The shapes are soft-edged, exist in space, and are three dimensional but cast no shadows.* »

14 « *As for shape, Carol was astonished to see that Klüver's form constants already represented many of the configurations she sees: "circles, broken lines, parallel straight lines, parallel curved lines, and zigzags". She does not see lattice or grid forms but does experience "almost geometric shapes that*

approximate spheres, circles, pyramids, triangles, and squares —but no cubes". »

15 « […] *a delicate, lightweight, tar covered, wooden comma shaped sculpture, 30 inches long and 12 inches high, that she had created when she was in her 40s.* »

16 « *This was a revelatory moment for the artist. There was something familiar about the shape of the piece she was holding in her hands. She checked her reference books, and among Klüver's illustrations, done over 90 years earlier, was a simple comma shaped line that looked exactly like the shape of this sculpture. Indeed, Steen discovered Klüverian examples throughout her works, everywhere she looked. She now understands that she had always worked with her synesthetic perceptions, though unaware of doing so. In fact, in-depth understanding of the importance of this discovery would take many years.* »

17 « *When I was first trying to understand how to use my synesthetic visions in my work I explored ways of working with the lines I saw, the moving color fields, and, in this case, a zigzag that was so prominent to one particular photism. The trigger for this painting came from a very intense acupuncture session one day.* » Commentaires personnels de Carol Steen à l'auteur en 2013. Nous remercions Carol Steen de nous avoir autorisés à publier cette reproduction.

18 Voir les vidéos dans « Synesthesia: Seing the World Differently », *Épistémocritique*, vol. 11, sur <https://epistemocritique.org/synesthesia-seeing-the-world-differently/>.

19 *Synesthesia: Art and the Mind*, Catalogue de l'exposition au McMaster Museum of Art d'Hamilton en 2008.

20 Elle incluait aussi quatre peintres disparus, leur attribuant cette même condition : Charles Burchfield, Tom Thomson, Vassily Kandinsky et Vincent van Gogh.

21 « […] *soft edged crescents, zigzags, streaks and lines that resemble those in the Klüver Form Constants* […]. »

22 « *Anyone looking at paintings by Van Gogh, Charles Burchfield, Wassily Kandinsky, and David Hockney, for example, will surely observe these form constants repeatedly.* »

23 « *I am a bi-directional synesthete who experiences multiple forms of synesthesia. I photograph reflections on moving water and click the shutter at*

the moment I experience a texture or sound response. […] *I sorted my images into two piles, putting the sound pile in front of me, shoving the texture pile to the side because I didn't expect to use it. Suddenly, I heard the sound of chimes, only it was coming from the wrong place: peripherally seen, the top image of the texture pile was eliciting the chime sound. When this happened a second time, I found my eureka moment.* »

24 L'œuvre *Cello Music* est reproduite dans l'article de Greta Berman de ce dossier.

25 « *I use the surface of the water for a canvas, I rely on wind for my brushes and I let the time of year and the setting provide my palette. I do not ever manipulate the water to achieve my effects* […]. *I walk along the edge of the water and look straight ahead; I do not look at the water directly. I walk until something in my peripheral vision makes me turn around as one does at the unexpected sound of a siren, though in my case, it is a siren no one else happens to hear.* »

26 « […] *falling asleep, waking up, insulin, hypoglycemia, the delirium of fever, epilepsy, psychotic episodes, advanced syphillis, sensory deprivation, photostimulation, electrical stimulation, crystal gazing, migraine headhache, dizziness and of course a variety of drug intoxications.* »

27 « *I shall define "entoptic phenomena" (literally, "things perceived within vision."—Greek) to mean visual sensations whose characteristics derive from the structure of the visual system. The phrase is generally understood to mean phenomena arising from within the eye, but this is incorrect, as the term should* […] *then be "entophthalmic" (literally, "within the eye"—Greek). It is therefore reasonable to extend the phrase to phenomena arising from the structure of the visual system as a result of specific stimulation.* »

28 « […] *the logarithmic nature of the retino-cortical map and the intercolumnar architecture of the occipital primary visual cortex* (V1) *are sufficient to account for the precise geometry of the constant forms* […] *the cortical mechanisms that generate geometric visual hallucinations are closely related to those used to process edges, contours, surfaces and textures.* »

29 « *Let us imagine Socrates facing a glass window carved in the rock of the cavern and being absorbed by the view (through the window) of the outside world without noticing the immediate environment of the cavern-room. Let us also imagine that, behind Socrates, a bright fire burns someway off and projects shadows of objects within the cavern all over the surrounding walls. Let us consider that the light of the exterior (the sensory input) fades away*

and that now the window glass reflects the interior of the cavern. The shadows originating from the inner fire (our brain) will be perceived as though they came from outside the window of senses.
Mathematicians in short are proposing a similar view. »

30 Voir l'article de Gabriella Brusa-Zappellini, « Imagerie mentale et imagerie iconique », sur la thèse de Lewis-Williams et Dowson, dans ce dossier.

31 « […] *the simple geometric hallucinations one might get with hallucinogenic drugs were identical to those found in migraine and many other conditions. Such geometrical forms, he felt, were not dependent on memory or personal experience or desire or imagination, they were built into the very architecture of the brain's visual systems.* »

32 « *There seems to have been, throughout human history, a need to externalize, to make art from these internal experiences, from the decorative motifs of prehistoric cave paintings to the psychedelic art of the 1960s.* »

33 « *I am stimulated by the geometric figures around us to speak of neurological form-constants, the geometrical hallucinations of honeycombs, spiderwebs, latticeworks, spirals, or funnels which can appear in starvation, sensory deprivation or intoxications as well as migraine.* »

34 « […] *the notion of universal hallucinatory form-constants, a possible neurological foundation for the geometrical art* […]. ».

35 « […] *few would disagree that studies on synesthesia in the last decade have taken us on a journey* […] *from genes (affecting S2a receptors, perhaps) to anatomy (e.g., fusiform and angular gyri) to psychophysics (texture segregation / contrast effects / apparent motion / McCollough effect / Stroop interference) to metaphor. They suggest that far from being a "fringe" phenomenon as formely believed* […] *synesthesia can give us vital clues toward understanding some of the physiological mecanisms underlying some of the most elusive yet cherished aspects of the human mind.* »

36 « *I was standing on the Ponte Vecchio Bridge when I took this shot of the Arno River in Florence, Italy in 2004.* […] *I read of a discovery of an engraved zigzag on the outside of a mollusc shell that is thought to be the earliest example of human art. I have long believed the zigzag is an archetypal shape, so I am not surprised but I am delighted to find an ancestor-artist who was attracted to the same shapes as I.* »

RÉSUMÉS

Français

En 1928 la théorie des *form constants* par Klüver catégorisait les hallucinations visuelles en quatre grandes catégories. Alors que la notion de *form constants* venait à s'appliquer virtuellement à toutes les figures entoptiques, comme l'avait prévu son auteur, dont les photismes synesthésiques, Cytowic a décrit et Carol Steen représenté ce que voient réellement des synesthètes visuels. L'une des caractéristiques d'œuvres de peintres synesthètes serait justement la présence de ces formes classées par Klüver. L'anthropologie avec la thèse de l'*externalisation* a montré que certaines cultures ont repris les *form constants* perçues dans le premier stade de l'intoxication pour en faire les *patterns* de leur art. Les modèles physiologico-mathématiques permettent de localiser en V1 l'origine de production des photismes et d'expliquer leur morphogénèse. Mais une explication des circuits neuraux empruntés pour passer des différents types de déclencheur sensoriel à l'apparition de photismes synesthésiques reste aujourd'hui au stade de l'hypothèse. La synesthésie est l'objet de recherches alliant les sciences les plus contemporaines dont la génomique. Il est possible que les études sur la synesthésie transforment son statut de phénomène marginal en un élément essentiel dans la compréhension du système physiologique sous-jacent à l'esprit humain.

English

In 1928, Klüver's theory of *form constants* placed visual hallucinations into four broad categories. Whereas, as predicted by its author, the notion of *form constants* was virtually applicable to all entoptic figures, including synesthetic photisms, the very notion of entoptics was definitively extended. Cytowic has described and Carol Steen has represented what visual synesthetes actually see. The presence of these forms, as they have been classified by Klüver, is precisely one of the characteristics of the works of synesthetic painters. With the thesis of *externalization*, the field of Anthropology has shown that some cultures have adopted the *constant forms* perceived in the first stage of intoxication as patterns for their art. Physiological-mathematical models allow us to locate the origin of photism production in V1, and to explain these photisms' morphogenesis. But, even today, an explanation of the neural pathways used to pass from different types of sensory triggers to the appearance of synesthetic photisms remains at the hypothesis stage. Synesthesia is a research topic that combines some of the most contemporary sciences, including genomics. Studies on synesthesia may just transform its status as that of a marginal phenomenon into that of an essential element in understanding the physiological system underlying the human mind.

INDEX

Mots-clés
synesthésie visuelle, Klüver, form constant, entoptique, photisme, neurogéométrie, Cytowic, Siegel, Sacks, Steen, Smilack

Keywords
visual synesthesia, Klüver, form constant, entoptics, photism, neurogeometry, Cytowic, Siegel, Sacks, Steen, Smilack

AUTEUR

Hervé-Pierre Lambert
Centre de recherches en littérature et poétique comparées, Université Paris Nanterre
hplambert[at]hotmail.com
IDREF : https://www.idref.fr/030687527
ISNI : http://www.isni.org/0000000072082114
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12205333

Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme

Mental Imagery and Iconic Imagery: The Art of the Origins between Neuropsychology and Shamanism

Gabriella Brusa-Zappellini

DOI : 10.35562/iris.978

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Avant-propos
Un modèle neuropsychologique des signes
Les données archéologiques
Mais pourquoi donner corps aux visions ?

TEXTE

Avant-propos

1 Si l'imaginaire, dans son aptitude à maîtriser ses représentations mentales, est le résultat presque naturel d'une complexité psychique liée à un cerveau anatomiquement moderne, l'image créée par un geste intentionnel de la main est plus probablement l'aboutissement d'un parcours culturel. Les premières représentations iconiques dont nous ayons connaissance remontent aux débuts du Paléolithique supérieur quand le Cro-Magnon, un homme identique à nous du point de vue des capacités cognitives et du potentiel émotionnel, arrive en Europe, y apportant de nouvelles compétences techniques et de nouveaux systèmes de valeurs. Mais c'est la créativité figurative qui marque une discontinuité par rapport aux cultures néandertaliennes préexistantes. Entre 40 000 et 30 000 ans avant le présent, les surfaces rocheuses commencent à se peupler de figures. L'homme projette ses visions hors de lui : il donne corps à son

imaginaire en le rendant tangible. Dans l'architecture souterraine des grottes il créa un univers mythographique principalement animalier. On a parlé d'explosion créative. Avec une certaine emphase, on a dit que l'homme aurignacien découvre son âme. Mais le comportement symbolique ne vient pas de nulle part, comme s'il s'agissait d'une illumination soudaine de l'esprit après la nuit sombre d'innombrables générations d'hominidés. Les processus de symbolisation ont accompagné, bien que de façon et avec une gradualité différentes, tout notre parcours phylogénétique. Il y a environ 1,4 millions d'années, les amygdales d'*Homo ergaster* semblent déjà répondre davantage aux besoins d'ordre harmonique qu'aux objectifs d'une capacité instrumentale renouvelée. Il semble presque que l'hominidé ait ressenti le besoin de projeter hors de lui, dans ses artéfacts, cet équilibre bilatéral et symétrique qui caractérisait son corps, nous laissant les traces fossiles, substantifiées dans la pierre, de la naissance du concept de symétrie dans ses structures cognitives. Les sépultures des Néandertaliens, les coquillages percés, les objets de parures réalisés avec des dents d'animaux précèdent également l'invention des images. Si le fait d'utiliser une dent comme levier ou comme alêne est encore un acte instrumental, suggéré par la forme et lié aux facultés motrices, dans son utilisation comme parure la forme dépasse sa fonction pour devenir un instrument de l'imaginaire. Les images sont elles aussi un instrument de l'imaginaire, mais elles se situent sur un degré d'abstraction différent. Présentifier un animal à travers son image signifie extraire sa forme de son contexte naturel d'origine (organique, dynamique, en trois dimensions) et la placer dans un autre contexte (minéral, statique, à deux dimensions) sans altérer sa reconnaissabilité. Une opération qui implique des processus associatifs complexes de l'esprit qui soient en mesure de maîtriser et de connecter des champs sémantiques plus larges. Alors que la dent d'animal reste « un corps », les images sont des visions qui ont pris corps : non plus des vestiges, mais des projections tangibles de la mémoire perceptive. Compte tenu des acquisitions actuelles, il n'existe pas d'indices d'une aptitude figurative du Néandertal, un *sapiens* très proche de nous, mais avec une architecture cognitive différente de la nôtre. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'émergence figurative doive être considérée comme un simple épiphénomène des processus biologiques. Notre espèce est apparue en Afrique bien avant les images et elle a vécu pendant

des dizaines de milliers d'années sans exprimer son potentiel figuratif et en se reposant sur des procédés symboliques différents, qui pouvaient certes être graphiques, mais pas figuratifs. La grotte de Blombos (Afrique du Sud) a fourni un morceau d'ocre — vieux de 77 000 ans — gravé par le *sapiens* avec des motifs en forme de losanges (fig. 1).

Figure 1. – Morceau d'ocre gravé avec des motifs en forme de losanges, 77 000 BP, Blombos, Afrique du Sud.

2 Un début de graphisme est également présent dans les cultures néandertaliennes (traits horizontaux et verticaux — grotte Gorham, Gibraltar). Or, ces signes, qui ne trouvent pas d'équivalents dans la perception de la réalité sensible, sont destinés à rester pendant tout le Paléolithique supérieur. Ponctuations, zigzags, grilles, tirets parallèles, lignes courbes, pectiniformes font leur apparition dans les grottes ornées de manière isolée, mais aussi à côté ou superposés aux images. Si saisir l'intentionnalité qui a poussé les premiers artistes à peindre sur la roche représente un défi pour nos compétences interprétatives, ces signes — que André Leroi-Gourhan considérait comme le domaine le plus fascinant de l'art paléolithique —

constituent l'aspect le plus énigmatique de ce défi. À la différence des images animalières, ce qui fait défaut aux signes, c'est la donnée rassurante de la vraisemblance : le rapport entre le signifiant (la forme graphique) et le signifié (le concept que celle-ci représente) reste obscur. Les interprétations qui ont progressivement été avancées se sont appuyées, pour la plupart, sur deux considérations complémentaires. D'une part, le penchant de l'homme envers les formes simples, de base liées aux modalités structurelles qui organisent la perception, d'autre part, la propension des images à se simplifier en des formes de plus en plus abstraites. Les réticulées, par exemple, ont été interprétées comme des schématisations des pièges pour les animaux ou pour les esprits, les signes en forme de V comme les stries des crinières ou des encornures, les angulaires comme des flèches, les claviformes comme des armes, et ainsi de suite [1]. Cette dérive naturaliste a toutefois soulevé de nombreuses questions : les « pièges » apparaissent à côté des animaux, mais aussi des figures féminines, les « cabanes » se superposent aux animaux dans un contexte qui ne connaît pas encore la domestication. Il s'agit, peut-être, d'une « écriture avant l'écriture ». Emmanuel Anati classifie le répertoire non figuratif de l'art préhistorique en deux catégories explicatives : les *idéogrammes* (signes à forte valeur symbolique) et les *psychogrammes* (violentes décharges énergétiques de l'impulsion graphique). Avec les *pictogrammes* ils visent à se structurer en des syntaxes associatives qui consentent l'identification des structures conceptuelles et des typologies stylistiques du langage visuel des origines. On peut cependant dire que si certains signes ont un caractère régional (peut-être des marqueurs ethniques ou territoriaux) [2] — par exemple les tectiformes et les « blasons » dans le Périgord ou les claviformes dans les Pyrénées —, d'autres ont un caractère global qui semble aller bien au-delà de l'art pariétal franco-cantabrique.

3 C'est précisément à partir de l'étude de ces signes universels que, dans la seconde moitié du siècle dernier, fait son apparition un nouveau paradigme interprétatif. En 1975, Gerardo Reichel-Dolmatoff, en analysant les motifs récurrents (réticulés, spirales, zigzags, cercles concentriques) de la tribu Tukano de la Colombie, avance l'hypothèse que ces signes n'ont aucun lien avec le monde sensible de la perception ordinaire, mais ont une origine endogène, à savoir qu'ils

seraient la représentation des distorsions optiques causées par une substance psychotrope, le yagé, que les chamanes des régions amazoniennes utilisaient pour leurs voyages dans l'Au-delà. Pour les chamanes Tukano, ces signes constituaient la porte magique au-delà de laquelle s'ouvrait au regard un monde onirique peuplé de grands êtres fantastiques (Reichel-Dolmatoff, 1975) (fig. 2).

Figure 2. – Jeune homme de la tribu Tukano qui dessine sur le sable, Colombie.

D'après Reichel-Dolmatoff (1975).

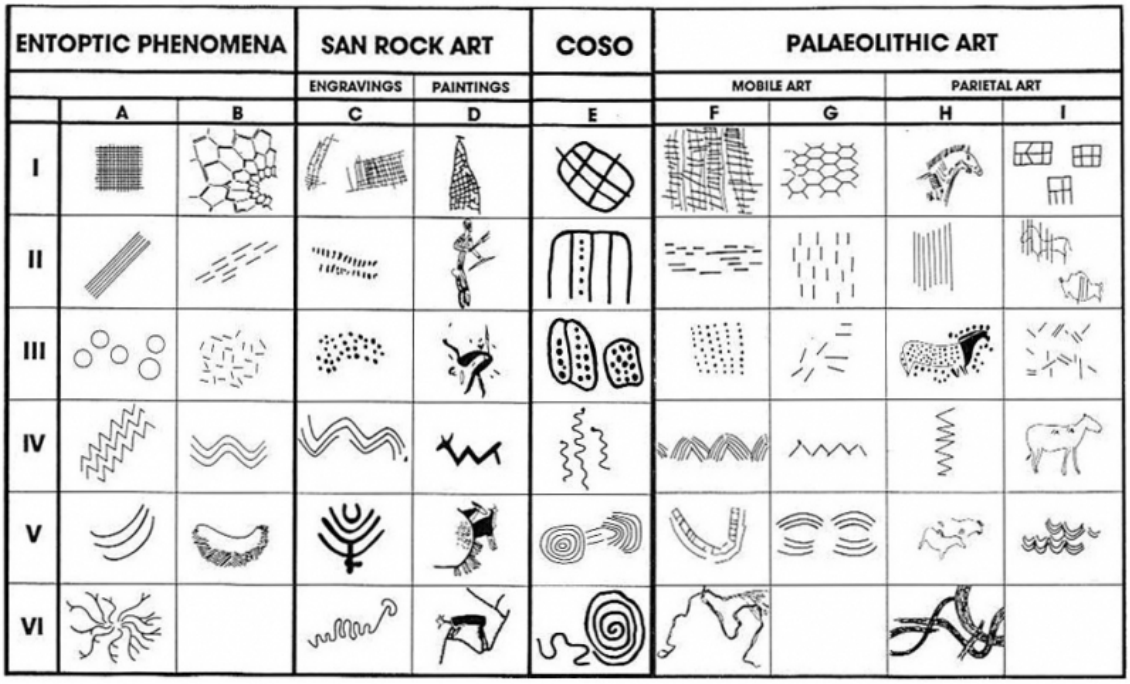
4 Une hypothèse qui trouvait un appui dans les recherches cliniques menées depuis quelques décennies et qui avaient révélé que l'intoxication par des stupéfiants avait la capacité de bouleverser tout le champ sensoriel en produisant des modifications surtout visuelles. Dans les années vingt, le neurologue Heinrich Klüver avait commencé à mener une série d'expérimentations sur lui-même avec la mescaline qui l'avait conduit à localiser la présence, aux premiers degrés de l'intoxication, de formes répétitives et constantes (les phosphènes) produites par le bouleversement du système optique et de ses récepteurs, dont il avait fait une énumération détaillée selon quatre

patterns : 1) filigranes, ruches et échiquiers ; 2) réseaux et toiles d'araignée ; 3) galeries, entonnoirs, cônes ; 4) spirales et formes en tourbillon (Klüver, 1928).

Un modèle neuropsychologique des signes

5 C'est dans ce climat qu'en 1988 paraît dans la revue *Current Anthropology* un article de James David Lewis-Williams et Thomas Alen Dowson, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », destiné, malgré les innombrables polémiques qu'il suscita, à ouvrir un nouveau regard sur l'origine des signes. À partir d'une analyse comparative des signes géométriques trouvés dans les peintures rupestres des montagnes du Drakensberg (Afrique du Sud) et dans les décorations des Shoshones du Grand Bassin de Californie — des cultures sans aucune possibilité de contact réciproque —, l'article identifie six typologies graphiques communes (grilles et nids d'abeille, lignes parallèles, pointes et taches, lignes en zigzag, motifs curvilignes, filigranes ou lignes serpentines). Il s'agit, selon les auteurs, de signes universels attribuables aux apparitions entoptiques présentes, dans leurs diverses modalités combinatoires, dans l'art rupestre « de tous les temps », et donc aussi dans la préhistoire (fig. 3).

Figure 3. – Table synoptique (Lewis-Williams & Dowson, 1988).

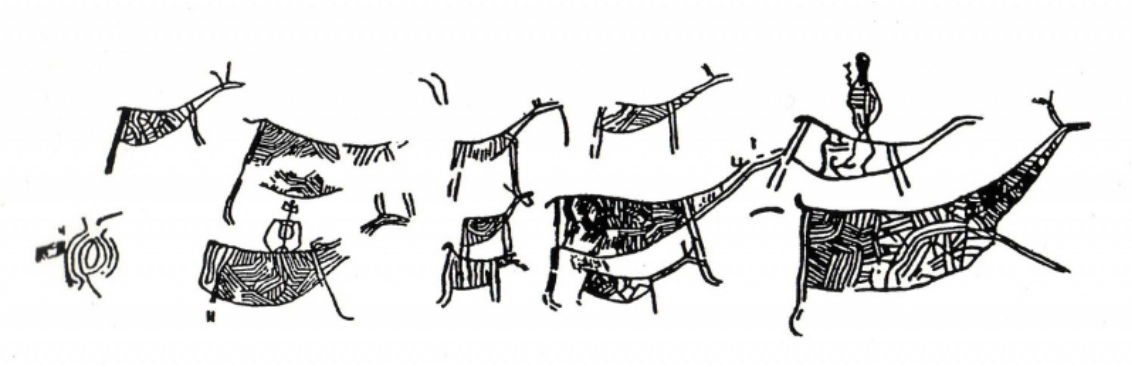


Extrait de « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », *Current Anthropology*, vol. 29, nº 2.

6 Cette expansion à l'art des origines est reprise en 1996 dans *Les Chamanes de la Préhistoire*, un livre né d'une collaboration entre David Lewis-Williams et Jean Clottes, l'un des plus importants spécialistes de l'art pariétal paléolithique. Quelques années plus tard, avec *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Lewis-Williams (2002) approfondit et articule davantage le discours. Le chamanisme n'est cependant pas une nouveauté pour la préhistoire. Au-delà de certaines considérations avancées dès le début du siècle dernier, qui faisaient un rapprochement entre les « sorciers » des grottes paléolithiques et les chamanes sibériens et entre les « bâtons percés » et les baguettes de tambours de la transe, c'est surtout après la publication en 1951 du *Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* de Mircea Eliade que la clé chamanique commence à devenir une sorte de passe-partout. André Glory, influencé par une publication sur les cultures de Sibérie (Zelenin, 1952), avait interprété les images de Lascaux comme des « ongones », à savoir des représentations des esprits ancestraux évoqués par les chamanes. De cette façon, les « blasons » deviennent des sacs à ongones, les grilles des cages ou des filets, les tectiformes

des huttes pour les esprits (Glory, 1964). Andreas Lommel (1968) arrivait lui aussi à des conclusions similaires, indiquant dans le style dit en « rayons X » (fig. 4), qui fait apparaître en transparence les os, un indice de la présence de pratiques chamaniques dès l'« âge du renne ».

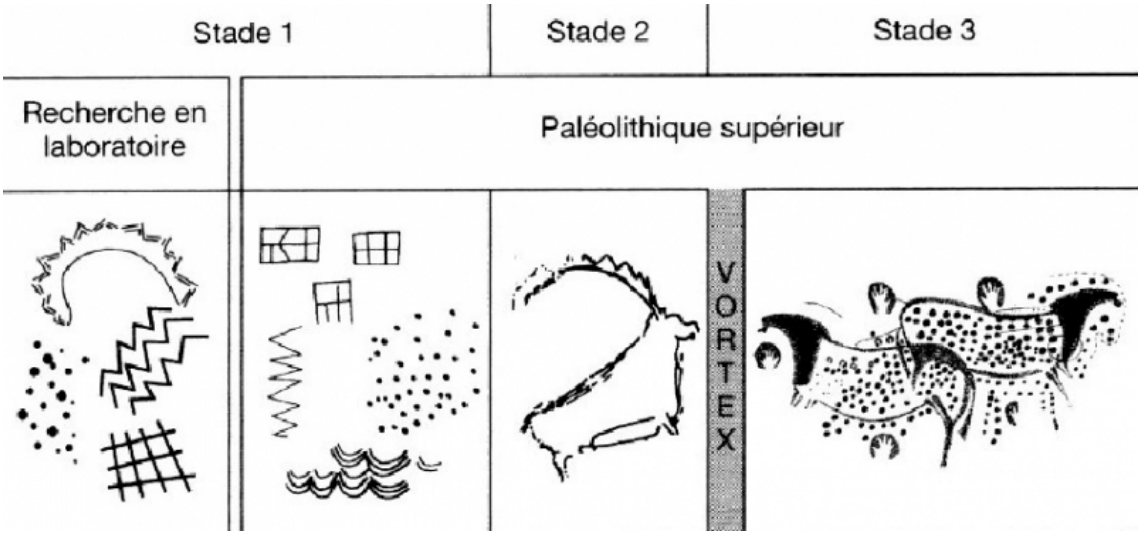
Figure 4. – Animaux en « rayons X », gravure rupestre, Vingen, Norvège (relevé de E. Bakka).



