

Helder Godinho

*Université nouvelle de Lisbonne,
Centre d'études sur l'imaginaire littéraire, FCSH-UNL*

Les pouvoirs du récit

RÉSUMÉ

Selon Damásio, le moi conscient se crée à partir de la capacité du cerveau à *raconter*, c'est-à-dire à transformer en récit les signaux et messages produits par ses diverses couches. Les mythes donnent au monde une cohérence significative qui provient de l'organisation des éléments que ses récits produisent. Les rapports au monde de toutes les espèces vivantes sont contenus dans les limites de leurs possibilités phylogénétiques qui résultent déjà d'une relation continuée pendant des millions d'années. La capacité humaine de créer des récits sur le réel (au sens le plus large du terme) doit intégrer ces éléments phylogénétiques qui se manifestent même dans les parties non conscientes du cerveau intégrées pourtant dans le récit qui construit un moi. Ce dépôt venu du fond des âges est une des causes de l'excès de sens que nous poursuivons toujours et qui est, au niveau de l'imaginaire «premier» (celui que Gilbert Durand considérerait le patrimoine du *sapiens*) la voix de ce fonds dans ces rapports avec le texte du monde. Un récit est ainsi une façon de donner à voir l'invisible, et cette invisibilité produit un excès de sens qui cherche toujours à se manifester. Il est marqué par les cohérences et consistances des images de cet imaginaire premier qui médiatise toujours nos relations au monde et aux autres, et auquel s'ajoute les cohérences des imaginaires «seconds» des individus et des cultures.

MOTS-CLÉS

Récit, imaginaire, identité, moi, excès de sens, impensé, non-dit, neurosciences, phylogénèse.

ABSTRACT

According to Damásio, the self-conscious arises from the ability of the brain *to tell*, i.e. turn into a story the signals and messages produced by its various layers. Myths give the world a significant consistency that comes from the organization of the elements produced by its stories. The relationships of all living species with the world are contained within the limits of their phylogenetic opportunities resulting from a relationship continued for millions of years. The human ability to create stories about reality (in the broadest sense of the term) must incorporate these phylogenetic elements (which occur even in the non-conscious parts of the brain) into the narrative that builds self-awareness. This unknown repository coming from the depths of time is one of the causes of the excess of meaning that we always pursue

and is, at the level of the basic imaginary, one that Gilbert Durand considered the heritage of *sapiens*, the voice of these assets in their links with the text of the world. A narrative is thus a means of seeing the invisible, and this invisibility produces an excess of meaning which always seeks to manifest itself. It is marked by the coherence and consistency of the images of this basic imaginary which always mediates our relationship to the world and to others, and to which is added the coherences of the secondary imaginary coming from individuals and cultures.

KEYWORDS

Narrative, imaginary, identity, self, excess of meaning, unthought, untold, neurosciences, phylogenesis.

António Damásio, dans son *Livre de la Conscience* (2010), nous dit que les diverses couches du cerveau qui se sont formées pendant l'évolution doivent s'articuler pour former notre esprit conscient : « L'esprit conscient résulte de l'articulation fluide entre plusieurs locaux du cerveau » (p. 42) ; articulation qui a permis la constitution d'un moi conscient s'affirmant comme sujet. Il va prendre, une fois constitué, le commandement des opérations du cerveau :

Le dernier produit de la conscience [l'esprit conscient qui crée le sujet] se produit *à partir* de ces innombrables locaux cérébraux fonctionnant en même temps. Il ne se produit pas dans un lieu unique et, de la sorte, il ressemble à l'exécution d'une pièce symphonique, qui ne résulte pas du travail d'un seul musicien ni d'une seule section d'un orchestre. Le plus étrange, en ce qui concerne les aspects supérieurs de la conscience, c'est l'évidente absence d'un maestro *avant* le début de la performance, quoique à mesure que telle performance se déroule, surgisse, en fait, un maestro [le moi conscient]. Pour tous les effets, nous avons maintenant un maestro qui oriente l'orchestre, quoique c'est l'exécution qui a créé le maestro — le moi — et non le contraire. Le maestro est une construction des sentiments *et d'un dispositif de récit cérébral*, mais ceci ne signifie pas que le maestro soit moins réel. (*Ibid.*, p. 42-43, « à partir de » souligné par l'auteur, « et d'un dispositif de récit cérébral » souligné par moi.)

Donc, c'est ce dispositif, cette capacité du cerveau de *raconter*, de transformer les signaux et messages en récits, qui permet la construction d'un moi conscient (le maestro) qui, une fois constitué, prend le commandement des narrations par lesquelles le cerveau s'organise en cohérence et organise le monde en cohérence. C'est certainement ce besoin de donner une cohérence au monde pour y trouver une géométrie significative qui a présidé à la création des mythes. La cohérence est donc nécessitée par celle du cerveau qui fait le monde à son image et ressemblance. Et qui préside aux modernes théories scientifiques et philosophiques.

