

Ahmed Kharbouch

Faculté des lettres et des sciences humaines – Oujda (Maroc)

Signification et imaginaire : un « entre-deux »

À propos des aspects sémiotiques de l'œuvre de Gilbert Durand

« [...] il n'y a pas d'archétypes, il y a le corps. »

Umberto Eco, *Le pendule de Foucault*, 1990.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'essayer de penser un « entre-deux » entre les travaux novateurs de Gilbert Durand sur l'imaginaire et les conceptualisations sémiotiques de la signification. Bien que Durand semble rejeter toute forme d'« explication sémiologique » des images-symboles, sa conception de l'imaginaire est régie par une sémosis et une rationalité spécifiques qui permettent d'entrevoir, même si l'intersection n'implique pas forcément la fusion, les contours d'un « entre-deux » entre son « archétypologie » et la sémiotique.

MOTS-CLÉS

Entre-deux, imaginaire, sémosis, image, symbole, rationalité.

ABSTRACT

This paper try to imagine a “In-between” from the semiotic conceptualizations of the significance to the innovative work of Gilbert Durand on the imaginary. Although Durand seems to reject any form of “semiological explanation” of the image-symbols, his conception of imaginary is governed by a specific semiosis and rationality which make it possible to foresee, even if the intersection does not inevitably imply fusion, contours of a “In-between” between his “archetypology” and semiotics.

KEYWORDS

In-between, imaginary, semiosis, image, symbol, rationality.

Puisque nous sommes convié à réfléchir sur la notion d'« entre-deux » développée au sein des études sur l'imaginaire inspirées par les travaux pionniers de Gilbert Durand et entreprises à l'Université de Grenoble, nous nous proposons de prendre

en considération un «entre-deux» disciplinaire : l'étude de l'imaginaire par Durand et la sémiotique comme théorie qui vise à conceptualiser les différents modes de signifier. Avant tout, pour Durand, cet entre-deux entre les études sur l'imaginaire et le symbolique d'un côté et la sémiotique de l'autre est d'emblée situé par lui dans un cadre polémique et conflictuel, dans la mesure où il ne cesse dans ses livres de s'insurger contre ce qu'il appelle le «scientisme sémiologique», qu'il stigmatise comme une forme exacerbée d'«iconoclastie» dont le rationalisme occidental serait coutumier. En effet, on sait que même si Durand, dans la préface de la troisième édition de son livre *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969, p. 9), porte un jugement laudatif sur le travail accompli à cette époque par le fondateur de l'école sémiotique de Paris, Algirdas Julien Greimas, il a toujours tenu en suspicion l'*explication sémiologique* (Durand, 1964, p. 22)¹ car considérée par lui comme une forme d'«iconoclastie» rationaliste et/ou positiviste. Donc traiter de cet «entre-deux» peut paraître relever d'un pari hasardeux. Cependant, nous avons estimé que l'«imaginaire» est avant tout un fait signifiant et significatif. D'ailleurs, Durand lui-même (1969, p. 12) affirme que «les problèmes relatifs à la signification» qui constituent, rappelons-le, l'objet de la sémiotique ne sont, en dernière analyse, que ceux liés au «symbole et à l'Imaginaire».

L'«entre-deux» dont il s'agit est donc constitué par le champ de la réflexion sur la signification qui est de fait le domaine d'intersection entre les deux projets de connaissance. Mais l'«entre-deux», s'il est *intersection*, n'implique pas pour autant une *fusion* entre deux domaines : les deux perspectives sur la signification gardent leurs spécificités. Un «entre-deux», nous le savons, n'est pas nécessairement exempt de tensions et de confrontations, qui ne peuvent d'ailleurs que devenir enrichissantes pour les deux parties qui acceptent de mettre en commun leurs possessions.

D'abord, pour rester simple, qu'est-ce que «parler en images» ou, plus généralement, «signifier en images»? Nous pouvons dire que cela a lieu lorsque le poète, au lieu de dire «je suis triste», écrit «il pleut sur la ville comme il pleut dans mon cœur». La pratique est courante et n'est pas spécifique aux seuls poètes : des Écritures à la publicité en passant par Nostradamus, les hommes ne cessent de «parler en images». Quel est l'intérêt anthropologique de cette pratique? En nous appuyant sur la caractérisation de l'image métaphorique à laquelle procède Paul Ricœur, nous dirons qu'elle permet d'entrecroiser le sémiotique et l'ontologique en invitant le lecteur, le spectateur, l'auditeur... à un effort d'interprétation (le sémiotique) de son être-au-monde (l'ontologique). En effet, note Ricœur, l'image métaphorique, et plus généralement symbolique, a le pouvoir de «re-décrire une réalité inaccessible à la description directe» dans la mesure où elle porte à la signification «des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif», et le «voir comme» que suscite l'image chez l'interprète devient pour lui «le révélateur d'un "être comme" au niveau ontologique le plus radical», faisant du monde un «monde habitable» (Ricœur, 1983, p. 13). Si les aspects ontologiques de

1. Voir par exemple le jugement sans appel qu'il porte sur les *Mythologies* de Barthes dans Durand (1969, p. 457-459).

l'imaginaire ne concernent pas directement la sémiotique, les procès de signification par images, ainsi que ceux de leur interprétation, relèvent pleinement de son objet.

