

Introduction aux méthodologies de l'imaginaire



Joël Thomas (coord.)


ellipses poche

Introduction

Le mot « imaginaire » a, chez ceux qui l'emploient, des significations fort différentes, et par certains aspects il peut donner l'impression d'être une auberge espagnole, ses définitions variant au gré de leurs auteurs. Notre premier souci sera donc de poser les bases précises à partir desquelles nous situons cette notion.

Pour les uns, il est implicitement valorisé de façon péjorative, car il s'oppose à la notion de « réel », et devient synonyme de « chimérique ». Littré cite le *Cinna* de Corneille :

*Et cette liberté qui lui semble si chère
N'est pour Rome, seigneur, qu'un bien imaginaire.*

Pascal, Voltaire, Rousseau emploieront le mot dans cette acception. Et ce n'est pas étonnant, car il est véritablement façonné par une socio-culture ambiante, où la primeur de la raison concourt à évincer tout ce qui participe d'un système de l'image, à le rejeter du côté de l'irréel, et implicitement à le dévaloriser (ce qui conduit l'artiste, en contrepoint de ce discours officiel, à se marginaliser et s'enfermer dans un domaine réservé : par exemple, celui des poètes romantiques du XIX^e siècle, jaloux de leur singularité de gardiens de l'imaginaire, et la cultivant jusqu'à l'artifice).

On ne s'étonnera pas de retrouver le mot « imaginaire » utilisé, au terme d'une subtile, mais logique dérivation, comme synonyme d'« imagination », de faculté d'imaginer, de se donner le monde à voir par notre pensée. Cette acception un peu moins restrictive et connotée que la première, n'en est pas moins très approximative : elle traite de façon indifférenciée toute la luxuriante efflorescence des images, et il y a beau temps que les spécialistes lui ont tordu le cou, à commencer par Henry Corbin, et sa distinction entre « imaginal » et « fantaisie ».

Mais l'image a fait l'objet d'un intérêt scientifique croissant, à mesure que la toute-puissance de la raison a été ébranlée, dans le cours du XX^e siècle.

Ainsi, alors même que se sont développées les théories de la complexité, comme description d'un « réel » qui ne se réduisait plus à une interprétation aristotélicienne, la notion d'« imaginaire » a pris un tout autre sens : non plus le terme opposé à celui de « réel » (et donc une sorte d'erreur, ou au mieux une divagation aimablement tolérée, et laissée aux « poètes »), mais **un système, un dynamisme organisateur des images**, qui leur confère une **profondeur** en les reliant entre elles. L'imaginaire n'est donc pas une collection d'images additionnées, un *corpus*, mais un réseau où le sens est dans la relation ; comme le disait, dans une belle intuition, le peintre G. Braque, « je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre les choses ».

C'est donc ce nouveau statut de l'image qui génère la notion d'imaginaire, dans une acception totalement différente qui fait de l'imaginaire l'environnement relationnel de l'image. Cela n'est d'ailleurs pas allé sans induire une conception très actuelle, plus floue, dont il convient de faire litière. On utilise souvent, en particulier dans le monde des *media*, la notion d'imaginaire comme une sorte d'auberge espagnole, qui signifie tout et rien, un vague, mais commode fourre-tout, désignant tout ce qui touche à un

domaine épistémologique, socio-culturel, etc. : « l'imaginaire des Français », ou : « votre imaginaire » : à force d'être vague — faute de faire l'effort d'être précis —, on finit par ne plus rien vouloir dire...

Ce laxisme, opposé à la vision « déceptive » rationaliste, est sans doute un vestige des espoirs excessifs mis dans l'image, et liés à la fin annoncée de la « galaxie Gutenberg » prophétisée par Mac Luhan, dans un messianisme cathodique dont on est bien revenu...

Entre ces deux dérives, l'une trop réductrice, l'autre chargeant l'image d'un investissement excessif, nous voudrions cerner la notion d'imaginaire en l'associant à une *praxis*. Car il y a une **efficacité** de l'imaginaire, et, partant, une forme de « réalité » liée à cette efficacité. Les perversions mêmes qui ont utilisé l'imaginaire comme un adjuvant et un élément de propagation — de propagande —, les dérives effrayantes du nazisme et du stalinisme, les massacres dont ils portent la responsabilité suffisent à nous convaincre *de facto* de la redoutable « réalité » d'une construction imaginaire.

La raison en est simple. Les schèmes dynamiques de l'imaginaire se superposent à ceux des structures du vivant. Depuis que les sciences contemporaines ont mis en évidence le rôle de l'observateur¹, on peut dire que l'imaginaire est la carte avec laquelle nous lisons le cosmos, puisque nous savons maintenant que le « réel » est une notion insaisissable, et que nous n'en connaissons que des représentations, à travers des systèmes qui sont toujours symboliques. Mais, loin d'être « imaginaire » (au premier sens obsolète que nous avons évoqué), cet acte de reconstruction est **actif**, et donc essentiel, pour le meilleur et pour le pire. On mesure l'importance qu'il y a à connaître ces mécanismes, d'abord pour ne pas en être la victime, et ensuite pour tenir notre place dans la grande mutation épistémologique de cette fin de siècle. Cette subversion sans précédent, exponentielle, vertigineuse, est à la fois la fierté et le danger potentiel de notre monde actuel. Alors même que l'image y a été passablement malmenée, voire dévaluée, dans les utilisations — en particulier publicitaires — qui en ont été faites, on a pris conscience — souvent avec des intentions perverses, nous l'avons dit — de son extraordinaire **pouvoir**. Nous entendons par là que, dans la psyché de l'être humain, l'image est **fondatrice**. Toute notre relation au monde passe par elle. Elle est le médium incontournable à travers lequel nous voyons le monde. On sait maintenant que deux des plus grandes découvertes scientifiques du XX^e siècle ont été la mise en évidence du rôle de l'observation, et celle de la représentation, dans l'étude des phénomènes. Elles sont concomitantes des découvertes de la physique quantique : avec elles, la notion classique de « réalité », de réification du monde, a volé en éclats. Nous savons, comme nous le disons, que nous ne voyons pas le paysage, mais seulement une carte que nous nous en donnons à voir. L'image, médiateur incontournable, en devient l'élément central, en même temps que l'imaginaire se révèle être le seul cadre capable de prendre en compte cette perspective nouvelle de la complexité, dans le monde des images. Les avancées des sciences contemporaines impliquent une extraordinaire valorisation des théories de l'image. On n'en a pas encore mesuré toutes les conséquences. Ce livre voudrait y contribuer.