7 Il s'agit d'hypothèses fragiles, avec peu de preuves au niveau des données archéologiques, basées sur un comparatisme ethnographique sur lequel Leroi-Gourhan (1977) mettait en garde, suggérant d'infinies précautions. Or, même si le nouveau cadre conceptuel de Lewis-Williams et Dowson avait trouvé dans les montagnes du Drakensberg son premier banc d'essai, sa logique explicative, cependant, est ancrée dans un parcours différent. Si nous ne connaissons pas la mentalité de l'homme du Paléolithique supérieur, nous savons que son cerveau fonctionnait comme le nôtre et c'est précisément cette donnée neurologique qui fournit un pont inattendu pour comprendre le comportement symbolique des origines. Il faut cependant prendre en compte que le cerveau moderne qui caractérise notre espèce ne commence à utiliser son potentiel figuratif qu'après une certaine période — et assez tard — de notre histoire. En effet, un esprit capable d'explorer le spectre complet de ses états de conscience et même de garder en mémoire ses visions oniriques et hallucinatoires, constitue, selon Lewis-Williams, la condition nécessaire de la créativité figurative, mais pas la condition suffisante pour rendre compte de la production réelle des images, une découverte qui met en jeu d'autres dynamiques. Tout d'abord, les dynamiques des processus visuels. Notre « bulle

perceptuelle » contient-elle naturellement en elle-même, à côté des objets, également leur représentation ? La réponse de Lewis-Williams est sans équivoque : reconnaître dans un jeu de lignes et de couleurs une image n'est pas une compétence innée. Pour que la main se décide à peindre ou à graver des figures en trois dimensions sur un support en deux dimensions — et surtout pour que l'œil soit capable de les reconnaître — il est nécessaire que l'homme ait déjà eu l'occasion d'observer ce monde fantasmagorique en deux dimensions évoluer comme dans un film devant ses yeux. Les figures qui peuplent les profondeurs des grottes sont là parce que dans ces endroits elles sont apparues sur les surfaces dans un état visionnaire très spécial qui a précédé leur conception graphique. C'est cela le *véritable pont* entre neuropsychologie et chamanisme, qui replace la naissance des images dans les territoires visionnaires de ces cultures traditionnelles attribuant une valeur particulière de réalité aux états altérés de conscience. En particulier, dans les conceptions chamaniques, l'imagerie mentale de la transe se place comme le moment central d'un rituel qui permet de relier le monde des hommes avec le monde des esprits. Les visions sont considérées comme les étapes d'un voyage extracorporel (la traversé du *voile des parois*) dans le monde surnaturel d'un spécialiste des rites doté de pouvoirs hors de l'ordinaire. Les études neurologiques décrivent un modèle en trois phases des hallucinations produites par la déstabilisation du système de perception interne. Dans la première phase commencent à fluctuer, projetés sur les surfaces environnantes, des signes lumineux qui s'élargissent, et se mêlent à des formes universelles liées au système nerveux et totalement indépendantes des contextes culturels. Dans la deuxième phase, lorsque l'esprit tente de donner un sens à ces apparitions, le système nerveux lui-même devient un « sixième sens » (un zigzag peut par exemple devenir un serpent), jusqu'à ce qu'il entre dans un tourbillon au-delà duquel s'ouvre au regard un scénario peuplé de créatures fantasmagoriques. Il s'agit d'un étrange royaume, un au-delà qui varie en fonction des croyances, des appréhensions et des attentes individuelles, mais profondément ancré à diverses symboliques collectives (fig. 5).

Figure 5. – Le modèle neuropsychologique.



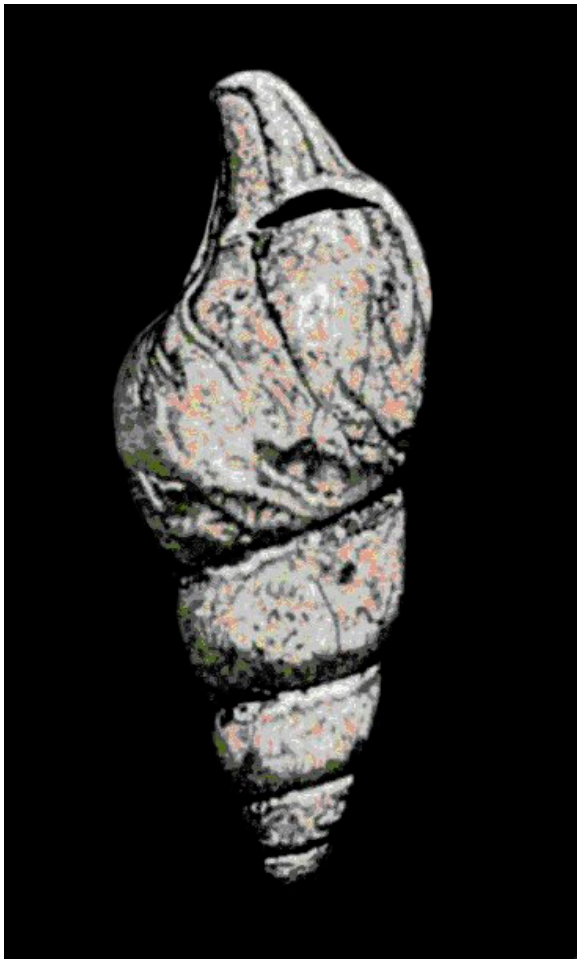
D'après Lewis-Williams (2003, p. 142).

8 Or, ce serait cette expérience particulière qui aurait poussé également les premiers explorateurs préhistoriques des mondes imaginaires à avancer dans l'obscurité des grottes à la recherche de visions. Ce caractère hallucinatoire de l'origine de l'art pariétal est l'un des aspects qui a soulevé des perplexités majeures en s'exposant à de nombreuses critiques, parfois très dures. En particulier, Patricia Helvenston et Paul G. Bahn ont mis en doute le modèle des « Trois Stades de Transe » (TST). Ni la transe induite « naturellement », ni l'intoxication provoquée par certains pigments utilisés pour la peinture — par exemple, l'oxyde de manganèse — ne provoquent ce type d'hallucinations (Helvenston & Bahn, 2005). Le modèle TST peut trouver tout au plus des confirmations dans les distorsions visuelles provoquées par l'ingestion de substances psychotropes comme la mescaline, le LSD ou la psilocybine qui, selon les auteurs, ne sont pas attestées en Europe durant le Paléolithique. En plus, « un motif en zigzag pourrait facilement avoir été inspiré par l'éclair, tout comme des cercles peuvent être suggérés par des rides sur l'eau, et les fossiles peuvent présenter toutes sortes de dessins intéressants » (Bahn, 2006, p. 275) (fig. 6 et 7).

Figure 6. – Cercles concentriques, gravure rupestre, âge du fer, Bedolina, val Camonica, Italie.

Photo de G. Brusa-Zappellini.

Figure 7. – Coquillage monté en pendeloque retrouvé au fond du puits de Lascaux, Dordogne, France.



Les données archéologiques

9 Or, par rapport à ces polémiques, il est prioritaire, à mon avis, de voir si le modèle neuropsychologique est effectivement en mesure d'offrir un cadre explicatif des données archéologiques des grottes ornées et de ses « constructions symboliques » (Vialou, 1986), capable d'intégrer tous les indices disponibles dans une construction théorique cohérente. Tout d'abord, il est nécessaire de souligner que le Paléolithique supérieur couvre une très longue période qui dure près de 30 000 ans et que ses expressions artistiques présentent aussi bien des différenciations stylistiques et régionales que des éléments de continuité marquée. Dans les premières phases aurignaciennes, le nombre de signes qui pourraient rappeler les

motifs entoptiques est très faible et essentiellement limité à des ponctuations ou à leur métamorphose dans un sens iconographique. Citons rapidement quelques exemples. Dans la salle des Panneaux rouges de la grotte Chauvet-Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche), un demi-cercle de points semble sortir du museau d'un félin en reliant la gueule de l'animal à deux empreintes de mains positives. Idéogramme d'un souffle, filets de sang ou un motif entoptique ? Dans la salle Brunel, un grand panneau de points-mains forme une figure étrange qui évoque la présence d'un animal à trompe onirique. Sur le mur des Gravures de la grotte de Candamo (Espagne), des taureaux sont associés à plusieurs ponctuations et à des nappes de points. Des points se trouvent également à l'intérieur des taureaux ou superposés à leurs contours linéaires. Un échantillon, prélevé sur ces nappes, a donné une datation très ancienne (33 910 ± 690 BP). Mais si nous avançons dans le temps, des premières phases gravettiennes à la fin du Magdalénien, l'hypothèse phosphénique semble trouver de plus en plus d'éléments en sa faveur. Triangles, tirets parallèles, bandes onduleuses et signes plus ou moins complexes apparaissent dans la grotte Cosquer (Marseille) de manière isolée (rectangles complexes) ou mélangés aux animaux (traits empennés). Dans la grotte de Marsoulas (Haute-Garonne), une nappe de ponctuations rouge-brun, près de bandes barbelées rouges, est surmontée d'un grand bison couvert de ponctuations de la même couleur exécutées au doigt, alors qu'un signe pectiforme est peint sur un autre bison. Des signes quadrangulaires et rectangulaires font leur apparition dans la grotte de Las Chimeneas (Cantabrie) et du Castillo (Cantabrie) (quadrilatères à décoration interne) (fig. 8).

Figure 8. – Quadrilatères à décoration interne, grotte du Castillo, Espagne.

Photo de G. Brusa-Zappellini.

10 Sur la frise la plus importante de la grotte de Llonín (Asturies), les animaux semblent expulsés d'un réseau dense de signes rouges et noirs : traits parallèles, subverticaux et groupés, ponctuations en séries linéaires. C'est toutefois à la fin du Paléolithique, dans les dernières étapes de grands chasseurs qu'une imagerie très visionnaire semble se développer d'une manière particulièrement intense. La grotte de La Pileta (Andalousie) désoriente l'œil avec ses tracés omnidirectionnels. Les motifs serpentiformes se mélangent avec les animaux et des petites créatures anthropozoomorphes. L'hypothèse d'une forte interpénétration entre des motifs entoptiques et des figures visionnaires pourrait trouver ici beaucoup de preuves convaincantes, mais nous sommes dans une grotte caractérisée par une large fréquentation, avec des phases d'ornement très tardives qui atteignent parfois le Bronze ancien (fig. 9 et 10).

Figure 9. – Grotte de La Pileta, Andalousie, Espagne.

D’après Breuil, Obermaier & Verner (1915).

Figure 10. – Signes, grotte de La Pileta, Andalousie, Espagne.

Photo de G. Brusa-Zappellini.

11 Il en est de même pour une grotte néolithique italienne, la grotte des Cerfs de Porto Badisco, où le dynamisme exubérant des signes et des figures semble retracer toutes les étapes visionnaires de la transe (fig. 11, 12 et 13).

Figure 11. – Scène de chasse, Néolithique, grotte des Cerfs, zone III, groupe 16, Porto Badisco, Italie.

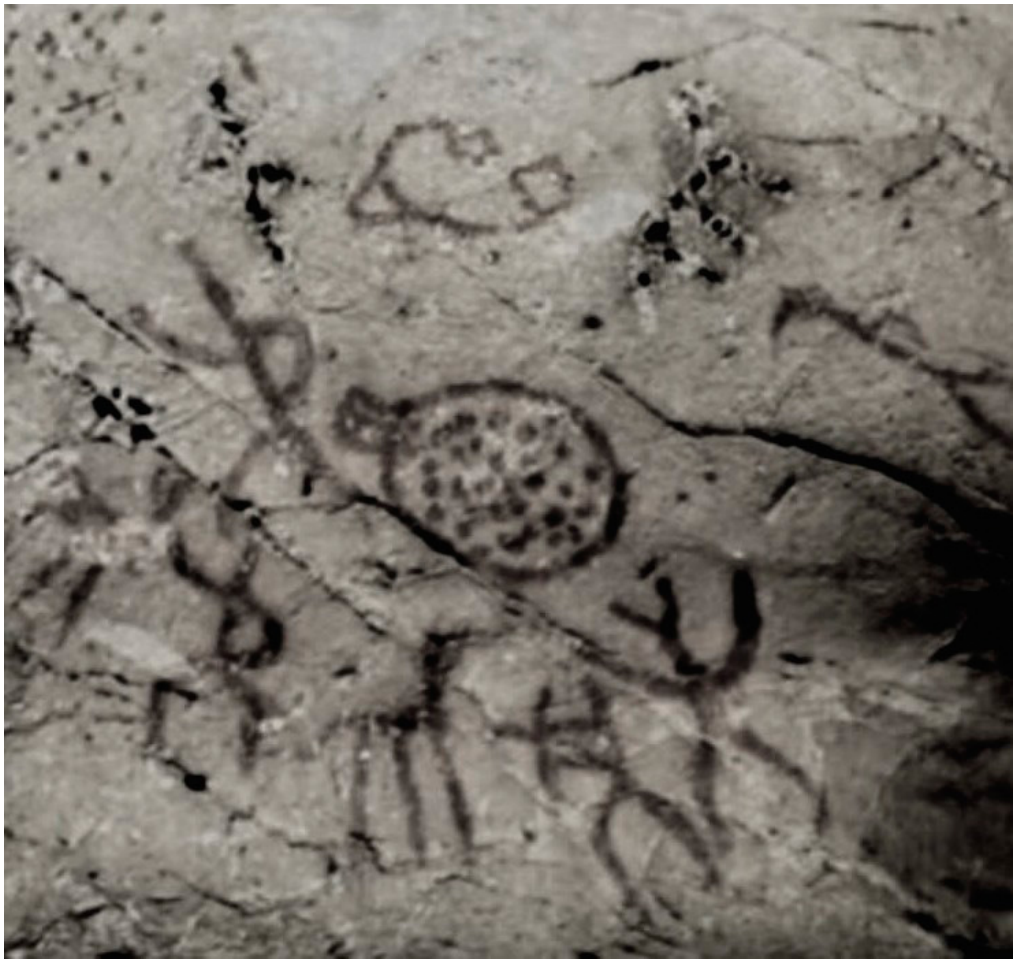


Photo de G. Brusa-Zappellini.

Figure 12. – La « femme-poisson », Néolithique, grotte des Cerfs, zone III, groupe 16, Porto Badisco, Italie.

Photo de P. Graziosi (1980).

Figure 13. – Scène de chasse, grotte néolithique des Cerfs, zone VI, groupe 42, Porto Badisco, Italie.

Photo de G. Brusa-Zappellini.

12 Or, c'est précisément cette séquence en crescendo qui pourrait remettre en question l'hypothèse selon laquelle ce furent les apparitions phosphéniques de la transe qui activèrent le potentiel figuratif des origines. « En fait, les représentations clairement reconnaissables de phénomènes entoptiques sont rares dans l'art des cavernes du Paléolithique supérieur [...] Les artistes du Paléolithique supérieur [...] s'intéressaient davantage aux allusions du stade 3 qu'aux phénomènes entoptiques du stade 1. » (Lewis-Williams, 2003 [2002], p. 242) Or, c'est précisément cette dimension hallucinée du stade 3 de la transe qui a soulevé des perplexités majeures. « Lorsqu'il émerge à l'extrémité du tunnel, il se retrouve dans le monde bizarre de la transe : monstres, humains et environnement sont intensément réels. Les images géométriques sont toujours là, mais surtout à la

périphérie. » (Clottes & Lewis-Williams, 2001, p. 17) Cependant, le bestiaire des grottes est moins bizarre que nettement naturaliste, d'un naturalisme qui semble peu compatible avec un esprit altéré par les drogues. Les animaux représentés ne sont pas seulement, dans la majorité des cas, plausibles, mais ont une maturité stylistique-expressive remarquable et, dans certains cas, une incroyable représentation réaliste des détails (fosses lacrymales des rennes, appendices digitiformes des trompes des mammouths, etc.) [3]. Même si l'absence de tout environnement naturel exclut une volonté imitative du monde en surface, les premiers artistes représentaient les « animaux-esprits/forces » avec un degré très élevé d'approximation à la réalité. Bien sûr, certains animaux sont indéterminés, d'autres semblent flotter sur les parois dans un espace sans gravité. On remarque également de nombreuses déformations plutôt marquées. Par exemple, le grand cheval de la grotte du Portel (Ariège) avec sa tête à « bec de canard », « la licorne » de Lascaux (Dordogne), les extravagantes « antilopes » de la grotte du Pech-Merle (Lot), ou le cheval barbelé de la grotte de Cussac (Dordogne). Les irrégularités des substrats rocheux peuvent aussi avoir exercé un effet de « traînée » de l'anatomie naturelle, mais les déformations n'arrivent jamais à l'étrangeté des assemblages chimériques. Nous ne trouvons pas dans les grottes européennes les « antilopes volantes » du Drakensberg, ni aucun quadrupède au visage humain, ou un lion et un mammouth avec des ailes. Même les « monstres » de Pergouset (Lot), l'une des grottes ornées les plus visionnaires, ne sont pas de véritables monstres. Pour que naissent les monstres il faudra attendre, à mon avis, la fin du Paléolithique lorsque, dans les nouveaux scénarios agricoles, la propension de l'homme à mettre en forme l'espace naturel — en le restructurant en fonction de ses propres besoins — se retrouvera aussi dans la réorganisation de son imaginaire. C'est alors que naîtront les « monstres », fils artificiels du désenchantement de la raison plutôt que du rêve visionnaire. Les créatures mi-humaines mi-animales des grottes paléolithiques, relativement rares, ont un corps humain et un visage animal, jamais l'inverse. On dirait des hommes masqués. Très probablement, il s'agit de « Maîtres des animaux » ou de « sorciers », mais dans leur apparence transfigurée, la mémoire visuelle s'appuie encore profondément sur la perception sensible. Or, cette attache au monde de l'observation pourrait marquer également un point en faveur de

l'origine phosphénique de certains signes. Par rapport à l'aptitude naturaliste générale de l'art pariétal, les signes semblent en effet représenter une discontinuité marquée, une incohérence expressive qu'une expansion de la perception visuelle pourrait résoudre : en peignant les apparitions entoptiques, les premiers artistes transféraient sur la roche une réalité qu'ils avaient effectivement observée même si dans des circonstances tout à fait hors de l'ordinaire. Une question centrale reste cependant ouverte. Si l'imaginaire figuratif de l'art pariétal européen provient de l'imagerie de la transe, à quoi devons-nous son naturalisme marqué ? Or, de la même manière que les signes ne sont pas forcément tous connectés à des phénomènes entoptiques, les représentations iconiques ne sont pas toutes dues aux visions hallucinatoires. C'est là un point fondamental sur lequel tant Clottes que Lewis-Williams insistent à plusieurs reprises. Une fois « découvertes », les images commencent leur propre histoire qui peut les mener loin du contexte d'origine, les libérant de l'expérience visionnaire initiale et structurant de nouveaux codes figuratifs et différents systèmes conventionnels de référence [4]. De même, l'articulation topographique des espaces souterrains, où des salles spacieuses s'alternent à des niches, des puits et des tunnels étroits, semble en elle-même répondre à des logiques différentes et se prête à plusieurs fonctions. Dans les zones les plus proches de l'entrée, les salles pouvaient accueillir un nombre relativement important d'individus, tandis que les lieux les plus retirés et étroits des zones profondes ou d'accès difficile pouvaient servir à la recherche individuelle et solitaire des visions [5]. En effet, en élargissant le regard, la grotte de Kapova (Oural), l'un des rares témoignages qui soit conservé dans l'est de l'Europe, pourrait fournir un exemple convaincant. L'ensemble du site épigravettien est disposé sur deux niveaux reliés actuellement par un puits de 14 mètres. Les zones supérieures sont ornées avec des peintures animalières, tandis que les zones inférieures présentent de nombreux signes assimilables à des motifs phosphéniques (triangles, signes trapézoïdaux). Seule exception dans la salle supérieure des peintures, sous un rhinocéros et une théorie de mammouth, un signe en forme de trapèze, très similaire aux signes des zones inférieures, mais avec deux extensions étranges comme s'il s'agissait d'une queue et d'une trompe (fig. 14). Un motif entoptique sur le point de se transformer en un animal-esprit ?

Figure 14. – Salle des peintures, grotte de Kapova, Bashkortostan, Oural, Russie (relevé d'après V. Schtchelinski).

Mais pourquoi donner corps aux visions ?

13 Les apparitions hallucinées ne justifient pas, en soi, le geste figuratif. Pourquoi décide-t-on, à un moment donné, de vouloir toucher les images mentales, c'est-à-dire de socialiser les apparitions en les fixant dans les représentations ? La nécessité figurative s'insère, selon Lewis-Williams, dans une stratégie de communication particulière : d'une part, le désir de nouveaux colonisateurs des territoires européens de se différencier des cultures néandertaliennes, d'autre part, la volonté d'une composante sociale de consolider son propre pouvoir au sein de structures sociales de plus en plus diversifiées et conflictuelles. À une époque où la société se trouvait

au seuil de nouvelles formes de discriminations sociales, la fixation des visions devait contribuer à renforcer le pouvoir de ceux qui savaient interagir avec le monde surnaturel. Il n'existe toutefois pas de données archéologiques prouvant que dans les cultures paléolithiques, à une différenciation des rôles devaient correspondre des formes de discrimination sociale. Bien sûr, nous sommes probablement en présence de sociétés bien moins paritaires qu'on ne le pensait jusqu'à il y a quelques décennies. Il est probable que depuis l'Aurignacien se soient manifestés des caractères de complexité toujours croissante, destinés à aller au-delà de la division élémentaire des rôles, déterminée par la force physique, le sexe ou l'âge. Mais identifier dans la répartition des rôles la genèse de la conflictualité sociale ou résoudre le problème de la naissance des formes symboliques dans le développement des structures sociales semble pâtir d'une vision trop moderne du passé lointain. Un changement de comportement symbolique peut être, selon le contexte, aussi bien la cause que la conséquence de modifications sociales et la naissance des images, avec leur pouvoir de fascination, devrait éventuellement être recherchée plutôt sur le plan de la complexité psychique que sur celui de la complexité sociale. Même si l'hypothèse chamanique attribue un rôle fondamental à tous les états de conscience, des rêves aux hallucinations, cette expansion est susceptible de rester à la surface si elle n'est pas liée aux dynamiques émotionnelles qui régissent ces processus. À un cerveau moderne correspond une complexité psychique qui va au-delà des frontières instinctuelles façonnées par la nature, une complexité chargée de conflits intérieurs qui tendent vers un allègement. Seule une forte inquiétude — provenant d'une relation transfigurée avec le monde animal — peut avoir motivé, à mon avis, le geste figuratif. Même le modèle chamanique fait allusion à plusieurs reprises à une dimension émotionnelle liée à la transe. Mais de quelles émotions s'agit-il ? Tenter d'extraire l'émotion de son expression graphique pour en comprendre la nature est certainement hasardeux. Depuis les années 1990, les études sur la performance du cerveau visuel ont ouvert de nouveaux horizons. C'est sur ce plan que se sont développées, d'une part, les recherches de Semir Zeki (1994) et de l'Institut international de recherche en neuroesthétique concernant les dynamiques neurologiques qui régissent la « création-réception » des œuvres et, d'autre part, les études sur le comportement des

« neurones miroirs » qui, devant les représentations du mouvement, ont la capacité de déclencher dans l'esprit de l'observateur les mêmes potentiels moteurs. Une réponse-miroir qui, selon des études plus récentes, pourrait être étendue aux dynamiques émotionnelles, en particulier aux « émotions primaires ». Le cerveau serait capable de cartographier à l'intérieur de son propre potentiel l'empathie émotionnelle en la détournant ainsi d'un impondérable statut subjectif, trop fragile pour soutenir une prétention cognitive. Les grottes ornées offrent en effet une condition d'observation très particulière qui pourrait suggérer une tentative d'enquête sur les dynamiques émotionnelles à partir d'une sorte de « phénoménologie de la perception ». Le regard de celui qui enquête est plongé dans le même décor souterrain. On a presque l'impression de respirer le même air. Un dynamisme extraordinaire traverse toute la figuration de l'art des origines, en créant un « effet d'animation » très fort. Mais il s'agit, à bien voir, d'un dynamisme paradoxal : les figures s'agitent, mais restent constamment immobiles. Dans leur mouvement illusionniste, les images font partie de la chaleur du vivant et de la froideur du minéral. L'organique et l'inorganique se confondent, l'animal et le minéral se mélangent dans une simultanéité qui semble effacer le passage du temps et son pouvoir de désagrégation. « Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'euphémisme. » (Durand, 2016 [1960], p. 437) C'est le sortilège ambigu d'une vision qui capture le flux de la temporalité dans l'état statique de l'espace, en projetant l'esprit dans une dimension mythogénétique où être là et ne pas être là, l'apparition et la disparition, en fin de compte la vie et la mort, confondent leurs parcours. Le mythe de l'éternel retour, dans le ventre de la Terre-mère, « à la source de la vie » ? (Lorblanchet, 2001).

14 Il se pourrait alors que ce soit le *mundus imaginalis* de la grotte, un monde avec une forte caractérisation féminine, qui représente, aux origines, non pas un seuil vers un monde spirituel caché derrière la fine membrane des parois, mais une zone intermédiaire entre le monde des idées et le monde de la matière, le lieu où les sources-matrices de la vie peuvent rester intactes, à l'abri de la puissance destructrice du temps.

BIBLIOGRAPHIE

Anati Emmanuel, 1998, « Une écriture avant l'écriture », *Le Courrier de l'Unesco*, avril, p. 11-16.

Azéma Marc, 2009, *L'art des cavernes en action*, t. 2 : *Les animaux figurés. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Éditions Errance.

Bahn Paul G., 2006, « M'accorderez-vous cette transe ? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre », dans M. Lorblanchet, J.-L. Le Quellec et P. G. Bahn (éds), *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Éditions Errance, p. 11-51.

Breuil Henri, Obermaier Hugo & Verner William W. C., 1915, *Peintures et Gravures murales des cavernes paléolithiques La Pileta à Benaojan-Malaga, Espagne*, Monaco, Vve. A. Chêne.

Brusa-Zappellini Gabriella, 2007, « Morphogenèse des signes anconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse », dans *Rock Art in the Frame of the Cultural Heritage of Humankind* (XXII Valcamonica Symposium), Centro Camuno di Studi Preistorici, p. 79-87.

Brusa-Zappellini Gabriella, 2009, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*, Milan, Arcipelago Edizioni.

Brusa-Zappellini Gabriella, 2012, « Il linguaggio delle immagini. Contributi della linguistica e delle neuroscienze alla comprensione dell'arte delle origini », dans *L'arte preistorica in Italia* (XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P.), Preistoria Alpina, 46 I, Trente, p. 305-312.

Clottes Jean, 2011, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard.

Clottes Jean & Lewis-Williams James D., 2001, *Les chamanes de la préhistoire : texte intégral, polémiques et réponse*, Paris, La Maison des Roches.

Durand Gilbert, 2016, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, Dunod, 12e éd.

Glory André, 1964, « Présentations et communications. La grotte de Rocamadour (Lot) », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 61, no 7, p. 167-169.

Helvenston Patricia A. & Bahn Paul G., 2005, *Waking the Trance Fixed*, Louisville, Wasteland Press.

Keller Olivier, 2004, *Aux origines de la géométrie. Le Paléolithique et le monde des chasseurs-cueilleurs*, Paris, Vuibert.

Klüver Heinrich, 1928, « Studies on the Eidetic Type and on Eidetic Imagery », *Psychological Bulletin*, vol. 26, p. 69-104.

Leroi-Gourhan André, 1958, « La fonction des signes dans les sanctuaires préhistoriques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, nº 5, p. 307-321.

Leroi-Gourhan André, 1958, « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, nº 7, p. 384-398.