Notons, avant d'aller plus loin, que « parler en images » n'est pas « parler en concepts », comme le fait la pensée discursive qui vise avant tout la conviction ou la persuasion en mettant en avant l'argumentation ou la démonstration. Celui qui « signifie en images » vise surtout l'adhésion affective qui relève plus du domaine de la foi que de celui de la rationalité. C'est dire que parler rationnellement de l'imaginaire et du symbolique n'est pas chose aisée et on voit certains verser petit à petit dans le mysticisme de l'ineffable quand ils se penchent sur ce domaine.

Notons aussi que Durand n'est pas facile à pratiquer dans la mesure où, en plus d'adopter souvent un ton passionné et catégorique laissant peu de place à une quelconque reprise critique, il brasse une quantité énorme d'informations, dans la pure tradition de l'érudition universitaire. C'est pourquoi nous n'avons pris en considération, pour comprendre sa manière d'étudier l'imaginaire, que deux de ses livres, les plus anciens mais qui nous semblent les plus représentatifs de sa démarche dans l'ensemble de son œuvre. Le premier est de nature didactique et formule des considérations générales sur l'imaginaire (*L'Imagination symbolique*), l'autre, plus dense et spécifique, est son ouvrage le plus connu : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Notre exposé aura deux versants correspondant à notre usage du concept d'« entre-deux » : *intersection sans fusion*. D'un côté, on voit comment la sémiotique peut permettre de caractériser le type de sémiosis sous-jacent à la conception de l'imaginaire mise en avant par Durand, et de situer ainsi sa démarche parmi les autres types de pratiques interprétatives, et, d'un autre côté, de mettre au jour l'apport singulier de l'étude de l'imaginaire par Durand à la théorie de la signification, ce qui permettra de cerner une zone d'intersection conceptuelle entre le travail de Durand et la perspective sémiotique.

Avec ou sans majuscule², l'imaginaire, sous la plume de Durand, renvoie à une sorte d'inventaire universel d'images-symboles produites par l'humanité³. Pour Durand, tout comme pour d'autres auteurs comme Mircea Eliade par exemple, l'imaginaire est surtout conçu comme une donnée universelle, comme le bien commun des humains. Et même s'il semble concéder que l'on devrait prendre en considération les spécificités culturelles dans le traitement des images-symboles, il n'en reste pas moins que les articulations fondamentales de l'imaginaire sont pour lui de nature universelle⁴. Le point mérite d'être souligné car d'autres chercheurs,

2. Avec majuscule dans *L'Imagination...*, sans majuscule dans *Les Structures...*

3. Dans la troisième préface de ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 12, il le conçoit comme un « carrefour anthropologique » et le définit (il recourt, en l'occurrence, à la majuscule) comme « l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* ».

4. « C'est toujours faire preuve de colonialisme intellectuel que de considérer les valeurs privilégiées de sa propre culture comme des archétypes normatifs pour d'autres cultures. Ce qui est seul normatif ce sont ces grands assemblages pluriels des images en constellations, en essaims, en poèmes ou en mythes. » (Durand, 1969, p. 11)

qui se sont intéressés au domaine, soutiennent, au contraire, que les images-symboles passent nécessairement par le filtre culturel. C'est le cas, par exemple, de Malek Chebel, auteur d'un *Dictionnaire des symboles musulmans*, qui affirme que «le symbole — tout symbole — ne peut être séparé du terreau dans lequel il naît et se développe» (1995, p. 7). Et quelqu'un qui promeut une «sémiotique des cultures» comme François Rastier défend l'idée que «les codes symboliques ne sont pas omniprésents [...]. Ils sont relatifs à des langues, à des genres textuels, à des auteurs» (1989, p. 25). Il ne fait en cela que reprendre une remarque déjà ancienne de Greimas qui affirmait à propos du «projet bachelardien d'un répertoire des formes qui rendrait compte de l'imagination créatrice», qu'«il est loin d'être prouvé qu'un tel répertoire possède un caractère universel; il devrait pour le moins comporter les articulations rendant compte de la diversification culturelle de l'humanité» (1970, p. 55).

Par ailleurs, c'est que les images-symboles constitutives de l'imaginaire se manifestent aussi bien dans les œuvres langagières de l'humanité que dans d'autres pratiques signifiantes propres à l'homme, comme le montrent d'ailleurs les sous-titres des «dictionnaires de symboles» que nous avons pu consulter. Ainsi, Jean Chevalier et Alain Geerbrant énumèrent les pratiques suivantes comme sous-titre de leur *Dictionnaire des symboles* (1969) : «Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres», et Chebel désigne dans le sous-titre de son dictionnaire trois domaines propres à la manifestation des symboles : «rites, mystique et civilisation». (On peut se demander si la «civilisation» n'inclut pas les deux autres domaines qui n'en sont que deux aspects.) Sémiotiquement parlant, cela montre que les images-symboles sont en quelque sorte indifférentes au matériau verbal et/ou non verbal où elles se manifestent, ainsi qu'à la fonction sociale que le matériau remplit.