En particulier, la notion d'imaginaire trouve alors sa place, et même sa nécessité. L'imaginaire n'est ni un lieu ni un objet. C'est un système, une relation², une « logique

1. Déjà bien repéré par les philosophies de l'Antiquité, en particulier les Épicuriens.

2. G. Durand parle de « trajet anthropologique », définissant cette notion comme « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimités

dynamique de composition d'images¹ », un pont immatériel, mais en même temps très réel, dans la mesure où il nous livre la puissance bien réelle de ces images, inintelligibles tant qu'elles restent fragmentaires. Symboles, mythes sont indissociables de cette notion d'imaginaire : c'est leur organisation qui donne du sens à des données brutes de la mémoire ou de la perception et, de ce fait, les rend à la fois autonomes et capables d'une fécondité qui n'est pas seulement reproduction à l'identique — clonage —, mais véritablement création. L'imaginaire, comme monde des images en auto-organisation, est l'espace unique de liberté qui définit l'aventure humaine : c'est par lui que l'homme se donne à voir le monde, et se met en prise avec le monde. C'est ce que racontent, dans une monotonie sublime, toutes les cosmogonies, les mythologies et les récits fondateurs. Mais c'est aussi ce que nous révèle, de façon parfois inquiétante, le monde dans lequel nous vivons. Les images « virtuelles » y sont chargées de ce pouvoir efficace : à la fois irréelles, mais terriblement réelles. Tout est alors possible : elles peuvent être ludiques, et nous mettre, sensoriellement, dans une *terra incognita*, un autre monde, comme de « vrais » jeux de rôles ; c'est le domaine des jeux, des parcs d'attractions. Elles peuvent aussi assister, affiner l'insuffisance de nos perceptions, nous faire accéder à d'autres domaines de la conscience, qui relevaient de la subtilité des sensations du prédateur, du grand fauve, dans le monde animal, et où nous n'accédions pas ; c'est par exemple le rôle des systèmes de pilotage à « tête haute », *head up display*, des avions de chasse de la dernière génération — et de nos voitures de demain. Elles peuvent enfin devenir cauchemar : les « lavages de cerveau » idéologiques dont ont été victimes les prisonniers de beaucoup de guerres récentes ont créé chez ces « rescapés » des traumatismes, des séquelles neuropsychiques presque aussi destructeurs que la mort elle-même. Dans toutes ces situations, l'imaginaire prolonge l'acte, ou même se substitue à lui. Il est redoutablement « réel », dans son efficacité même. Et le danger qu'il induit, c'est, comme le repérait déjà Roger Caillois, le vertige qui s'empare du « consommateur » d'images. Il est « agi » par elles, et cela dans les domaines les plus divers : depuis le rapt mystique des images sublimentes, en passant par les détournements mercantiles de la publicité, et jusqu'aux vertiges angoissants des hystéries collectives qui ont accompagné la montée en puissance des systèmes imaginaires étayant les grandes idéologies du XX^e siècle : le communisme, le fascisme.

Contre ces dérives potentielles, cet aspect protéiforme de l'imaginaire, il faut être armé, c'est-à-dire ne pas être naïf : comprendre ces puissances redoutables, se familiariser avec les réseaux de l'imaginaire, et cela à travers les formes les plus hautes de la créativité dans nos civilisations. Roger Caillois — encore lui... — situait précisément ces « activités les plus hautes de l'humanité » dans la philosophie, la science, l'art, la religion. C'est là où nous irons les chercher, pour nous comprendre en les comprenant — au sens étymologique de « prendre avec soi » —, dans leur ambiguïté redoutable qui se situe — comme leur superstructure, les mythes — par-delà les dualismes réducteurs.

Plutôt qu'un *corpus*, c'est donc un système de l'image que nous nous proposons d'analyser. L'enjeu, on le voit, est de taille ; car cet imaginaire constitue les règles du jeu à tous les niveaux de notre relation au monde. Ces règles, nous les posons nous-

objectives émanant du milieu cosmique et social » (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 38).

1. J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., 1997, p. 74.

mêmes, mais en même temps, nous en vivons. Ce jeu, c'est notre vie¹. Cette liberté indissociable de l'imaginaire n'est donc pas sans objet : elle **est**.

On est donc fondé à penser que la notion d'imaginaire, telle que nous la définissons, sera indissociable des grandes aventures scientifiques et épistémologiques de ce début du troisième millénaire. Il est donc passionnant — vital, même — d'en poser les jalons, dès maintenant, et avec autant de précision que possible.

C'est l'ambition de ce petit livre : d'abord, proposer un panorama de la lente élaboration, des modifications et des vicissitudes du statut de l'image, de l'Antiquité à nos jours². Ensuite, faire un bilan de l'état actuel de nos connaissances dans ce domaine, en particulier à travers une présentation des « Pères fondateurs » qui ont montré les chemins, en bouleversant et révolutionnant notre relation au monde de l'image : Jung, Caillois, Bachelard, Éliade, Corbin, Morin, Durand... Enfin, proposer à de jeunes chercheurs, légitimement soucieux d'intégrer cette méthodologie de l'imaginaire dans leur propre problématique, un panorama de la recherche actuelle dans ce domaine, et des exemples qui vivifient leur propre investigation.

Le lecteur sera sans doute alors frappé par l'aspect pluriel, plurivoque, des expériences évoquées. Il ne pouvait en être autrement. Les théories de l'image ont été, jusqu'alors, atrophiées par des impérialismes de pensée qui posaient leur règle du jeu. Or ce jeu ne peut être, maintenant, qu'ouvert. Cette ouverture est même la condition même, intrinsèque, de son existence. L'imaginaire refuse la dualité solipsiste et réductrice, ce « face-à-face terrible du fanatique et du zombie » où Alain Finkielkraut voit la barbarie et le naufrage possible de notre temps³.

C'est pourquoi nous intitulos cet ouvrage « **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire** ». Introduction, car la modestie est de mise, dans un domaine où tout est encore à écrire. Et nous retiendrons de l'étymologie de « méthodologies » la dérivation de *méta* et *odos*, « marche à travers », description de la progression d'une démarche, des moyens qu'elle utilise pour arriver à son but. Or la notion d'imaginaire elle-même nous apparaît comme une mise en perspective et en profondeur des images : en quelque sorte, l'image n'est que la partie émergée de l'iceberg, et l'imaginaire sera l'étude de la relation, des dynamismes organisateurs sans lesquels on n'entre pas dans la complexité du réseau des images, et du *mundus imaginalis*, du monde des images, auquel elles sont reliées.

Une telle démarche nous conduit donc nécessairement sur des marges, des frontières, des passages et des passerelles. Elle nous écarte de nos repères rassurants, des « vieux parapets ». Elle repousse la ligne de notre horizon. Mais c'est aussi en cela que, dans ce risque même, elle est urgente. Elle ne peut se concevoir que dans un esprit d'ouverture : ouverture aux changements, mais aussi à la pluralité des approches, corollaire de la complexité.

Nous nous gardons donc bien de présenter, comme explication ultime ou même globalisante, toute pensée d'« école » ou de « chapelle » : chaque auteur raconte sa propre alchimie, et de cette polyphonie sort naturellement la richesse herméneutique, comme reflet de la complexité du vivant.

Pour les mêmes raisons, nous mettons en garde contre les applications préfabriquées, les *Dictionnaires*, les *Encyclopédies*, par ailleurs fort estimables, mais

1. Sur ce point, cf. le livre classique de J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

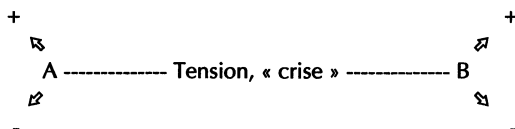
2. Cf. le remarquable livre de J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., 1997.

3. *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

dangereux s'ils présentent comme exhaustives les dix ou quinze situations qui sont le bilan d'un article, mais qui ont forcément un goût de conserve et d'artifice, car on ne les trouve jamais toutes réunies *in vivo*. Redisons-le : la vie de l'image ne se met jamais en bilan, car elle est une tension, une relation, toujours au-delà¹, éphémère et féconde à la fois, remise en question.