Il faut aussi remarquer, pour comprendre les éléments que nous utilisons pour ces constructions, que quelques-uns se font malgré nous ou malgré notre savoir conscient. Ils sont les grands responsables (quoique pas les seuls, les contextes comptent aussi) de l'excédent de sens de tous nos « dits et écrits ». Il faut aussi remarquer

que, selon Damásio, « l'esprit conscient se limita à rendre *connaissable* la connaissance de la gestion basique de la vie » (*ibid.*, p. 56). En effet, selon lui, la connaissance cachée, non consciente, de la gestion de la vie que le cerveau réalise même avant d'avoir créé le moi conscient, précède l'expérience consciente de cette connaissance soit phylogénétiquement, soit actuellement.

Cette connaissance occulte est assez sophistiquée et ne doit pas être considérée comme primitive. Sa complexité est énorme et l'intelligence implicite qu'elle implique, étonnante. [...] [la] gestion non consciente de la vie [...] constitue le schéma de base pour les attitudes et intentions des esprits conscients. (*Ibid.*, p. 57)

Donc, ce fonds pré-conscient, d'origine phylogénétique, bien au-delà de l'inconscient freudien, est toujours présent derrière nos décisions et savoirs conscients. Cette importance du fonds phylogénétique dans nos attitudes, rituels et dans notre culture en général, a été souvent soulignée, et je pense surtout à l'éthologiste Konrad Lorenz et, particulièrement, à son livre *L'Envers du miroir* (1990).

Damásio souligne aussi l'influence de l'inconscient génétique dans nos comportements et dans la culture, en disant que ceci est particulièrement remarquable en ce qui concerne quelques-unes des dispositions sur lesquelles les structures culturelles ont été édifiées.

L'inconscient génétique a eu un mot à dire dans la configuration initiale des arts, de la musique et la peinture à la poésie. Il a eu quelque chose à voir avec la structuration primordiale de l'espace social, y compris ses conventions et ses règles. Il a eu quelque chose à voir, comme Freud et Jung l'ont certainement pressenti, avec beaucoup d'aspects de la sexualité humaine. Il a apporté une grande contribution aux récits fondamentaux de la religion et aux enjeux pérennes des pièces de théâtre et des romans, lesquels tournent, en grande partie, autour de la force et des programmes émotionnels inspirés par le génome. [...] Le théâtre et le roman, comme le cinéma, leur héritier du ^{xx}e siècle, ont beaucoup bénéficié de l'inconscient génomique.

L'inconscient génomique est en partie responsable de l'uniformité d'une grande partie des comportements humains. (Damásio, 2010, p. 343, ma traduction.)

J'ajouterai pour ma part qu'il est aussi responsable, sans doute, de la consistance (permanence) universelle de ce que j'appelle l'imaginaire premier et qui a été si magistralement décrit par Gilbert Durand.

Je voudrais, encore, donner une dernière citation de Damásio. Nous avons déjà vu que le cerveau construit sa cohérence interne qui crée le moi conscient comme un récit. Maintenant, ce besoin de faire des récits est aussi utilisé pour la régulation homéostatique des problèmes sociaux (consolation pour ceux qui sont en souffrance, récompense et punitions, etc.) qui s'est développée comme une sagesse de l'espèce.

Comment rendre tout ce savoir compréhensible, transmissible, convaincant, applicable, c'est-à-dire, en termes très simples, comment faire pour qu'il devienne effectif? Le problème a été posé et une solution a été trouvée. Raconter des histoires a été la solution — la narration d'histoires est quelque chose que le cerveau fait de façon naturelle et implicite. *Cette capacité de faire des récits a créé notre moi et on ne doit*

pas s'étonner qu'elle soit aussi disséminée par tout le tissu des sociétés et des cultures humaines. (Ibid., p. 359, souligné par moi.)

Le récit est donc un besoin pour l'unité du moi et la construction d'une subjectivité et pour régler le fonctionnement social.

Je ne vais pas entrer dans des discussions techniques sur ce qu'est un récit. Je veux simplement souligner ici une caractéristique fondamentale du récit : sa capacité à introduire de la cohérence. Non seulement un neurologue comme Damásio le dit, en soulignant cette cohérence depuis le cerveau jusqu'à la réalité, mais aussi d'autres l'ont fait à partir de bases complètement différentes. C'est le cas de l'historien de la conscience, Hayden White, qui, dans une étude remarquable, sur « La valeur de la narrativité dans la représentation de la réalité » (« The Value of Narrativity in the Representation of Reality », 1980) montre que la valeur centrale d'un récit est la création de la cohérence d'une signification dans un monde qui, autrement, serait chaotique parce que non signifiant pour le sujet qui le perçoit.