Quoi qu'il en soit du statut universel ou non de l'imaginaire ainsi que de ses modes de manifestation, il est avant tout, et pour Durand lui-même, un fait sémiotique. Ainsi, dans son livre didactique sur l'«imagination symbolique», l'auteur commence son exposé en faisant état d'une opposition courante parmi les philosophes de langue française entre *signe* et *symbole*. Dans ce cadre, il essaie de mettre au jour une *gradation* dans l'appréhension de l'élément signifié, l'objet du signe et du symbole. De cette manière, il procède à une typologie sémiotique en notant que si «les *signes arbitraires* [...] renvoient à une réalité signifiée sinon présente du moins toujours présentable» et si les «*signes allégoriques*» signifient «une réalité [...] difficilement présentable» dans la mesure où ils doivent «*figurer* concrètement une partie de la réalité qu'ils signifient», dans le cas du signe-symbole, par contre, «le signifié n'est *plus du tout* présentable» et il «ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible» (Durand, 1964, p. 10). On peut dire que la relation sémiotique de *représentation* entre le signe et son objet varie, selon Durand, en fonction du degré de *présence* pour l'interprète de l'objet signifié ou représenté :

objet toujours présentable → *objet difficilement présentable* → *objet pas du tout présentable*.

D'un point de vue sémiotique, le signe-symbole représente chez Durand un objet qui est une sorte d'épiphanie ineffable et, par conséquent, nécessite un effort herméneutique qui lui-même suppose une certaine « initiation » (au sens ésotérique du terme) de la part de l'interprète.

De cette façon, l'image-symbole, parmi les autres unités sémiotiques, se trouve individuée comme un signe qui renvoie à un objet ineffable. En effet, pour Durand, le symbole est un « signe renvoyant à un indicible et invisible signifié et par là étant obligé d'incarner concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu de redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation » (1964, p. 18). Il va plus loin encore en affirmant que l'image-symbole elle-même en tant que signifiant acquiert un statut ineffable et épiphanique : « Le symbole est [...] par la nature même du signifié inaccessible, *épiphanie*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant de l'indicible. » Cela implique que l'interprète doit avoir une compétence interprétative spéciale pour saisir ce processus sémiotique où le signe et son objet sont tous les deux des épiphanies ! Et de fait, comme postulat fondamental de son approche de l'imaginaire, Durand avance l'idée que l'image-symbole ne relève pas du « domaine sémiologique » et que son étude doit être impartie à une « sémantique spéciale », à savoir une sorte d'herméneutique spécifique qui prendra chez lui les noms d'« archétypologie » et, plus tard, de « mythanalyse », ou encore de « mythocritique ». Cette différenciation tranchée se justifie pour lui dans le fait que la « sémiologie » ne saurait étudier le « symbole imaginaire » car celui-ci « possède plus qu'un sens artificiellement donné [?] ». La « sémantique spéciale » serait plus attentive à son « essentiel et spontané pouvoir de retentissement » (Durand, 1969, p. 21 et p. 11-12). Il faut donc être un *initié* pour *ressentir* (nous sommes, on le voit, dans un ordre d'idées pathémique et non cognitif) ce « pouvoir de retentissement », et c'est pourquoi nous pensons que la sémosis de l'imaginaire chez Durand renvoie à un type d'interprétation ésotériste et occultiste. Essayons maintenant de caractériser ce type initiatique d'interprétation des signes.

Du point de vue historique, la conception épiphanique de l'image-symbole qui réfère à « une réalité inexprimable en mots, contradictoire, insaisissable » ne se développe en Occident qu'avec la diffusion des « écrits hermétiques » liée à un « néoplatonisme très fort ». Dans ce cadre de pensée, l'image-symbole acquiert un aspect initiatique de ralliement à une communauté d'élus dans la mesure où sa force tient au fait qu'elle est « hors d'atteinte des profanes » (Eco, 2003, p. 198 et 200).

Dans ce sens, on peut dire que le processus sémiotique sous-jacent à la conception de l'imaginaire développée par Durand relève de ce que Umberto Eco (1991, p. 9) dénomme avec bonheur « sémosis hermétique ». Il s'agit d'une pratique interprétative du monde et des signes fondée sur la postulation de rapports de « sympathie réciproque » entre les choses et les faits de l'univers (microcosme et macrocosme). En effet, il nous semble que la sémosis hermétique repose essentiellement sur ce que Michel Foucault (1966, p. 81 et suiv., p. 32 et suiv.) appelle « l'imagination de la ressemblance » qui met en avant un postulat fondamental que Eco formule ainsi :

« [...] d'un certain point de vue, toute chose a des rapports d'analogie, de contiguïté et de ressemblance avec n'importe quelle autre chose [...] » (1991, p. 10)

En tenant compte de ces données, on constate que l'approche de l'imaginaire à laquelle procède Durand renvoie, en dernière analyse, à la mise au jour de relations de ressemblance⁵ et n'est, dans ce sens, qu'une reprise d'une tradition ésotérique séculaire. Au xvii^e siècle, le savant alchimiste Athanasius Kircher donnait du symbole une définition qui rappelle étroitement celle de Durand et qui met l'accent sur les relations de ressemblance comme fondement de la constitution de l'image-symbole. Il affirme, en effet, que

Le symbole est une note significative de quelque arcane plus mystérieux, c'est-à-dire que la nature du symbole est de conduire notre âme, *au moyen de quelque similitude*, à la compréhension de quelque chose de très différent des choses qui sont offertes à nos sens externes ; et dont la propriété est d'être dissimulée ou cachée sous le voile d'une expression obscure [...]. (Cité par Eco, 2003, p. 200.)