Leroi-Gourhan André, 1977, « Le préhistorien et le chamane », *L'Ethnographie*, nº spéc. *Voyages chamaniques*, 108e année, nouvelle série, nos 74-75, p. 19-25.

Leroi-Gourhan André, 1981, « Les signes pariétaux comme "marqueurs" ethniques », dans *Altamira Symposium*, Madrid, Institut espagnol de Préhistoire, p. 289-294.

Lewis-Williams James D., 2002, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, traduit en français en 2003, *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, Monaco, Éditions du Rocher.

Lewis-Williams James D. & Dowson Thomas A., 1988, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », *Current Anthropology*, vol. 29, nº 2, p. 201-245.

Lommel Andreas, 1968, « Le chamanisme et l'art paléolithique », *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, B.C.S.P. IV, p. 49-62.

Lorblanchet Michel, 2001, *La grotte ornée de Pergouset (Saint-Géri, Lot)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Lorblanchet Michel, Le Quellec Jean-Loïc & Bahn Paul G. (éds), 2006, *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Éditions Errance.

Raux Pascal, 2004, *Animisme et arts premiers*, Fontaine, Éditions Thot, coll « expert ».

Reichel-Dolmatoff Gerardo, 1975, *The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*, Philadelphie, Temple University Press.

Sauvet Georges, Sauvet Suzanne & Wlodarczyk André, 1977, « Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme) », *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, t. 74, nº 2, p. 545-558.

Vialou Denis, 1986, « L'art des grottes en Ariège magdalénienne », XXII supplément à *Gallia Préhistoire*, Paris, Éditions du CNRS.

Zeki Semir, 2006, « L'artiste, à sa manière, est un neurologue », dans R. White et coll., *La naissance de l'art*, précédé d'un entretien avec Pierre Soulage, Paris, Tallandier, p. 209-213.

Zeki Semir & Lamb Mathew, 1994, « The Neurology of Kinetic Art », *Brain*, vol. 117, nº 3, p. 607-636.

Zelenin Dmitrij Konstantinovič, 1952, *Le Culte des idoles en Sibérie*, trad. G. Welter, Paris, Payot.

NOTES

1 Selon André Leroi-Gourhan (1958), les organes génitaux masculins et féminins, représentés initialement de manière mimético-anatomique (style I), se seraient simplifiés dans les signes en forme de bâtonnets ou ramifiés (« signes minces ») et dans les ovales ou les cercles (signes pleins) (style IV). Une hypothèse fondée sur un système binaire-sexuel en harmonie avec la valeur mâle ou femelle des animaux.

2 Voir Leroi-Gourhan (1981).

3 Les études récentes de Marc Azéma (2009) sur la représentation du mouvement au Paléolithique supérieur ont montré que les animaux sont représentés dans des attitudes qui reproduisent des comportements précis, qui trouvent régulièrement des échos au niveau éthologique.

4 Selon Oliver Keller (2004), il s'agit d'un processus de rationalisation qui, à partir de l'imaginaire mythique du « voile de la paroi », a créé un nouveau lieu de travail (la surface de représentation en dimension deux), un nouveau plan de travail (organisation de la surface par les symétries) et, par la suite, une multitude de nouvelles formes graphiques avec de vrais points, de vrais segments, de vrais cercles et rectangles, à savoir une véritable gestation de la géométrie.

5 La grotte de Lascaux en fournirait un exemple paradigmatique. La grande salle des Taureaux suggère l'idée de pratiques rituelles collectives, tandis que les niches et les zones internes (le puits et le diverticule des Félins) suggèrent une destination intéressant la recherche des visions.

RÉSUMÉS

Français
L'art pariétal du Paléolithique supérieur présente, à côté d'un extraordinaire répertoire animalier bien diversifié, un grand nombre de signes qui ne trouvent pas d'équivalents dans la perception de la réalité sensible. Tandis que les images des humains ou des créatures mi-humaines mi-animales sont très rares, ces formes aniconiques, souvent géométrisantes et aisément classifiables, sont globalement plus nombreuses que les animaux. Si saisir l'intentionnalité qui a poussé les premiers artistes à peindre sur les parois représente un défi pour nos compétences interprétatives, les « signes » constituent l'aspect le plus énigmatique de ce défi. Il y a trente

ans, en 1988, dans la revue *Current Anthropology*, a été publié un article de James D. Lewis-Williams et Thomas A. Dowson, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », ouvrant une nouvelle perspective sur l'origine des signes. En appliquant le modèle neuropsychologique à l'imagerie bidimensionnelle de l'art des grottes, il est possible d'identifier à des signes à valeur universelle, selon les auteurs, les apparitions entoptiques présentes, avec leurs diverses modalités combinatoires, dans l'art rupestre de « tous les temps ». Cette interprétation de l'art des sociétés préhistoriques, qui resitue la naissance des images dans les territoires visionnaires des cultures chamaniques, a soulevé en France des perplexités et des polémiques innombrables, parfois acerbes. Il est prioritaire alors de voir si le modèle neuropsychologique est effectivement en mesure d'offrir un cadre explicatif des données archéologiques des grottes ornées et de ses « constructions symboliques », en mesure d'intégrer tous les indices disponibles dans une construction théorique cohérente.

English

The parietal art of the Upper Paleolithic shows, alongside with an extraordinary and highly diversified animalistic repertoire, a large number of signs which cannot be found in the perception of sensible reality. While images of humans or of anthropo-zoomorphic creatures are very rare, these aniconic forms—while often geometric and appropriate for classification—are globally more copious than animals. If understanding the intentions that prompted the first artists to paint on the walls represents a challenge for our interpretative skills, then the "signs" constitute the most enigmatic aspect of this challenge. Thirty years ago, in 1988, an article written by James D. Lewis-Williams and Thomas A. Dowson, and entitled "The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art", was published in the *Current Anthropology* journal. This article opened up new perspectives on the origin of signs. According to its authors, by applying the neuropsychological model to the two-dimensional imagery of cave art, it is possible to identify universal signs ascribable to the entoptic appearances that can be found—in their different combined modes—in the rock art of all times. This interpretation of the art of prehistoric societies, which has led to the emergence of images within the visionary territories of shamanic cultures, has provoked countless—and sometimes harsh—disputes in France. It has therefore become a priority to evaluate whether the neuropsychological model is actually able to provide an explanatory picture of the archaeological evidence of historiated caves and their *constructions symboliques* that would be capable of integrating all the clues available into a coherent theoretical structure.

INDEX

Mots-clés
art pariétal, paléolithique supérieur, Lewis-Williams, Dowson, phénomènes entoptiques, modèle neuropsychologique, chamanisme

Keywords
parietal art, Upper Paleolithic, Lewis-Williams, Dowson, entoptic phenomena, neuropsychological model, shamanism

AUTEUR

Gabriella Brusa-Zappellini
Préhistorienne, Associazione Lombarda Archeologica.
Professeur émérite d'esthétique et d'histoire de l'art ancien, Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano
gabriella.brusazappellini[at]preistoria.eu
IDREF : https://www.idref.fr/029357071
ISNI : http://www.isni.org/0000000083898741
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12100095

Facettes

Tracce di riti iniziatici femminili nello *Yonec* di Maria di Francia e in AT 432

Traces de rites initiatiques féminins dans Yonec *de Marie de France et dans le conte type AT 432*
Traces of Female Initiation Rites in Yonec *by Marie de France and in the AT 432*

Benedetta Viscidi

DOI : 10.35562/iris.992

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

La dama del lai
La fanciulla del racconto
Conclusioni

TEXTE

1 A conclusione del suo celebre saggio sull'iniziazione, Mircea Eliade suggeriva la prospettiva di individuare — nel panorama dell'Europa cristiana, dal Medioevo all'epoca moderna — tracce e lacerti di scenari iniziatici, sopravvissuti non tanto nella forma del rito vero e proprio, quanto nella forma di «costumi folkloristici, di giochi e di motivi letterari» (Eliade, 1974, p. 178), circostanziando poi i costumi folcloristici ai racconti di fate e i motivi letterari alla matière de Bretagne. È esattamente quanto ci proponiamo di fare studiando il Lai de Yonec di Maria di Francia e un campione di racconti popolari, riconducibili al 'tipo' 432 «The Prince as bird» secondo la classificazione del materiale folclorico realizzata da Aarne e Thompson (Aarne & Thompson, 1981); l'uno e gli altri infatti sono imparentati per la centralità del motivo D641.1 «Lover as bird visits mistress» nell'indice dell'etnologo statunitense (Thompson, 1955-1958). Le tracce che tenteremo di evidenziare afferiscono allo scenario dell'iniziazione e del viaggio oltremondano sciamanico, non maschile (ormai molti sono i lavori che individuano dietro agli eroi del

romanzo cortese e del folclore lo spettro dello sciamano) ma femminile [1]. Si tratta di un'operazione tanto più delicata dal momento che le iniziazioni delle ragazze «sono state studiate meno che quelle dei ragazzi e sono quindi poco conosciute», anche perché di per sé meno accessibili agli etnologhi (Eliade, 1974, p. 67).

La dama del lai

2 Lo *Yonec* di Maria di Francia è il racconto di una storia d'amore in prospettiva femminile: Maria ci narra come la giovane e anonima protagonista, malmaritata a un vecchio geloso dopo sette lunghi anni di segregazione in una torre buia della dimora del marito, venga visitata da un giovane e bellissimo cavaliere, Muldumarec, che la raggiunge passando per una stretta finestra metamorfosato in astore. La relazione ovviamente giova alla dama che, per la conquistata felicità, rifiorisce, andando così a svegliare i sospetti del vecchio geloso. Quest'ultimo, scoperta la relazione, decide di punire la coppia adulterina, posizionando degli spiedi di ferro con punte d'acciaio taglienti sul balcone della finestra. Al successivo incontro il cavaliere-astore si ferisce mortalmente e rientra sanguinante al proprio regno, non prima di aver preannunciato alla dama la nascita di un figlio, Yonec, che li vendicherà. La dama, in preda all'angoscia, si slancia fuori dalla finestra ancora in camicia e, seguendo affannosamente la pista cruenta, rincorre l'amato, attraverso una collina, fino al suo regno, un magnifico castello argenteo. Penetrata nella dimora, la trova inizialmente deserta; solo in un secondo momento, dopo aver attraversato due stanze occupate da due cavalieri addormentati, incontra, in una terza stanza, l'amato moribondo, che, prima di esalare l'ultimo respiro, le consegna tre doni. Tali oggetti permetteranno a lei e al figlio di vivere illesi fino al giorno della vendetta; evento che immancabilmente si verificherà in chiusura di narrazione.

3 I riti iniziatici — siano essi di pubertà, di accesso ai culti e alle società segrete o di elezione a sciamano e *medicine man* — presentano sempre una fase iniziale di segregazione: l'eletto deve essere allontanato dalla comunità e messo alla prova come individuo. Nella specificità dei riti iniziatici femminili, Eliade rileva come questi comincino all'apparire della prima mestruazione: la fanciulla viene

rinchiusa e isolata in un angolo buio della casa; su di essa infatti grava il divieto di vedere la luce del sole; la motivazione di tale tabù potrebbe risiedere nella solidarietà tra l'astro lunare e il principio femminile (Eliade, 1974, p. 69; Eliade, 1976, p. 242). La nostra storia inizia non a caso presentando la giovane protagonista segregata dal marito geloso in una torre buia. L'autrice insiste particolarmente sull'elemento dell'oscurità: il marito carceriere non permette a nessun servitore di accompagnarlo con una candela, per rischiargli la strada, quando si reca a far visita alla moglie isolata: «N'i ot chamberlenc ne huissier | Ki en la chambre osast entrer | Ne devant lui cirge alumer» (vv. 42-44)[2].

4 Ancora, è dopo sette lunghi anni di isolamento che la protagonista 'rinasce' alla felicità grazie all'arrivo del cavaliere-astore. Il sette è un numero mistico diffusissimo a ogni latitudine nei riti iniziatici e negli scenari sciamanici. Nell'antica Grecia le fanciulle ateniesi, secondo quanto Brelich ci dice a partire dalla lettura di un passo della *Lisistrata* di Aristofane, accedevano alla prima fase dell'iniziazione all'età di sette anni, diventando *arrephoroi*. Dopo aver vissuto per un certo periodo segregate nell'acropoli, in prossimità del tempio di Athena Polias, le iniziande dovevano compiere un rito notturno consistente nel trasportare — *pherein* — qualcosa di segreto — *arretha* — (Brelich, 1981, pp. 230-238). È dunque evidente come si ripresentino i medesimi elementi: il numero sette, l'isolamento e l'oscurità della notte necessaria alla *performance* del rito[3]. Il sette compare inoltre assai di frequente nel racconto popolare, anche in alcune versioni di AT 432, sempre strettamente connesso alla figura della fanciulla protagonista, come avremo occasione di vedere nel prossimo paragrafo[4].

5 Ricapitolando: l'iniziazione delle ragazze prevedeva una fase preparatoria di segregazione al buio, a partire o dal settimo anno d'età — come nel caso delle fanciulle ateniesi — o, più generalmente, dall'apparire della prima mestruazione. La dama del nostro lai, pur giovane, è sposata; è evidente pertanto che non può rientrare a pieno titolo in nessuna delle due categorie di iniziande sopra indicate. Tuttavia, obliquamente, risponde a entrambi i requisiti: il momento di svolta, il punto di rottura, si verifica dopo sette anni di isolamento e il percorso iniziatico, il viaggio oltremondano vero e proprio prende l'avvio esattamente da uno spargimento di sangue. Scoperta la

relazione adulterina, il marito geloso decide di vendicarsi della coppia allestendo una trappola di spiedi taglienti sul davanzale della finestra; Muldumarec, il cavaliere-astore, si ferisce e, prima di allontanarsi, sanguina copiosamente sul letto della dama: «Devant la dame el lit descent, | Que tuit li drap furent sanglent» (vv. 315-316). L'immagine del lenzuolo macchiato di sangue, pur trattandosi qui del sangue dell'amante, e dunque prova dell'adulterio, si trascina dietro, forzatamente, una simbologia opposta: quella del lenzuolo macchiato alla prima notte di nozze, prova della verginità della sposa, e dunque chiaro testimone di un'iniziazione sessuale femminile [5]. Tale iniziazione sessuale è però a sua volta strettamente collegata alla tappa iniziatica immediatamente precedente: il primo sanguinamento della fanciulla al momento del menarca. Non a caso il sangue mestruale e il sangue della prima notte di nozze — sia nella mentalità medievale sia presso le culture accomunate dal rito iniziatico — erano considerati pericolosi, venefici. Da cui la precauzione di allontanare le fanciulle appena mestruate e l'uso abbastanza diffuso presso alcuni popoli della deflorazione rituale delle vergini, prima del matrimonio; si veda quanto dice a tal proposito Caillois:

> […] quasi universalmente la deflorazione è stata considerata pericolosa. […] qui si effettua con le mani, là con uno strumento; spesso la giovane si siede sul fallo di una divinità. Molte volte ci si serve di un sostituto, straniero, prigioniero di guerra o personaggio consacrato, re o prete. […] Senza dubbio un timore del genere nasce dall'assimilazione del sangue dell'imene lacerato con il sangue mestruale cui sono ovunque connessi i più vari pericoli magici (1998, pp. 38-39) [6].

Nella narrazione breve di Maria di Francia, l'emorragia mantiene la sua caratteristica ambiguità: spiccando da una ferita mortale, la materia cruenta veicola significati disforici, ma il sangue effuso dall'amante-uccello si carica in pari tempo di valenze positive, costituendo un evidente marchio di iniziazione e un segnavia verso l'Altro Mondo.

6 L'inseguimento da parte della dama dell'astore ferito ci sembra vada qualificato come viaggio sciamanico oltremondano; il carattere degli ostacoli da superare svela infatti la loro natura di prove iniziatiche. La prima prova che si impone alla dama è l'attraversamento della

«estreite fenestre» (v. 107), la stessa da cui accedeva l'amante-uccello, essere sovrannaturale. La finestra si dà come luogo liminare, punto di passaggio e di collegamento tra questo e l'Altro Mondo, tra Terra e Cielo, in contrapposizione al passaggio banale e banalizzante della porta: nel lai, Muldumarec accede alla stanza dalla finestra; il vecchio geloso — ancorato al mondo terrestre e profano — attraverso la porta. A tal proposito si veda quanto dice Clier-Colombani: «[…] *la voie terrestre se présente comme la voie appropriée pour le passage des hommes et des femmes faits de chair et d'os, des êtres incarnés, autant l'espace aérien détermine les déplacements des êtres désincarnés* […]» (2003, p. 74). Ed è proprio in qualità di disincarnata, di spirito, che la dama-sciamano riesce a passare attraverso la finestra. Il salto prodigioso dalla torre infatti (equiparabile al celebre episodio del salto dalla cappella di Tristano, eroe-sciamano, tramandatoci da Béroul: «Tristran ne vait pas comme lenz. | Triés l'autel vint a la fenestre, | A soi l'en traist a sa main destre, | Par l'overture s'en saut hors» (vv. 942-945) [7], sarebbe impensabile in un'ottica puramente terrena, e incongruente nell'economia della narrazione — l'infelice *captiva* sarebbe potuta evadere ben prima, come ha sottolineato parte della critica [8]; esso può avvenire unicamente nella dimensione estatica del volo magico: «Par une fenestre s'en ist; | C'est merveille k'el ne s'ocist, | Kar bien aveit vint piez de haut | Iloec u ele prist le saut!» (vv. 337-349). È soprattutto laddove il piano della coerenza del sistema culturale cortese vacilla che è richiesta la mobilitazione di strumenti extra-disciplinari, quali quelli forniti dall'analisi antropologica, capaci di far affiorare i sostrati mitici ed etnologici sottesi alla riformulazione letteraria. Il testo letterario medievale infatti si dà come una stratificazione di livelli diversi; dove il livello immanente, storicamente calettato, della coerenza cortese produce un'increspatura significa che sotto, dal profondo, il livello della coerenza mitica sta spingendo [9]. Tornando al testo, questo attraverso la finestra rientra nella categoria dei Passaggi Difficili, o Passaggi Paradossali, così definiti da Eliade in quanto insuperabili (e sta qui il paradosso: sono dei passaggi che negano il passo) con la semplice forza fisica; essi vanno affrontati con la forza dello spirito. Per raggiungere l'Altro Mondo l'eletto deve attraversare un ponte sottile quanto il filo di un rasoio (*pons subtilis*, *pons electionis*); oppure, passare attraverso due mole continuamente cozzanti (le Simplegadi,

secondo la definizione di Coomaraswamy, il primo ad aver studiato tale simbolo)[10], o ancora passare là dove giorno e notte si incontrano[11]. Terra e Cielo, *in illo tempore* comunicanti — nell'era paradisiaca, quando la morte ancora non esisteva — sono ormai per sempre separati: di qua i vivi, di là i morti. Lo sciamano pertanto, se vuole raggiungere l'Altro Mondo, deve essere in grado di performare, a proprio comando, la separazione tra anima e corpo — separazione che si dà invece come definitiva e irreversibile nei morti; se vuole raggiungere il loro regno, l'eletto deve farsi della loro sostanza: diventare morto in vita, disincarnato, spirito.

7 A questo si aggiunga il fatto che la dama intraprende il suo viaggio rivestita della sola camicia; tale dettaglio, che trova indubbiamente una prima giustificazione squisitamente pragmatica nello sconvolgimento frettoloso della nostra che, senza indugio, si slancia fuori alla rincorsa dell'amante ferito, potrebbe anche rivelarsi come una razionalizzazione del nucleo iniziatico sottostante. La partenza discinta della dama sembra infatti alludere alla nudità con cui il predestinato intraprende il rito di passaggio, nudità che rimanda agli stati liminari della vita — la morte e la nascita — entrambi implicati nel rito iniziatico. Non a caso, nel rito cristiano del battesimo (che può essere a tutti gli effetti considerato un rito di iniziazione: il catecumeno con l'immersione muore alla vita profana del peccato, per riemergere, purificato, alla nuova vita sotto il segno di Dio) si indossa una veste bianca, una camicia[12]. Tornando al contesto della *matière de Bretagne* l'affrontare da parte della dama il Passaggio in camicia, senza attributi dunque che rivelino lo status aristocratico, ci sembra il *pendant* femminile della svestizione simbolica del cavaliere: di fronte alle soglie oltremondane l'eroe deve presentarsi libero dal fardello terreno della propria personalità sociale, senza cavallo e senza armatura. Si pensi a Yvain dello *Chevalier au Lion*, che, per oltrepassare la saracinesca (vera Simplegade) del castello oltremondano di Laudine deve lasciare speroni e cavallo, gli attributi che per antonomasia fanno un cavaliere (vv. 942-950)[13]; o a Lancillotto che, nello *Chevalier de la Charrette*, prima di affrontare il Ponte della Spada (*pons subtilis*) si spoglia dell'armatura (vv. 3100-3103)[14].

8 Oltrepassata la prima soglia, la vertiginosa corsa orizzontale della dama sulle tracce cruente dell'amato, non è descritta di per sé. Come

nel racconto di fate,

> […] lo spazio rappresenta una duplice parte: da un lato esiste nel racconto, è un elemento assolutamente indispensabile della composizione; dall'altro è come se non ci fosse. Tutto lo sviluppo del racconto procede nelle soste, e queste soste sono elaborate minuziosamente (Propp, 1972, p. 76).

La narratrice non si sofferma sulle modalità del viaggio, presa quasi dalla stessa fretta spasmodica della protagonista; arriviamo immediatamente al secondo ostacolo, alla seconda prova iniziatica: «Icel sentier errat e tint, | De si qu'a une hoge vint» (v. 345-346). Essa consiste nel superamento, tramite il passaggio sotterraneo, di un poggio, una sorta di Sid, la collina al di là della quale si trova l'Altro Mondo celtico. Se la natura ctonia del passaggio non bastasse a convincere del suo ruolo di soglia, discrimine tra mondo terreno e Altro Mondo (in moltissimi miti si accede al regno dei morti tramite catabasi), esso è confermato dalla modalità di attraversamento dello stesso: la dama vi si slancia dentro a gran velocità. Rapidità e leggerezza sono appunto le due condizioni necessarie per passare illesi nell'intervallo unidimensionale e atemporale che separa i due battenti delle Simplegadi cozzanti [15]. Essi rappresentano infatti i contrari, la bipolarità propria della vita terrena; per raggiungere l'Altro Mondo l'eletto deve essere in grado di trascendere tale dualità passando rapidissimamente appunto per la *coincidentia oppositorum*, quell'intervallo fuori dal tempo e dallo spazio in cui gli opposti si aboliscono e si superano (Coomaraswamy, 1987).

9 Infine, sulla natura oltremondana della meta del viaggio, la dimora di Muldumarec, ci pare possano sussistere pochi dubbi [16]: l'eccezionale sfarzo della città (tutti gli edifici sembrano d'argento, materiale che rimanda facilmente alla luminosità delle sedi del soprasensibile) contrasta con l'assoluta desolazione che vi regna all'arrivo della dama — caratteristica condivisa da molte altre dimore feriche che si presentano deserte al visitatore, in arrivo o in partenza. Un esempio fra tutti la dimora del Re Pescatore, il castello del Graal — il più oltremondano dei castelli cortesi — che si presenta abbandonato a uno stranito Perceval, l'indomani del suo arrivo, la mattina della partenza, secondo quanto ci racconta Chrétien de Troyes nel *Conte du Graal* (vv. 3360-3421). Il castello oltremondano di Muldumarec si

dà allo stesso tempo come il regno della morte. La protagonista, dopo aver incontrato nelle prime due camere del castello due cavalieri dormienti, prefigurazione del cavaliere-astore, in una terza stanza si imbatte finalmente nell'amante, che, in fin di vita, la esorta ad abbandonare il palazzo e le consegna tre doni: un anello, una spada e una tunica. Nel lai tali oggetti servono alla vendetta sul vecchio geloso: l'anello gli farà dimenticare l'adulterio della moglie e la spada, brandita dal figliastro, Yonec, gli procurerà la morte per decapitazione (la tunica, più banalmente, serve a rivestire per il viaggio di ritorno la dama che, come si ricorderà, è ancora in camicia)[17]. Nel prossimo paragrafo torneremo sul ruolo che i tre doni rivestono all'interno del folclore; quello che può sembrare un artificio posticcio e scontato, volto a semplificare l'economia narrativa del lai (solo l'anello della dimenticanza rende possibile il prosieguo della narrazione e quindi l'avverarsi della profezia), si rivelerà, se confrontato con il racconto popolare, centrale nella qualificazione della fanciulla protagonista come sciamana.

La fanciulla del racconto

10 Come anticipato, la storia d'amore raccontata da Maria di Francia assomiglia da vicino ad alcuni racconti popolari, riconducibili al tipo AT 432, «The Prince as bird». Ci sembra tuttavia che essi possano essere suddivisi in due sotto-tipi, due sotto-gruppi, ulteriormente distinguibili per un diverso finale. Un primo gruppo di racconti prevede che la fanciulla, al termine del suo viaggio, raggiunga l'amante-uccello mortalmente ferito e lo guarisca; in un secondo gruppo, invece, la protagonista, terminato il viaggio, raggiunge l'amante, già guarito ma convolato a nuove nozze, e lo sottrae alla nuova moglie. Il primo finale (condiviso con il racconto-tipo AT 433 «The Prince as serpent»), è attualizzato ad esempio nelle fiabe italiane *Il Principe Verdeprato* seconda novella della seconda giornata del *Pentamerone* di Giovan Battista Basile (1634-1636)[18], *La coscia di monaca*, fiaba toscana raccolta da Giuseppe Pitrè (1885), o nella fiaba indiana, raccolta da Maive Stokes, *The Fan Prince* (1879). Il secondo finale invece (condiviso con il racconto-tipo AT 425, «The Search for the lost husband») si riscontra nella fiaba francese *L'Oiseau bleu* di Madame d'Aulnoy (1697)[19], nella russa *La penna di Finist, falco splendente*, raccolta da Aleksandr N. Afanasev (1871)[20] e,

ancora, in una fiaba italiana, la quarta della terza giornata delle *Piacevoli Notti* di Giovanni Francesco Straparola (1550). Le fiabe proposte ovviamente sono solo una campionatura all'interno dello sterminato materiale folclorico disponibile, campionatura che mira però a essere il più inclusiva possibile, sia nel senso dell'estensione cronologica sia in quello della distribuzione geografica.