En partant du fait que : « Si on voit le récit et la narrativité comme les instruments par lesquels les demandes contradictoires de l'imaginaire et du réel sont médiatisées, arbitrées, ou résolues dans un discours, nous commençons à comprendre et l'appel du récit et les fondements de son refus » (White, 1980, p. 8-9) ; il va le montrer en analysant les conceptions du monde et de la société qui sont derrière les Annales, les Chroniques et l'Histoire en soi. Il montre que les Annales (de saint Gall), en présentant une séquence temporelle avec des événements qui lui correspondent et qui sont plus ou moins aléatoires pour notre point de vue d'aujourd'hui qui connaît le passé et la signification de ces événements-là, ainsi que d'autres non mentionnés et qui ont eu plus d'importance considérés rétrospectivement, en montrant, disais-je, seulement cette séquence sans récit, les Annales n'ont pas de sujet central à partir duquel une histoire peut être racontée. Par contre, la Chronique a comme sujet central l'intérêt du groupe dont elle raconte les faits, mais elle ne se clôt pas, elle se termine simplement. Au contraire, l'Histoire proprement dite se clôt dans le sens qu'elle a un sujet central qu'elle épuise. Elle aussi s'organise autour d'une valeur, soit l'intérêt de l'État, soit le point de vue culturel qu'elle a choisi de décrire.

Donc, tout récit s'organise autour d'un point central qui lui donne sa cohérence et qui est son lieu auctorial. Les événements ne racontent pas leur histoire, ils se succèdent simplement, et c'est le récit qu'on fait sur eux qui leur donne une cohérence. Racontés, narrés, les événements sont révélés comme possédant une structure, un ordre de signification, qu'ils ne possèdent pas en tant que simple séquence. Les récits unifient, en tant que donneurs de cohérence, autour d'un centre, comme disait Damásio à propos du cerveau qui se constituait en moi conscient et en sujet grâce à sa capacité narrative. Dans la réponse à un compte rendu critique de son étude (1981), Hayden White dit :

Je pars du principe que nous sommes d'accord sur le fait que la narrativisation est ce que Fredric Jameson appelle « la fonction centrale ou l'instance de l'esprit humain » ou ce que Mink lui-même appelle, dans un essai sur *La Forme Narrative comme instrument cognitif*, « une forme de la compréhension humaine » qui produit du sens en

imposant une certaine cohérence formelle à un chaos virtuel d'«événements», qui, en soi (ou comme donnés à la perception) ne peuvent pas être considérés comme possédant quelque forme particulière, encore moins le genre que nous associons avec «histoires». (White, 1981, p. 795)

Et il ajoute, dans la même page, que cela n'a pas de sens de parler d'un événement en soi mais seulement dans une description : «Il ne fait pas du tout sens de parler d'un *événement per se* mais seulement d'*événements en description*.»

Je veux souligner cet aspect, qui me semble fondamental, de l'imposition d'une forme qui donne un sens (comme dans l'art), dans ce cas la forme narrative. Vergílio Ferreira, aussi, dit la même chose, en annonçant qu'il écrit pour donner un sens au réel (1992, n° 23 et n° 85). Et très curieusement, quand j'ai fait l'édition génétique d'un livre qu'il n'avait pas eu le temps de publier, j'ai remarqué que les endroits les plus corrigés, rayés, étaient ceux où il y avait des descriptions du réel, des scènes auxquelles il avait assisté (Ferreira, 2001).

Raconter est ainsi, avant tout, donner une forme qui introduit une signification dans un monde qui est là. C'est pourquoi le récit où cette forme prend corps est un lieu de médiation entre l'homme et le monde, comme Hayden White l'avait remarqué. C'est certainement pour cela aussi que Paul Ricoeur disait qu'une vie racontée est une vie mieux comprise. Transformer les événements d'une vie dans un récit leur donne cohérence et, en cela, renforce le sujet. Damásio, rappelons-le encore, faisait naître le sujet qui est impliqué dans le moi conscient de cette capacité du cerveau d'organiser en narration les divers stimuli et connaissances préconscientes par cette capacité de centraliser et donner cohérence.

Hayden White introduit une curieuse conséquence de cette cohérence imposée par la Forme que le récit donne aux événements : «Le récit historique confère à cette réalité une forme et, en conséquence, *la rend désirable, transforme le réel en un objet de désir*, et le fait par son imposition aux événements qui sont représentés comme réels de la cohérence formelle que l'histoire possède» (1980, p. 23-24, souligné par moi). Encore une fois, il faut rappeler que l'imposition d'une forme de signification au dit «réel» oblige à ce qu'y soient mêlés le réel et l'imaginaire. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'appréhension du réel qui ne soit pas aussi imaginaire, ce qui nous empêche de les opposer. Et c'est ce que Hayden White souligne encore un peu avant de finir :

J'ai cherché à suggérer que cette valeur attachée à la narrativité dans la représentation des événements réels se pose à partir d'un désir de faire que les événements réels montrent la cohérence, l'intégrité, la complétude et la clôture d'une image de la vie qui est et qui peut ne pas être qu'imaginaire.» (*Ibid.*, p. 27)

Et je rappelle encore une fois que le mythe est le récit qui donne au monde une cohérence primordiale, surtout les mythes fondateurs qui expliquent comment il a été créé, la façon dont nous devons nous comporter dans ce monde, et beaucoup d'autres choses.