Ainsi, pour prendre un exemple bref, la « féminité de l'eau » évoque, et donc chez Durand ressemble à, la « liquidité des menstrues », ce qui fait que le « sang menstruel » devient l'« archétype » de « l'élément aquatique et néfaste ». Cette ressemblance, « quoique insolite au premier abord », est présentée par lui comme une « liaison fréquente » mettant en rapport « l'eau » et « la lune » (Durand, 1969, p. 110). S'agit-il d'une fréquence statistique et, dans ce cas, dans quel corpus ? La réponse générale qu'il avance pour justifier ces liaisons repose en sous-main sur l'imagination de la ressemblance. Il affirme en effet que « les symboles constellent parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, parce qu'ils sont des variations sur un archétype » et, d'une manière générale, l'objet de la discipline qu'il promeut (« l'archétypologie anthropologique ») est constitué, pour lui, par « ces ensembles, ces constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs que l'archétypologie anthropologique doit s'ingénier à déceler à travers toutes les manifestations humaines de l'imagination » (Durand, 1969, p. 41). La ressemblance et l'évocation deviennent donc le principe explicatif de la constitution de l'imaginaire, ainsi que la base de la tentative de le « structurer » à l'échelle « anthropologique ». La procédure est assez simple : *x* évoque (ressemble à) *y* qui, à son tour, évoque *z*, et donc, en dernière analyse, les trois éléments peuvent se ranger dans le même *paradigme* car tous les trois évoquent l'archétype fondamental : le « jour », ou la « nuit », ou ce que Durand appelle « les régimes de l'image » : le « régime diurne » et le « régime nocturne ».

Dans son roman, *Le pendule de Foucault*, Eco fait dire au narrateur que trois règles président au mode de pensée régi par la sémiosis hermétique :

Première règle, les idées se relient par analogie. Il n'y a pas de règle pour décider au départ si une analogie est bonne ou mauvaise, parce que n'importe quelle chose est

5. Notons, en passant, que cette recherche de ressemblances plus ou moins étayées semble régir une manière de pratiquer la littérature comparée qu'on trouve par exemple chez Brunel qui se réclame d'ailleurs explicitement de Durand et de sa « mythocritique » (Brunel, 2003, p. 14).

semblable à n'importe quelle autre sous un certain rapport [...]. La deuxième règle [...] dit que si tout se tient, le jeu est valable [...]. Troisième règle : les connexions ne doivent pas être inédites, dans le sens où elles doivent avoir déjà été posées au moins une fois, mieux encore si elles l'ont été de nombreuses fois, par d'autres. C'est ainsi seulement que les croisements semblent vrais, parce qu'ils sont évidents. (1990, p. 762)

Les Structures anthropologiques de l'imaginaire nous semblent en fin de compte relever de ce genre de pratique sémiotique.

Ce qui nous paraît par contre le plus important dans la caractérisation de l'imaginaire chez Durand, c'est le fait qu'il le conçoit comme réglé par une logique qui lui est propre : la *logique de l'imaginaire*. Il affirme, en effet, que le « jaillissement luxuriant des images, même dans les cas les plus confusionnels, est toujours enchaîné par une logique, fût-elle une logique appauvrie, une logique de « quatre sous » » (Durand, 1969, p. 26). Dans le même ordre d'idées, Jean Chevalier et Alain Geerbrant (1969, p. xxviii) citent cette affirmation de Durand en la modifiant légèrement (« une logique » devient « une logique des symboles ») et constatent que « le domaine de l'imaginaire n'est pas celui de l'anarchie et du désordre [...]. Un symbole n'est pas un argument, mais il s'inscrit dans une logique ». Ces propositions, qui plaident en quelque sorte pour une diversification des formes que peut prendre la rationalité, rencontrent les prises de position du sémioticien qui, en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologie historique, soutient l'existence de « différentes formes de rationalité » et préfère parler « de types distincts de rationalité plutôt que de la raison excluant la foi » (Greimas, 1987, p. 322 ; Greimas, 1982, p. 126)⁶. En effet, d'une manière générale, la pensée sémiotique pose, à la base de tous les procès sémiotiques, l'existence de relations logiques mais qui ne ressemblent pas forcément à celles de « la logique traditionnelle » (Greimas & Courtés, 1979, p. 31).