11 Iniziamo con una fiaba appartenente al secondo sotto-gruppo: *La penna di Finist, falco splendente* [21]. La più bella e la più giovane (come sempre) di tre sorelle viene visitata ogni notte da un bellissimo e ricchissimo principe, Finist, che la raggiunge nella sua camera passando per la finestra sotto forma di falco. Tali visite suscitano immancabilmente la gelosia delle due sorelle maggiori, le quali, per vendicarsi della fortuna e della felicità della minore, posizionano una trappola di coltelli affilati sul balcone della finestra, provocando il ferimento dell'amante-uccello e la sua conseguente fuga. La giovane addolorata parte subito alla ricerca dell'amato, portando con sé tre paia di scarpe, tre bastoni, tre berretti e tre gallette, tutto di ferro. Inoltratasi nel bosco raggiunge per tre volte la capanna della baba-jaga, la quale, dopo averla ristorata, le fa dono di tre oggetti preziosi e la indirizza verso il regno oltremondano in cui Finist, ormai sposato, abita con un'altra donna. La fanciulla vende a quest'ultima i tre oggetti preziosi, regalo della jaga, in cambio di tre notti da passare in compagnia del marito. L'impresa di riconquista tuttavia si rivela più difficile del previsto dal momento che la moglie malvagia forza Finist a un sonno profondo; solamente la terza notte la fanciulla incontra l'amante sveglio, quest'ultimo la riconosce e decide di abbandonare la donna che l'ha venduto per partire con la donna che l'ha comprato e tornare insieme nel regno di lei.

12 A proposito degli scenari iniziatici, Eliade mette in luce come la maggior parte delle volte essi, in contesto letterario e folclorico, si concretizzino nella forma di una «Ricerca lunga e movimentata [...] che implica fra l'altro che l'eroe penetri nell'altro mondo» (1974, p. 181). Esattamente come la dama del lai, la fanciulla del racconto intraprende un lungo viaggio alla ricerca dell'amante-uccello ferito e scomparso; a differenza della dama, però, la giovane russa deve penetrare in una foresta buia, fittissima e angosciante. La foresta, così come il bosco, è lo scenario prediletto dei riti di iniziazione maschili e femminili: è nel folto della vegetazione che l'adolescente

muore alla vita profana e rinasce da iniziato. Essa infatti — in virtù della sua oscurità e densità — si presta facilmente a simbolo dell'indistinto e del preformale, andando così a rappresentare quel passaggio per il Caos, quel ritorno alla Notte Cosmica, tappa obbligata nell'attesa dell'aurora di ogni nuova Creazione (Eliade, 1976, p. 229).

13 Apriamo ora una breve parentesi per evocare altri tre testi letterari antico-francesi che mettono in scena un viaggio femminile attraverso la foresta, viaggio che ci sembra possa essere caratterizzato come prova iniziatica. Nell'*Yvain ou Le Chevalier au Lion* una fanciulla intraprende una cavalcata disperata — per conto della figlia cadetta del Signore di Nera Spina — al fine di chiedere aiuto all'eroe eponimo; tale cavalcata sfocia in un terrifico viaggio notturno attraverso la foresta, sotto la tempesta, in un parossismo di ostacoli e paure (vv. 4839-4854). Una cavalcata analoga è affrontata dalla protagonista del *Vair Palefroi* (di Huon le Roi, risalente all'ultimo quarto del XIII secolo) la notte precedente alle sue nozze. La sventurata giovane, promessa al vecchio zio dell'amato — secondo uno schema tutt'altro che insolito — riesce a fuggire alla *mésalliance* in groppa allo straordinario palafreno dell'amico. Il cavallo, la cui iperbolica bellezza svela fin dal principio un'impronta meravigliosa, si rivela un vero animale psicopompo (tra poco ci soffermeremo su tale simbolo) che conduce la giovane iniziata in un viaggio attraverso il buio della notte e della selva, fino alla dimora dell'amato, sita al di là di un fiume invalicabile (vv. 933-1115)[22]. Nonostante gli evidenti sforzi di razionalizzazione da parte dell'autore (il viaggio ha luogo di notte perché la vedetta, obnubilata dal troppo vino, scambia il chiarore della luna per quello dell'alba; il cavallo devia verso il profondo della foresta perché abituato a quel cammino; il superamento del fiume, largo e profondo, è possibile perché l'animale già sa dove guadarlo), la cavalcata notturna — esattamente come quella del testo cristianiano — si presenta come una prova iniziatica, di ritorno al preformale. La notte, la selva e la tempesta provocano lo smarrimento della protagonista, un suo ritorno all'indistinto primordiale — passaggio obbligato che prelude alla rinascita dell'iniziata. Quanto detto è perfettamente estendibile a un ultimo solitario viaggio notturno nella foresta che vede come protagonista Berta — principessa d'Ungheria e promessa sposa di Pipino, re dei

Franchi — in *Berte aus grans piés* (di Adenet le Roi, risalente all'ultimo quarto del XIII secolo), opera che dedica più di 650 versi al resoconto di tale episodio (vv. 553-1235)[23]. Berta — condotta nella foresta per essere uccisa e solo all'ultimo rilasciata dai propri giustizieri commossi — fugge disperata nel folto della vegetazione, in piena notte, insidiata dal freddo, dal vento e dalla grandine, in una situazione dunque in tutto e per tutto sovrapponibile a quella delle due eroine sopra incontrate. A ciò tuttavia si aggiunge la minaccia, più o meno reale, di essere sbranata dalle bestie feroci. Se la foresta già di per sé costituisce il perfetto scenario dell'iniziazione, il dettaglio del pasto ferino non lascia alcun dubbio: spesso infatti nell'immaginario iniziatico l'eletto «è ucciso dall'Animale mitico Maestro d'iniziazione, dilaniato e triturato nella sua gola, digerito nel suo ventre» (Eliade, 1974, p. 59). Il ventre del mostro divoratore rappresenta allo stesso tempo il ventre materno, dunque essere inghiottito dal mostro equivale per l'iniziato a un ritorno allo stato embrionale: l'eletto muore nel mostro ma allo stesso tempo è da qui che rinasce alla seconda vita.

14 Tornando alla nostra fiaba, se «la foresta del racconto di fate riflette da un lato la riminiscenza della foresta come luogo dove si celebrava il rito» iniziatico, essa si presenta «dall'altro come ingresso al regno dei morti» (Propp, 1972, p. 93); le due rappresentazioni peraltro sono tra loro solidali, dal momento che il rito iniziatico prevede, in vista della rinascita, la morte dell'eletto. Dire pertanto che la fanciulla penetra nella foresta è come dire che si è incamminata sulla strada per l'Altro Mondo, per il regno dei morti, rispettando una simbologia tutt'altro che rara. Basti pensare al sesto libro del poema virgiliano in cui la catabasi di Enea prevede il transito per una foresta o, ancora, alla dantesca «selva oscura», preludio al viaggio oltremondano del fiorentino.

15 Un ulteriore dettaglio che ci permette di affermare la natura oltremondana del viaggio è l'equipaggiamento della fanciulla: questa porta con sé calzature, bastoni, berretti e gallette di ferro. È stato notato che spesso nelle sepolture il corpo è interrato assieme ad alcuni oggetti — oggetti che si pensa potrebbero aiutare il defunto nella sua vita nell'Aldilà — tra cui figurano con maggior frequenza uno o più paia di scarpe. Si riteneva infatti che il morto, per raggiungere la sua ultima dimora, dovesse intraprendere un lungo viaggio a piedi e

che dunque gli occorressero calzature robuste. Ciò detto, lo strano materiale delle scarpe della nostra risulta subito spiegato: sono di ferro perché devono durare il più a lungo possibile, così come il bastone da viaggio e tutto il restante equipaggiamento (Propp, 1972, pp. 78-81).

16 Penetrata nel bosco, la fanciulla incontra la baba-jaga, la guardiana del regno dei morti, all'interno di una piccola isba rotante su zampette di gallina. L'isba che gira su se stessa viene in realtà fatta girare dalla protagonista che pronuncia la parola d'ordine: «*Izba*, *izba*! Volta la schiena al bosco e guardami!» (p. 98). L'entrata della dimora della jaga infatti è voltata verso l'Altro Mondo, sta all'iniziata trovarsi il varco in quello che è apparentemente un muro impenetrabile. L'isba, dunque, tradisce evidentemente la sua natura di Passaggio Difficile o Passaggio Paradossale: essa non può essere aggirata dal momento che si trova sulla frontiera che separa l'aldiquà dall'aldilà, il transito è obbligato; vi è infatti un'unica via che conduce all'Altro Mondo e solamente l'eletto è in grado di percorrerla. Il dettaglio delle zampe di gallina inoltre costituirebbe il residuale dell'originaria natura animale della piccola isba, mostro inghiottitore che divora l'iniziato (Propp, 1972, pp. 93-103). Essa è dunque l'ipostasi narrativa della capanna nella foresta in cui avveniva il rito iniziatico, immaginata come il ventre del mostro in cui — come abbiamo già detto — l'iniziato è smembrato e digerito, in vista della rinascita. Non appena la fanciulla ha varcato la soglia dell'isba, la baba-jaga si lamenta del forte fetore di russo che da questa promana: «Fu-fu-fu! Prima odor di russo non vedevo né sentivo; ora, invece, vaga libero per l'aria, l'occhio lo coglie e dal naso non si toglie!» (p. 98). L'odore della fanciulla in realtà non è odore di russo ma odore di uomo, di uomo vivo: «[I] morti non hanno odore perché sono incorporei, i vivi hanno un odore, i morti riconoscono i vivi dall'odore» (Propp, 1972, p. 104); è evidente pertanto che la nostra fanciulla sta cercando di intrufolarsi, da viva, nel regno dei morti, esattamente come gli sciamani.

17 La jaga poi fa dono alla fanciulla di tre oggetti preziosi e le suggerisce come impiegarli una volta raggiunto il regno dell'amato. Tra di essi figura uno splendido destriero ed è in groppa a quest'ultimo che la fanciulla esce dall'isba e arriva in un battibaleno nel regno in cui si trova l'amato. Tra i vari animali-guida che conducono gli uomini per i cammini dell'aldilà, il cavallo figura come il più frequentato dal rituale

sciamanico. Esso infatti in tale mitologia è l'animale psicopompo per antonomasia che conduce l'anima del morto nell'aldilà; ed è proprio in virtù di questa sua natura funeraria che viene impiegato dallo sciamano come mezzo per pervenire all'estasi, per attuare quella rottura di livello (la separazione temporanea tra anima e corpo) necessaria al raggiungimento dell'Altro Mondo, celeste o infero che sia (Eliade, 1974, pp. 495-499) [24]. Già abbiamo detto come la jaga suggerisca alla fanciulla di vendere alla nuova moglie di Finist i tre doni in cambio di tre notti nel letto dell'amato; e come questo le prime due notti sia sprofondato in un sonno senza uscita provocato dalla magia della moglie. Che l'immobilità del corpo nel sonno e la sua orizzontalità posturale richiamino quelle della morte è una costante antropologica universale, tuttavia le fiabe russe tendono a marcare ulteriormente tale vicinanza. Il primo commento di tutti i fanciulli e di tutte le fanciulle del racconto di fate russo, uccisi e resuscitati (in genere grazie all'acqua di morte e all'acqua di vita) è volto a illustrare la profondità e la lunghezza del sonno in cui sono caduti: «Ah, quanto ho dormito!» (*La storia del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio*, p. 91); «Ah, quanto tempo ho dormito!» (*Lo specchio magico*, p. 121), per fornire qualche esempio. A questo punto ci sembra lecito dire che la fanciulla protagonista — inoltratasi nella foresta, affrontata la baba-jaga, guardiana infernale, superata la soglia oltremondana in groppa al cavallo psicopompo — arrivi finalmente nel regno della morte per sottrarre alla regina degl'Inferi l'amato e ricondurlo con sé nel regno dei vivi.

18 Il doppio schema triadico messo in scena dalla fiaba — le tre notti di sonno e i tre doni — presenta notevoli punti di contatto con il doppio schema triadico incontrato nel lai bretone [25]: tre camere in cui giacciono rispettivamente due cavalieri dormienti e l'amante-uccello morente e i tre oggetti meravigliosi che quest'ultimo dà in dono alla dama. Tale convergenza, unitamente a quanto si è osservato nei due testi singolarmente, ci permette di affermare che tanto la dama bretone quanto la fanciulla russa sono due sciamane, impegnate in un viaggio salvifico nell'Altro Mondo. Tra le specifiche funzioni che lo sciamano ricopre all'interno della propria comunità, infatti, figura il viaggio oltremondano, velocissimo, che tale professionista del sacro deve compiere per andare a recuperare l'anima di un mortale rapita da una qualche creatura demoniaca e in viaggio verso la morte.

Indubbiamente la vittoria della sciamana sulla morte appare più netta nel racconto di fate; non si dimentichi tuttavia che il lai non si chiude con la morte dell'amante-uccello ma con il trionfo del figlio di questi, Yonec, che giustizia l'assassino del padre e crudele guardiano della madre.

19 Passiamo ora all'altro sotto-gruppo di AT 432, e in particolare alla novella napoletana di Basile, *Il Principe Verdeprato* [26]. Nella, la più giovane e la più bella di tre sorelle, diviene l'amante di un bellissimo principe fatato [27] che la raggiunge ogni notte nella sua camera, passando per un magico condotto di cristallo incantato. Le due sorelle maggiori, brutte e invidiose, decidono di punire la più piccola: rompono il passaggio cosicché il principe, all'incontro successivo, si taglia sui vetri e, mortalmente ferito, torna nel regno paterno. Nella, dopo essersi tinta il volto di nero e travestita, decide di raggiungere l'amato per tentare di guarirlo. Lungo la strada, penetrata in un fitto bosco e, trovata una casupola, origlia fuori dalla finestra la conversazione di una coppia di orchi; l'unico rimedio per guarire le ferite mortali del principe risiederebbe per l'appunto nel grasso d'orco che, debitamente spalmato sui tagli, ne provocherebbe l'immediata cicatrizzazione. La fanciulla, fattasi coraggio, bussa alla porta chiedendo ospitalità per la notte. Gli orchi, ghiotti di carne umana, la lasciano entrare pregustando il raro bocconcino, tuttavia, per il troppo vino, cadono addormentati. Nella svelta svelta scanna la coppia, ne preleva il grasso e corre a curare l'amante. Solo dopo essersi lavata il viso, Nella è riconosciuta dal principe; il lieto fine è così assicurato, con tanto di punizione per le sorelle malvagie.

20 Alla luce di quanto detto finora, risulta facile individuare un percorso iniziatico anche dietro al viaggio della giovane napoletana. Nella intraprende la ricerca dell'amante fuggito in completa solitudine (la segregazione è propedeutica allo svolgimento del rito), si inoltra nel fitto del bosco (la densità e l'oscurità della vegetazione rimandano all'indistinto, al preformale, necessario preludio alla rinascita), e qui si imbatte in una casupola abitata da un orco cannibale (la capanna iniziatica simbolo del mostro inghiottitore, nel cui ventre l'iniziato muore per rinascere alla seconda vita). Lo sciamano, oltre a essere un viaggiatore oltremondano — reintegratore di anime rapite nel regno infero, è anche un guaritore di quelle malattie causate, nell'immaginario, da agenti sovrannaturali. Le due funzioni peraltro

sono praticamente sovrapponibili: durante le sedute di guarigione, infatti, lo sciamano raggiunge la *trance* e vola nell'Altro Mondo per ritrovare l'anima rapita; è per l'appunto la vacanza dell'anima che mette l'uomo in uno stato di labilità e maggior esposizione alla malattia [28]. La fanciulla del racconto napoletano pertanto è una sciamana tanto quanto la fanciulla del racconto russo e la dama del lai bretone: Nella, infatti, è la sola a poter guarire l'amante, ferito mortalmente sui vetri incantati del condotto. Questa la risposta dell'orco alla moglie, stupita di fronte all'incapacità dei medici di guarire il principe: «"Ascolta, vezzosetta mia, non sono obbligati i medici a rimedi che passino i confini della natura"» (Basile, p. 179): per una malattia sovrannaturale serve un guaritore sovrannaturale, uno sciamano, un *medicine man*. Si aggiunga che Nella intraprende la *quête* travestita e con il volto tinto di nero: ci sembra che entrambi i dettagli possano rimandare alla maschera sciamanica. Il viaggiatore oltremondano, infatti, quando penetra «nel regno delle ombre s'impiastriccia il viso di grasso per non essere riconosciuto dagli spiriti» e tale operazione allo stesso tempo «costituisce uno dei modi più semplici per assumere una maschera» (Eliade, 1974, p. 190). La fiaba napoletana dunque, evidentemente non capendolo ormai più, raddoppia il simbolismo della maschera iniziatica: Nella infatti sia si traveste, sia si impiastriccia il volto — surrogato del travestimento — per non farsi riconoscere come intrusa, come viva, nel mondo dei morti.

Conclusioni

21 Le tre storie analizzate, lontane per genere e coordinate spazio-temporali (un lai antico-francese del XII secolo; un racconto popolare russo registrato nell'Ottocento; una novella-fiaba napoletana d'autore del Seicento), sono in realtà tre declinazioni differenti di un medesimo *pattern* narrativo: una fanciulla visitata da un giovane ospite misterioso, sotto forma di uccello, si trasforma in attiva visitatrice, andando a compiere un lungo viaggio sulle tracce dell'amante ferito e scomparso in un regno lontano. Tramite lo studio comparato e gli strumenti forniti dall'analisi etno-antropologica sembra possibile individuare dietro alla cerca muliebre l'archetipo del rito iniziatico femminile e del conseguente viaggio oltremondano sciamanico. La risalita al nucleo archetipico è giustificata non solo da

quanto le tre narrazioni condividono ma anche dai vari elementi particolari che, volta a volta, il singolo testo mette in scena. L'archetipico del rito iniziatico risulta, inoltre, l'unico mezzo a disposizione, da un lato, per dare conto della tenace resistenza e dell'incredibile pervasività del nostro *pattern* e, dall'altro lato, lo strumento che meglio permette la comprensione di determinati particolari refrattari ad altri tipi di approccio. L'ipotesi sciamanica ha permesso infatti una miglior intelligenza di quei dettagli che a una lettura puramente narratologica, ancorata al piano della coerenza cortese e della logica profana, sembrano piatti, poco convincenti, se non addirittura incongruenti.

BIBLIOGRAPHIE

Primaria

Adenet le Roi, 1963, *Berte aus grans piés*, in *Les œuvres d'Adenet le Roi*, a cura di A. Henry, Tomo IV, Bruxelles / Paris, Presses universitaires de Bruxelles / Presses universitaires de France.

Afanasev Aleksandr N., 1967, *Fiabe popolari russe*, traduzione di M. Fabris, Bologna, Cappelli.

Basile Giambattista, 1977, *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle Fiabe*, a cura di S. Croce, traduzione di B. Croce, Firenze, La Nuova Italia.

Chrétien de Troyes, 1994, *Œuvres complètes*, éd. D. Poirion, avec la collaboration de A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre, K. D. Uitti et P. Walter, Paris, Gallimard.

Huon le Roi, 2010, *Le vair Palefroi*, publication, traduction, présentation et notes par J. Dufournet, Paris, H. Champion.

Lais bretons (XII^e^-XIII^e^ siècles) : Marie de France et ses contemporains, 2011, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par N. Koble et M. Séguy, Paris, H. Champion.

Tristan et Yseut. Les premières versions européennes, 1995, éd. C. Marchello-Nizia, avec la collaboration de R. Boyer, D. Buschinger, A. Crépin, M. Demaules, R. Perennec, D. Poirion, J. Risset, I. Short, W. Spiework et H. Voisine-Jechova, Paris, Gallimard.

Secondaria

Aarne Antti & Thompson Stith, 1981, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarium Fennica.

Avalle D'Arco Silvio, 1990, «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso» [1978], in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, pp. 161-173.

Barbieri Alvaro, 2013, «Yvain cavaliere-sciamano: elementi iniziatici e riti d'iniziazione nel Chevalier au Lion», in *L'immagine riflessa*, nº XXII, pp. 109-148.

Barbieri Alvaro, 2017, «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel *Cavaliere della Carretta*», in *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, a cura di A. Barbieri, Verona, Fiorini, pp. 157-214.

Barillari Sonia Maura, 2015, «Gli uomini e la metamorfosi amorosa (per un'altra interpretazione del *Lai de Yonec*)», in *Metamorphosis. Miti-Ibridi-Mostri* (Atti del convegno di studi sul folklore e il fantastico, Genova, 13-14 novembre 2010), Ariccia, Aracne, pp. 13-41.

Brelich Angelo, 1981, *Paides e Pathenoi* [1969], Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Caillois Roger, 1998, *Il mito e l'uomo* [1938], traduzione di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri.

Calvetti Anselmo, 1987, *Tracce di riti iniziatici femminili nelle fiabe dell'Orsa, di Pelle d'Asino e di Biancaneve*, in «Lares», vol. 53, nº 1, pp. 111-124.

Clier-Colombani Françoise, 2003, «Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire», in C. Connochie-Bourgne (dir.), *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 67-86.

Coomaraswamy Ananda K., 1987, «Le Simplegadi» [1947], in Id., *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, pp. 417-441.

Di Nola Alfonso M., 1973, «Sciamanesimo», in *Enciclopedia delle religioni*, V, Firenze, Vallecchi, coll. 858-904.

Dubost Francis, 1991, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale* (XII^{e}-XIII^{e} *siècles*), Ginevra, Slatkine.

Dubost Francis, 1995, «Les motifs merveilleux dans le Lais de Marie de France», in *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, Études recueillies par J. Dufournet, Paris, H. Champion, pp. 42-80.

Eliade Mircea, 1974, *La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione* [1958], traduzione di A. Rizzi, Brescia, Morcelliana.

Eliade Mircea, 1974, *Lo sciamanismo e le tecniche arcaiche dell'estasi* [1951], traduzione di J. Evola, Roma, Edizioni Mediterranee.

Eliade Mircea, 1976, *Miti, sogni e misteri* [1957], traduzione di G. Cantoni, Milano, Rusconi.

Eliade Mircea, 1978, *La creatività dello spirito. Un'introduzione alle religioni australiane* [1973], traduzione di M. Giacometti, Milano, Mondadori.

Findon Joanne, 2013, *Supernatural Lovers, Liminal Women and the Female Journey*, «Florilegium», nº 30, pp. 27-52.

Fourquet Jean, 1955-1956, *Le rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, «Romance Philology», vol. IX, nº 3, pp. 298-312.

Grisward Joël, 1995, «Les trois dons de l'oiseau-prophète. Esquisse sur *Yonec*», in *L'Hostellerie de Pensée* (Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 187-94.

Illingworth Richard N., 1961, *Celtic tradition and the lai of* Yonec, «Études celtiques», vol. 9, fasc. 2, pp. 501-520.

Johnston Oliver M., 1906-1907, *The Story of the Blue Bird and the Lay of Yonec*, «Studi medievali», nº 2, pp. 1-10.

Kappler Claude-Claire, 1980, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot.

McCracken Peggy, 2003, *The Course of Eve, the Wound of the Hero. Blood, Gender an Medieval Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Propp Vladimir, 1972, *Le radici storiche dei racconti di fate* [1946], traduzione di C. Coisson, Torino, Boringhieri.

Thompson Stith, 1955-1958, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press.

Van Gennep Arnold, 1981, *I riti di passaggio* [1909], traduzione di M. L. Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.

Wright Monica, 2006, «*Chemise* and *Ceinture*: Marie de France's Guigemar and the Use of Textiles», in *Courtly Arts and the Art of Courtliness* (Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July-4 August 2004), Cambridge, Brewer, pp. 771-777.

NOTES

1 Sembra lecito individuare la figura di uno sciamano dietro il cavaliere-astore, protagonista maschile dello *Yonec*; è quanto emerge dagli sudi di Avalle (1990) e Barillari (2015). La presenza di un percorso iniziatico femminile nel lai bretone è già parzialmente suggerita da Findon (2013).

2 Per il testo dello Yonec si è adottata l'edizione dei *Lais bretons* (XII^{e}–XIII^{e} *siècles*) : *Marie de France et ses contemporains* (2011).

3 Per la solidarietà tra il numero sette e il viaggio oltremondano sciamanico si può ricordare che presso diversi popoli il professionista del sacro ascende

al cielo su di un palo in cui sono stati intagliati sette gradini (corrispondenti, nell'immaginario, ai sette rami dell'Albero Cosmico, ovvero i sette livelli celesti); che tra i Samoiedi Yuraki il futuro sciamano rimane disteso per sette giorni e sette notti in uno stato incosciente finché gli spiriti lo smembrano, provocandone la morte alla vita profana e la rinascita alla vita potenziata; o ancora, che per raggiungere la *trance* lo sciamano lappone deve mangiare un fungo a sette tacche, e così via (Eliade, 1974, pp. 298-303).

4 Calvetti, in uno studio metodologicamente simile al nostro sulle tracce di riti iniziatici femminili nelle fiabe popolari, a proposito di *Biancaneve* risolve l'apparente incongruenza logica — la matrigna fa allontanare Biancaneve al settimo anno di età, allorché lo specchio magico l'avverte del primato estetico della fanciulla, età che però sembra piuttosto precoce perché la giovane possa già competere in bellezza con la matrigna — proprio rievocando i riti iniziatici delle fanciulle ateniesi e l'importanza che il numero sette vi giocava (Calvetti, 1987, pp. 121-123).

5 Il legame esistente tra i due lenzuoli sporchi di sangue è suggerito da McCracken (2003, pp. 10-15).

6 Si vedano anche Eliade (1978, pp. 114-115) e Kappler (1980, pp. 272-273).

7 *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* (1995).

8 Per economia di spazio ci limitiamo a ricordare quanto dice Illingworth: «*It will be noticed that there are in the plot of* Yonec *certain fundamental inconstancies. Firstly, after Muldumarec has been wounded, the lady who has been successfully confined in the tower for more than seven years suddenly leaps through the window without any hindrance and follows her lover* […]» (1961, p. 504).

9 Sulle nozioni di coerenza cortese e coerenza mitica, formulate a proposito dell'opera di Chrétien, ma perfettamente estendibili alla produzione di Maria di Francia si veda Fourquet (1955-1956).

10 Coomaraswamy (1987, pp. 417-441).

11 Sul Passaggio Difficile si veda Eliade (1974, pp. 512-516).

12 Sul battesimo come rito iniziatico si veda Van Gennep (1981, pp. 80-81). In un altro lai di Maria di Francia, il *Guigemar*, compare una camicia bianca, utilizzata per bendare l'eroe ferito e appena arrivato nell'Altro Mondo della fata; Wright evidenza come possa ricordare una camicia battesimale, e come, in quanto tale, implichi un rito di passaggio (Wright, 2006, p. 774).

13 Per tutti i testi dell'autore *champenois* l'edizione adottata è la seguente: Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, 1994.

14 Sulla nudità iniziatica in Chrétien de Troyes si veda Barbieri (2013, p. 140) e Barbieri (2017, pp. 184-185).

15 «Rapidità e leggerezza»: la formula simbolica dell'intelligenza, della saggezza, della trascendenza e dell'iniziazione. Si tratta sempre di un passaggio istantaneo in spirito; a tal proposito si veda Eliade (1974, pp. 512-516).

16 Sul carattere sovrannaturale e meraviglioso del castello di Muldumarec si veda Dubost (1995, pp. 55-56); che qualifica in tale dimensione anche il salto dalla finestra e il passaggio sotterraneo della dama.

17 Sulla natura dei tre doni ha ragionato Grisward, che li mette in relazione con le tre funzioni dumézilianе: l'anello rappresenterebbe la magia, la sacralità; la spada la forza; la tunica, il cui compito è di rivestire la dama, evasa dalla torre in camicia, la fecondità (1955, pp. 187-194).