Mais en même temps, d'une certaine façon — et comme le système du vivant — cette image est « immortelle ». Dans une conférence inaugurale aux journées consacrées à Roger Caillois, Octavio Paz parlait du « réseau des relations invisibles et des correspondances secrètes entre les mondes qui composent ce monde-ci. » Ce serait une très bonne définition de l'objet des investigations que s'assignent les méthodologies de l'imaginaire. C'est ce réseau, cette relation, que nous cherchons à cerner, dans sa fragilité. Cela nous permet d'affiner notre définition de l'imaginaire. L'imaginaire nous apparaît alors comme **le dynamisme organisateur entre différentes instances fondatrices**. Ces instances, comme « système du vivant », sont en petit nombre — ce sont leurs combinaisons qui sont infinies —, et retrouvent les « solutions » entre lesquelles sont réparties les possibilités de la nature créatrice : le stable, le mouvant, et le rythme qui les relie.

La relation (le rythme) est donc le dépassement d'une apparente opposition, la *coincidentia oppositorum* entre, par exemple, le stable et le mouvant. La tension entre les différentes instances définit alors leur complémentarité, en même temps qu'elle leur donne du sens. Si l'on prend en compte le fait que chaque instance est — comme tous les symboles — doublement polarisée, vers sa mort et vers sa vie, négativement et positivement, nous suggérons, en introduction, un système dynamique quadripolaire (avec un *nexus* central comme cinquième terme), qui sous-tendra souvent les exégèses ultérieures, et qui pourrait déjà être une ébauche d'explicitation de cette « organisation » des images, indissociable pour nous de la notion d'imaginaire :



La crise pourra donc évoluer vers sa résolution, comme dépassement des contraires, harmonie (re) trouvée, ou vers son éclatement tragique. Initiation, tragédie : voici deux pôles « littéraires » de nos univers imaginaires. On le voit, la relation y joue un rôle de premier plan.

Cristallisées dans leur forme — littéraire, iconographique —, les images ont donc une « grammaire », une « déclinaison », un « style ». Nous dirions volontiers qu'il est deux figures fondamentales autour desquelles constellent ces dynamismes organisateurs de l'imaginaire :

La métonymie, la partie pour le tout : chaque image est une partie de la structure, mais, par un processus holiste², elle est elle-même le résumé de toute la structure, elle est la structure.

L'oxymore, où nous retrouvons le principe même de la *coincidentia oppositorum*.

1. Nous citerions volontiers à ce propos le *koan* du bouddhisme Zen : « à l'instant où vous parlez d'une chose, elle vous échappe ».

2. Pour une définition d'un processus holiste, cf. le chapitre consacré à E. Morin.

L'imaginaire est donc à la fois sous le signe de la complexité et de la simplicité. Complexité, car il y a autant de situations que de chatoiements individuels¹, et que, comme les *Mille et une nuits*, elles existent à la fois individuellement et dans une relation : *unitas multiplex*. Mais simplicité car, comme nous le disions, le génie créateur travaille sur une « monotonie sublime », à partir d'un petit nombre de solutions. Comme le dit magnifiquement Gorki, « chaque écrivain authentique est splendidement monotone, dans la mesure où ses pages répètent un schéma identique, une loi formelle de l'imagination créatrice qui transforme les matériaux les plus variés en figures et en situations toujours à peu près les mêmes. » (*La Mère*). Cette *unitas multiplex* se manifeste donc à travers le double travail conjugué de la récurrence et du changement, du Même et de l'Autrement.

Notre ouvrage se situera donc comme une navigation — nécessairement périlleuse... — entre deux écueils possibles : celui du « discours tyrannique », idéologique et réducteur, et celui du « discours éclaté », d'une Babel proliférante — celle de Mac Luhan... — où le sens ne parvient plus à se tisser. Cette passe navigable est précisément celle du dynamisme organisateur de l'imaginaire, ni ici ni là, mais dans une relation toujours remise en question entre liberté et structures, respiration et mémoire, « jeu » et « loi », hétérogénéité et homogénéité, démembrement et remembrement, désordre et ordre, rupture et fidélité.

Les images, reliées par les réseaux de l'imaginaire, sont donc à la fois toujours changeantes et toujours les mêmes. C'est précisément dans cette capacité à associer des situations en apparence opposées que réside leur « mystère » : en fait, leur richesse productive et leur « faculté imageante ». Il n'est donc pas étonnant que les constellations imaginaires, par une sorte de puissance holistique, se retrouvent partout, par-delà le temps et l'espace, dans de multiples chatoiements qui vont de l'image « mystique » (qui tend d'ailleurs à être « sans images ») à l'image publicitaire (à l'inverse, encombrée d'un trop plein de scories liées à son utilisation). Le seul point commun que l'on trouve à ces épiphanies multiples des cultures et des civilisations, c'est justement la notion de relation ; dans la pensée religieuse comme dans la pensée scientifique, on n'en est plus à la discontinuité, mais au contraire à une pensée de la non-séparativité qui, par-delà le discours aristotélien du *tertium non inclusum* d'Aristote, associe les instances constitutives du « réel » comme de sa représentation imaginaire. Un de nos souhaits serait de montrer que l'on peut lire, dans un regard à la fois unique et multiple, toutes ces images, que les socio-cultures opposent, séparent et différencient, et que, d'une certaine façon, l'imaginaire, comme force métisse, force de la *métis* — comme dirait Michel Serres, après M. Détéienne et J.-P. Vernant² — rassemble. Nous le comprenons mieux — tout au moins, les auteurs de ce petit ouvrage l'espèrent — au terme de cette étude, puisque nous savons que la représentation imaginaire participe de la même complexité que les structures du vivant : elle a en elle l'énergie de ce cosmos que nous sommes, mais que nous ne pouvons que nous donner à voir, en miroir, à travers les images. En ceci, oui, les images sont « divines » : elles sont le lien entre nous et les énergies qui nous traversent, que nous sommes, mais que nous ne connaissons que par le médium de l'imaginaire. Ainsi, pour risquer nous-mêmes notre propre définition, nous désignerions volontiers le

1. Cf. le titre du livre de J. Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, Laffont, 1978.

2. Cf. M. Détéienne et J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 ; M. Serres, *Rome, le livre des fondations*, Paris, Grasset, 1983.

travail des exégètes se revendiquant d'une méthodologie de l'imaginaire comme une aptitude à mieux entrer dans la complexité du vivant. Pour prendre un exemple emprunté à l'antiquité classique, comme le dit Jacques Gaillard¹, si nous trouvions l'épée de Rémus, le soc qui traça la première enceinte de Rome, nous ne serions pas plus avancés. Ce que nous dit Rome, c'est notre aptitude à être médiateurs, à être Romains, c'est-à-dire à déchiffrer les images de Rome. Tant qu'il y aura de telles images, et de tels regards, le mythe vivra, et nous rendra vivants.

J. THOMAS

1. *Beau comme l'antique*, Paris, Actes Sud, 1993.

I. Image, signe, symbole

Ces trois termes définissent des territoires dans lesquels s'effectuent les opérations essentielles de l'activité imaginaire. L'**image** est en rapport direct avec toutes les activités de reproduction : duplication, dédoublement et redoublement, et par voie de conséquence dualité et duplicité, similitude et authenticité, apparences et réalité, définies par rapport à un modèle. Il s'agit là de la *mimesis* (*image* et *imiter* ont une origine commune) : imager définit la forme première de toute activité imaginative. Le **signe** est l'unité de base de toute mise en signification ou *semiosis* : il s'agit d'une mise en rapport entre un substrat matériel (appelé signifiant) et un contenu représentable ou pensable (appelé signifié). Les études sur l'imaginaire sont le lieu de rencontre des processus de mise en image (ou de représentation) et de mise en sens (ou de signification). Cette simultanéité élève ces études au dessus des simples techniques de représentation (spécificité des arts plastiques) ou de l'analyse des modes de signification (spécificité des sciences du langage) : le territoire propre à l'imaginaire ressortit à l'activité de symbolisation, qui tient à la fois du mimétique et du sémiotique. Le **symbole** est indifféremment image ou mot dérivant d'un processus complexe de représentation et de signification qui met en jeu tout l'appareillage opératoire des sciences de l'homme.