Ainsi, au fondement de la production de toute signification, se trouvent des potentialités de nature « logico-sémantique » qui structurent aussi bien l'univers sociolectal que l'univers idiolectal, et qui prennent parfois la forme d'une « logique des approximations » (Greimas, 1976, p. 139-140 et p. 26-27). En quelque sorte, la sémiotique ne table pas sur une seule forme de rationalité, et elle accueillerait sans réticence la « logique de quatre sous » dont parle Durand, elle qui se conçoit d'ailleurs comme une tentative de mettre au jour « une sorte de *logique de l'imaginaire collectif* » (Courtés, 1986, p. 11) et postule l'existence, en ce qui concerne l'imaginaire et ses différentes manifestations signifiantes, de configurations universelles et transculturelles⁷.

6. Dans ses livres, Vernant parle de « plans de croyance » ou de « rationalité différente ». Un exemple : les Grecs ne croyaient pas en leurs mythes de la même manière que le catholique pratiquant croit en la sainte trinité !

7. Greimas affirme en effet que « les trois mille sociétés ethno-culturelles qui composent l'humanité [...] possèdent *mutatis mutandis* les mêmes formes narratives. De plus, il y a des formules, des proverbes, des rituels, etc., des formes discursives que sous-tendent des schèmes de pensée généralisables. Ces formes ne peuvent s'expliquer ni par des influences, ni par des modes de production spontanée.

Dans cet ordre d'idées, il nous semble possible de tracer les contours d'une zone d'intersection (intersection sans fusion, selon notre conception de l'«entre-deux») entre les deux points de vue sur l'imaginaire comme fait signifiant et significatif, en disant que si Durand privilégie la «rationalité paradigmatique» dans son approche de l'imaginaire, la sémiotique, elle, se règle avant tout sur une «rationalité syntagmatique»⁸. On peut soutenir de cette façon que la sémiotique vise à mettre au jour la *forme* de l'imaginaire ou encore ses articulations élémentaires, en mettant l'accent sur sa dimension syntagmatique, autrement dit *syntactique*. Par contre, dans sa conception de l'imaginaire, Durand rejette explicitement la *visée syntagmatique*⁹ qui implique nécessairement le déroulement temporel. En effet, il veut «éliminer ontologiquement» le «sens progressif de la description, un sens qui est obligé de choisir un point de départ» (Durand, 1969, p. 44). Sa description des images-symboles est donc résolument paradigmatique, excluant le temps et mettant en avant des «constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs» (*ibid.*, p. 41).

De cela, on comprend que l'archétypologie, qui comme son nom l'indique procède à une typologie des «archétypes», vise avant tout la *substance* de l'imaginaire ou ses contenus (les images-symboles), en mettant l'accent, comme toute entreprise taxinomique, sur la visée paradigmatique, systématique et classificatoire. Elle adopte de cette façon une perspective résolument *sémantique*¹⁰. Notons que cette méconnaissance des organisations formelles conduit parfois Durand à des prises de positions hétérodoxes par rapport à l'anthropologie culturelle dans le cadre de laquelle il semble situer son programme de recherche. Ainsi, il cite souvent et avec respect les textes de Lévi-Strauss. Mais ses renvois au grand anthropologue, pour conforter ses propres propositions, ne sont pas toujours justifiés dans la mesure où les concepts explicatifs de la science anthropologique sont utilisés d'une manière particulière qui leur fait quitter leur lieu de provenance sans que le lecteur en soit averti. Nous donnerons un exemple qui concerne l'une des articulations élémentaires de l'imaginaire selon la sémiotique, à savoir l'opposition de base en anthropologie culturelle entre *nature* et *culture*. À la page 52 des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand semble s'appuyer sur Lévi-Strauss auquel il renvoie en avançant la proposition suivante : «[...] ce qui est de l'ordre de la nature et a pour critères l'universalité et la spontanéité est séparé de ce qui appartient à la culture, domaine de la particularité, de la relativité et de la contrainte.» Il ajoute aussitôt : «[...] la culture valable, c'est-à-dire celle qui motive la réflexion et la rêverie humaine [...].»

Disons que ce sont là les formes universelles de l'humanité» (Greimas, 1984, p. 3). De son côté, Petitot considère que la sémiotique «vise à être une anthropologie structurale de l'imaginaire» (1985, p. 284).

8. Ces dénominations sont empruntées à Greimas (1982, p. 126 et 128).

9. Coquet (1984) oppose la «visée syntagmatique» à la «visée paradigmatique» comme la prise en considération du temps et du changement par rapport à leur forclusion.

10. Sur l'homologation «syntaxe» *vs* «sémantique» et «paradigmatique» *vs* «syntagmatique», voir Ducrot & Todorov (1972, p. 281). Voir aussi Courtés (1986, p. 10 et 17). Nous pensons que l'origine de cette homologation est la distinction faite par Lévi-Strauss entre la «structure» et la «forme» (1973, notamment p. 162).

Il s'agit ici d'une inflexion tout à fait étrangère à la portée que Lévi-Strauss, et à sa suite Greimas, donnent à l'opposition entre nature et culture. En effet, pour eux cette opposition signifiante *informe* en sous-main toute société, ou plus exactement les structures économiques, les systèmes de parenté et les productions sémiotiques de n'importe quelle société : la « culture » subsume les contenus que la société reconnaît comme les siens et la « nature » les contenus qu'elle rejette hors de la « culture¹¹ ». En effet, cette articulation élémentaire est elle-même d'essence culturelle, car « elle s'inscrit immédiatement dans tel ou tel contexte culturel ». La « nature », dans le cadre de cette opposition signifiante, n'est pas « la nature en soi » mais une « nature culturalisée », à savoir ce qui, dans une société, est considéré comme appartenant à la nature, par opposition à ce qui est considéré comme culture (Greimas & Courtés, 1979, p. 78). Ainsi, les deux termes de l'opposition sont de nature formelle et leurs contenus (leurs substances) varient d'une société à l'autre.