18 Il raffronto tra lo *Yonec* e la novella di Basile è già proposto da Avalle (1990).

19 Un attento confronto tra il lai e la fiaba francese è proposto da Johnston (1906-1907). È in questa versione di AT 432 che figura il sette, numero altamente simbolico e strettamente legato ai riti iniziatici di matrice sciamanica: il principe Charmant, amante della fanciulla protagonista, viene punito e trasformato in uccello per sette anni.

20 Il raffronto è sempre proposto da Avalle (1990).

21 Per la fiaba di Finist e le altre fiabe russe a cui si fa accenno si è adottata la seguente edizione: Afanasev, *Fiabe popolari russe* [1855-1864], 1967.

22 Si è adottata la seguente edizione: Huon le Roi, *Le vair Palefroi*, 2010.

23 L'episodio dello *Chevalier au Lion* e quello di *Berte aus grans piés* sono già accostati da Dubost che suggerisce il motivo della «pucele au bois et sanz conduit» (1991, pp. 318-325). Per la storia di Berta si è adottata la seguente edizione: Adenet le Roi, *Berte aus grans piés*, in *Les œuvres d'Adenet le Roi*, a cura di A. Henry, Tome IV, Bruxelles / Paris, Presses universitaires de Bruxelles / Presses universitaires de France, 1963.

24 Sul cavallo suffragatore, aiutante dell'eroe della fiaba, si veda anche Propp (1972, pp. 271-289).

25 Già Grisward, in chiusura di saggio, rileva la somiglianza del doppio schema triadico nel racconto-tipo 432 e nello *Yonec*, e auspica uno studio più approfondito: «*Il ne serait pas inutile non plus de reprendre un peu sérieusement l'étude des rapports entre le lai de Marie de France et le conte-type* 432. […] *Les objets-trifonctionnels auxiliaires et les chambres aux chevaliers endormis d'*Yonec *trouvent leur exact équivalent respectivement dans les quatre œufs magiques et les trois nuits du cabinet des Échos de la variante recueillie par Madame d'Aulnoy !*» (1995, p. 194, nota 17).

26 Per la novella napoletana si è adottata la seguente edizione: Basile, *Il Pentamerone*, *ossia La fiaba delle Fiabe*, 1977.

27 Il Principe Verdeprato del racconto napoletano non è esplicitamente un amante-uccello, tuttavia viene per ben due volte accostato al mondo degli alati: «come passero» (p. 176); «il vago uccello mio» (p. 178).

28 «Il più tipico caso di intervento sciamanico è strettamente connesso alla diagnostica sovrannaturale delle malattie, che sono generalmente dovute […] alla peculiare condizione di labilità e di esposizione al rischio in cui l'uomo crolla, quando la sua anima 'fugge' da lui ed erra liberamente, preda potenziale degli spiriti maligni ed esposta ai pericoli e ai danni del mondo circostante […]» (Di Nola, 1973, col. 887).

RÉSUMÉS

Italiano
Sulla base degli studi di Mircea Eliade, l'Autore evidenzia, nel lai antico francese *Yonec* e in due racconti popolari riconducibili al tipo AT 432, «The Prince as bird» (*Il Principe Verdeprato* di G. B. Basile e *La penna di Finist*, *falco splendente* raccolto da A. N. Afanasev), tracce di scenari iniziatici femminili e del viaggio oltremondano sciamanico.

Français
Sur la base des études de Mircea Eliade, l'auteur met en évidence, dans le *Lai de Yonec* de Marie de France et dans deux contes de fées liés au conte-type AT 432 « L'Oiseau bleu » (*Prince Verdeprato* de G. B. Basile et *Finist*, *clair faucon* recueilli par A. N. Afanasev), des traces des rites initiatiques féminins et du voyage chamanique vers l'Autre Monde.

English
On the ground of Mircea Eliade studies, the author analyses the Ancient French *Lay of Yonec* and two folk tales, connected to the type AT 432 "The Prince as bird" (*The Prince Verdeprato* by G. B. Basile and *Finist*

the Falcon, collected by A. N. Afanasev), focusing on the presence of hints of ancient initiatory female rites and shamanic female otherworld voyages.

INDEX

Mots-clés
Yonec, conte de fées, rite initiatique féminin, voyage vers l'Autre Monde, chaman

Keywords
Yonec, folk tale, initiatory female rite, otherworld voyage, shaman

Parole chiave
Yonec, racconto popolare, iniziazione femminile, viaggio oltremondano, sciamano

AUTEUR

Benedetta Viscidi
Università degli Studi di Padova
benedetta-viscidi[at]gmail.com
IDREF : https://www.idref.fr/284291587

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

Geoffrey Chaucer, The Merchant's *Tale and the Dialectic of Elevation*

Jonathan Fruoco

DOI : 10.35562/iris.1009

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

TEXTE

1 *The Canterbury Tales* offre un regard unique sur l'évolution de la poésie anglaise durant le Moyen Âge. Ce qui fait la force de Chaucer dans cette œuvre est non seulement sa capacité à développer une poétique nouvelle dans chaque conte, créant de fait un dialogue entre les différents récits constituant l'œuvre, mais également sa facilité à renverser nos attentes en extrayant par exemple son public d'un roman de chevalerie pour le propulser dans l'univers riche et folklorique du fabliau, comme c'est le cas dans *The Merchant's Tale*.

2 L'intrigue du *Merchant's Tale* nous propose ainsi une nouvelle itération de l'histoire d'un noble décidé à épouser la femme qu'il voudra. Le conte est alors facilement divisible en trois actes développant tour à tour, et par touches subtiles, cette notion d'élévation centrale dans le parcours des deux nouveaux mariés, Janvier et Mai.

3 Le marchand nous expose dans un premier temps (v. 1245-1688) la décision de Janvier, une fois arrivé à l'âge de soixante ans, de se marier, de préférence avec une femme beaucoup plus jeune que lui. Il veut des héritiers à qui léguer ses richesses, mais il souhaite surtout pouvoir profiter des avantages *en nature* du mariage en toute légalité et sans risquer d'offenser Dieu.

4 Chaucer introduit dès cette première partie trois notions qui vont s'avérer centrales pour la thématique de l'œuvre, à savoir « l'amour est aveugle » (ce que Chaucer va interpréter très littéralement), le *senex amans* et surtout l'ascension du poirier. Or, le terme *ascension*

est ici d'une grande importance, puisque Chaucer va systématiquement contrer toute possible élévation (qu'elle soit stylistique, thématique ou philosophique) par un recours au réalisme grotesque. Janvier nous expose donc clairement qu'il ne veut en aucun cas d'une vieille épouse :

> *She shal nat passe twenty yeer, certayn;*
> *Oold fissh and yong flessh wolde I have fayn.*
> *Bet is," quod he, "a pyk than a pykerel,*
> *And bet than old boef is the tendre veel.*
> *I wol no womman thritty yeer of age;*
> *It is but bene-straw and greet forage*[1].
> (v. 1417-1422)

Il ne s'inquiète pas de pouvoir satisfaire les besoins de sa femme, malgré son âge et explique :

> *God be thanked! — I dar make avaunt*
> *I feele my lymes stark and suffisaunt*
> *To do al that a man bilongeth to;*
> *I woot myselven best what I may do.*
> *Though I be hoor, I fare as dooth a tree*
> *That blosmeth er that fruyt ywoxen bee;*
> *And blosmy tree nys neither drye ne deed.*
> *I feele me nowhere hoor but on myn heed;*
> *Myn herte and alle my lymes been as greene*
> *As laurer thurgh the yeer is for to sene*[2].
> (v. 1457-1466)

Il est intéressant de souligner que Chaucer associe déjà plus ou moins subtilement Janvier avec un arbre. Son conseiller Justin lui rappelle même d'être prudent, et de ne pas donner sa terre à n'importe qui, en d'autres termes de ne pas planter ses racines n'importe où.

5 La deuxième partie du poème (v. 1689-1767) relate ensuite le mariage lui-même et introduit le personnage de l'amant dans la maisonnée. Janvier tombe amoureux de la jeune et belle Mai et organise très rapidement leur union. Chaucer nous dit d'ailleurs qu'il ne tient pas à abuser de notre patience en énumérant les contrats et papiers faisant de Mai la propriétaire du domaine (v. 1696-1699). La cérémonie elle-

même est placée sous le signe de la Croix, mais la fête laisse rapidement place aux anciens dieux : les instruments de musique produisent une mélodie dépassant celle d'Orphée, Bacchus verse le vin à profusion, Vénus sourit aux invités tandis que Hyménée, dieu du mariage, n'a jamais vu de mariés aussi joyeux (v. 1724-1731). À ce stade de la cérémonie, rien ne nous laisse présager que le poète a l'intention de nous extraire de son roman de chevalerie. Mais Chaucer étant Chaucer, il ne peut s'empêcher de nous ramener violemment sur terre et de couper court à ce lyrisme. Le poète a, pour cela, recours à un procédé de rabaissement, principe artistique même du réalisme grotesque et de l'esprit carnavalesque. En jouant sur les contrastes et les nuances, Chaucer met en place une véritable balançoire grotesque qui fond, comme le précise Mikhaïl Bakhtine, « le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse » (Bakhtine, 1970, p. 368). Chaucer conclut alors sa description des noces en déclarant que la plume des poètes ne peut décrire la particularité de ce mariage :

> *Hoold thou thys pees, thou poete Marcian,*
> *That writest us that ilke weddyng murie*
> *Of hire Philologie and hym Mercurie,*
> *And of the songes that the Muses songe!*
> *To smal is bothe thy penne, and eek thy tonge,*
> *For to descryven of this mariage.*
> *Whan tendre youthe hath wedded stoupyng age,*
> *Ther is swich myrthe that it may nat be writen*[3].
> (v. 1732-1739)

On ne peut que rire d'une telle alliance, nous dit Chaucer. Et alors que Mai trône durant la fête, aussi bienveillante qu'une fée et belle comme un clair matin de mai, rayonnante de splendeur et de charme (1742-1748), Janvier, lui, brûle d'aller au lit sans tarder et de consommer leur union. Il se met à boire de l'hypocras, du clairet, et du vin épicé pour mieux s'endurcir. Il avale différentes mixtures, « [s]*wiche as the cursed monk, daun Constantyn, / Hath writen in his book De Coitu*[4] » (v. 1810-1811). Il finit d'ailleurs par chasser ses invités et rejoindre Mai pour leur nuit de noces. Il la prend dans ses bras et, alors que Janvier se comparait un peu plus tôt à un arbre, Chaucer l'associe ici à un

autre type de végétal, puisque les poils de sa barbe sont dits « [*l*]*yk to the skyn of houndfyssh, sharp as brere* [5] » (v. 1825). S'ensuit alors une scène particulièrement comique finissant de rabaisser la situation en décrivant les rapports pré et post-coïtaux des deux « jeunes » mariés :

> *Thus laboureth he til that the day gan dawe;*
> *And thanne he taketh a sop in fyn clarree,*
> *And upright in his bed thanne sitteth he,*
> *And after that he sang ful loude and cleere,*
> *And kiste his wyf, and made wantown cheere.*
> *He was al coltissh, ful of ragerye,*
> *And ful of jargon as a flekked pye.*
> *The slakke skyn aboute his nekke shaketh*
> *Whil that he sang, so chaunteth he and craketh.*
> *But God woot what that May thougthe in hir herte,*
> *When she hym saugh up sittynge in his sherte,*
> *In his nyght-cappe, and with his nekke lene;*
> *She preyseth nat his pleyyng worth a bene* [6].
> (v. 1842-1854)

6 La scène est alors certes répugnante mais conserve néanmoins un aspect comique et graphique. Le pauvre Janvier tente de séduire sa femme, il chante pour elle, s'endurcit autant que possible avec du vin, mais sa performance est en réalité pitoyable… Loin d'être aussi vigoureux que l'arbre auquel il se compare dans le premier acte du conte (v. 1457-1466), Janvier, qui n'a jamais aussi bien porté son nom, est un type de végétal bien plus sec et irritant. Tout le vin du monde ne pourrait raffermir la peau de son coup desséché.

7 La troisième partie du conte (v. 2021-2218) constitue véritablement le cœur du récit. C'est là que tout se joue. Peu de temps après leur mariage, Janvier perd la vue et décide de se faire construire un jardin, entouré d'un mur de pierre (v. 2028-2029) et dont la porte serait fermée à clef. L'apparition d'un jardin dans un poème médiéval n'est jamais à prendre à la légère, en particulier si ce jardin intervient dans l'œuvre d'un poète qu'Eustache Deschamps a loué comme le « [g]rand translateur, noble Geffroy Chaucier » qui « [e]n bone anglés […] translatas » le *Roman de la Rose*, faisant de lui le « Dieux en Albie » de la *fin'amor* (Chaucer, 2010, p. 712). Chaucer a marqué l'histoire de la

littérature anglaise grâce à ses ballades, rondeaux et virelais, avant de se tourner vers des poèmes narratifs plus longs et complexes. De fait, étant donné le contexte du *Merchant's Tale*, cette évocation d'un jardin n'est pas innocente. Le narrateur nous dit d'ailleurs qu'il n'a jamais vu un aussi beau jardin, et qu'en vérité il ne pense pas que l'auteur du *Roman de la Rose* ait pu un jour imaginer tant de beauté (v. 2030-2033). Il nous dit aussi que le dieu Priape lui-même, le dieu des jardins, n'arriverait pas à décrire la beauté de ce lieu et du puits, protégé d'un laurier toujours vert (v. 2034-2037). Or, un des éléments de cette description pousse le lecteur attentif à se méfier des réelles intentions du poète. Priape est certes le protecteur des jardins, mais il est avant tout le dieu de la fertilité. Et il n'est pas particulièrement célèbre pour sa subtilité.

8 Dans *The Parliament of Fowls*, Chaucer invoquait déjà Priape. Lorsque le narrateur du *Parliament* entre dans un jardin, il est frappé par l'inscription du portail évoquant les mots que lit Dante sur les portes de l'Enfer. Cette comparaison entre un jardin courtois et l'Enfer est quelque peu exagérée, mais permettait à Chaucer d'insister sur l'inadéquation du narrateur avec le monde de l'amour. Certes, le monde courtois recèle des dangers mais ils ne sont pas vraiment comparables aux tourments dont Dante est témoin en Enfer. Le narrateur est donc terrifié par cette inscription et ne peut ni avancer ni reculer. Alors que Virgile prenait la main de Dante pour le réconforter (*Inf.* III, v. 19), Scipion pousse brusquement le narrateur sur le seuil (v. 154), avant de lui rappeler que, n'étant pas serviteur d'Amour, il ne risque absolument rien à suivre son guide. Durant plus d'une centaine de vers, Chaucer adapte alors plusieurs strophes de la *Teseida* de Boccace (VII, v. 50-66, 1938) avec élégance certes, mais sans jamais perdre de vue sa ligne directrice carnavalesque. La beauté du jardin est sans égale et le narrateur y aperçoit Cupidon préparant ses flèches en compagnie de sa fille Volupté (v. 211-217), mais aussi Désir, Courtoisie, Délice, Noblesse et nombre d'autres valeurs aristocratiques. Mais alors qu'il entre dans le temple de Vénus, il est confronté à un rabaissement du sublime dans le corps : le dieu Priape se tient « *in sovereyn place*[7] » (v. 254) dans la position qu'il avait lorsque l'âne de Silène s'est mis à braire, l'empêchant de violer une nymphe endormie. Le narrateur se retrouve donc face à ce dieu pris littéralement la main dans le sac, puisqu'il est immortalisé « *with hys*

sceptre in honde[8] » (v. 256), tandis que des hommes tentent de lui mettre des guirlandes de fleurs sur la tête (v. 257-259). Or, il existe plusieurs versions de cette tentative de viol. Selon Ovide, Priape a tenté d'abuser de la déesse Hestia, mais il nous dit aussi dans les *Métamorphoses* que sa victime n'était autre que la nymphe Lotis qui, en fuyant « l'amour infâme » de Priape, a été changé en arbre. Tout cela n'a donc rien de très courtois, et pourtant c'est cette imagerie que Chaucer choisit d'employer dans sa description du jardin de Janvier. Et ce n'est d'ailleurs plus surprenant lorsqu'il nous avoue que le vieux chevalier a fait construire ce lieu pour y folâtrer avec Mai et y accomplir « [t]*hynges whiche that were nat doon abedde*[9] » (v. 2051). Malheureusement pour Janvier, il perd la vue et devient fou de jalousie. Il refuse de laisser Mai s'éloigner de lui, ce qui complique évidemment la tâche de la jeune femme et de son amant, Damien. Ils décident dès lors de jouer un tour à Janvier. Mai fait une empreinte de la clef du jardin et Damien en fait un double. Un jour de juin, Janvier est pris d'un désir de s'amuser avec sa femme dans son jardin. Mai fait donc signe à Damien de s'y introduire, et toussote pour indiquer à son amant de grimper dans un arbre tout chargé de fruits. Janvier et Mai arrivent sous l'arbre en question, un poirier, et Mai, plus radieuse que jamais, se met à soupirer :

> […] *Allas, my syde!*
> *Now sire,“ quod she, ”for aught that may bityde,*
> *I moste han of the peres that I see,*
> *Or I moot dye, so soore longeth me*
> *To eten of the smale peres grene.*
> […]
> *I telle yow wel, a womman in my plit*
> *May han to fruyt so greet an appetite*
> *That she may dyen but she of it have*[10].
> (v. 2328-2337)

9 Elle laisse ici croire à Janvier qu'elle est enceinte et a une envie de poires. Janvier s'empresse donc de l'aider à grimper à l'arbre : elle l'escalade et rejoint son amant dans les branches.

10 C'est alors que la dialectique de l'ascension et de la chute va devenir centrale dans le poème. Or, le choix du poète de faire nicher ses amants dans un arbre fruitier n'est pas anecdotique. Pourquoi un

poirier ? Qu'est-ce que cet arbre a de plus qu'un autre ? « Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité », nous dit Gaston Bachelard (1947, p. 4). En choisissant d'articuler le cœur de son récit autour d'un des principaux schèmes verticaux de la psychologie humaine, Chaucer joue évidemment avec l'imaginaire de l'arbre. Ce n'est plus l'objet réel qui est alors digne d'analyse, mais bien son prolongement dans l'esprit du poète et les différentes images et histoires qu'il nous évoque. Les objets symboliques de cette nature se constituent, en effet, souvent en réseaux d'images s'imbriquant les unes dans les autres. L'arbre est alors tout autant représentant du cycle saisonnier que symbole d'ascension. L'objet symbolique est de même régulièrement soumis, selon Gilbert Durand, à « des redoublements qui aboutissent à des processus de double négation » (1992, p. 54) comme dans le cas de l'arbre renversé. Dans ce cas précis, Chaucer n'invoque pas n'importe quel type d'arbre, puisqu'il choisit un arbre fruitier ce qui, au vu de la relation entre Janvier et Mai, ancre d'autant plus le récit dans le cycle saisonnier.

11 Deschamps a longuement parlé des fringales des femmes enceintes dans le *Miroir de mariage* (v. 3789-3843) et de nombreux traités médicaux médiévaux conseillaient de manger des poires pour lutter contre les nausées. On pourrait donc penser qu'il s'agit d'un simple argument utilisé par Chaucer pour renforcer l'allusion à la grossesse de Mai. Surtout lorsque l'on sait que les fruits commencent à apparaître sur le poirier en mai et sont habituellement récoltés à l'automne. Pourtant, si l'on prend en compte tous les autres éléments déjà développés dans les deux premiers actes du poème, on réalise alors que l'utilisation du poirier a plus de signification qu'on ne pourrait le penser.

12 Ce n'est évidemment pas la première fois que la poire est mentionnée dans un poème médiéval. Tibaut a, par exemple, composé au milieu du XII^e^ siècle *Le Roman de la Poire*, dont l'intrigue est remarquablement proche de celle du *Roman de la Rose*. Le récit commence dans un verger avec une dame tenant dans sa main une poire de Saint Riule, elle enlève une partie de la peau, mord le fruit et le tend discrètement à son amant, car « tant vaut amors com l'en la cele » (v. 398-447). Tibaut rapproche alors cet épisode du thème du « mors de la pome », fréquent dans les œuvres médiévales (la *Vie*

des Pères [v. 43, v. 295], le *Lai de l'Ombre* [v. 918-920], la *Vie du Monde* [v. 26-27]…), en précisant que depuis la pomme que mordit Adam, il ne se trouva jamais fruit aussi extraordinaire : sa saveur pénètre le cœur de l'amant, lui causant à la fois joie et douleur (v. 448-481). Cette association avec la morsure du fruit interdit est évidemment très forte, puisqu'elle détourne la symbolique biblique : la dame n'est plus la cause de la chute des hommes et devient, d'une certaine façon, son unique salut. L'amant souffrira tant que sa dame ne lui accordera pas ses faveurs et ce n'est qu'alors qu'il aura accès au paradis terrestre. Or, le fait de remplacer la pomme par la poire n'est pas innocent. La poire de Saint Riule, mentionnée par Tibaut, est à ce sujet une variété évoquée dans plusieurs ouvrages médiévaux, notamment dans un traité de cuisine écrit vers 1300, dans le *Théâtre d'agriculture* d'Olivier de Serre, dans les *Crieries de Paris*.

13 Chaucer disposait donc de sources suffisamment importantes pour lui permettre de traiter son sujet. Mais, comme nous avons pu le voir, Chaucer n'a pas forcément l'intention de suivre les conventions du roman de chevalerie à la lettre. Il nous l'a prouvé en introduisant ici et là des éléments empruntés au fabliau, ramenant son public sur la place du marché, animé par le rire populaire où se laissent entendre des voix et des accents tous différents les uns des autres. Nous sommes loin des valeurs aristocratiques de la poésie courtoise, et Chaucer aime plus que tout créer une forme de contraste entre les conventions du roman de chevalerie et la liberté de ton du fabliau. À titre d'exemple, lorsque Mai lit pour la première fois le message de Damien, elle ne se cache pas dans sa chambre, ni au jardin mais dans les toilettes. Il serait difficile de faire moins élégant.

14 Revenons toutefois au cours de l'histoire. Mai grimpe dans le poirier, où l'attend Damien, et ils commencent tous les deux à folâtrer juste au-dessus de la tête du pauvre Janvier, qui est non seulement aveugle mais apparemment aussi dur de la feuille. Néanmoins, le marchand a le don de relativiser les choses, puisqu'il nous dit qu'être aveugle et trompé n'est dans l'absolu pas pire qu'être trompé en ayant bonne vue (v. 2109-2110). Toutefois, tandis que Mai grimpe dans l'arbre, le marchand prend des précautions en signalant à son public (à savoir les autres pèlerins en route pour Canterbury) que la description qui va suivre risque de les choquer. Il s'excuse d'avance de son impolitesse et dit :

> *Ladyes, I prey yow that ye be nat wrooth;*
> *I kan nat glose, I am a rude man—*
> *And sodeynly anon this Damyan*
> *Gan pullen up the smok, and in he throng*[11].
> (v. 2350-2354)

15 Le narrateur nous laisse croire qu'il va être très cru, et s'en excuse alors qu'il est en fait très évasif. On est presque déçu de sa description des événements. Ce qui n'est pas anodin, puisqu'au même moment, alors que Damien et Mai sont dans le poirier, Pluton et Proserpine se disputent dans une autre partie du jardin sur le sort de Janvier. Pluton se prend de pitié pour le vieux chevalier et décide de lui rendre la vue, Proserpine répond en donnant à Mai la capacité de se défendre et d'avoir le dernier mot. Chaucer nous met alors dans la même position que Janvier. Le marchand prétend parler sans glose, mais nous force pourtant à scruter le texte pour comprendre ce qui se passe là-haut, comme Janvier lui-même retrouvant la vue et scrutant l'arbre pour voir ce qu'y fait sa femme. L'utilisation d'euphémismes du marchand est alors plus poussée qu'on ne pourrait le croire : il nous dit être incapable de « gloser », or le jeu de mots est trop beau pour être ignoré. La proximité du terme « glose » et du verbe « *throng* », dont la connotation est ici ouvertement sexuelle, n'est pas sans rappeler un autre terme moyen-anglais, « *tunge* » (« langue »). Et si l'on remonte à la racine latine du mot « glose », *glossa*, on retrouve également ce sens de « langue ». Chaucer nous laisse donc imaginer et apercevoir quelle est la nature de la transgression de Mai (Allen, 2016). L'acte lui-même ne semble pas particulièrement conventionnel. Comme souvent chez Chaucer, son manque de subtilité est d'une remarquable subtilité. Janvier voit alors ce qui se passe, se met à hurler, Mai descend de l'arbre mais grâce au don de Proserpine réussit à convaincre son époux que ses yeux l'ont trompé et qu'il n'y voit pas encore suffisamment clair. Le poème s'achève quelques vers plus loin en nous faisant comprendre que Janvier est heureux et que Mai s'en est tirée.

16 Nous sommes donc bien loin de la courtoisie du *Roman de la Poire* de Tibaut. Au contraire, l'épisode du poirier suit ici clairement les règles du fabliau. Chaucer joue avec la symbolique du jardin et avec la thématique du *mors de la pome*, même si l'on ne voit à aucun moment

un personnage véritablement mordre un fruit. André Crépin se plaisait d'ailleurs à nous rappeler que la poire possède une forme assez particulière, évoquant les organes génitaux (Chaucer, 2010, p. 380). Il n'est, au passage, pas surprenant que Juliette Dor ait choisi pour illustrer son édition des *Contes de Canterbury* une miniature tirée du *Tacuinum sanitatis*, un manuel de santé datant du XIV^e^ siècle, représentant une cueillette assez singulière durant laquelle un homme semble offrir sa « poire » aux dames l'accompagnant… Il a été noté que la poire pouvait servir à renforcer l'allusion de Mai sur sa grossesse. Mais la poire est également conseillée dans certains cas comme moyen de contraception (Heffernan, 1995, p. 31-41). Dans le premier acte du poème, Janvier se compare à un arbre. Il prétend être aussi vigoureux que ces arbres qui fleurissent avant de donner des fruits et c'est une comparaison particulièrement intéressante étant donné ce qui survient par la suite. Janvier aspire à une descendance, il veut prolonger sa propre existence en laissant derrière lui un hériter, fruit de ses entrailles, grâce auquel il pourra symboliquement rejouer le cycle de sa vie. Cette filiation de nature animale, mais exprimée par le biais de l'imaginaire végétal, incline Janvier vers une possible maîtrise du temps. Comme l'écrit justement Durand, « l'abondance est liée à la notion de pluriel comme la sécurité temporelle l'est à celle de redoublement, c'est-à-dire à la liberté de recommencement qui transcende le temps » (1992, p. 296). Mais il faut justement voir dans ce mariage du végétal et de l'animal la dialectique de deux temporalités :

> […] l'une, l'animale, emblème d'un éternel recommencement et d'une promesse assez décevante de pérennité dans la tribulation, l'autre — la végétale verticalisée en l'arbre-bâton — emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par-delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance. (*Ibid.*, p. 369)

17 C'est en cela que le déploiement par Chaucer de cette dialectique temporelle est d'une remarquable subtilité. En effet, il va rompre de manière assez brutale et comique la volonté de Janvier de s'inscrire dans le cycle saisonnier. L'imaginaire de l'arbre, couramment surdéterminé par les schèmes verticalisants, rompt graduellement « la mythologie cyclique dans laquelle s'enfermait l'imagination

saisonnière du végétal » (*ibid.*, p. 390). Janvier s'imagine être aussi vigoureux que ces arbres qui fleurissent avant de donner des fruits. Or, le poirier est justement un arbre dont les fruits apparaissent après la floraison. De fait, lorsque Mai décide de grimper dans le poirier, après avoir insinué qu'elle est enceinte, elle symbolise un possible refus de donner une descendance à Janvier, la poire étant signe de fécondité et moyen de contraception. Durant le mariage, le narrateur nous précise qu'il ne veut pas nous ennuyer avec l'aspect purement administratif de cette alliance et Justin lui avait conseillé d'être prudent et de ne pas planter ses racines n'importe où. En montant dans le poirier, Mai trahit doublement Janvier, puisqu'elle s'installe dans son arbre généalogique, devenant effectivement la maîtresse de ses richesses, tout en lui refusant symboliquement un héritier. Durand précise à ce sujet que « tout arbre est irrévocablement généalogique, indicatif d'un sens unique du temps et de l'histoire qu'il deviendra de plus en plus difficile d'inverser » (1992, p. 398). Mais l'élévation de Mai dans cet arbre le prive finalement des attributs de la cyclicité végétale : il n'est plus pour Janvier symbole de progrès dans le temps.