1/ Problématique de l'image

La problématique de l'image, réduite à elle-même, sans considération pour les questions de mise en sens, s'organise autour des analogies et confusions qui se créent entre le modèle (seul authentique) et ses copies (identiques, mais non authentiques). Philosophiquement, on rencontre dans cette problématique les questions relatives à l'identité et à l'ipséité.

- L'image est la reproduction, obtenue par moyens techniques, d'un objet, tel qu'il se présente aux sens, et plus particulièrement au sens visuel. Dans cette acception, pour éviter toute confusion, on préfère utiliser le terme d'**icône**, d'origine grecque, qui renvoie à l'**apparence** de l'objet reproduit. Le rapport de l'image et du modèle débouche sur une problématique de l'apparence et de l'essence.

- L'image désigne d'autre part l'impression sensitive (surtout visuelle) issue du phénomène, physiologique et psychologique, de perception. Il s'agit là d'une image interne, obtenue par fonctionnement du système nerveux, sans recours à une technique inventive, mais dont la modalité de formation, plus complexe, reste analogue. Cette **image interne** peut être rééditée même sans support visuel, par mémorisation, ou suscitée par rêve ou hallucination. L'image interne a une élasticité de modélisation, qui lui permet de mieux se conformer à la nature de l'objet et au désir du sujet, mais elle n'a pas de support matériel tangible, souffrant par là d'un défaut de réalité.

À partir de là, la problématique de l'image, restreinte jusqu'ici à des questions de duplication technique ou d'impression sensitive, change de nature et met en jeu une problématique du double ou du dédoublement, qui provient du désir de donner à l'image le même statut que son modèle.

a. Le complexe de Pygmalion

La reproduction iconique ne peut être fidèle à son modèle que jusqu'à un certain point : elle ne peut en particulier être dotée de vie. L'image interne peut donner l'illusion de vivre dans l'imagination de son concepteur, mais elle ne peut acquérir le statut d'être réel. Cette frustration entraîne le désir d'animation connu sous le nom de « complexe de Pygmalion », ou de réalisation du fantasme lorsqu'il s'agit d'une image interne (pouvoirs attribués aux fées et enchanteurs). Le **complexe de Narcisse** constitue un cas particulier de cette démarche, lorsque l'image est la reproduction du sujet lui-même. L'image obtenue par reproduction spéculaire (reflets dans l'eau ou un miroir) permet la reproduction du mouvement. Les techniques cinématographiques introduisent le mouvement dans l'image reproduite, et la sonorisation amplifie l'apparence de vie. La confusion entre l'image et le modèle, ainsi facilitée, donne lieu à ce piège de l'imaginaire appelé **l'illusion spéculaire**. C'est par ce processus que s'explique la fascination exercée par les images de vedettes médiatiques, forme moderne du complexe de Pygmalion.

b. De l'image au « fantôme » : introduction à la fantasmatique

L'image interne acquiert une vie qui lui est procurée par le sujet de réception : elle peut être présente en l'absence de son modèle (par mémorisation, par le rêve ou l'hallucination). De là le glissement de l'« image » au « fantôme », apparition visuelle en l'absence du modèle (le moyen français utilise dans ce sens le mot « idole » du grec *eidôlon*). La fantasmatique porte sur le sens complexe que revêt le fantôme, en rapport avec la mort et avec une présence vivante (cas d'Hamlet mis en présence du fantôme de son père, ou de Macbeth face à Banquo). En fait, cette image particulière vit de la vie de celui qui la fait vivre : c'est une action du sujet qui projette en elle ses fantômes intérieurs, représentations imagées de ses fantasmes.

c. Le stade du miroir, et le rôle de l'image dans la formation du Je

La dernière phase de transmutation de l'image fantasmée, c'est qu'elle finit par se confondre avec le sujet qu'elle habite ou « possède » (d'où l'idée d'une « possession » d'origine surnaturelle). La représentation que l'on a de soi-même passe par une imagerie spéculaire. Lorsque la conscience de différenciation s'insinue dans l'illusion spéculaire, l'image fantasmée prend la forme d'un **double**, d'un frère jumeau en harmonie avec le *moi*, ou d'un *autre* (l'Ombre jungienne) qui recueille et manifeste la partie cachée du sujet au *moi*.

Les problèmes posés par l'image sont de l'ordre de la *mimesis*. Tout tient dans la différence entre présence et représentation, identique et authentique, être et paraître, et dans l'échange d'attributs qui s'ensuit. Tout objet reproduit est un produit et, comme tel, reste objet. L'activité imaginaire consiste à subjectiver cet objet en lui insufflant une vie et une signification qui ressortissent du sujet. Les études sur l'imaginaire s'efforcent de repérer les modalités opératoires par lesquelles le modèle se confond avec sa représentation, et le sujet avec son univers objectal.

2/ *Problématique du signe*

Le signe est une structure élémentaire, mais qui peut devenir complexe, consistant à établir un lien entre un matériau perceptible aux sens, appelé **signifiant** (*Sa*), et un contenu mnésique ou mental appelé **signifié** (*Sé*). La relation établie entre signifiants et signifiés repose sur une convention qui, lorsqu'elle est acceptée par une collectivité, définit un code de communication (en particulier un code linguistique). Ce caractère conventionnel est appelé l'« arbitraire » du signe, et s'oppose par là à l'image qui repose sur des analogies formelles.

Le **signifiant** a nécessairement une base matérielle, et s'adresse à tous les modes de perception sensitifs : il peut être visuel, et revêtir soit une forme iconique ou graphique, soit une forme gestuelle ; il peut être acoustique, comme dans le langage oral ou les messages musicaux. Il peut également être olfactif, gustatif, tactile et prendre toutes les formes d'un signe de reconnaissance. Le **signifié** est un contenu mental qui peut être mnésique (image interne, souvenir) ou conceptuel. Le signifié réfère à son tour soit à un objet réel soit à une fiction ou un objet imaginaire soit à un contenu conceptuel : ce **réfèrent** est le point ultime d'un système de renvois qui passe du signifiant (matériel) au signifié (psychique, mental) et au réfèrent (réel, imaginaire ou conceptuel). Deux remarques s'ensuivent : c'est que le signe (signifiant / signifié) est la pierre angulaire du système de signification, et que ce système exclut toute participation du réel, qui n'est là que par référence et de manière aléatoire. L'ordre des signes se distingue donc de l'ordre du réel, qui lui est extérieur, qu'il peut désigner ou représenter, mais qu'il ne peut pas authentifier. Une des caractéristiques de l'**illusion sémiologique** consistera dans la confusion des signes avec ce qu'ils désignent, de l'ordre du discours et de l'ordre du réel, qui ne peut être que référencié, mais non authentifié par signes. C'est le problème que nous rencontrerons avec le « réalisme » littéraire, qui peut être « effet de réel », rhétorique de la réalité, mais dont l'authenticité ne peut être validée que par moyens extérieurs. Donner force de réalité à un système de signification est le résultat de l'illusion sémiologique, symétrique dans la *semiosis* de l'illusion spéculaire relevée dans la *mimesis*.