Je souligne très fortement cet aspect du réel qui devient désirable quand une forme narrative lui est imposée, parce qu'elle le rend cohérent et le fait signifier. Car nous nous souvenons tous de l'amour *de lonh* médiéval où l'amour naissait

dans un récit sur les qualités et la beauté d'une demoiselle ou d'une dame, normalement, mais pas toujours. Je rappellerais le roman du XIII^e siècle *Durmart le Galois* (éd. Gildea, 1965), où Durmart, le fils du roi de Galles, ayant entendu raconter la beauté et les merveilleuses qualités de la reine d'Irlande se met en route vers l'Irlande pour la rencontrer. Dans une forêt, il rencontre une femme dont il ignore qu'elle est la reine d'Irlande et il ne ressent rien pour elle. Quand il est arrivé en Irlande, la même femme est objet d'un grand amour, car elle est maintenant reconnue comme étant le référent du texte où l'amour était né. C'est-à-dire que 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.

Dans la littérature médiévale, on en relève de nombreux cas (*Le Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dôle* [Renart, 1979] par exemple). Le récit peut être remplacé par le philtre d'amour (Tristan) ou par l'ombre (*Le Lai de l'Ombre* [Renart, 1997]). 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. Cette médiatisation peut être personnifiée par l'entremetteuse ou l'entremetteur.

Mais il n'y a pas que dans la littérature médiévale que l'amour naît dans un récit. Les exemples en sont nombreux dans plusieurs époques. Je ne donne que deux exemples (pour ne pas parler du *D. Quixote* où l'amour de la Dulcinea et la subjectivité chevaleresque même d'Alonso Quijano sont des créations narratives [Cervantes, 1997]). Je veux rappeler ici l'épopée portugaise *Les Lusíades* (Camões, 1989) où Cupidon envoie la *Fama* pour que, dans le récit, les Nymphes tombent amoureuses des Portugais (chant IX). Et je veux rappeler aussi l'*Othello* de Shakespeare (1971) où Desdémone devient amoureuse d'Othello en entendant les récits de ses hauts faits, comme elle-même le dit (I, 3). Elle mourra, d'ailleurs, à cause d'un autre récit, celui de Iago.

Une des premières manifestations dans la culture occidentale est ce que saint Augustin dit sur le rhéteur Hiérius (*Confessions*, IV, 13-14). Et ce qui est le plus intéressant dans les réflexions de saint Augustin, c'est qu'il a compris que si on lui avait raconté les mêmes choses sur Hiérius mais d'une façon dépréciative il ne l'aurait pas aimé. La valorisation, positive ou négative, de l'autre est déterminante pour le résultat du récit.

Je voudrais aussi faire remarquer que, dans la vie courante, il y a un exemple éloquent de cette sorte d'amour textuel : le fils troqué dans la maternité qui se place comme un des personnages du récit familial et qui est, en conséquence, aimé. En soi, son corps est comme un événement, il ne signifie pas. L'amour part du dehors, du corps de l'autre, il dépend de la signification, où le réel et l'imaginaire se médiatisent. L'intérêt pour l'autre naît dans le sens donné qui est toujours *plus* que la réalité. Un discours est toujours un surplus.

Essayons maintenant de voir l'importance du récit dans la construction de l'imaginaire humain (premier) et personnel (second). Ce que j'appelle l'imaginaire premier est cet imaginaire décrit et étudié, entre autres, par Gilbert Durand, et qui est, comme il dit, le patrimoine commun de l'*Homo sapiens*. L'imaginaire étant organisé

en régimes, chaque image, de ce fait déjà, implique un sens qui, pourtant, peut être positif ou négatif, comme Bachelard l'avait déjà souligné. Ce sens dépend du discours où il gagne sa narrativité après avoir été, d'abord, déterminé par le sens général du régime. Le régime diurne implique une lutte et une séparation et ses images, par exemple le glaive, portent en elles ce discours schizoïde. Le régime nocturne implique un discours sur l'intimité, qui sera positive ou négative selon la narration où ses images s'insèrent. Érec (Chrétien de Troyes, 1981), dans son parcours héroïque, trouve la femme trop tôt et il devra reprendre son chemin avant de pouvoir vivre l'intimité de son amour de façon positive et socialement acceptée. C'est normalement à la fin du parcours héroïque que l'amour est trouvé et que la femme fixe l'identité du héros. Identité qu'il a cherchée en risquant sa vie (Hegel a insisté sur l'importance de risquer sa vie) et qu'il a acquise en plusieurs étapes, comme construction d'un discours identitaire sur lui-même. Dans les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, tout ceci est bien clair : le héros, après avoir vaincu ses ennemis, les envoie à la cour pour qu'ils racontent leur défaite et la victoire du héros (la ressemblance avec la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave est frappante). Son identité héroïque, c'est-à-dire humaine, est construite par tous les récits de tous les ennemis vaincus. Elle est, vraiment, une identité narrative comme le disent Damásio et les psychologies qui voient le sujet comme un récit sur lequel le thérapeute intervient pour la guérison. Mon collègue de Braga, Óscar Gonçalves, a développé une méthode thérapeutique d'intervention dans le discours identitaire pauvre et peu adjectivé de ses patients, qu'il a décrite par exemple, dans *Viver Narrativamente* (2002). Et si l'identité est narrative, on ne peut pas s'étonner que l'amour le soit aussi, comme nous venons de le suggérer.