18 Chaucer joue également à ce stade sur la dimension religieuse du thème du *mors de la pome*, tout comme avaient pu le faire les autres poètes courtois. Mais il prend une nouvelle fois les choses à revers en réduisant la portée des allusions bibliques. La cérémonie du mariage a beau être chrétienne, ce sont bien les anciens dieux qui interviennent lors de la fête et dans le jardin. Ils se mêlent à une expérience religieuse qui leur est logiquement interdite. Pluton et Proserpine n'ont pas leur place dans le jardin d'Éden. De même, le *Merchant's Tale* a été rapproché de l'histoire apocryphe de Marie et du cerisier, ou dattier en fonction des versions. L'histoire nous dit que Marie et Joseph, alors en voyage vers Bethlehem, s'arrêtèrent dans un verger. Marie, enceinte de Jésus, demande à Joseph de lui cueillir un fruit, ce que Joseph refuse de faire, disant à sa femme : « Que le père de l'enfant te cueille un fruit. » Encore une fois, différentes versions existent, mais une branche s'abaisse alors, permettant à Marie de cueillir un fruit. Cet épisode est lié au doute de Joseph sur la grossesse de Marie et nous rappelle bien entendu la situation de Janvier et de la jeune Mai. Chaucer réduirait, si l'on écoute cet écho, à néant la portée symbolique et philosophique du jardin et du *mors de*

la pome en invoquant les dieux païens et en évoquant un récit apocryphe (Rosenberg, 1971, p. 264-276). L'effet produit par cette déconstruction est renforcée par la dimension carnavalesque des éléments propres au fabliau. Les mots de Bakhtine cités un peu plus tôt concernant cette balançoire grotesque résonnent alors de plus bel. Chaucer lie « le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse » (Bakhtine, 1970, p. 368).

19 Pour Bakhtine, l'une des principales caractéristiques d'un récit à dimension théologique est non seulement son aspect monologique, mais également sa verticalité. La *Divina Commedia* est le meilleur exemple de ce qu'on entend par « verticalité ». Dante fait, dans son poème, une synthèse critique d'une époque désormais finie, d'où le besoin d'étirer une vision du monde selon une verticalité reliant les cercles de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis : la logique temporelle de ce monde vertical est ainsi « la pure simultanéité de toutes choses (ou la « coexistence de toutes choses dans l'éternité ») » (Bakhtine, 1978, p. 303). Tout ce qui est donc séparé sur terre par notre temporalité coexiste, que ce soit corps, lumière ou voix. Dante réduit dès lors notre monde, afin de le voir et de le comprendre dans son ensemble, à un seul chronotope, le faisant ainsi exister en un même lieu, au même instant. Mais Bakhtine oppose à cette verticalité une narration dite horizontale, propre à servir un récit polyphonique, dont la narration va se « disposer non de façon ascendante, mais en avant » (*ibid.*, p. 303-304).

20 Chaucer a très rapidement tenté de se libérer de cette verticalité et propose dès *Troilus and Criseyde* de faire avancer ses personnages dans une autre direction, d'accroître une liberté déjà ressentie par la libération de leur voix respective. Le chronotope de la route devient alors l'un des éléments structurants de cette horizontalité de la narration, et il se retrouve, sans surprise, au cœur des *Canterbury Tales*. Les pèlerins se racontant des histoires appartiennent à des classes sociales différentes, les hommes se mêlent aux femmes, les riches aux pauvres, les escrocs et voleurs aux saints. Mais cela est rendu possible parce qu'ils se rencontrent sur la route, qui est le seul lieu où un groupe de personnages aussi différents pourraient se croiser. En jonglant dans

The Canterbury Tales avec différents registres de langues, genres littéraires, voire avec différentes visions de la littérature, Chaucer donne une voix unique à chaque pèlerin et exploite ce chronotope de la route afin de développer un poème éminemment polyphonique (Fruoco, 2015). Le quatrième segment des *Tales*, dans lequel le marchand propose une vision du mariage complètement différente de celle du *Clerk's Tale*, en est un bel exemple. De fait, lorsque Mai grimpe dans le poirier, elle s'élève symboliquement sur un axe propre à un traitement théologique et absolu du monde. Mais les différents effets de styles mis en place par Chaucer, ainsi que les croisements de genres contribuent à renverser la nature symbolique des éléments qu'il convoque. La vision religieuse est dès lors réduite à néant et l'élévation de Mai se renverse alors dans le plus pur esprit carnavalesque : le haut devient le bas, et son ascension dans le poirier devient une chute du ciel sur la terre. La verticalité est, en effet, « une dimension humaine si sensible qu'elle permet parfois de distendre une image et de lui donner, dans les deux sens, vers le haut et vers le bas, une étendue considérable » (Bachelard, 1947, p. 343).

21 En développant le climax de son récit autour d'un arbre fruitier, Chaucer crée un contraste fort entre l'ascension et la chute. La légèreté n'est, après tout, possible qu'en conjonction avec la pesanteur, qui est elle-même un prolongement nécessaire de la légèreté. Cette dialectique de l'ascension et de la chute provient de cette coexistence entre la légèreté soulevante et la pesanteur dont elle dépend. L'arbre est un élan nous attirant vers le haut, pourtant le choix d'un arbre fruitier nous plonge profondément dans la terre. Le poirier se nourrit des nutriments et de l'eau trouvés dans la terre où il plonge ses racines, et bien que cette énergie lui permette de s'élever et de donner des fruits, ceux-ci finissent invariablement par chuter. Cette image dynamique que représente la racine est « à la fois force de maintien et force térébrante » (Bachelard, 1948, p. 324) faisant le lien entre deux mondes, le ciel et la terre. La racine est le symbole ultime de l'image de l'arbre renversé, elle est l'arbre souterrain pour qui « la terre la plus sombre [...] est aussi un miroir, un étrange miroir opaque qui double toute réalité aérienne par une image sous terre » (*ibid.*, p. 325-326). Les racines de cet arbre inversé se font feuillages et ses feuillages, racines, buvant dans le ciel. Peignant l'arbre vu du côté des racines, Victor Hugo ne décrivait-il pas le

combat souterrain des plantes assassines comme le « revers ténébreux de la création » (1859, p. 90) ?

22 Ce renversement est également renforcé par la privation d'envol des deux amants. Durand souligne, en effet, la constante juxtaposition du symbolisme de l'arbre et de l'archétype de l'oiseau. « Toute frondaison, nous dit-il, est invitation à l'envol. » (1992, p. 395) Le lieu même de la rencontre entre Mai et Damien n'est alors pas anecdotique, dans la mesure où le poète dédouble l'image du refuge. Le jardin de Janvier est un lieu coupé du monde, clos puisque fermé à clef et entouré d'un mur. Il s'y sent libre et en sécurité. Or, le confort même de ce nid qu'est pour lui le jardin nous renvoie à la primitivité du refuge. Janvier est doublement trahi dans la mesure où « l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse » (Bachelard, 1978, p. 93). Il s'abandonne au confort du lieu et c'est seulement à ce moment qu'il peut être trompé. L'intrusion de Damien dans ce refuge est une première violation de l'imagerie du nid ; violation accentuée par Chaucer par l'acte commis sur une branche d'arbre. Littéralement nichés dans un poirier, Damien et Mai folâtrent sans se soucier des conséquences. Pour Bachelard, les « oiseaux [...] ne connaissent que les amours buissonnières. Le nid se construit plus tard, après la folie amoureuse à travers les champs » (*ibid.*, p. 94). Or, Damien et Mai n'auront pas le loisir de bâtir plus avant le nid, d'autant plus que leur association imaginative avec l'oiseau est réduite à néant par Chaucer qui les prive d'un véritable envol. L'acte sexuel lui-même a été privé de tout apogée et l'envol des oiseaux se transforme en chute du nid.

23 Donnant alors le dernier mot à la jeune Mai, Chaucer nous invite une dernière fois à ne pas croire aveuglement à ce que l'on pense avoir vu. Les choses ne sont jamais aussi simples qu'il n'y paraît et, en poésie comme en amour, la vérité est toute autre que ce qu'il semble.

> *And with that word she leep doun fro the tree*[12].

BIBLIOGRAPHIE

Allen Lucy, 2016, « The Merchant's Tongue, the Maid's Pear: Oral Satisfaction in

Chaucer », *Women's Literary Culture and the Medieval Canon*, University of Surrey. Disponible sur <http://blogs.surrey.ac.uk/medievalwomen/2016/10/31/the-merchants-tongue-the-maids-pear-oral-satisfaction-in-chaucer/> (consulté le 31 octobre 2016).

Bachelard Gaston, 1947, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.

Bachelard Gaston, 1948, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti.

Bachelard Gaston, 1978, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

Bakhtine Mikhaïl, 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard.

Bakhtine Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard.

Boccace Jean de, 1938, *Teseida*, éd. S. Battaglia, Florence, G. C. Sansoni.

Chaucer Geoffrey, 1987, *The Riverside Chaucer*, éd. L. D. Benson et F. N. Robinson, 3e éd., Boston, Houghton Mifflin Company.

Chaucer Geoffrey, 1991, *Les Contes de Cantorbéry*, trad. J. de Caluwé-Dor, Paris, Christian Bourgois.

Chaucer Geoffrey, 2010, *Les Contes de Canterbury et autres œuvres*, trad. A. Crépin *et al.*, Paris, Robert Laffont.

Durand Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Fruoco Jonathan, 2015, *Geoffrey Chaucer : polyphonie et modernité*, Paris, Michel Houdiard Éditeur.

Heffernan Carol Falvo, 1995, « Contraception and the Pear Tree Episode of Chaucer's 'Merchant's Tale' », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 94, p. 31-41.

Hugo Victor, 1859, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel.

Rosenberg Bruce A., 1971, « The 'Cherry-Tree Carol' and the 'Merchant's Tale' », *Chaucer Review*, vol. 5, no 4, p. 264-276.

Tibaut, 1984, *Le Roman de la Poire*, éd. C. Marchello-Nizia, Paris, Société des anciens textes français (Diffusion Picard).

NOTES

1 « Elle ne doit pas avoir plus de vingt ans ; / J'aime le poisson adulte mais la viande jeune. / Mieux vaut un gros brochet qu'un brocheton / Et le veau tendre plutôt que du vieux bœuf. / La femme de trente ans n'est pas de mon goût, / Ce n'est que tige creuse, fourrage d'hiver. » Les traductions sont

celles d'André Crépin, aux éditions Robert Laffont, 2010. Toutes les citations en moyen anglais viennent de l'édition de L. D. Benson et F. N. Robinson (Chaucer, 1987).

2 « Dieu merci, j'oserais même me vanter / D'être en bon état, solide et fin prêt / À faire tout ce qu'on attend d'un vrai homme. / Je sais en ce domaine ce que je vaux. J'ai les cheveux blancs, mais je suis comme l'arbre / Qui fleurit avant que les fruits n'apparaissent. / L'arbre en fleur a de la sève, de la vie. Je ne me sens chenu que sur le crâne. / Mon cœur et mes membres restent aussi verts / Que le laurier pareil toute l'année. »

3 « Déclare forfait, ô poète Martianus / Qui nous fais le joyeux récit des Noces / De Philologie et du dieu Mercure. / Et de tous les chants que les Muses chantèrent ! / Ta plume et ta voix sont beaucoup trop faibles / Pour pouvoir décrire un pareil mariage. / Quand une jeunesse épouse un vieux croulant / Le rire énorme dépasse toute description ! »

4 « que le moine diabolique Don Constantin / A décrite en son livre De Coïtu ».

5 « rêches comme roussette et piquants comme ronces ».

6 « Et le voici à la tâche jusqu'à l'aube, / Puis il avale clairet et pain trempé, / Et assis, le buste droit, dans le lit / Il se mit à chanter très haut, très fort, / Embrassa sa femme et prit un air lubrique. / Il s'ébrouait comme un jeune étalon / Tout en jasant comme une pie tachetée. / La peau de son cou décharné tremblait / Tandis qu'il chantait ou plutôt coassait. / Dieu sait ce que pensait la jeune Mai / En le voyant assis, en chemise / Et bonnet de nuit, le cou desséché. / Sa performance ne valait pas tripette. »

7 « en position souveraine ».

8 « avec son sceptre à la main ».

9 « ce qu'il n'avait pas réalisé au lit ».

10 « Aïe, mon côté ! / Beau sire, dit-elle, peu importe la suite, / Je voudrais de ces poires que j'aperçois, / J'en meurs d'envie : ah ! que je voudrais / Croquer de ces petites poires toutes vertes. / […] Je dois dire qu'une femme dans ma situation / A souvent une telle envie de fruits / Qu'elle risque de mourir si elle n'en a pas. »

11 « Mesdames, je vous prie, ne vous fâchez pas, / Je parle cru, sans glose, je suis un rustre : / D'un geste brusque, sans crier gare, Damien / Retroussa sa robe et fourgonna. »

12 « Cela dit, d'un bond elle quitta son arbre. »

RÉSUMÉS

Français
Geoffrey Chaucer pose dans *The Canterbury Tales* un regard unique sur l'évolution de la poésie anglaise durant le Moyen Âge. L'alternance de genres et de styles poétiques différents lui permet de refléter tout le potentiel de la littérature par le biais d'un réagencement des images, symboles et conventions qui la définissent. Néanmoins, ce qui fait la force de Chaucer dans *The Canterbury Tales*, est sa capacité à développer un dialogue entre les différents récits constituant l'œuvre, ainsi que sa facilité à renverser nos attentes en extrayant son public d'un roman de chevalerie pour le propulser dans l'univers carnavalesque du fabliau, comme c'est le cas dans *The Merchant's Tale*. En jouant avec l'imaginaire de l'arbre et du fruit, Chaucer nous prive dans ce conte de toute élévation et fait de son poirier un arbre inversé.

English
In *The Canterbury Tales*, Geoffrey Chaucer takes a unique look at the evolution of English poetry during the Middle Ages. The interplay of different poetical styles and genres allows him to reflect the potential of literature through a reorganization of the images, symbols, and conventions that define it. Nonetheless, Chaucer's real strength in *The Canterbury Tales* is his capacity to develop a dialogue between the different stories told in the work and also the ease with which he reverses his audience's expectation, taking us out of traditional romance and throwing us into the burlesque world of a fabliau. In *The Merchant's Tale*, Chaucer plays with the imagery of trees and fruits in order to deprive us of any possible elevation and ends by turning his pear tree upside down.

INDEX

Mots-clés
Chaucer, Canterbury Tales, élévation, poirier, carnavalesque

Keywords
Chaucer, Canterbury Tales, elevation, pear tree, burlesque

AUTEUR

Jonathan Fruoco
ILCEA 4, Université Grenoble Alpes
jonathan.fruoco[at]gmail.com
IDREF : https://www.idref.fr/183562127
ORCID : http://orcid.org/0000-0003-1642-9357
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/jonathan-fruoco
ISNI : http://www.isni.org/0000000446411593
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17051552

Myrddin et Merlin. De l'onomastique à la mythologie

Myrddin and Merlin. From Onomastic to Mythology

Jean-Charles Berthet

DOI : 10.35562/iris.1020

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

PLAN

Le nom de Myrddin, de Merlin et le thème celtique *mer(o)-* « fou »
Merddin / Myrddin
Merlin
La folie de l'homme sauvage celtique
Analyse mythologique

TEXTE

1 Myrddin est un personnage panbrittonique que la tradition connaît sous différents noms : *Merddin*, *Myrddin* et *Yscolan* pour les Gallois du Sud ; *Lailoken*, *Laloecen* pour les Celtes du sud de l'Écosse ; *Marzin* (*Marthin*, *Marzen*), *Skol(v)an* pour les Bretons armoricains ; *Merlin-* en latin et dans les langues romanes.

2 Au cours de la bataille d'Arfderydd en Écosse, ce roi fictif est devenu fou en voyant mourir ses guerriers : « […] *Merlinus insanus effectus est* » lit-on dans un ajout tardif aux *Annales de Cambrie* en l'an 573 [1]. Par le royaume gaël de Dál Riada (nord-ouest de l'Écosse) et les monastères irlandais, ce récit a peut-être été diffusé en Irlande par *La Folie de Suibhne* qui forme, avec les variantes brittoniques, le mythe de l'homme sauvage celtique, un devin errant dans les bois (Jarman, 1960) [2].

3 En un siècle et demi, plusieurs étymologies ont été proposées pour expliquer leur nom : *Myrddin* viendrait de l'italique *Marsus* (La Villemarqué), de *moridunon* « Forteresse de la mer » (Loth,

Guyonvarc'h, Lambert), d'un cognat du breton moderne *mirzin / milzin* « délicat » (Fleuriot).

4 Dans une note de bas de page, le linguiste Eric Hamp a suggéré que *Myrddin* procédait d'un **mŏrĭi̯īn-*, API [mori'ji:n] « Le Maritime »[3]. Pourtant, cet étymon n'aboutit pas régulièrement à *Myrddin* mais à *Merddin*, car son schéma d'évolution suppose les étapes suivantes : **mŏrĭi̯īn- > *morĭðīn > mĕrĭðīn-* (*o > e* par affection interne due au *ĭ*) > **mĕrðĭn-*. Cette présence du « y » (*/ə/* ailleurs qu'en syllabe finale) dans le nom moderne est phonétiquement inexplicable[4]. Aussi, le linguiste américain envisage-t-il, avec beaucoup de prudence, l'influence du toponyme Caerfyrddin (auj. Carmarthen) < **mori-dūnon* « Forteresse de la mer / du lac[5] ». Cependant, cette chaîne d'évolution ne prend pas en compte la forme attestée *Mirtin* et, du reste, le lien de Myrddin avec la mer — *môr* en gallois — n'est guère manifeste que dans le nom de son père, *Morfryn*.

5 Quant au nom *Merlinus*, Geoffroy de Monmouth[6] l'aurait imaginé en remplaçant le « dd » de Myrddin par un « l » pour éviter le mot de Cambronne ou pour marquer sa proximité avec un oiseau (merle, faucon[7]). Cette dernière étymologie résiste au fait que Merlinus ne se métamorphose pas en oiseau dans les textes latins de Geoffroy (*Prophetia Merlini*, 1135 ; *Historia regum Britanniae*, 1138 ; *Vita Merlini*, 1151). Quant à l'hypothèse de l'invention de ce nom par Geoffroy, elle est discutable car Léon Fleuriot a démontré que la *Prophetia Merlini* de Geoffroy et celle de Jean de Cornwall (fin XII^e^ siècle) procèdent indépendamment d'une même source brittonique antérieure au XI^e^ siècle (Fleuriot, 1974, p. 43-56) ; d'autre part, Pierre Gallais a découvert en Normandie des toponymes *Merlin-* datant du XI^e^ siècle « Merlini Campus » (Seine-Maritime, 1036, *Cartulaire de Saint-Michel du Tréport*) et « Merlini Mons » (1078-1079, *Cartulaire de Saint-Pierre de Préaux*) (Gallais, 1965). Néanmoins, P. Gallais ne les retient pas car il les tient pour un diminutif de *merle* (lat. *-īnus*) et n'envisage pas le suffixe celtique *-īno-* (parfois diminutif[8]) (Lambert, 1995, p. 124) comme dans lat. *Votadin-*, gall. *Gododdin* < britt. **Vo-tād-īno*, ni même le suffixe germanique commun *-īnō-* (> westique *-in(n)i̯o* > v. angl. *-en* dans *ticcen* glosé *hedus* « chevreau »).

6 Malgré ces propositions étymologiques, étayées par des démonstrations mythologiques érudites (Sterckx, 1994 ; Walter, 2000), d'autres solutions peuvent être envisagées pour expliquer le nom de ces personnages.

Le nom de Myrddin, de Merlin et le thème celtique *mer(o)-* « fou »

7 Précisons que les preuves sont recherchées dans une aire géographique qui s'étend des îles Britanniques et de la péninsule Ibérique jusqu'aux rives de la Méditerranée orientale. Avant l'empire romain, des populations celtophones vécurent un millénaire, du IX^e^ siècle au II^e^ siècle avant notre ère, sur cet immense territoire et parlèrent leur langue, avec des variations dialectales qui ont laissé des traces dans l'épigraphie et la toponymie. L'expression *vieux celtique* fait référence à ce vaste continuum culturel et linguistique antique bien attesté (César, *BG*, V, 12 ; Tacite, *Agricola* ; saint Jérôme, *Commentarii in Epistolam ad Galatos*, II, 3). D'autre part, cette analyse intègre l'onomastique (anthropo-, hydro-, toponymes) dont la celticité est une des possibilités linguistiques étant donné que des noms celtiques ont été resémantisés par les superstrats successifs : le gaulois **Morgo-ritu* « passage de la frontière » a été réinterprété en latin *Margarita* (> *Margerie*, *Sainte-Marguerite*) (Delamarre, 2017, p. 211)[9] ; *Lugdunum* « Forteresse de Lugus » (> *Lyon*, *Leiden*) a été compris /luvuδunum/ (*luvu* « love ») par les Germains, interprétation reflétée par la traduction « desideratum montem » du glossaire d'Endlicher (Meid, 2007, p. 287).

8 Dans les langues celtiques, plusieurs mots dérivent de l'adjectif *mero-* « fou, agité ». Il est attesté dans des noms propres, en vieux celtique, dans des formes simples comme *Merus* (nominatif **Meros*, génitif *Merī*) « Fou », ou composées comme *Du-merius* « Mauvais-Fou », *Ate-meri* « Grand-Fou » ou **Crū-meros* « Fou-du-Sang ». L'adjectif *mero-* est aussi attesté dans un nom de femme : *Mero-clia* « Folle-Gloire » (< **mero-kleu̯iā*) dans une inscription découverte en Gallia Belgica (CIL XIII, 4408) (Delamarre, 2001, p. 190 et 2007, p. 227a).

9 Cet adjectif du vieux celtique est continué dans les langues néo-celtiques : en gaélique irlandais, par l'adjectif *mer* « fou, sauvage »,

les noms *mire* « folie » (< **meriā*), *meracht*, moderne *mireacht* « folie » (< **meraχtā*) et *merda* « agité, violent » (< **mero-dio-*) ; en brittonique, par le gallois *meredig*, *mereddig* « insensé, étrange » et *meryerid* « fou ». Avec un degré allongé (*ō*), il est rapproché du grec ancien μῶρός « fou, hébété » (Matasović, 2009, p. 267)[10].

10 Dans l'onomastique vieille celtique, on relève *Merul(i)os* et *Merul(i)ā* « Lafol(le) » déduits des toponymes *merul(i)ācon* « Domaine de Merulos », thèmes secondaires, dérivés en *-ul(i)a/o*, de la souche *mer-*. Ils sont à l'origine des *Marlhac* (Cantal, *Meroliacensis Castris* au VI^e^ siècle), *Meslay* (Eure-et-Loir, *Merliacum* au XI^e^ siècle), *Meslay* (Calvados, *Merlay* en l'an 1000). En Gallia Lugdunensis, l'épitaphe d'une femme chrétienne atteste du nom *Mer-ola* « Follette » (CIL XIII, 2419)[11].

11 On peut trouver cet adjectif dans des hydronymes : dans son *Histoire naturelle* (III, 48), Pline signale, entre les oppida Albintimilium (Vintimille) et Albingaunum (Albenga), un « flumen Merula » (auj. la Centa) qui s'explique mieux par le celtique *mer-ula* « la follette » que par le latin *merula* « merle » (Delamarre, 2007, p. 198a).

12 Dans le nord-ouest de l'Espagne coulent aussi peut-être des rivières « folles » dont le nom est unanimement considéré comme préroman mais sans accord sur l'étymon (Estévez, 2008, p. 33 et 185 ; Pedrero, 1996, p. 361-374). Sont attestés les hydronymes *Mera* ou *Mero* galiciens (Baie de La Corogne, *Mero*, 830) et le *Meruelo* du León (< **merólo*).

13 En Roumanie, il existe une rivière *Mera* et un toponyme du même nom sur sa rive. Cette rivière, affluent du Milcov, fut une frontière entre la Valachie et la Moldavie au Moyen Âge.

14 De tels appellatifs désignent peut-être des flots impétueux, sens que l'on retrouve dans le gallois *merwerydd* « agitation de la mer ». Mais ils peuvent être des allusions à des épisodes mythologiques associées à ces cours d'eau car les rivières jouent un rôle symbolique (frontière avec l'Autre Monde) dans les récits celtiques. *Merā* pourrait être l'épithète d'une déesse « folle, sauvage » qui se manifeste en ces lieux, peut-être équivalente de la sirène *Muirgeilt* « Folle (*geilt*) de mer »[12], de la mythologie irlandaise.

15 Des toponymes sont intéressants mais, hors des Gaules, les indices sont rares. En Apulie, Pline (*HN.*, III, 105) signale la ville de *Merīnum* (auj. *Merino*) et ses habitants les « Merīnātes ex-Gargano ». Bien que située en zone italique — mais anciennement ligure selon les historiens antiques [13] — et pourvue d'une étymologie préromane (*mer-* < **mira* « eau » [14]), cette localité pourrait s'analyser comme le nom latinisé **Merīnus* d'un nom celte **Merīnos* comme *Catullus* s'explique par le celtique **catu-lo-* « combattant ». On sait que les toponymes en vieux celtique s'obtiennent par dérivation de genre : les animés, anthroponymiques ou théonymiques, sont mis au neutre, qui devient le genre caractéristique d'un nom de lieu. Ainsi, *Merīnum* pourrait représenter la latinisation d'un celtique neutre singulier, **Meri-in-on* « Domaine de *Merinos (Dufou) » comme *Morginum* (auj. *Moirans*, Isère) < **Morgin-on* (neutre gaulois) « le Domaine de *Morginos ».