La fonction essentielle des systèmes de signification est l'efficacité dans la communication. Il s'agit de se faire comprendre au mieux et au plus vite. En conséquence les modes de signification tendent à éviter deux obstacles : les interférences et les discontinuités. Les interférences de sens ressortissent à la polysémie : tout signe en quête d'efficacité tend à la monosémie. Tout signe efficace tend à la transparence, en établissant une continuité dans le mode de signification entre un signifiant sans ambiguïté et un signifié clairement et distinctement établi. C'est là l'idéal d'un langage scientifique. Le problème est que le langage a bien d'autres fonctions que d'être le porte-parole de la science.

3/ *Les territoires de la symbolisation*

La symbolisation est un mode de désignation qui recouvre simultanément le processus de représentation et le système de signification. L'usage courant du mot « symbole » tend soit à le confondre avec un mode de signification (mais dans ce cas il suffit de parler de signe), soit à le restreindre à un mode particulier de représentation (mais dans ce cas il suffit de parler d'image). Il convient de le restituer à son mode

propre de fonctionnement : c'est un moyen complexe de désignation, qui va au-delà d'une simple mise en sens ou d'une simple duplication d'objet.

- Comme le signe, le symbole est constitué par le lien établi entre un symbolisant (Sya) et un symbolisé (Syé). Le symbolisant, comme le signifiant, a toujours une base matérielle, mais celle-ci peut prendre des formes complexes (une image énigmatique, une séquence cinématographique entière, un texte narratif dans son ensemble, parfois une superposition d'éléments iconiques et discursifs). D'autre part, le mode de symbolisation, par rapport au mode de signification, est toujours **polysémique** : le symbolisant est un nœud ou un carrefour de sens multiples, qui exige un travail d'interprétation. On s'aperçoit alors que le principe d'engendrement des sens est sériel et ouvert : le symbolisé est un signifié qui devient le signifiant d'un nouveau signifié, devenant lui-même signifiant d'un troisième signifié, etc. Les principes d'engendrement des sens procèdent soit de la **métonymie** (déplacement à l'intérieur d'un même réseau sémantique) soit de la **métaphore** (condensation de signifiés appartenant à des réseaux sémantiques différents). Lorsque ces derniers sont contradictoires, leur conjonction définit l'**oxymore** ou conjonction de contraires.

- Le rapport de symbolisation, contrairement au mode de signification, procède par discontinuité. On ne passe pas directement du symbolisant à la totalité des sens qu'il représente : entre les deux s'établit une **fracture**, dont il résulte qu'une partie des sens reste cachée, quoiqu'active et réagissant sur le psychisme de son décrypteur. Deux conséquences s'ensuivent : la première est que le symbole revêt par là un caractère mystérieux ou **énigmatique**, qui est sa marque propre (contrairement à l'allégorie, construction intellectuelle totalement claire) ; la deuxième est la présupposition du caractère **multidimensionnel** du psychisme qu'on ne peut concevoir d'une manière mécaniste ou technicienne, comme un instrument agissant dans l'unidimensionnalité.

- La troisième différence concerne le sujet de réception, qui se trouve impliqué dans le processus de symbolisation. La valeur symbolique d'un objet, d'un mot, ou de tout autre élément de désignation se mesure à la réaction du récepteur qui se sent concerné. Un signe laisse froid et n'a qu'une valeur intellectuelle. Le symbole a une **valeur émotionnelle** soit parce qu'il est le symptôme qui recouvre le fantasme lié à un trauma refoulé (explication freudienne), soit parce qu'il est la manifestation visible d'un archétype dans un processus d'individuation (explication jungienne). On en conclura que le symbole revêt un caractère d'**universalité** (ou du moins de large extension culturelle), qui lui fait transcender l'« arbitraire » du signe, en reposant sur des analogies structurelles.

À partir de ces caractéristiques, il sera possible de distinguer l'usage adéquat du terme de ses usages abusifs. Lorsque ces caractéristiques ne sont pas présentes dans leur ensemble, on n'a pas affaire à des symboles, et il convient d'utiliser d'autres termes pour les dénommer.

a. Usages impropres du terme

On parle souvent de la faculté humaine de symbolisation, pour désigner la possibilité de communication par code : le terme de « signification » est ici suffisant. Les symboles mathématiques, qui désignent les quantités ou les opérations, ne sont en fait que des signes, lorsqu'on s'en tient à cet usage. Par contre il y a une symbolique

des nombres lorsque le nombre a les caractéristiques ci-dessus définies. Pour désigner les pavillons adoptés par les groupes ou les nations comme signes de reconnaissance, il est inutile de parler de symboles. On peut parler d'emblème, mais le drapeau ne devient véritablement symbolique que lorsqu'il réfère à la Patrie, et par conséquent à des archétypes ou à une imagerie interne, à forte tonalité émotive, relative à la parenté ou à l'origine.

b. L'allégorisation

Une femme en toge antique, tenant d'une main une balance, et de l'autre une épée, est appelée improprement une représentation de la Justice (ce concept de Justice est définissable, mais non représentable), et improprement encore une symbolisation de la Justice. Il s'agit en fait d'une **allégorisation**. L'allégorie est un moyen figuré d'expression d'un concept ou d'une idée abstraite : elle consiste à donner à un support représentable (minéral, végétal, animal, humain) un sens abstrait clairement défini. Lorsque l'allégorie revêt une forme anthropomorphique, elle prend le nom de **personnification** (ici, la Justice) et ses éléments de conceptualisation s'appellent des **attributs** (ici, la balance pour désigner la délibération, et l'épée pour l'exécution de la sentence). Par rapport au symbole, l'allégorie bloque en un point défini le processus d'engendrement des sens, et procède en continuité de sens (il n'y a pas de zone obscure) L'**emblème** ressortit à l'allégorisation : il comporte une *icône*, au sens généralement énigmatique, précisée par une *devise* (ou *motto*) précisée à son tour par une *glose*, qui la commente. Le **blason** est un emblème utilisé en héraldique, généralement sans glose. L'**apologue** (à sens moral) et la **parabole** (à sens religieux) sont des procédés d'allégorisation, dans lesquels la figure est remplacée par un récit et la devise par une « moralité » ou une explication.

c. La symbolisation

Toute figuration, y compris l'allégorie, peut revêtir un caractère symbolique si l'on supprime le blocage du sens, et si le libre jeu de l'interprétation retentit sur le sujet de réception par recours à des fantasmes personnels ou à des archétypes. L'image emblématique devient énigmatique et prend fonction de symbole. Le récit de la parabole ou de l'apologue développe un complexe de sens, dont une partie, inconsciemment perçue, réagit sur le récepteur, pour constituer un **conte** ou un **mythe**, genres dont le mode d'expression ressortit fondamentalement d'un agencement de symboles.

Cl.-G. DUBOIS

Bibliographie

Image

- E. AUERBACH, « *Mimésis* » : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, (trad. fr.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- J. BALTRUSAITIS, *Le Miroir*, Paris, Elmayan-Seuil, 1978.
- O. RANK, *Don Juan et le double*, (trad. fr.), Paris, Denoël, 1932.
- J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, t. I.
- J.-J. WUNENBURGER, *La Vie des images*, Strasbourg, P.U.S. trad., 1995.
La Philosophie des images, Paris, P.U.F., 1997.

Signe

- J. KRISTEVA, *Le Langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- S. BRIOSI, *Il Simbolo e il segno*, Modena, Mucchi, 1993.