Or quel est l'usage que fait Durand des deux notions ? Il les oppose par des traits caractéristiques en en faisant des essences ; il les réifie en quelque sorte en les traitant comme des substances : la « culture » serait le particulier, le relatif et le contingent, et la « nature » serait ce qui est universel et spontané. Mais ce qui fausse le renvoi à l'anthropologie culturelle, c'est qu'il parle d'une « culture valable », évaluation absente du projet anthropologique qui considère que toute société possède une culture parfaitement « valable » à son échelle. Il nous semble qu'ici Durand, sans crier gare, reprend l'usage philosophique commun du mot « culture » (Lalande, 2002 [1926], p. 199) comme formation (*Bildung*) de l'individu : « La culture valable [...] est donc celle qui surdétermine par une espèce de finalité le projet naturel fourni par les réflexes dominants. »

Répétons-le, l'étude de l'imaginaire entreprise par Durand est dominée par la visée paradigmatique. En effet, ce qu'il appelle « structures » n'est autre qu'« un isomorphisme des schèmes, des archétypes et des symboles au sein des systèmes mythiques ou de constellations statiques » (Durand, 1969, p. 65). Les structures pour lui sont « taxinomiques et pédagogiques » car « servant commodément la classification ». Ce qu'il appelle « Régime » n'est en fait qu'une « structure plus générale » assurant « un groupement d'images ». Ce point de vue résolument classificatoire ne doit pas nous étonner car le but c'est, en fin de compte, une « archétypologie », et une typologie est nécessairement taxinomique. L'étude de la mise en récit des images ou leur inclusion dans un ordre syntagmatique n'est pas considérée et, pourrait-on dire, une syntaxe de l'imaginaire n'est pas prise en compte par Durand.

C'est à ce niveau que se situe, nous semble-t-il, l'apport de la sémiotique à l'« entre-deux » disciplinaire dont nous esquissons les contours, dans la mesure où la sémiotique n'a cessé de montrer que la « logique de l'imaginaire » n'est pas nécessairement paradigmatique et classificatoire, et d'insister aussi bien sur la forme, et

11. « On admet, selon la description de C. Lévi-Strauss, que les sociétés humaines divisent leurs univers sémantiques en deux dimensions, la Culture et la Nature, la première définie par les contenus qu'elles assument et où elles s'investissent, la seconde par ceux qu'elles rejettent. » (Greimas, 1970, p. 142-143)

donc sur la dimension syntagmatique et syntaxique, que sur la substance informée, et donc sur les oppositions paradigmatiques ou sémantiques. En effet, comme le soutient Jean Petitot, « si le concept de structure est le concept *formel* de base de la sémiotique, celui de *l'imaginaire comme chair* doit en devenir le concept *substantiel* de base » (1985, p. 284). Les recherches sur les archétypes de l'imaginaire trouveraient ainsi leur place désignée au sein de l'édifice théorique de la sémiotique.

En tout cas, la conjugaison des deux visées syntaxique et sémantique (forme et substance) est importante pour l'analyse des organisations discursives telles que les contes populaires par exemple, lieu de manifestation courant de l'imaginaire et de ses foisonnements symboliques. Généralement, lorsqu'on réfléchit aux images-symboles telles qu'elles se présentent dans les différents types de discours, on se contente de les *dénommer*. C'est ainsi que procède Durand. Son « index alphabétique des thèmes symboliques, archétypaux et mythiques » (1969, p. 523-530) est de fait une liste de dénominations, ce qui montre que nous sommes placés dans le cadre d'une visée paradigmatique exclusive, ou dans ce que Émile Benveniste appelle le « mode sémiotique » de la signifiante, alors que si nous voulons saisir de près le procès de symbolisation, il nous faut plutôt nous arrêter sur la structure d'accueil de la dénomination de l'image-symbole qui est de nature syntagmatique car relevant du discours ou du « mode sémantique de la signifiante », caractérisée d'ailleurs par cette opération formatrice du sens qu'est la *syntagmation* (Benveniste, 1974, p. 43-66 et p. 215-240).

Prenons comme exemple, pour illustrer notre propos, un conte des *Mille et Une Nuits*, connu sous le nom de « Histoire du troisième vieillard¹² ». Résumons l'argument : une femme stérile, adultère et magicienne, métamorphose son mari en chien et le chasse du foyer conjugal pour continuer de vivre librement sa sexualité. Une jeune femme, magicienne elle aussi, lui redonne sa forme humaine et lui fournit les moyens magiques pour se venger de son épouse adultère à qui il choisit de donner la forme d'une mule.