Pour revenir à l'imaginaire premier, je veux souligner que toutes les images contiennent un fonds narratif qui commence au niveau même de l'organisation en régimes. Le phylogénétique entre dans ces récits, bien sûr, comme Damásio et Lorenz l'ont souligné et comme Gilbert Durand l'impliquait aussi dans son utilisation de la théorie des réflexes de l'école de Leningrad, sans parler, évidemment, de Jung. Mais, en plus du phylogénétique qui lui donne sa stabilité, il faut aussi penser au jeu différentiel de la sémiologie du monde. Par exemple, le soleil naissant apporte en soi tout un contexte où la lumière et le matin (le début) s'opposent au manque de lumière, à la nuit et à la fin (la mort). Ce jeu sémiologique qui crée la signification fait naître, en même temps, *l'image et le concept*, dans le sens où la force signifiante de l'image dépend des concepts qui se créent dans la différenciation signifiante et qui la qualifient de façon à ce qu'elle acquière sa dimension symbolique ou archétypale. Même si le phylogénétique y est important, c'est ce jeu sémiologique qui complète sa signification en créant, pour ce faire, la différenciation des valeurs conceptuelles qui *achève* la création de son sens. Les images, quand elles transportent un excédent de signification qui les rend symboliques ou archétypales, le doivent à ce jeu sémiologique où elles acquièrent leur signification et leur capacité de symbolisation par l'imbrication de l'image et du concept, sans oublier, j'insiste, le fonds phylogénétique.

En fait, tout texte, narratif ou non, dans la mesure où il impose une *forme* aux événements, comme disait Hayden White, ou aux éléments du monde, devient le lieu de rencontre de nous et du monde et, dans l'ordre systémique, qui transforme le monde en discours pour qu'il signifie, ajoute un Autre au concret. Je dirais que le sens des choses est l'Autre des choses (du monde et de nous qui avons contribué à cela) où naît l'excédent de sens qui gouverne la vie humaine et qui contribue, en grande partie, à l'importance de son côté non-conscient (n'oublions jamais la part du phylogénétique — le plus grand responsable de la stabilité de ce sens premier de la relation des humains au monde et que l'imaginaire retient —, ce phylogénétique qui est surtout présent dans la façon dont notre cerveau donne du sens). Comme disait Lacan, l'inconscient est le discours de l'Autre.

Si on passe maintenant à ce que j'appelle l'imaginaire second (celui des êtres humains et des cultures), on remarque aussi ce caractère de stabilité sur lequel se fonde une identité, cet imaginaire organisé comme un récit, comme on doit conclure des travaux de Damásio et des psychologues qui conçoivent le moi comme un texte narratif racontant une histoire que le sujet a tendance à faire répéter. Cet imaginaire second est aussi un Autre qui, pourtant, gouverne nos choix et même nos sentiments. Il se forme à partir, non seulement des données biologiques du sujet, mais aussi du contexte de son expérience personnelle et culturelle. Il l'accompagne et le détermine dans tous ses choix. C'est quand l'imaginaire et le sujet se superposent.

Pour donner un exemple de l'imaginaire d'un sujet qui se manifeste dans ses textes, comme texte aussi, et dans ce cas comme récit, je parlerai de l'imaginaire d'un auteur, le grand romancier portugais du xx^e siècle, Vergílio Ferreira. En étudiant son œuvre, je me suis rendu compte qu'elle racontait toujours la même histoire ; même ses réflexions philosophiques, car une partie de son œuvre est théorique, suivent le même parcours. Déjà ses poèmes d'adolescence, qui commencent quand il avait douze ans, racontent l'histoire d'un personnage, jeune dans ce cas, qui avait perdu son pays d'origine, devenu lointain, dans un ailleurs cosmique, et dans ce monde, il est non seulement dépaycé mais il ne trouve pas de géométrie significative, car c'est un désert et il n'y a aucun chemin qui montre la direction. Et le père ne lui montre pas le chemin de son pays d'origine où il serait accompagné car, ici-bas, il est seul. Je simplifie, mais ce récit fondateur de toute son œuvre, se retrouve sous les histoires de ses romans et dans sa réflexion philosophique de type existentiel. Il a un fondement biographique car, quand Ferreira avait environ trois ans, son père émigra aux États-Unis, suivi par sa mère et sa sœur et il resta seul avec deux tantes rigoureuses. Le père est, dans son imaginaire, celui qui l'a exilé, privé des gens qu'il aimait et qui l'avait laissé seul sans connaître le chemin pour la réunion.