Symbole

- T. TODOROV, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (11^e éd.).
- Cl.-G. DUBOIS, « Les réseaux symboliques et leur fonction littéraire », in *Versants*, IV (1983).
- M. ÉLIADE, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- G. DURAND, « L'univers du symbole », in *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.

II. Les modes de classification des mythes

L'usage du mot *mythe* s'est diversifié au point de créer une confusion avec d'autres termes dont il convient de le séparer. Nous excluons d'abord le sens banal de fiction mensongère : lorsqu'on parle, par exemple, du « mythe chrétien », on se pose en analyste d'un système de symbolisation, sans présupposition aucune sur sa valeur. Il convient d'autre part de distinguer les autres sens du mot et ses rapports avec « mythologie ».

- Le mot « mythologie », dans son acception la plus restreinte, désigne l'appareil symbolique dont s'entourent, par action de l'imaginaire et du culturel, un objet de la vie quotidienne ou une image culturelle banale : ex. mythologies du frigidaire ou de l'ordinateur, mythologies du poujadisme ou du gaullisme (cf. Roland Barthes, *Mythologies*).

- Le mot « mythe », dans son acception la plus restreinte et la plus courante, désigne un mode discursif (d'expression orale ou écrite) qui se définit :

- sur le plan formel, par une trame narrative (il y a une « histoire » racontée définissant la possibilité d'une **diégèse** ;
- sur le plan sémantique, par une référence à des problèmes fondamentaux de l'existence (utilisation de **schèmes** et d'**archétypes** constituant une **constellation** ou un **bassin sémantique**, cf. Gilbert Durand ;
- sur le plan de l'expression, par l'usage de la **symbolisation**, qui suppose un caractère **polysémique**, et une fracture des sens, amenant à recourir à une **herméneutique**, pour en décrypter les significations et notamment les sens infus dans la structure.

- Le mot « mythologie » désigne l'ensemble des mythes constitutifs d'une culture, conçue elle-même comme structure symbolique d'un ordre des faits (ordre social, politique, conformation des us, etc.). On parlera donc de la mythologie gréco-latine, inca, etc. par recensement de ses divers composantes.

- Le mot « mythe » dans son acception synthétique maximale, est utilisé pour définir les axes sémiologiques fondamentaux d'une mythologie (au sens 3) : ex. la mythologie du christianisme renvoie au contenu de l'ensemble des deux *Testaments*, auxquels s'ajoutent la littérature patristique, les vies de saints, etc. ; le mythe chrétien définit les axes fondamentaux assurant la spécificité de cette mythologie : le choix du Dieu de la Bible, la Création, la Chute, l'Incarnation, la Rédemption, l'Eschatologie, etc. Il s'agit donc de la logique infuse dans le discours mythique, une *mytho-logique* (cf. Cl. Lévi-Strauss, *Mytho-logiques*).

Les tentatives de classification des mythes reposent sur les trois caractéristiques que nous avons définies dans le sens 2 du mot. Elles s'opèrent donc :

- en fonction de la structure interne ;
- en fonction de l'appartenance culturelle ;
- en fonction de leur signification.

1/... En fonction de la structure interne

... ou de l'agencement des schèmes et archétypes qui les constituent. Cette classification, qui repose sur des schémas formels, permet de déterminer des catégories qui reposent sur des figures structurantes (linéarité, circularité, ascension, élargissement, symbolique numérique, etc.). On pourra constater l'importance de la structure ternaire dans les mythes indo-européens, de la circularité dans la mythologie grecque antique, du carré et du centre (ou du milieu) dans les mythes de la Chine ancienne, et procéder à un classement selon la nature des schémas formels. On obtient également un classement qui va du simple au complexe : le mythe d'Antée (rapport à la terre-mère) a une structure plus simple que le mythe d'Œdipe (qui exprime ce type de rapport par toutes sortes de péripéties et un jeu complexe de surestimations et de sous-estimations). Une telle classification peut s'opérer à l'aide des instruments d'analyse légués par Cl. Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Mircea Éliade et C.G. Jung.

2/... En fonction de l'appartenance culturelle

Il s'agira de recueillir les mythes (au sens 2) constitutifs d'une mythologie (au sens 3) à partir de laquelle on peut éventuellement définir les mythes (au sens 4) constitutifs d'une civilisation ou d'une mentalité. Les mythologies, ensemble de mythes spécifiques, constituent un *corpus* propre à une civilisation définie dans l'espace (mythologies dogon, aztèque, etc.) et dans le temps (mythologies du Haut Empire égyptien, de Sumer, de l'Antiquité gréco-latine, du Moyen Âge, etc.). Ce corpus permet de mettre en évidence des structures symboliques qui constituent, par leur configuration signifiante, le mythe (au sens 4), infus dans l'imaginaire, de chacune de ces civilisations.

L'imaginaire de la civilisation occidentale s'est constitué par une succession dans le temps de plusieurs mythologies, qui ne se sont pas abolies, mais contaminées, superposées et confortées par héritage. On distinguera :

a. Les mythologies des divers paganismes qui se sont installés en Europe

Parmi elles, la mythologie gréco-latine a joué un rôle capital dans les pays qui sont passés sous la tutelle de l'Empire romain. Les mythologies celtes, scandinaves, germaniques, slaves ont marqué de leur empreinte les peuples ou nations où elles ont pris origine, avec, dans certains cas, un élargissement de leur domaine d'influence. De toutes ces mythologies, on peut dégager un **mythe païen** dont les principales caractéristiques sont :

- **Un rapport d'immanence à la nature.** Les dieux sont des forces naturelles personnifiées, avec lesquels des liens peuvent être établis, qui influencent le cours des choses par échange (sacrifices, offrandes, prières). Le passage de nature à surnature s'effectue avec facilité par l'humanisation du panthéon et l'établissement d'une chaîne continue des êtres (faunes, nymphes et autres esprits, héros et demi-dieux issus de l'union d'un dieu et d'une mortelle, d'une déesse et d'un mortel, monstres et démons).

- Le polythéisme, avec une assemblée des dieux qui admet rivalités, conflits, débats, développe une **tolérance** à l'égard des croyances et une **ouverture** aux

intrusions étrangères, avec une possibilité d'assimilation (cette contamination est nette au cours de la période hellénistique où l'on voit les dieux égyptiens et orientaux s'assimiler aux figures de l'Olympe).

- Une séparation, en même temps qu'une coexistence, s'établit entre l'ordre de la raison et l'héritage mythologique traditionnel. Le cas est particulièrement visible dans la civilisation grecque classique. De là la possibilité d'un **exercice séparé de la raison, la philosophie**, qui peut ou non s'accorder à la croyance (la mythologie devient une sorte de pensée figurée qui sert de base à une spéculation rationnelle, harmonisée à la mythologie, à la manière de Platon, ou critique à son égard, à la manière de Lucrèce).

Ces mythologies ne sont pas fixées ; elles se transforment avec le temps. On a pu constater leur évolution générale vers une conception monarchique et patriarcale, qui fait émerger un dieu plus puissant (Zeus-Jupiter, Odin-Wotan). Cette évolution a facilité le passage d'un mythe à un autre. Le culte de l'Empereur et la centralisation romaine, après une période de conflits avec le christianisme, seront légués comme modèle institutionnel aux nouveaux maîtres de la spiritualité. Mais le mythe païen s'assure d'une permanence qui expliquera les rapports ultérieurs de l'homme à la nature, de la raison et de la foi, de l'immanence et de la transcendance.