Du point de vue de la composition du récit, en cernant la syntaxe narrative du texte ou l'enchaînement des épisodes dans le conte, le folkloriste, situé dans une perspective paradigmatique et classificatoire, ne retiendra que la triplification du procès dénommé « métamorphose magique » qui se répète trois fois dans le déroulement du récit et qu'il va considérer comme un « motif » propre à l'ensemble des contes de l'humanité (Elisseé, 1949, p. 143-144). Cependant, le choix par notre conte de telle ou telle figure animale n'est pas innocent et a en lui-même sa propre signification, une signification paradigmatique bien sûr mais liée à sa localisation dans la trame syntagmatique du récit. En effet, l'image du chien et celle de la mule ne sont pas sans résonances culturelles et s'il est vrai que « le symbole [...] ne peut être séparé du terreau dans lequel il naît et se développe » (Chebel, 1995, p. 7), la mise en évidence des articulations, non simplement sémantiques mais aussi syn-

12. *Kitāb alf layla wa layla*, Le Caire, Édition de Būlāq, 1252H (1835), I, nuits 2 et 3, p. 9. Voir, pour la version française, *Les Mille et Une Nuits*, traduction de R. Khawam, Phébus/Presses Pocket, 1986, t. 1, p. 79-82 (le titre du conte dans cette traduction est « Cœur gourmand »).

taxiques du conte, doit prendre en considération le réseau des significations dans lequel entrent les images du chien et de la mule dans la culture arabo-musulmane. Ainsi, en choisissant de transformer son mari en chien et non en un autre animal, la femme adultère réduit son mari au néant du point de vue social, dans la mesure où le chien est une sorte de paria pour les musulmans, un être souillé dont il faut éviter le contact¹³. On voit comment fonctionne la symbolisation : telle figure du monde, en l'occurrence un animal, est « l'image de... » ou « synonyme de... ». Le symbolisé n'étant rien d'autre, dans notre cas, que les propriétés négatives rattachées à l'animal du point de vue social. Mais il s'agit ici du seul point de vue sémantique : telle figure évoque tel thème. Si nous conjugons la perspective sémantique avec le point de vue syntaxique, nous constaterons que l'image du chien qui apparaît au début du récit s'oppose à celle de mule sur laquelle se clôt le conte, constituant de cette manière les deux pôles de « l'inversion des signes du contenu » (Greimas, 1970, p. 187) sous-jacente à la trame narrative. Curieusement, dans les deux dictionnaires de symboles cités ainsi que dans le livre de Durand, s'il existe bien un article ou un développement plus ou moins important consacré au chien, rien n'est dit par contre de la figure de la mule. Alors essayons de voir par nous-même de quoi la mule est l'image ou le synonyme en nous aidant à la fois des données textuelles et des informations fournies par le contexte culturel du conte.

Le premier trait caractéristique de la mule est évident : c'est celui que tout le monde connaît : la *stérilité*. Ce trait est donc utilisé symboliquement par le conte. En effet, dans l'imaginaire des *Nuits*, il y a une incompatibilité foncière entre le statut de mère et celui d'épouse adultère : on ne voit jamais dans les contes du recueil une femme être dotée des deux statuts à la fois. Mais le symbolisé qui nous semble le plus important ici est un comportement social, une attitude que doit adopter l'homme pour la bonne marche de la société qu'on pourrait dénommer « la domestication de l'épouse ». C'est ce que déclare sans ambages le héros du conte :

Le lendemain [de la métamorphose de sa femme en mule], j'achetai pour elle un mors en fer, un bât, une sangle, et pour moi une cravache en lanières tressées. Je fixai enfin des éperons à mes souliers [...] et c'est dans cet équipement que je la monte depuis ce jour chaque fois que je vaque à mes affaires. (Traduction de R. Khawam)

Le psychanalyste serait tenté de voir dans cette figuration la mise en scène d'un fantasme libidinal de nature sadique. En fait, il s'agit d'une « victoire » du mari sur l'épouse qui l'avait exclu de la société en le transformant en chien. Et ce n'est pas une victoire ponctuelle ; elle prend plutôt comme le dit le conte la forme de la vie quotidienne. Le conte affirme donc la domination du mari sur l'épouse mais, en plus, le choix de l'image de la mule met en avant l'idée que, pour la bonne marche de la vie conjugale et donc de la société, l'épouse doit être quotidiennement « domptée »

13. Voir sur ce sujet Chevalier et Gheerbrant (1969, article « chien », p. 243) qui affirment que « l'islam fait du chien l'image de ce que la création comporte de plus vil » et Chebel (1995, p. 95) renchérit : « [...] à l'exception du chien de chasse, un lévrier par exemple [...], le chien est synonyme d'impureté et de souillure. »

ou « domestiquée ». Ces faits renvoient à tout l'imaginaire cristallisé autour de la figure de la femme dans la culture arabo-musulmane ou plus généralement sémitique. En effet, comme le remarque le sociologue Fatima Mernissi (1983, p. 43), il s'agit là d'une nécessité pour la société dans la mesure où « si les femmes ne sont pas socialement contrôlées et surveillées, les hommes doivent faire face à leur pouvoir sexuel irrésistible qui engendre irrésistiblement *fitna* et le chaos en les poussant au *zina*, copulation illicite ».