Cet imaginaire l'a suivi pendant plus de soixante ans d'activité littéraire et philosophique et lui-même avait conscience que son intérêt pour les choses et les croyances, même philosophiques, se basait dans une zone obscure de nous, là où les *vérités existentielles* se fondent. Dans sa qualité d'écrivain et de philosophe dont la réflexion était de type existentiel (il refusait d'être appelé « existentialiste »), il utilisait ce concept existentialiste des vérités existentielles, qu'il appelait aussi « vérités des racines », pour exprimer sa conscience que ses choix étaient déterminés par ce

qu'il était. Or, ce récit que j'ai appelé *mythostyle* (Godinho, 1982), car il est vraiment le récit fondateur de toute son œuvre, est donc l'auteur littéraire et philosophique de tous ses écrits. Il est ce centre de cohérence autour duquel tous ses textes s'organisent, la valeur centrale par rapport à laquelle ils signifient, comme disait Hayden White. Et il est applicable à tous les auteurs, un peu comme le mythe personnel de Mauron, mais il ne se structure pas à partir de métaphores obsédantes mais autour de la permanence du même récit (Mauron, 1963).

Or, ce *mythostyle* configure l'imaginaire d'un auteur et est vraiment l'Autre de son œuvre. Il est l'expression de cet imaginaire et le lieu de l'ipséité de l'auteur. Comme l'imaginaire premier du *sapiens*, cet imaginaire second est aussi une *consistance*, une permanence qui fonde une identité. Il est le non-conscient de toute conscience et se structure comme un récit. Comme le cerveau créait dans son évolution le moi conscient, selon Damásio, qui par la suite allait le diriger, je dirais que les événements de la vie personnelle créent notre identité de sujet qui, ensuite, nous commande dans la vie. Mais cette identité se base sur un excédent de sens que nous poursuivons dans les limites du système où notre moi a été configuré. Nous retrouvons à nouveau une donation de sens aux événements qui est le non-dit et le surplus de sens d'une vie.

L'imaginaire est, comme on le sait depuis longtemps, une donnée fondamentale de notre création du réel qui a besoin d'un sens pour signifier et être *aimable*, selon le mot de Hayden White. De la même façon que les images se créent comme images en même temps que les concepts, dans une mutuelle interdépendance, l'imaginaire et le réel se créent aussi en même temps. D'où le fait que les théories scientifiques ne peuvent se passer de l'imaginaire. Un collègue physicien, qui s'intéresse à l'histoire de la science, Rui Moreira, vient de publier un livre intitulé *Psicologia, Filosofia e Física Quântica* (2011), dans lequel, à la suite de ses travaux sur la science et l'irrationalité¹, il montre que Niels Bohr a trouvé son principe de complémentarité grâce à l'influence de son professeur de philosophie, Harald Høffding, qui lui a transmis aussi quelques idées de Kierkegaard. Les données de l'expérimentation ont besoin d'être organisées par un discours qui leur donne cohérence et efficacité, et ce discours, qui implique une conception du monde donc une vision narrative du monde, s'organise comme une *fiction* dans la mesure où il n'est pas *le vrai discours* (aucun ne l'est) et il n'est considéré comme vrai que dans le laps de temps où il coïncide avec sa propre croyance en lui, comme les mythes ne sont considérés comme vrais que pendant le temps et les cultures qui croient en eux.

Je pense d'ailleurs que tous les discours, même ceux qui se rapportent à la réalité, sont fictionnels, dans le sens où ils n'atteignent jamais la vérité finale et sont remplaçables et remplacés par d'autres plus adaptés aux nouveaux temps. La littérature est, peut-être, le seul discours qui s'assume comme fiction et je dirais que ce fait nous montre qu'en elle nous *prenons conscience* d'une dimension fictive qui nous suit comme une ombre et dont nous ne pouvons pas nous passer même quand nous

1. D'autres chercheurs comme Favreholdt et Faye s'y étaient intéressés aussi, mais ils n'étaient pas allés si loin.

cherchons la vérité du monde (j'évite le terme « réel » qui normalement s'oppose à « fiction »). Car cette vérité *se dit*, et organiser en discours c'est imposer un ordre qui se crée à la confluence du biologique et du culturel et qui ne dépasse pas les possibilités biologiques de notre espèce, comme K. Lorenz le rappelle quand il dit que toutes les espèces sont adaptées au monde car la conception qu'elles en ont dépend de ce qu'elles ont pris de lui pour se former. Les discours que nous en faisons utilisent ce fonds biologique et culturel pour lui donner une *forme* qui le rend aimable et vivable. Par ce fonds biologique, cette forme est dans le monde mais elle est aussi en nous, par le côté culturel que nous lui imposons. Elle est un vrai lieu de rencontre de nous et du monde mais elle le dépasse en tant que système qui est plus que ses parties, système où les données biologiques et culturelles se transforment en surplus de sens par ce caractère systémique. Et c'est avec ce surplus de sens que nous créons les théories et les identités, ce qui revient à dire que c'est en lui que nous nous rencontrons avec le monde et les autres.