6. Le mythe chrétien

D'origine judaïque, il pénètre dans le paganisme à partir du I^{er} siècle et s'installe victorieusement à partir du V^e siècle. Le mythe chrétien est le résultat d'une heureuse adaptation d'éléments, empruntés au judaïsme, à des traits de la mentalité païenne.

La mythologie du judaïsme diffère profondément, dans sa structuration symbolique, des caractéristiques par lesquelles nous avons défini le mythe païen. Elle se caractérise :

- par le **monothéisme** ou croyance à un dieu unique, doté d'un pouvoir absolu et universel, qui interdit toute possibilité de cohabitation avec des dieux étrangers, lesquels ne peuvent être que des « idoles » ;
- par la **transcendance** divine. Dieu est l'Innommable et l'Absolu. Il s'ensuit une infériorisation de la nature et de toute créature, qui ne peuvent être des instances modélisatrices ou législatrices. La loi ne peut être issue que d'une révélation divine. Par ailleurs la transcendance divine relativise tous les pouvoirs humains, sociaux, politiques, guerriers etc. Il s'ensuit un espace de liberté et de jugement critique laissé à tout fidèle à l'égard des puissances terrestres, au nom de la révélation divine ;
- par un **élitisme ethnique**, qui fait du peuple qui a reçu la révélation un peuple « élu », dépositaire de la Parole. L'histoire humaine se réalise en fonction de l'histoire de ce peuple, dont la principale vertu est celle de fidélité ;
- par l'établissement d'un horizon d'attente qui donne toute sa place au futur. Le **messianisme**, attente et prédication sur la venue d'un libérateur, se fait particulièrement actif pendant la période d'occupation de la Palestine par les Romains.

Un tel mythe ne pouvait que difficilement passer dans l'univers du paganisme : de fait la religion juive n'a pas formé d'adeptes dans le monde païen. Sa nature spécifique a pu, tout au plus, faire l'objet d'une explication de la part d'auteurs juifs contestés à l'intérieur de la communauté, comme l'historien Flavius Josèphe ou le philosophe Philon d'Alexandrie.

La religion chrétienne, d'origine judaïque, a permis, par des adaptations appropriées, son intégration dans le monde païen et, après une phase conflictuelle, sa réussite.

- Le christianisme considère que le dieu de la révélation faite au peuple d'Israël est le vrai et unique Dieu. Mais, tout en maintenant la transcendance divine, il modifie les rapports à Dieu en insistant sur la relation d'amour, fortement valorisée par le fondateur, qui appelle Dieu « père » et utilise des métaphores familières et familiales pour humaniser l'image divine. L'innovation la plus spectaculaire du christianisme dans le sens de l'humanisation réside dans le dogme de l'**Incarnation** : après des débats assez difficiles pour établir la nature véritable du Christ, l'idée de « Dieu fait homme », investi d'une double nature, divine et humaine, représentant la deuxième personne de la Trinité, prend le dessus sur les autres conceptions. Cette innovation ne pouvait recevoir l'aval du judaïsme ; elle était par contre mieux comprise des païens.

- Le christianisme maintient le caractère élitare de la révélation (les bénéficiaires de la révélation sont des privilégiés de la grâce divine), mais il y ajoute l'**universalisation** : toute l'humanité est concernée et peut avoir accès à cet état. De là une activité missionnaire de conversion, qui a une influence limitée dans les milieux juifs où elle s'exerce en premier lieu, mais connaît une réussite progressive dans les milieux païens.

- Le christianisme maintient le monothéisme, mais diversifie l'image divine en fonction de ses manifestations : c'est le dogme de la Trinité, dont l'interprétation se met en place avec difficulté en donnant lieu à des positions contradictoires. Il amplifie le rôle de l'entourage du Christ (Marie, sa mère, ses parents, les apôtres, puis les martyrs, les saints et les guides), instituant ainsi un monde d'**intermédiaires** qui renoue avec la « chaîne des êtres » et s'harmonise mieux à l'univers du paganisme.

- Le christianisme abandonne ou modifie des pratiques juives concernant la vie quotidienne (circoncision, statut des femmes, rapports avec les étrangers, respect pointilleux du Shabbat, fêtes en relation avec l'histoire spécifique des Juifs, etc.), par souci d'universalisation et rappel de la primauté du spirituel sur le rituel (ce sera l'œuvre de saint Paul qui, après le Fondateur, peut être appelé l'« Instituteur » du christianisme).

- Le problème de l'attente messianique juive se trouve modifié du fait de la venue du Christ, considéré par les chrétiens comme le Messie attendu. Cependant les premiers chrétiens semblent avoir maintenu l'attente eschatologique avec l'espoir d'un retour imminent du Christ sur terre. Malgré la mise au point effectuée sur ce problème par saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, des mouvements prophétiques souvent enflammés parcourent l'histoire du christianisme, en se fondant sur le texte, fortement discuté et contesté avant d'être considéré comme canonique, appelé l'*Apocalypse de saint Jean*, conçu dans le sillage de l'apocalyptique juive.

Le christianisme constitue un effort extraordinaire pour syncrétiser, sans reniement ni amalgame confus (à quoi n'échapperont pas les Gnostiques), l'essentiel de la théologie du judaïsme et le respect de certains caractères et modes de vie et de pensée du paganisme. L'histoire de la culture occidentale s'établit désormais autour de ce pilier, avec des oscillations vers le paganisme (ce qu'on appellera des « Renaissances ») ou vers le judaïsme (ce qu'on appellera des « Réformes »).

c. Mythologies de la « modernité »

À partir du XIV^e siècle, dans l'Europe occidentale, sous l'effet d'une amplification des valeurs économiques et d'un développement du savoir technique, s'établit progressivement une nouvelle classe sociale, d'origine urbaine, qui veut faire prévaloir un mode de pensée mieux en accord avec ses intérêts. C'est ce qu'on peut appeler du terme général de « modernité » : les dignitaires politiques et religieux de la Renaissance se laissent contaminer par les nouveaux principes, en abandonnant le idéal de chevalerie et d'austérité chrétienne, mais sans reconnaître ouvertement leurs principes réels d'action (attitude qui prend le nom de « machiavélisme »). Dans le sillage des Réformes du christianisme, une réaction se manifeste contre ceux qui sont appelés « athéistes » et « libertins », accompagnée de persécutions. La nouvelle idéologie prend véritablement corps au XVIII^e siècle : elle se réalise en histoire, sous forme des nations et idéologies modernes avec, notamment au XX^e siècle, un emballement extrémiste dans le culte de l'efficacité à base scientifique ou réputée telle, et une action modératrice qui pose les bases d'une éthique fondée sur la notion de « dignité humaine » : ce qu'on appelle l'**humanisme**. Bien que les nouvelles doctrines, au nom de la science, de la productivité, de l'efficacité et de toutes les valeurs prônées, tendent à diminuer le rôle de l'imaginaire, on peut déceler en elles **un mythe de la modernité** dont les principes essentiels sont :

- **Modifications et déclin de l'archétype paternel.** La fonction divine est pensée en termes de technologie : Dieu est un architecte, un ingénieur suprême, une intelligence garante de l'ordre des choses (c'est le **déisme philosophique**). Il s'ensuit une valorisation de la raison débarrassée du carcan de croyances appelées préjugés. Dans certains cas, Dieu est proprement expulsé : c'est le « Dieu est mort » nietzschéen, point d'aboutissement spectaculaire d'un **athéisme** qui prend racine dans l'Antiquité, disparaît sous le triomphe du christianisme, puis reprend forme, d'abord clandestine ou cryptée, et réapparaît au grand jour dans les siècles dits classiques ou modernes (XVI^e-début XIX^e) et la période dite contemporaine (fin XIX^e-XX^e). Cette attitude déterminée ne doit pas être confondue avec le « Dieu est mort » larmoyant du romantisme, qui n'exprime qu'une nostalgie du religieux.