16 L'historien du VI^e^ siècle, Procope de Césarée (*De Aedificiis*, IV, 4) mentionne un fort illyrien non identifié appelé *Μερίδιο*. Quoique tardif, l'epsilon représenterait un *-ĕ-* dans le radical. Ce serait un dérivé en *-(o)dio-*, rare en toponymie mais spécifique au celtique (Delamarre, 2017, p. 45) [15]. On pose un radical au génitif singulier **meridion* < **meri-dio-n* « (Fort) du Fou » (= du guerrier ?), c'est-à-dire un camp militaire ou, plutôt, « Domaine de *Meridios », NP variante de *Merodos déduit de *Merodoniā* (neutre pluriel) « Domaines de *M. » (Puy de Dôme, *Merdogne* rebaptisée Gergovie au XIX^e^ siècle) [16].

17 Dans les Gaules, on trouve *Merlieux* (Aisne, *Merlin* en 1241, *Merli* en 1151), *Merlimont* (Pas-de-Calais, *Mellemont* en 1253), *Merlas* (Isère, *Merla*, XV^e^ siècle) [17], *Merles* (Meuse, *Merla*, IX^e^ ; *Merula*, 1061), *Merlaut* (Marne, *Merlaus*, 878 < **merlavum*), *Merlines* (Corrèze) ; *Le Mêle-sur-Sarthe* (Orne, *Merula*, 854) ; *Marlemont* (Ardennes, *Merlemont*, 1248), *Limesle* (Maine-et-Loire, *villa nomine Nithmerla*, 964) ; *Merle* (Loire, *Merlo*, 1153). L'étymon est souvent considéré comme latin (*Merula*, nom propre ou commun), mais ces lieux ne sont peut-être pas tous bucoliques. Ce pourrait être des lieux redoutables, hantés par quelque génie. Ainsi la commune de Merlas tirerait son nom d'une racine pré-indo-européenne **marl- / merl-* « cailloux, pierre » [18]. Mais Albert Dauzat et Ernest Nègre préfèrent l'expliquer par le nom du merle (Dauzat et Rostaing, 1978, article « Merlas » ;

Nègre, 1990, 5508, 23750, 23751 et 23752). Or, sur le terrain, on trouve un dolmen appelé « Pierre de la Marte » presque au sommet d'une colline, à cent pas d'une source et d'une Croix de Saint-Roch [19]. *Marte* procède d'un ancien *Matrae* « Mères » (métathèse *Matr-* > *Mart-*) qui désigne des divinités tutélaires et collectives bien attestées en Gaule que prolongent les fées Martine de notre folklore. Or, dans un récit irlandais intitulé *La Maladie de Cuchulainn*, il est raconté comment le héros des Ulates, adossé à un mégalithe et châtié par une déesse, devient mélancolique (*serc*) par magie (Walter, 2000, p. 105).

18 Pour rejoindre ce dolmen de Merlas, on traverse le lieu-dit « Merliette ». Comme le devin breton est souvent associé à des mégalithes (Stonehenge en Grande-Bretagne, « Tombeau de Merlin » en Bretagne) et aux tumulus (*Marlborough*), le Merlas alpin serait un lieu « Merlin » et, possiblement, un sanctuaire où on peut communiquer avec l'invisible : *Merlas* < gallo-romain **merlātis* (accentuation sur /a:/) < gaulois **merlāte* « Domaine / lieu où se tient **Merlos* » comme *Mélas* (Ardèche, *Mellatis*, 877) < **mellate* « Domaine de *Mellos* ».

19 On objectera peut-être que les lieux « Merlin » résultent d'une influence de la littérature médiévale, mais ce serait oublier l'existence de lieux merlinesques avant la diffusion de la légende arthurienne sur le continent. Le « Merlini campus » normand, interprété par Pierre Gallais comme « Champ du petit merle », pourrait être initialement un mot gallois *Merlĭnī*, c'est-à-dire un « (lieu) de **MerlVnos* » (V = une voyelle. Voir ci-dessous). Il existe aussi des toponymes britanniques qui pourraient être d'authentiques lieux « Merlin » comme *Marlborough* (Wiltshire, *Merlesberge* [20], 1086 ; *Marlingues boroe*, XVII^e^ siècle), *Marlesford* (Suffolk, *Merlesforda*, 1086) et *Marlingford* (Norfolk, *Marthinforth*, c. 1000 ; *Merlingforda* ou *Marthingeforda*, 1086). Alors que l'analyse du radical *merl- / marl-* varie selon les toponymistes (latin sur le territoire français actuel, germanique en terre anglaise [21]), la piste celtique reste une possibilité d'explication : anthroponyme **Merlin-* pour les formes avec *Marlin-* (ouverture *e* > *a* due au /r/) et *Merddin-* pour les formes en *Marthin-* avec *-in-* celtique interprété, à partir du XI^e^ siècle, comme un suffixe d'appartenance germanique *-ing(as)* [22].

20 Ces quelques exemples tentent de donner de la force à l'idée qu'il y a une relation étymologique entre le thème celtique *měr(o)-* « fou » et le nom de Myrddin / Merlin : IE **ĕ* du radical > **ĕ* en brittonique primitif > **e* API [e] en brittonique tardif (*vs* IE **ē* > celtique commun **ī* > britt. **ī* > gall. *i*).

Merddin / Myrddin

21 Pour Merddin, on peut proposer comme point de départ le brittonique primitif (avant +450 [23]) **měrĭi̯īnos*. L'accent tonique tombe sur l'antépénultième *ĭ* (proparoxyton). Entre le brittonique tardif (après 450) et le proto-gallois (avant le IXe siècle) : apocope de la finale **měrĭi̯īn-* (Schrijver, 1995, p. 16-17) (fin du système casuel, mot paroxyton) ; VI-VIIe : *i̯*, après accent, se durcit en ð [24], d'où **měrĭðīn-*. Entre le vieux gallois (IXe siècle) et le moyen gallois (XIIe siècle), l'accent tonique remonte sur la pénultième (paroxyton) (Schrijver, 1995, p. 16) comme l'atteste le vers suivant : « *Can ys mí mýrtin | guydi taliéssin* » du *Dialogue de Myrddin et de Taliessin* (str. 11, v. 3 [25]) (Loth, 1902, vol. 2, p. 157) et le /i/ bref après l'accent s'amuït. Ensuite l'affection interne, due au *ī* fait que *ĕCī* > *ẹCī* (*ẹ* pré-fermé / montée, API [ẹ (https://fr.wikipedia.org/wiki/Taquet_haut_(diacritique))]), aboutit à **mẹrðin* (paroxyton), lequel est représenté par la graphie ancienne *Merddin* [26] (var. *Mertin*, *Merdin*). Pour le passage de Merddin à Myrddin, on peut suivre l'explication de E. Hamp par l'analogie. Ou alors, au regard de la graphie du *Livre Noir de Carmarthen* « Mirtin » [27] (« t » = /ð/), on peut supposer [28] que la séquence *ẹCi* > *ẹCï* [29], puis elle évolue vers *ïCï* (*ï* pré-fermé central) = **mïrðïn*. Le *ï* final post-tonique > *ɪ* (voyelle pré-fermée antérieure) bref dans cette position. Quant au *mïr-* tonique bref du radical, il s'ouvre d'un degré pour devenir un *ə* mi-fermé central bref [30], d'où **mïrðïn* > *mərðɪn* ['mərðɪn] graphie *Myrddin* (str. CXII « Myrdin mab moruryn », « Myrddin, fils de Morfryn » [31]).

22 Pour les formes armoricaines *Marzin / Marthin*, les graphies « z » / « th » notent API [δ] qui évolue ensuite en [z] en breton moderne. Elles constituent des variantes armoricaines attendues du gallois Merddin puisque l'on a *Marthin* en face de *Merthin* (*Cartulaire de Redon* [32]) comme on trouve *Rodarch* en face de *Roderch*, *Rozerch* en vieux breton (à partir du IXe siècle) (Fleuriot, 1964, p. 37) [33].

Merlin

23 Pour Merlin, on peut proposer deux thèmes qui semblent coexister.

24 1. Thème primaire (radical **měr* + suffixe d'agent *-lo-* [34]) : avant le XIe siècle : **mér-lo-s* « Lefol » > thématisé en **mérl-os* ; à partir du XIe siècle radical *merl-* attesté dans la toponymie insulaire (*Merlesberge*, *Merlesforda*) et continentale (*Merlas*). On trouve aussi *Merl-ót* avec suffixe français *-ot* à valeur diminutive (*Merlin Merlot* [35], conte du XIIIe siècle [36]) et *Merlik* (versions bretonnes ATU 502 « L'homme sauvage ») apportées par les migrants des îles. En breton, l'accent tonique frappant la pénultième et toute voyelle hors accent étant brève, on note *Mérlĭk* où *-ĭk* est un suffixe à valeur diminutive.

25 2. Thème secondaire (radical **měr* + suffixe *-lo-* + suffixe *-no-*, peut-être à valeur de domination [37]) = **měr-ló-no-* « Maître / Celui de la folie ». La forme médiévale lénifiée « Verlyn » (/m/ > /v/) avec « y » indiquerait une ancienne affection finale due à un *-ī*. Si l'on ne peut exclure *a priori* un ancien génitif singulier d'une déclinaison celtique des noms en *-os*, génitif *-ī* (équivalent du latin *-us*, *-ī*) **měrlónī*, j'opte plutôt pour le *-i* de propriété bien attesté en gallois (Owen, 2015, article « Abergafenni ») [38] à cause des toponymes normands *Merlini (campus)* [39]. De plus, un génitif aurait disparu par apocope [40] vers 600 avec la fin du système casuel.

26 On aurait donc : brittonique primitif : neutre sg. proparoxyton **měrlón-io-n* « Domaine de **Merlonos* » > réduction de *-ion* à *-iō* avec allongement compensatoire : **měrlóniō* > simplification de la diphtongue au profit du premier élément *-iō* passe à *-ī* : **měrlónī* (paroxyton) ; en 600, affection finale par *-ī* (resté long en finale absolue) de la voyelle brève précédente (*ŏCī* > *ĭCī*) : **měrlĭnī* (*ĭ* tonique), forme attestée dans les toponymes normands au XIe siècle mais apocope du nom propre hors toponymes : **měrlĭn-* ; brittonique tardif ou vieux gallois : *ĭ* > *ï* d'où **merlïn* ; moyen gallois : *ï* > *ə* + remontée de l'accent tonique sur le radical d'où la leçon *Vérlyn* (*Kadeir Taliessin*, fin XIIIe, v. 39 où « y » = /ɨ/, /ɪ/) et la forme latinisée, attestée dès le XIIe siècle, « merlynum » (ms. Cotton Titus A. XIX, *Lailoken* et *Kentigern*).

27 Deux remarques s'imposent à propos de Merlin :

Au regard de l'alternance du toponyme britannique *Merles- / Marlin-* superposable à **Merlos / *Merlonos*, on pourrait y voir le reflet d'une ancienne déclinaison nom. sg. animé **Merlo-*, cas obliques **Merlon-*.

2. Le toponyme gallois **mĕrlĭnī* de Normandie a été compris par Geoffroy de Monmouth (étant breton, il a pu entendre parler de ce lieu) comme le génitif latin d'un supposé nominatif *Merlinus* (/i:/ tonique, voir français *Merlin*, API [mɛʁ (https://fr.wikipedia.org/wiki/API_%CA%81)'lɛ̃ (https://fr.wikipedia.org/wiki/API_%C9%9B%CC%83)]), et l'a interprété par fausse coupe comme *Mērl-īnūs*[41] « Petit Merle », ce qui expliquerait la différence de tissu sonore (accentuation, quantité vocalique) entre le gallois *['merlini:] et le médio-latin [me:r'li:nu:s]. Cela étant dit, la lecture « Champ de Merlin » du latin *Merlini campus* normand traduit assez bien le gallois **Merlinī* « Lieu de **Merlonos* » que nous reconstruisons.

Cette folie n'est pas seulement inscrite dans le nom de ces personnages, elle correspond aussi à leur comportement.

La folie de l'homme sauvage celtique

28 Elle est décrite dans la *Vita Merlini* comme une *rabies* « rage, fureur » (v. 1, 1150 et 1257), une *furia* « délire » (v. 72) du *silvester homo* (v. 80), un *furor* « une frénésie, une exaltation violente » (v. 167).

29 En Irlande, la folie du personnage apparaît dans le titre *Buile Suibhne* « la Folie de Suibhne » (x^{e} siècle) avec moy. irl. *buile* « ± folie, furor poeticus » < v. irl. *baile* « vision extatique, folie ». Dans le récit, l'auteur anonyme recourt aux mots *geiltacht* et *mire* pour décrire son état (Ó Béarra, 2014, p. 242-289). Quant à son sobriquet Geilt « Suibhne le fou », il est à rapprocher de l'irlandais *gealt* « fou » et du gaélique écossais *geilt* « lâche » (voir notamment Jackson, 1953, p. 114).

30 En Écosse du Sud, Lailoken est qualifié sept fois de *demens* « fou », de *homo fatuus* « homme insensé » par Jocelyn de Furness (Cambrie) dans sa *Vie de saint Kentigern*.

31 Dans la littérature galloise, Myrddin est qualifié de Wyllt, API [wɨɬt], c'est-à-dire *gwyllt* « sauvage, enragé, fou » (Pughe, 1832, p. 201). Peter Schrijver, qui suit Morris-Jones, estime que *gwyllt* est

un cognat du vieil irlandais *geilt*, tous deux issus du celtique commun **gu̯eltis* (Schrijver, 1995, p. 267).

32 En Bretagne armoricaine, le fou des bois est connu grâce à la *Gwerz de Skolan* (l'Yscolan gallois du XII^e^ siècle), la vie de *Salaun ar foll* (Salomon le fou, connu dès le XV^e^ siècle) et un poème collecté par La Villemarqué qui se termine par ce distique : *Hi a ra ouz in Marzin-Fol / A daoliou mein am c'hasont holl* (« On m'appelle Marthin le Fou / Tout le monde me chasse à coup de pierres ») (Hersart de La Villemarqué, 1862, p. 43 et 250). En breton, l'expression *drouk-Varzin* « Mal Marzin » désigne une affection mentale où le patient « tombe dans une sorte d'ivresse, de délire, d'enthousiasme » (Hersart de La Villemarqué, 1862, p. 33).

33 Cette folie s'exprime aussi à travers le rire à contretemps de Merlin et de Lailoken. Le nom de Suibhne « Lejoyeux » (< **su-bhu̯-inio*) (Uhlich, 1989, p. 131) peut être une allusion à cette hilarité, indice d'une extra-lucidité (Walter, 2014, art. « Rire », p. 334-335).

34 Mais cette étrange frénésie de l'homme sauvage celtique, au fond, qu'est-ce ? Une maladie, une construction symbolique, un comportement socialement codé ? Pour répondre, il convient adopter l'attitude du mythologue.

Analyse mythologique

35 Les sciences humaines ont démontré depuis longtemps que l'*ethos* des populations s'explique à partir de la structure binaire *nature / culture*, *cru / cuit*, *sauvage / domestique*. Dans l'imaginaire notamment européen, proche-oriental et sibérien, l'humeur noire, héritière d'un système pneumatique très ancien, trace une frontière symbolique entre ces deux polarités (Hell, 1994). À l'intérieur du pôle sauvage, le flux noir et délétère dessine une échelle graduée de désordres physiologiques et psychologiques qui s'étend d'une valence socialement valorisée, car proche du pôle culturel (vision, fureur, vigueur, génie mélancolique), à une valence négative, car éloignée du pôle culturel (la peste, la lèpre, l'épilepsie, la rage). C'est dans ce cadre théorique que s'interprète la folie de l'homme sauvage celtique (Walter, 2000).

36 Celle-ci peut se présenter sous une forme mesurée ou contrôlée, c'est-à-dire au degré le plus proche de la culture : l'homme sauvage s'apparente à un inspiré, un devin qui déclame prophéties et beaux poèmes élégiaques où la nature est omniprésente. Son lien avec les oiseaux est ancien et sa proximité avec le merle tient au plumage noir de cet animal (irl. *lon dubh*, angl. *blackbird*), probablement assimilé à un corvidé, symbole guerrier et de connaissance notamment chez les Celtes [42] : dans la *Vita Merlini*, le devin récite de longs poèmes didactiques. À l'imitation des anachorètes du Haut Moyen Âge et des ermites du XI^e^ siècle, son régime alimentaire est frugal, sauvage — le *cru* lévi-straussien — certes mais végétarien : pour Suibhne, lait, baies et cresson ; pour Merlin, eau, fruits, herbes et racines dont le navet (*Vita Merlini*, v. 99), aliment des « acariatres » selon un médecin célèbre (*Gargantua*, chap. 2, str. 3, v. 5).

37 Mais cette folie devient parfois plus sauvage et rend l'homme des bois semblable aux guerriers respirant la fureur. Merlin, un guerrier ? On en conviendra en se rappelant que le nom de son homologue *Yscolan* dérive de l'irlandais *scál* « guerrier » [43] ; sa folie furieuse est comparable à l'ardeur mystique (irl. *ferg*, germ. *wut*, grec μένος, sémantiquement proche de μαίνομαι « être fou ») que connaissent les héros épiques indo-européens ; il fréquente les bois et y rejoint des groupes de fous (Suibhne, Merlinus), trace résiduelle des sociétés guerrières et des confréries carnavalesques ; sa fréquentation des animaux sauvages le rend proche des guerriers à forme d'animaux : loup, sanglier, cerf (qu'il chevauche) ou aigle dont on trouve des équivalents notamment chez les Germains (guerriers-fauves d'Odhin) et à Rome où avant Marius la légion était conduite au combat par cinq enseignes portant des figures d'animaux : aigle, loup, minotaure, cheval et sanglier (Pline, *Histoire naturelle*, X, 5) (Dumézil, 1985, p. 205-215).

38 Plusieurs indices associent aussi le fou celtique à la Chasse Sauvage. Sous l'influence du fluide noir, les instincts les plus sauvages se libèrent alors : ce sont les hallucinations d'attaques surnaturelles (troupe céleste, hurlements) qui terrorisent Suibhne et Lailoken et correspondent à l'irruption de l'armée furieuse ; Yscolan est qualifié d'*yscodic*, terme gallois dérivé de *yscod* « revenant, fantôme » ; Skol(v)an et Yscolan sont noirs comme leur monture [44] — la mère bretonne reconnaît immédiatement une âme en peine — avec des

flammes (Skolan) ; le froid et le vent qu'endure le personnage (Suibhne, Merlin, Myrddin, Yscolan) sont des traits caractéristiques de l'enfer glacé des Celtes ; Merlinus est un Maître du Sauvage car le motif de la soif, que les revenants cherchent à étancher à cause de leur nature ignée, apparaît dans la *Vita Merlini* lorsque Maeldin recouvre sa santé mentale en buvant à une source miraculeuse. En effet, après avoir mangé une pomme, Maeldin et ses compagnons s'étaient comportés comme des chiens enragés « *more canum* […] *spumant* » et des loups (« *more lupino* […] *ululantibus* », v. 1421-1422). Car, cette « poma » — plutôt *pomme* en latin médiéval que *fruit* en latin classique — désigne la pomme-épine, la datura stramoine, une solanée, un puissant et dangereux hallucinogène (vieux saxon *aelfthone* « surgissement des elfes », français « herbe aux fous »). Mus par cette fureur sauvage, les hommes des bois deviennent des possédés.

39 La conclusion précise notre hypothèse dans trois domaines :

- Morphologiquement, *Myrddin* et *Merlin* procèderaient indépendamment d'une même strate linguistique très ancienne — gallo-brittonique étant donné leur absence en goïdélique — dont témoignerait l'onomastique insulaire et continentale.
- Sémantiquement, ces deux noms sont bâtis à partir d'un radical celtique *měr-* dont le sens rappelle le germanique *wut* « inspiration, possession, fureur guerrière », et qui était probablement distinct des mots vieux celtique *baitos* « fou, insensé » (*-ai-* désignant un défaut selon Joseph Vendryès) (Delamarre, 2001, p. 55) ; de *dari(o)*, ancien nom du rut des bêtes ($\sqrt{}$**dhṛh*$_3$[45]) (Delamarre, 2001, p. 113) et de *bar(i)o* « colère, fureur, passion »[46] (Delamarre, 2001, p. 58 ; Fleuriot, 1964, p. 79a). **Meriiīnos* et **Merlo-* gén. **Merlon-* devaient être les variantes locales d'un même personnage nommé ± *Lefol* et qui survit, je pense, dans le prénom anglo-saxon *Marlon* et ses variantes (Marlo, Marlown). Malgré les vicissitudes de l'histoire (Romains, Germains, migrations), cette *folie inspirée* du personnage s'est perpétuée notamment à travers des expressions, néo-brittoniques et latines parfois pléonastiques (*Lefol le fou*, *le sauvage*), dans la tradition écrite comme dans la mémoire populaire : c'est donc probablement un trait ancien du personnage.
- Mythologiquement, cette « folie » signifie la fonction oraculaire de la parole de l'homme sauvage celtique.

BIBLIOGRAPHIE

Beaurepaire François de, 1960, « Les noms d'Anglo-Saxons dans la toponymie normande », *Annales de Normandie*, nº 4, p. 307-316.

Boissieu Alphonse de, 1848, *Inscriptions antiques de Lyon*, Lyon, Louis Perrin.

Chadwick Nora, 1942, « Geilt », *Scottish Gaelic Studies*, vol. 5, p. 106-153.

Dauzat Albert & Rostaing Charles, 1978, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Guénégaud.

Delamarre Xavier, 2001, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Errance.

Delamarre Xavier, 2007, *Noms de Personnes celtiques dans l'épigraphie classique*, Paris, Errance.

Delamarre Xavier, 2012, *Noms de lieux celtiques de l'Europe ancienne*, Paris, Errance.

Delamarre Xavier, 2017, *Les Noms des Gaulois*, Paris, Les Cent Chemins.

Dumézil Georges, 1985, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, Flammarion.

Estévez Higinio Martínez, 2008, *As tribos calaicas: proto-historiada galiza a Luz dos dados linguisticos*, Barcelone, Edições da Galiza.

Falileyev Alexander, 2008, *Le Vieux Gallois*, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam.

Faral Edmond, 1929, *La Légende arthurienne. Études et documents*, Paris, Honoré Champion, t. II.

Fleuriot Léon, 1964, *Le Vieux Breton. Éléments d'une grammaire*, Paris, Klincksieck.

Fleuriot Léon, 1974, « Les fragments du texte brittonique de la *Prophetia Merlini* », *Études celtiques*, vol. 4, p. 43-56.

Gallais Pierre, 1965, « Diffusion des noms Arthur/Gauvain sur le continent avant 1220 », *Actes du 7e congrès national de la littérature comparée*, Poitiers.

Hamp Eric, 1965, « Evidence in Keltic », *Evidence for laryngeals*, La Hague, p. 224-235.

Hell Bertrand, 1994, *Le Sang noir*, Paris, Flammarion.

Hersart de La Villemarqué Théodore, 1989, *Myrdhin ou l'Enchanteur Merlin* [1862], Paris, Terre de Brume.

Jackson Kenneth, 1953, *Language and History in Early Britain*, Édimbourg, University Press.

James Alan G., 2014, « Elements of Latin Origin P-Celtic Place-Names between the Walls », *The Journal of Scottish Name Studies*, vol. 8, p. 1-50.

Jarman Alfred Owen Hughes, 1960, *The legend of Merlin*, Cardiff, University of Wales Press.

Lambert Pierre-Yves, 1995, *La langue gauloise*, Paris, Errance.

Laurent Donatien, 1971, « La gwerz de Skolan et la légende de Merlin », *Revue de la Société d'ethnologie française*, vol. 1, nº 3-4, p. 19-54.

Lecouteux Claude, 2001, « Merlin : éléments d'étude stratigraphique », *Iris*, nº 21, p. 9-22.

Loth Joseph, 1902, *La Métrique galloise du* IXe *à la fin du* XIVe *siècle*, Paris, Fontemoing.

Matasović Ranko, *Etymological Dictionary of Proto-Celtic*, Leiden, Brill, 2009.

Meid Wolfgang, 2007, « Pseudogallische Inschriften », dans P.-Y. Lambert et G.-J. Pinault (dir.), *Gaulois et celtique continental*, Genève, Droz, p. 277-289.

Mills Anthony D., 2011, A *Dictionary of British Place Names*, Oxford, Oxford University Press.

Musset Lucien, 1989, « Essai sur le peuplement de la Normandie (Ve–XIe siècle) », Caen, *Société d'archéologie médiévale*, p. 97-102.

Nègre Ernest, 1990, *Toponymie générale de la France*, Genève, Droz.

Ó Béarra Feargal, 2014, « *Buile Shuibhne*: vox insaniae from Medieval Ireland », dans A. Classen (éd.), *Mental Health, Spirituality, and Religion in the Middle Ages and Early Modern Age*, Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, vol. 15, Berlin-New York, De Gruyter, p. 242-289.

Owen Hywel Wyn, 2015, *The Places-Names of Wales*, Cardiff, University of Wales.

Pedrero Rosa, 1996, « El hidrónimo prerromano *Mira* », *Emérita*, vol. 64, nº 2, p. 361-374.

Pline l'Ancien, 1961, *Histoire naturelle. Livre* X, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres.

Pline l'Ancien, 2004, *Histoire naturelle. Livre* III, éd. et trad. H. Zehnacker, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Les Belles Lettres.

Pughe William Owen, 1832, A *Dictionary of Welsh Language*, Londres, Thomas Gee and Co.

Rouche Michel, 1996, *Clovis*, Paris, Fayard.

Schrijver Peter, 1995, *Studies in British Celtic Historical Phonology*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

Skene William Forbes, 1868, *The Four Ancient Books of Wales Containing the Cymric Poems Attributed to the Bards of the Sixth Century*, Édimbourg, Edmonston and Douglas, 2 vol.

Sterckx Claude, 1994, *Les dieux protéens des Celtes et des Indo-Européens*, Bruxelles, SBEC.

Uhlich Jürgen, 1989, « dov(a)- and lenited -b- in Ogam », *Eriu*, nº 40.

Walter Philippe (dir.), 1999, *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne*, textes traduits par C. Bord, N. Stalmans et J.-C. Berthet, Grenoble, Ellug, coll. « Moyen Âge européen ».

Walter Philippe, 2000, *Merlin ou le Savoir du monde*, Paris, Imago.

Walter Philippe, 2014, *Dictionnaire de Mythologie arthurienne*, Paris, Imago.

Williams ab Ithel John (éd.), 1860, *Annales Cambriae*, Londres, Logman, p. 5.

Zumthor Paul, 1943, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot.