Notre imaginaire personnel, second, est fondamental dans notre relation aux autres. Et comme il se met à vivre en créant un système qui se dit et se raconte, nous comprenons, peut-être, mieux pourquoi l'amour peut se créer dans un récit.

C'est bien vrai que l'imaginaire ne se manifeste pas seulement par et dans le langage. Mais même les images, dans la mesure où elles racontent une histoire qui les fait signifier, ont besoin du langage pour être intégrées dans la signification de notre vie. Même un symbole, qui est une image très forte, s'est créé dans une signification différentielle où il acquiert son caractère symbolique dans le jeu sémiologique des signifiants du monde. Même quand ceux-ci commencent par être des images, ils doivent être intégrés en signification par les concepts qui se génèrent dans ce jeu : le glaive est qualifié de bon ou de mauvais, de sauveur ou de meurtrier, par exemple, et, pour cela, il a besoin des systèmes de signes arbitraires qui disent les concepts.

Cette imbrication mutuelle fait qu'il y a des imaginaires seconds, personnels ou culturels, qui se créent dans le jeu du langage. Déjà l'imaginaire d'un auteur, manifesté dans son mythostyle, se crée par le surplus de signification de ses textes, que la contextualisation des images et des concepts permet dans l'interaction des uns sur les autres. Cela nous rappelle Emerson et Wittgenstein, entre autres.

Comme le note Sandra Laugier (2010) à propos de l'importance du *commun* auquel la philosophie d'Emerson s'est intéressée, ainsi que la philosophie du langage commun de Wittgenstein, « il ne s'agit pas de découvrir un signifié authentique ou occulté des mots. Tout est déjà devant nous, exposé devant nos yeux : reste à voir l'invisible » (Laugier, 2010, p. 73). Ce qui est aussi le projet anthropologique des *Recherches Philosophiques* de Wittgenstein : « voir le commun, qui nous a échappé parce qu'il est près de nous, sous nos yeux » (*ibid.*, p. 73). « Un mot, pour Emerson comme pour Wittgenstein, doit être énoncé dans le contexte particulier où il prend son sens, autrement il est faux (sonne faux). » (*Ibid.*, p. 77) C'est-à-dire que le contexte fonctionne comme une forme que l'on impose aux mots et aux faits auxquels ils se réfèrent, au-delà de la forme de la langue. Et c'est là que l'on peut trouver les univers imaginaires des auteurs et des locuteurs. Comme disait aussi Foucault, que Sandra Laugier cite en partie :

Il y a longtemps qu'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui précisément est visible, c'est-à-dire de faire apparaître ce qui est si proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas. Alors que le rôle de la science est de faire connaître ce que nous ne voyons pas, le rôle de la philosophie est de faire voir ce que nous voyons. (Foucault, 2005, p. 540-541)

Ce que nous disons révèle notre inconscient, on le sait depuis Freud. Je dirais que ce que nous disons et appréhendons des contextes dépend du non-conscient, défini comme le surplus de sens que le biologique et les expériences de l'espèce (imaginaire primaire) ainsi que les expériences personnelles nous ont permis de construire comme récit qui résume notre moi (imaginaire second), et où naissent les « vérités existentielles » des existentialistes. Les études qui montrent les univers imaginaires des auteurs sont sorties d'un effort pour voir le visible, voir ce que les images et contextualisations visibles nous disent sans que nous le remarquions (comme la police, dans *La Lettre volée*, ne remarquait pas la lettre). Ces univers imaginaires, comme celui de Mallarmé étudié par Jean-Pierre Richard (1961), ou celui de Vergílio Ferreira que j'ai moi-même étudié (Godinho, 1985), nous montrent le non-visible du visible comme son surplus de sens qui se dit lui-même comme un récit et par lequel passe la consistance identitaire de l'auteur.