En conjuguant le point de vue sémantique (l'opposition paradigmatique entre la figure du chien et celle de mule) avec le point de vue syntaxique (la première fait partie de la séquence inaugurale du conte, la deuxième clôt le déroulement syntagmatique du récit), on peut dire, en dernière analyse, que l'articulation élémentaire du conte *symbolise* (il s'agit d'un procès de symbolisation ponctuel), dans l'imaginaire arabo-musulman, le passage de la nature à la culture, autrement dit de la domination par la femme, nocive pour l'ordre social, à celle de l'homme nécessaire au maintien et à la perpétuation de l'ordre social.

Nous aimerions conclure sur une note personnelle. Nous tenons, en effet, à dire que certaines des prises de position de Durand, ou de quelques-uns de ceux qui se réclament de son œuvre, se situent sciemment en dehors d'un cadre rationnel critique et nous semblent verser parfois, en matière du traitement de l'imaginaire, dans le mysticisme de l'ineffable épiphanique, et même dans l'ésotérisme maçonnique ou autre. On ne peut que recommander la prudence à ce sujet, car nous savons tous que ce genre d'exclusive (ceux qui sont sensibles au côté mystique des images-symboles vis-à-vis des « iconoclastes ») peut constituer un rejet de toute tentative de constituer un « entre-deux » et déboucher finalement sur une confrontation incessante : ce n'est plus un « entre-deux » mais un « nous-contre-eux ». De même, il ne faut pas trop hypostasier l'imaginaire et lui octroyer le droit d'orienter notre pensée et notre vie, car, s'agissant d'images-symboles, on se trouve aussi bien en présence de faits apparemment insignifiants comme la mode du New Age ou de la franc-maçonnerie, ou encore du tapage médiatique autour de mauvais romans d'où on tire de mauvais films comme le *Da Vinci Code* dont le héros est affublé du titre universitaire de professeur de « symbologie » [*sic*], que des meurtres d'innocents dont la seule faute est de ne pas partager les mêmes images-symboles, ou de les avoir interprétées différemment de celles de leurs assassins. Une attitude réglée sur le simple « bon sens » est à adopter à ce sujet.

C'est pourquoi, pour finir avec cette note personnelle, nous reprenons le roman *Le pendule de Foucault* d'Eco (1990), sémioticien qu'on ne peut taxer d'« iconoclastie » tant il s'est occupé des images et de leurs significations. Le roman met en scène d'une manière plaisante les dangers de l'usage irrationnel des symboles. Citons ce passage d'où nous avons extrait l'énoncé un peu provocateur qui sert d'épigraphe à notre article, et où la compagne du narrateur (on le sait, les femmes sont généralement dotées de plus de bon sens que les hommes) essaie de le dissuader de s'immerger totalement dans l'océan des analogies et des ressemblances symboliques :

Poum, lui dit-elle, il n'y a pas d'archétypes, il y a le corps. Dans le ventre, c'est beau, parce que l'enfant y grandit, que s'y enfile, tout joyeux, ton oiseau et y descend la bonne nourriture pleine de saveur, et voilà pourquoi sont beaux et importants la caverne, l'anfractuosité, la galerie, le souterrain, et même le labyrinthe qui est fait à l'image de nos bonnes et saintes tripes [...].

Et elle continue sur la même lancée pendant plusieurs pages ramenant, avec une lucidité salutaire toute féminine, les fameux archétypes à des désirs et des besoins humains... trop humains.

Bibliographie

- BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard.
- BRUNEL Pierre, 2003, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF.
- CHEBEL Malek, 1995, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel.
- CHEVALIER Jean & GEERBRANT Alain, 1969, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafont/Jupiter.
- COQUET Jean-Claude, 1984, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck.
- COURTÉS Joseph, 1986, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF.
- DUCROT Oswald & TODOROV Tzvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- DURAND Gilbert, 1964, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- DURAND Gilbert, 1969, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO Umberto, 1990, *Le pendule de Foucault* [1988], traduit de l'italien par J.-N. Schifano, Paris, Grasset.
- ECO Umberto, 1991, « Los límites de la interpretación », *Revista de Occidente*, n° 118, p. 5-24.
- ECO Umberto, 2003, *De la littérature* [2002], traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset.
- ELISSEEF Nikita, 1949, *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits. Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas.
- FOUCAULT Michel, 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1970, *Du Sens*, Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1976, *Maupassant. Le sémiotique du texte*, Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1982, *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1984, « Entretien de H.-G. Ruprecht avec A.J. Greimas. Ouvertures méta-sémiotiques », *Recherches sémiotiques (RSSI)*, n° 1, Université de Toronto.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1987, « Algirdas Julien Greimas mis à la question », dans J.-C. Coquet et M. Arrivé (éds), *Sémiotique en jeu*, Paris/Amsterdam/Philadelphie, Hadès/Benjamins.
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTÉS Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

- LALANDE André, 2002, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1973, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MERNISSI Fatima, 1983, *Sexe, idéologie, islam*, Paris, Tierce.
- PETITOT Jean, 1985, « Les deux indicibles ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair », dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins.
- RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- RICŒUR Paul, 1983, *Temps et récit I*, Paris, Seuil.