NOTES

1 Version du xiii^e^ siècle entre crochets : « 573. Bellum Armterid [inter filios Elifer et Guendoleu filium Keidiau ; in quo bello Guendoleu cecidit : Merlinus insanus effectus est] », *Annales Cambriae*, 1860, p. 5.

2 Voir P. Walter, *Le Devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne*, 1999.

3 E. Hamp (1965, p. 229, note 7) : « […] *Older spellings frequently show Merddin. If we make allowance for confusion with the place name Caer Fyrddin (Carmarthen), perhaps we may see in Morydd: Merddin the pair *morij-: *morijí:n-.* »

4 Kenneth Jackson remarque que « *there are a few apparent case where e, either original or having come about by internal affection of* o, *seems to give* ə *without any raising* » (1953, p. 665). John Morris-Jones (1913, p. 16) a repéré d'autres mots qui présentent cette alternance *e/y* : *temslt / tymstl*, *estyn / ystyn* (< lat. *extendo*), *pellennig / y bellynic*, *cenfigen / cynfigen*, etc.

5 Xavier Delamarre (2012, p. 201b) signale deux exemples de **mori-dūnon* en Grande-Bretagne (*Seaton*, *Carmarthen*), un en Suisse (*Murten-see*) et peut-être un en Espagne *Morodon* (< **Moridon*). Le vieux celtique *mori-* fonctionnait peut-être comme *See* en allemand masculin *der See* « le lac » et féminin *die See* « la mer ».

6 Notamment Edmond Faral (*La Légende arthurienne*, 1929, t. II, p. 376) et Paul Zumthor (*Merlin le prophète*, 1943).

7 Étymologie peu probable au regard de la datation : moy. anglais tardif *merlin* « faucon » < anglo-normand *merilun*. Cf. *Oxford Dictionary of English*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 1109b.

8 À propos de TAVRINA « belle génisse ».

9 Phénomène banal dont les rues de Paris conservent la trace : *rue des Oues* (des oies) > *rue des Ours*.

10 **merh$_2$o* dans la version actualisée (2011).

11 *Merola clarissima femina mater bonorv* [« Merola, femme clarissime, mère de bons… »] ; « *clarissima* » désigne une femme de la classe sénatoriale. Date de l'inscription sur le sarcophage (IIIe ou début IVe siècle) selon Alphonse de Boissieu (1848, p. 545-546).

12 À rapprocher du nom de Muirghil, la cuisinière dans *La Folie de Suibhne*.

13 Denys d'Halicarnasse (Ier siècle av. notre ère), *Antiquités romaines*, au Livre I (10, 3 et 13, 4 et suiv.) rapporte que les Ligures auraient habité les régions centrales de l'Italie (Pouilles comprises) d'où ils auraient été chassés ensuite par les Ombriens et Osques. Or, pour certains linguistes, le ligure représente une strate ancienne du celtique (Delamarre, 2012, p. 12-13).

14 Cf. Pedrero (1996, p. 371) : degré zéro de IE √**mei* « voyager, errer » + suffixe /r/.

15 **Cambodion* « Domaine de *Camb(i)os* (= le Courbé) » > *Camboium*, 869 > *Champboeuf*.

16 Xavier Delamarre (2007, p. 197b) rapproche le NP **Merodos* de l'irl. *merda* < **merodio*.

17 Il existe aussi un lac Merlat dans le massif de Belledonne (Isère) à 2044 m. Il se situe près de la cascade de l'Oursière.

18 Cf. <www.parc-chartreuse.net/wp-content/uploads/2018/01/merlas.pdf>, p. 8.

19 Saint protecteur contre la lèpre, une maladie du sang pour les populations des époques anciennes.

20 Depuis le XVIe siècle, la devise de Marlborough est *Ubi nunc sapientis ossa Merlini*, « Où se trouvent maintenant les os du sage Merlin ».

21 Voir Anthony D. Mills (2011, p. 318-319) pour qui les NP v. angl. **Maerla*, **Maerel*, **Maerthel* expliquent le radical de ces toponymes.

22 Même orthographe en Écosse du Sud : la rivière *Molindar* (Glasgow) < latin *molina* « moulin » est écrit *Mellingdenor* dans la *Vita Sancti Kentigerni*. Voir James (2014, « *mölïn* », p. 15-16).

23 Pour les datations, voir Falileyev (2008, p. 15 et suiv.).

24 Voir gallois *rhydd* « libre » < v. gall. *ryd* < britt. **rið* < celtique commun **rí̯i̯o* « libre » < **pri̯i̯ó-* < IE **prih$_x$ó-* « propre, à soi ».

25 Traduction « puisque moi, Myrtin, j'ai vécu plus longtemps que Taliessin ».

26 *Myvyrian Archaiology of Wales*, ed. by O. Jones, E. Williams, W. O. Pughe, Denbigh, Thomas Gee, 1870 : « Merdin » (*Hanes Taliessin*), p. 23a, « Merddin mab morfryn » (*triade galloise*), 384.

27 Cf. Skene (1868, vol. 2) : 4 *Livre Noir de Carmarthen* (milieu du XIII^{e} siècle).

28 Selon Jackson (1953, p. 279-280) : *e + rn* > *ï + rn* occasionnellement.

29 Comme dans le radical celtique commun *sĕnt-* (NP gaulois *Sent-ius*, irl. *sét-*) > britt. **hĭnt* > **hïnt* > *hənt* d'où le gallois *hynt* « chemin » = vx. bret. *hint* « voie ».

30 Même évolution en français où le [e] libre s'assourdit en [ə] au cours du XI^{e} siècle.

31 Cf. Skene (1868, p. 231) : *Dialogue de Myrddin et sa sœur Gwenddydd* (*Livre Rouge d'Hergest*).

32 *Cartulaire de Redon* au IX^{e} siècle : *Merthin-Hael* (*M. le Généreux*) en 839 et 870 et un *Merthin-Hoiarn* (*M. de Fer*) en 813 et 871.

33 Autre exemple : britt. **tigernos* « seigneur » > gall. *tigern-* en face du breton *tiarn / tiern*, bisyllabiques < **tiyern*.

34 Attesté dans l'anthroponyme gaulois comme *Derci-lo-* « observateur, espion » (radical *derc-* « vision [active] ») ou les noms d'agent *britu-lo* « juge ». Même suffixe dans lat. *figu-lu-s*, osque *zico-lo-m*, grec *τυφ-λό-ς*.

35 Variante Mellot avec assimilation *-rl-* > *-ll-*.

36 Conte dans lequel Claude Lecouteux a reconnu un type primitif différent du Merlin des romans arthuriens (2001, p. 14).

37 Suffixe théonymique (gaulois *Maponos*, gallois *Mabon*) et d'autorité (latin *domi-no-s*, celtique *tiger-no-s*).

38 En gallois, le suffixe vieux celtique de propriété évolue en *-ī* quel que soit le nombre (< sing. *-ion* / plu. *-ia*) : moderne (*Ge*)*fenni* < *Gobannio* à

l'ablatif-locatif dans l'*Itinéraire d'Antonin* < britt. **Gobann-io-n*) « Domaine de *Gobannos* (« le forgeron ») » et *Brefi* (*Bremia*, *C. de Ravenne*).

39 Sur la présence de Bretons insulaires en Normandie, voir L. Musset (1989, p. 100a) et F. de Beaurepaire (1960, p. 312). Des Bretons débarquent sur le continent en 383-388 et en 407-411 et s'installent durablement. Selon l'historien Procope, *Histoire des guerres* (Liv. V, chap. XII, *Ἀρβόρυχοι* « Armoricains ») et les commentaires de M. Rouche (1996, p. 540-541).

40 À la différence de l'ancien français où survivent les formes du nominatif (cas sujet) et de l'accusatif (cas régime), en brittonique, ce sont le nominatif et le génitif qui se sont maintenus le plus longtemps (celtique insulaire **nemos*, gén. **nemesos* > vx. gall. *nef*, gén. *nym* « ciel »), même pour les mots empruntés (latin *cīvĭtās*, gén. *cīvĭtātĭs* > respectivement gallois *ciwed* « multitude » et *ciwdawd* « clan »).

41 *Vita Merlini*, v. 31 : Vēněrăt | ād bēl | lūm Mēr | līnūs | cūm Pĕrĕ | dērō.

42 C'est le vêtement de plumes des poètes traditionnels (la *tugen*) des filid irlandais selon Nora Chadwick (1942, p. 150).

43 Ifor Williams cité par Donatien Laurent (1971, p. 39).

44 Une variante bretonne recueillie par Donatien Laurent en 1967 précise : « Noir est ton cheval et noir tu es toi-même » (« *Du e da varch ha du oute* »). Ce vers est identique au v. 1 du poème gallois d'Yscolan du XII^e^ siècle « Du dẏ uarch du dẏ capan ».

45 Par exemple : gaulois *dari(o)-* « agitation, rage », NP *Darius* « Lagité », gallois *cynddaredd* « rage » (< **cuno-dariia* « folie de loup / chien ») et breton *cunnaret* « rage bestiale » (< **con-dario*).

46 V. breton *berehic* « furibundus » et NP *Bleidbara* « fureur de loup ».

RÉSUMÉS

Français
Le nom du devin gallois Myrddin a reçu plusieurs étymologies qui satisfont plus ou moins : Myrddin viendrait de **moridunon* « Forteresse de la mer » (Loth, Guyonvarc'h, Lambert), de **mŏrĭi̯īn-* « celui de la Mer » (Hamp) ou *mirzin / milzin* « délicat » (Fleuriot). Par ailleurs, le nom roman de Merlin serait celui d'un oiseau, français « merle » ou « Faucon » (moyen anglais *merlin*). Cette étude phonétique, lexicale et mythologique tente de montrer comment Myrddin et Merlin dérivent de la thématisation, bien attestée, du

vieux celtique **mero* « fou » et que cette appellation a dû signifier « le Maître de la folie », c'est-à-dire « l'Inspiré ».

English
The name of the welsh seer Myrddin has received many etymologies which are more or less satisfactory: Myrddin would come from **moridunon* "Fortress of the sea" (Loth, Guyonvarc'h, Lambert), from **mŏrĭi̯īn* "One of the Sea" (Hamp) or from *mirzin / milzin* "delicate" (Fleuriot). Moreover, Merlin's roman name would be that of a bird, "Blackbird" (French *merle*) or "Falcon" (middle English *merlin*). This phonetical, lexical and mythological analysis try to show how Myrddin and Merlin are connected with the well attested old Celtic stem **mero* "mad" and that this designation would have been "The Master of the madness", which means "The Inspired".

INDEX

Mots-clés
étymologie de Myrddin et de Merlin, analyse phonétique, lexicale et mythologique

Keywords
etymology of Myrddin and Merlin(us), phonetical, lexical and mythological analysis

AUTEUR

Jean-Charles Berthet
jean-charl.berthet[at]ac-grenoble.fr
IDREF : https://www.idref.fr/076004554
ISNI : http://www.isni.org/0000000385686859

Comptes rendus

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

Paris, Honoré Champion, 2018, 462 p.

Wilfrid Besnardeau

DOI : 10.35562/iris.1028

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Jean-Louis Haquette et Karine Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'*Auctor*. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, 2018, 462 p.

TEXTE

1 *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'*Auctor*. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes* est un ouvrage qui s'intéresse aux avatars de Virgile selon les trois grandes directions chronologiques indiquées en sous-titre.

2 Une brève introduction présente l'architecture générale du recueil avant les trois sections. L'ouvrage se clôt par un résumé des communications, une présentation succincte des auteurs de chaque article, un *index nominorum* et une table des illustrations.

3 La première section de l'ouvrage « **Regards croisés : Antiquité – Renaissance** » comprend neuf communications.

4 Pierre Laurens montre que Virgile ne laisse pas ses contemporains indifférents, qu'ils le louent ou le critiquent. Puis son œuvre a suscité une grande vague d'exégèse à partir du II^e^ siècle. Enfin la lecture chrétienne de son œuvre en étoffe la série d'interprétations et contribue à sa postérité.

5 Fabio Stock explique d'où vient l'image du Virgile omniscient tel qu'il a été défini par Servius, ce qui fixe les bases d'un véritable « mythe Virgile ».

6 Élisabeth Cardon étudie les relations entre Virgile et le principat augustéen : inspiré par son temps, Virgile a également inspiré le « développement artistique de la Rome augustéenne » (p. 58).

7 Françoise Monfrin s'occupe des représentations figurées de notre auteur en posant la question des sources et de la figuration idéale (bien plus que celle d'une présentation de la véritable physionomie de l'auteur).

8 Giuseppe Ramires examine un passage du livre IX de l'*Énéide*, consacré à l'aristie de Turnus. Trois vers dessinent un autoportrait de l'auteur déplorant la mort de la poésie incarnée par Créthée le compagnon des Muses (p. 107).

9 Monique Bouquet mentionne trois lectures protestantes de la quatrième églogue : elles permettent de revenir sur la lecture chrétienne du poème.

10 Virginie Leroux se consacre à la place du modèle virgilien dans deux traités poétiques de la Renaissance (Vida et Scaliger) et mentionne les qualités que les deux humanistes reconnaissent à Virgile et à son œuvre.

11 Clément Auger étudie la manière dont Laudino éclaire Virgile grâce à Dante en montrant les relations entre les deux.

12 François Livi revient, lui aussi, sur les rapports entre Dante et Virgile. Dante, exégète de Virgile, prête à ce dernier une réflexion sur les limites de sa science et de sa sagesse.

13 La deuxième section, « **L'exception médiévale : de *clergie* et de *nigromance*** », est la plus fournie de l'ouvrage avec ses onze articles.

14 Pascale Bourgain étudie l'utilisation qui est faite au Moyen Âge de l'imitation de Virgile en montrant qu'elle peut allier admiration et parodie.

15 Françoise Laurent s'arrête sur la traduction de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin par Raoul de Presles ; Virgile est repris au Moyen Âge

mais avec des différences par rapport à ce que dit de lui Saint Augustin.

16 Catalina Girbea évoque Virgile tel qu'il apparaît dans les romans de *Dolopathos* comme vecteur de clergie et de christianisme.

17 Denis Hue, à propos du *Dolopathos*, démontre que Virgile est un démiurge, figure de l'écrivain.

18 Karin Ueltschi se consacre aux métamorphoses de Virgile : de poète à sorcier, presque diabolique.

19 Anne Berthelot étudie en parallèle les figures de Merlin et de Virgile en montrant comment ils se rejoignent : la pratique de la magie est la seule intersection possible entre l'écriture poétique et le discours prophétique.

20 Chantal Connochie-Bourgne parle de Virgile dans le *Naturis Rerum* d'Alexandre Neckam : l'auteur anglais souligne la multiplicité de ses aspects.

21 Julien Véronèse évoque un *Virgilius Hispanus*, philosophe magicien, qui s'inscrit dans la tradition de l'*ars notoria.*

22 Philippe Walter mentionne une statue présente dans le *Roman d'Abladane* : installée à Rome, elle prévient des attaques venant d'Amiens. Elle est due à Flocart, réplique du poète et statuaire Virgile (p. 311), selon la tradition de Virgile-statuaire qui s'ancre au Moyen Âge.

23 Alain Corbellari voit dans le Virgile du *Cléomadès* « l'analogon de l'auteur, du poète moderne, dont il autorise la création par son exemple séminal » (p. 332).

24 Claude Lecouteux s'intéresse à la légende de Virgile dans les Volksbücher en examinant deux variantes de la tradition (acquisition de la nécromancie et fondation de Naples) ; ceci permet de noter que la diffusion de la légende s'accompagne de nombreuses variations.

25 Enfin, la troisième section, « **Les Temps modernes : poète toujours** », achève l'ouvrage en sept communications.

26 Philippe Heuzé s'occupe de l'invention du modèle virgilien auprès d'innombrables artistes qui métamorphosent l'œuvre du poète.

27 Hélène Michon mentionne Pierre Valentin Faydit qui utilise la théologie virgilienne : « […] il critique la fiction mais reconnaît à la fable et au mythe une accointance avec la théologie […]. » (p. 361)

28 Françoise Gevrey explique que *Les Exilés de la cour d'Auguste*, roman de Mme de Villedieu, met en scène Ovide mais également Virgile, ce qui permet de mettre en relief le rapport entre un écrivain et le pouvoir royal (y compris au XVII^e^ siècle).

29 Dominique Millet-Gérard étudie la réception de Virgile à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle en s'attachant à la perception spiritualiste moderne de Virgile par des essayistes, des théologiens et des poètes, dont Claudel.

30 Pierre Bazantay démontre ce que l'écriture de Roussel doit à Virgile par les subtiles allusions qui font perdurer l'héritage classique.

31 Giovanni Lombardo réfléchit sur Valéry traducteur de Virgile : Valéry se comporte plus en poète qu'en traducteur en restant fidèle à « l'étymon poétique ».

32 Jean-Louis Haquette travaille sur la tombe de Virgile telle qu'elle est évoquée par les textes et l'iconographie (mi-XVIII^e^ – début XIX^e^ siècles) ; les représentations font la part belle à la dimension symbolique, elles éclairent aussi sur les rapports des créateurs à Virgile et renseignent sur l'image qu'ils ont de lui.

33 L'ensemble de ces communications constitue la richesse et la variété de ce bel ouvrage en soulignant combien la figure de Virgile est prégnante et stimule les créateurs de toutes époques.

AUTEUR

Wilfrid Besnardeau
Docteur en langue et littérature médiévales, Agrégé de lettres modernes
IDREF : https://www.idref.fr/102160228
ISNI : http://www.isni.org/000000011000568X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15552744

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

Paris, Honoré Champion, 2018, 340 p.

Laurence Doucet

DOI : 10.35562/iris.1035

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Alain Montandon, *Mélusine et Barbe-Bleue. Essai de sociopoétique*, Paris, Honoré Champion, 2018, 340 p.

TEXTE

1 Alain Montandon propose une analyse de deux mythes littéraires, Barbe-Bleue et Mélusine, dans lesquels la représentation sociale lui paraît essentielle. L'ouvrage comporte trois parties : une introduction, qui explique la démarche sociopoétique[1] de l'auteur et tout l'intérêt qu'elle apporte à l'étude des mythes et de l'imaginaire, puis deux parties consacrées aux réécritures des contes de Mélusine et Barbe-Bleue, à partir du XVIIIe siècle, en Allemagne et en France essentiellement.

2 Les histoires de Barbe-Bleue et Mélusine présentent des analogies structurales (p. 15) : la monstruosité, la découverte d'un secret (la porte fermée), l'aspect féerique. Les deux personnages éponymes peuvent être considérés comme des figures cosmologiques et il y a un rapport tragique entre le féminin et le masculin (sexualité, mariage). Alain Montandon souhaite mettre en miroir ces deux récits mais souligne que les héros ont été rarement impliqués dans une même réécriture (p. 14). Les deux mythes sont ensuite étudiés indépendamment. Chaque réécriture est analysée à partir de présentations et d'extraits des œuvres étudiées (dans la littérature, mais aussi dans la peinture et la musique), en tenant compte de la situation politique, sociale, des courants littéraire et artistique et des

réflexions des auteurs sur ces thèmes. Le mythe évolue tout en s'appuyant sur des structures stables (p. 10) et la démarche comparatiste permet de l'étudier.

3 La partie consacrée à la femme-fée situe l'histoire initiale dans la période médiévale — tout en signalant son origine folklorique — avec les récits de Jean d'Arras et de Coudrette (p. 22). Le lecteur découvre ensuite les « nouvelles Mélusine » qui apparaissent à partir du XVIIIe siècle. La figure de Mélusine est, selon les périodes et les auteurs, une façon de représenter socialement la femme. Le lecteur appréciera les extraits des correspondances qui signalent leur préoccupation face à cette figure féminine complexe et sans cesse renouvelée : Goethe en a rédigé une version (p. 35), mais on la retrouve également dans les contes populaires ou dans le romantisme allemand (p. 50). La musique (Hoffman, p. 46 ; Mendelssohn, p. 63) et la peinture se sont emparées de cette histoire fascinante, en privilégiant chaque fois des motifs de l'histoire qui s'appuie sur un ou plusieurs éléments stables du mythe (le cri, le coffre…). Alain Montandon analyse également des aspects de Mélusine qui transparaissent dans des figures féminines célèbres de la littérature : Nana, face au Comte Muffat (Émile Zola, p. 85-101) a des traits de Mélusine. Le XXe siècle voit apparaître la femme-fée dans l'écriture surréaliste de Breton (Nadja, p. 122).

4 La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à Barbe-Bleue (p. 170) : le récit de Charles Perrault reste un conte du temps passé « dont Perrault détourne l'héritage » (p. 181). Cette histoire, bien plus qu'un simple conte pour enfant, a été reprise dans de nombreuses disciplines : elle représente une vision d'une masculinité brutale et pose la question du mariage imposé. La barbe à l'étonnante couleur bleue est devenue la figure de l'ogre mais aussi de l'autre, du barbare (p. 288) en Angleterre et en France (XXe siècle). En Allemagne, où l'intérêt pour ces contes ne cesse de croître à la fin du XVIIIe siècle, l'histoire de Barbe-Bleue est repris en particulier par Ludwig Tieck [2] (p. 187) qui a réécrit ce conte, comme celui de Mélusine. Alain Montandon présente les versions musicales inspirées de Barbe-Bleue avec, par exemple, une étude de l'œuvre parodique d'Offenbach (p. 214) ou de l'œuvre de Bartók (p. 243). Le lecteur découvre enfin un Barbe-Bleue réhabilité par Anatole France (p. 13 et 265). La réécriture au XXe siècle est marquée par la « contemporénéisation »

(p. 307) « c'est-à-dire l'insertion de la figure dans le monde contemporain », ou la « recontextualisation » (« mélange de mi-médiéval, mi-contemporain », p. 310).

5 La bibliographie et l'index des auteurs et des personnages sont bienvenus. Le folklore et les contes-types [3] nous semblent une piste intéressante à questionner en complément des récits considérés comme « les points d'entrée » de l'étude ; on pourrait regretter l'absence de rapprochement entre les éléments communs de ces mythes dans les réécritures et une interrogation sur la stabilité des motifs.

6 Le lecteur a accès à une riche analyse des versions de ces mythes et de l'évolution des motifs dans la période considérée. L'atout de la littérature comparée permet d'élargir le terrain d'étude et de prouver, s'il en est besoin, qu'un mythe « ne disparaît jamais » selon l'expression de Gilbert Durand [4] et se récrit constamment en gardant des éléments fixes.

NOTES

1 On pourra consulter l'article de l'auteur : « Sociopoétique », *Sociopoétiques*, n° 1, « Mythes, contes et sociopoétique », 2016. Disponible sur <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique> (mis en ligne le 13 octobre 2016).

2 Signalons la parution récente : L. Tieck, *La Barbe bleue* suivi des *Sept Femmes de Barbe-Bleue*, éd. et trad. A. Montandon, Paris, Classiques Garnier, 2019.

3 On propose à titre indicatif sur les contes : P. Delarue et M.-L. Tenèze, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, et pour la Mélusine médiévale : P. Walter, *La fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Imago, 2008.

4 G. Durand, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par D. Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 100.

AUTEUR

Laurence Doucet
Docteur de la communauté UGA, Lettres et Arts spécialité recherches sur l'imaginaire,
Docteur associé LITT&ARTS, UMR 5316
IDREF : https://www.idref.fr/223770116
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/laurence-doucet

Pauline Leplongeon, *Le Tilleul. Une histoire culturelle*

Paris, Le Léopard d'or, 2018, 192 p.

Perrine Mane

DOI : 10.35562/iris.1038

Droits d'auteur
CC BY-NC 4.0

RÉFÉRENCE(S) :

Pauline Leplongeon, *Le Tilleul. Une histoire culturelle*, Paris, Le Léopard d'or, 2018, 192 p.

TEXTE

1 L'ouvrage de Pauline Leplongeon, *Le tilleul. Une histoire culturelle*, publié en 2018 aux Éditions du Léopard d'or est un livre stimulant et pionnier puisque fort peu d'historiens se sont intéressés aux végétaux alors que les animaux, et en particulier les bestiaires médiévaux, ont suscité de multiples recherches. Cet arbre qui évoque, pour les uns, l'arbre de la cour d'école, de la place du village, des avenues ombragées, pour les autres, la tisane de nos grands-mères, y est étudié de l'Antiquité gréco-romaine à la fin du XVIII^e^ siècle, à travers des sources très variées, livres de botanique, ouvrages médicaux ou traités d'agronomie, mythes ou contes, textes littéraires ou documents iconographiques… Cette interdisciplinarité et la longue durée permettent à P. Leplongeon de saisir la place accordée par les hommes au tilleul, de cerner les continuités et les ruptures du point de vue des savoirs, des usages, des mentalités et des sensibilités vis-à-vis de cet arbre, domaines dans lesquels les évolutions sont d'une extrême lenteur.

2 Les vertus thérapeutiques réelles ou supposées que les hommes ont attribuées au tilleul ont certainement joué un rôle dans l'édification de son immense bienfaisance. Ses feuilles sont louées dans l'Antiquité, Hildegarde de Bingen vante, au XII^e^ siècle, son bois, sa

poudre, ses feuilles et son miel, et enfin ses fleurs sont largement prisées à l'époque moderne où il devient un remède contre l'épilepsie.

3 Outre le tilleul « arbre médecin », le tilleul joue également un rôle positif dans le corps de la société où il apparaît comme un lieu de rassemblement. Tout au long de l'histoire, c'est sous ses frondaisons que les différents groupes sociaux se réunissent et se croisent. Dans certaines régions, notamment germaniques et plus étrangement dans la vallée pyrénéenne d'Aspe, c'est à son ombre que la justice est proclamée. Il n'est donc pas étonnant qu'un arbre qui garantit la stabilité de la société soit un arbre aimé, sous lequel se déroulent les fêtes populaires, les marchés et les réjouissances collectives en tous genres : le tilleul est un arbre qui réunit, qui rassemble.

4 Enfin le tilleul est également le témoin de l'intimité amoureuse, l'arbre fétiche des soupirants. Ses feuilles en forme de cœur et son odeur sucrée invitent aux déclarations d'amour et à l'abandon charnel, comme l'attestent nombre de poètes et de romanciers. Néanmoins, au cœur du couple, il exprime davantage la figure féminine alors que le chêne est indubitablement considéré comme un arbre masculin.

5 Ce livre, tiré d'un exercice universitaire (Master 2), petit par son nombre de pages, mais fort bien documenté et novateur, témoigne avec force qu'au cours des siècles, le tilleul est un arbre hautement estimé aux innombrables vertus. Surtout, cette histoire culturelle du tilleul met en évidence les rapports des sociétés passées au monde végétal qui trouvent un écho plus que troublant et fructueux avec les préoccupations environnementales du monde actuel.

AUTEUR

Perrine Mane
EHESS, Directrice de recherche CNRS,
membre statutaire et responsable du GAM (Groupe d'archéologie médiévale)
IDREF : https://www.idref.fr/028251636
ISNI : http://www.isni.org/0000000108830752
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12012586