Au niveau plus commun des jeux de langage quotidiens passe aussi un non-dit qui détermine leur signification. Ce qui est dit possède toujours un excédent de sens qui, parfois, disloque le sens du dit. Par exemple, le discours politique dans les pays occidentaux valorise la transparence en opposition avec le secret, il vide l'intimité des politiques qui doivent rapporter tout ce qu'ils gagnent et gagnent aussi le triste droit d'avoir leurs vies fouillées jusqu'à l'indécence ; il disloque ainsi la « bonté » de la transparence, liée au lumineux, par la stérilisation du manque d'intimité qui dévalorise la personne. Comme dit Joël Thomas, dans un article intitulé « Les intuitions de la civilisation antique, au miroir de la systémique et des neurosciences », qui paraîtra bientôt dans la revue électronique *Cadernos do CEIL*, n° 2³, l'imaginaire fonctionne parfois comme *exaptation* (concept venu de la biologie et qui qualifie les organes qui finissent par avoir une autre fonction que celle pour laquelle ils ont été primairement créés). Dans cet exemple, l'imaginaire de la perte de l'intimité et donc, d'une certaine façon, de la liberté, *exapte* la qualité positive de la transparence et l'utilise comme qualité négative du manque d'être contenue dans la dépersonnalisation de la perte de l'intimité. Une signification autre est née qui se résume dans des images de l'homme dépossédé de soi-même. Cet imaginaire on peut dire qu'il est le fruit d'une *exaptation* d'un sens premier bien intentionné. Et ces imaginaires, pour ainsi dire contextuels, participent de la même procédure de création de sens que l'imaginaire primaire du *sapiens* utilisait déjà dans le jeu sémiologique de signification où les images perçues dans le monde fonctionnaient comme les signifiants qui aboutissaient à signifier parce que, dans la friction de ce jeu sémiologique, le feu du

2. <<http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos>>.

sens jaillit en même temps que les concepts qui l'accompagnent obligatoirement. Et cette procédure qui transforme les images perçues en images signifiantes accroche, pour ainsi dire, à chacune d'elles le récit de la naissance de leur signification (la narrativité des images dont j'ai parlé).

Bibliographie

- Durmart le Galois, J. Gildea (éd.), O.S.A., Villanova, Pennsylvanie, The Villanova Press, 1965.
- ALVES Pedro, « Theses Towards a New Natural Philosophy », dans Croca et Araújo (éd.), *A New Vision on Physis. Eurhythm, Emergence and Nonlinearity*, Lisbonne, Center for Philosophy of Science, 2010, p. 359-395.
- CAMÕES Luís de, *Os Lusíadas*, Lisbonne, ICALP / Ministère de l'Éducation, 1989.
- CERVANTES Miguel de, *Don Quixote de la Mancha* (2 vol.), Madrid, Castalia, 1997.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, Paris, Champion, 1981.
- COMBES Claude, *Évolution : les grandes questions*, Paris, éd. Le Pommier, 2010.
- DAMÁSIO António, *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2010.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- FERREIRA Vergílio, *Pensar*, Lisbonne, Bertrand, 1992, n° 23 et n° 85.
- , *Escrever*, H. Godinho (éd.), Lisbonne, Bertrand, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits I-1954-1975 ; II-1976-1988*, Paris, Gallimard, 2005 et 2008.
- GODINHO Helder, *O Mito e o Estilo*, Lisbonne, Presença, 1982.
- , *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisbonne, INIC, 1985.
- , « La narrativité des images », dans M. Currént, G. Jay-Robert et T. Eloi (éd.), *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 495-509.
- GONÇALVES Óscar F., *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjectivação da experiência*, Coimbra, Quarteto, 2002.
- HEISENBERG Werner, *Physics and Philosophy*, Penguin Classics, 2000 [1958].
- LAUGIER Sandra, « O comum transatlântico – de Concord a Chicago via Oxford », dans S. Miguens et M. Teles (éd.), *Aparência e realidade*, Lisbonne, Colibri, 2010.
- LORENZ Konrad, *L'Envers du miroir*, Paris, Flammarion, 1990 [1973].
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- MIGUENS Sofia et TELES Manuela, *Aparência e realidade*, Lisbonne, Colibri, 2010.
- MOREIRA Rui, « Ciência e irracionalidade », dans *Razão e espírito científico*, Lisbonne, Edições Duarte Reis, 2004, p. 75-128.
- , « The crisis in theoretical Physics: Science, Philosophy and Metaphysics », dans Croca et Araújo (éd.), *A New Vision on Physis. Eurhythm, Emergence and Non-linearity*, Lisbonne, Center for Philosophy and Science, 2010, p. 255-312.

- , *Psicologia, Filosofia e Física Quântica. O Princípio de Complementaridade no século de Bohr*, Lisbonne, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2011.
- RENART Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Champion, 1979.
- , «Le Lai de l'Ombre», dans S. Méjean-Thiolier et M. Notz-Grob (éd.), *Nouvelles Courtoises*, Paris, Poche, coll. «Lettres Gothiques», éd. Bilingue, 1997, p. 578-631.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SHAKESPEARE William, «Othello», dans P. Alexander (éd.), *The Complete Works*, Londres et Glasgow, Collins, 1971, p. 1114-1154.
- WHITE Hayden, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, automne 1980, p. 5-27.
- , «Critical Response. The Narrativization of Real Events», *Critical Inquiry*, été 1981, p. 793-798.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.
- , *La Vie des images*, Grenoble, PUG, 2002.