- **Exploitation forcée du corps maternel.** La fonction symbolique de la Mère est dévolue, dans les mythologies de la modernité, soit à la **Nature** soit à la **Société** soit à la **Matière**. Dans leur acception classique, Nature et Société constituent deux pôles d'attraction, et de répulsion réciproque (ex. anarchie et violence naturelle / discipline étatique, selon Hobbes, ou bonté naturelle / perversion sociale, dans l'optique rousseauiste). Nature et Société, dans une perspective matérialiste (qui peut être de fait, et pas forcément idéologisée) deviennent des pourvoyeuses de biens matériels, qu'il faut savoir extraire et valoriser par moyens techniques et commerciaux, et d'avantages sociaux, qu'il convient d'obtenir et de faire fructifier. Ainsi se fonde une morale de promotion matérielle et sociale dont les trois principes sont : **avoir, savoir, pouvoir**.

- L'homme, débarrassé de la loi paternelle, et bénéficiaire des richesses du corps maternel, devient une sorte d'enfant-dieu, dont l'horizon d'attente est la liberté et le bonheur. Cet esprit de conquête, passant par une révolution ou par le développement irénique des bienfaits de la science, engendre des utopies terrestres, formes modernes de l'eschatologie religieuse.

Sous sa forme conquérante, avec un caractère élitiste marqué, le mythe de la modernité développe ce qui sera appelé « le complexe de Prométhée », dont les divers avatars (mythes du surhomme, de la victoire des races supérieures, de la parfaite répartition des biens) connaissent quelques échecs retentissants. Ce sont là les crises d'hystérie de la modernité. L'émergence d'une mythologie des temps modernes, après une période conflictuelle, apparaît en fait comme une passation d'héritage où se retrouvent, adaptées au temps nouveaux, les valeurs fondamentales du paganisme et du christianisme, notamment la notion (d'origine chrétienne) de « dignité humaine », qui modère les excès de l'extrémisme « prométhéen », et la laïcisation de la connaissance (d'origine antique) qui libère l'activité scientifique de présupposés dogmatiques : l'union de l'une et de l'autre aboutit à des constructions importantes comme l'idée de « droits de l'homme » et l'établissement d'une éthique dans les applications de la science. Sur ces principes se fonde l'humanisme, laïc ou religieux, dont l'universalité transcende, sans les renier, les cultures superposées de l'Occident.

3/ ... En fonction de leur signification

C'est le troisième type de classification des mythes possible. La signification crée la fonction du mythe. La fonction d'un mythe est d'ordre explicatif (en ce sens, sa fonction rejoint celle de la science), mais ne s'exerce que dans les domaines où la science n'a pas compétence ou n'a qu'une compétence immédiate et partielle. Les mythes proposent une problématique des trois questions fondamentales : d'où viens-je ? Qui suis-je ? Où vais-je ? Il s'ensuit une classification en :

- mythes d'origine (ou de fondation) ;
- mythes d'individuation (ou identitaires) ;
- mythes de finalité (ou eschatologiques).

a. Les mythes d'origine

On distingue les mythes de la création (qui portent sur le cosmos, les créatures et l'homme), et les mythes de **fondation** (qui concernent les communautés, villes, peuples, nations). On pourrait reprendre ici les distinctions établies dans la rubrique précédente : mythes païens, mythologie judéo-chrétienne, hypothèses et théories de la science moderne. On peut également opérer une distinction suivant l'importance donnée aux archétypes originels, notamment le Père et la Mère.

- Une première catégorie se rattache à l'archétype de la Déesse-Mère, de la Terre-mère, ou de la Matière productrice. Ils accordent à la Nature la possibilité d'engendrer des êtres vivants. Cette hypothèse se trouve aussi bien dans les mythes païens que dans l'imaginaire de la modernité.

- Les mythes du Dieu-Père ou de l'Esprit-créateur valorisent la fonction paternelle, sans éliminer le rôle de la mère symbolique. C'est le cas de la *Genèse* hébraïque, reprise par le christianisme : le travail créateur de la divinité est assimilé à celui d'un artisan potier, qui crée Adam à partir du « limon de la terre », la matière primordiale, terre et eau, qui prend rôle maternel, et à celui d'un artisan verrier, qui insuffle son esprit dans sa créature. Les mythes païens s'apparentent au travail des métallurges et forgerons, en accordant au feu une fonction primordiale de création :

lorsque n'apparaît pas clairement le rôle symbolique de la mère, on parle de complexe « faustien » ou « prométhéen », réalisation du désir de donner la vie sans partenariat sexuel. Les mythes modernes de l'origine abandonnent la question de la genèse parentale, pour reporter leur investigation sur l'évolution de l'espèce (le transformisme) ou proposer des théories cosmologiques (le Big Bang) qui n'échappent pas cependant à une mythologie du temps et de la matière conçue comme énergie.

Les **mythes de fondation** d'une communauté ont pour finalité l'explication de la dénomination d'un lieu, de la formation, de l'évolution historique et des principes qui régissent la vie d'une communauté. Par là ils sont partie intégrante des mythes identitaires, et constituent la part du mythique infuse dans le discours épique. Ils se caractérisent par l'action d'un héros, généralement éponyme, doté d'une mission fixée par Dieu ou le Destin, qui la réalise en un territoire, matrice d'une histoire de la communauté (Abraham et Moïse, guidés par Yaweh, pour les Hébreux, Énée et Romulus, protégés de Vénus et de Mars, pour les Romains, etc.).

b. Les mythes d'individuation ou identitaires

- La figure essentielle est celle du **héros**, individu déterminé dès sa naissance en vue d'une mission à accomplir (le cas le plus exemplaire dans la mythologie de l'Occident est celui d'Hercule ; on peut y adjoindre la plupart des Chevaliers de la Table Ronde).

- Le schème essentiel est celui d'une **initiation** : série d'épreuves victorieusement subies par le héros, qui concourent à sa promotion. Ces épreuves sont des combats contre des forces antagoniques ayant valeur symbolique (monstres, géants, tentateurs et tentatrices). Le parcours du héros comporte la rencontre avec la Femme et une apo théose terminale, qui peut passer par la mort (cas d'Hercule ou de Siegfried).

- La finalité du mythe, dans son caractère le plus général, est l'explication des étapes de la formation d'un esprit en vue de la maîtrise de son psychisme (c'est le **processus d'individuation** défini par Jung). Dans ses applications plus particulières, il s'agit de l'explication d'un statut politique, d'une législation, d'une structure sociale qui individualisent la vie d'une communauté.

c. Les mythes eschatologiques

Ils portent sur le futur assigné à l'univers ou à une communauté, et mettent en jeu les notions de Destin ou de Dessein surnaturel. On peut distinguer :

- Les conceptions **cycliques**, comme celles de la Roue de la Fortune, du retour à un point originel (les *Nostoi* grecs ou récits de retour des guerriers, le *Ring* ou parcours circulaire de l'Or du Rhin), les conceptions de l'Éternel retour (mythe du Phénix, conceptions stoïciennes de l'embrasement cyclique de l'univers), le retour d'un « âge d'or » ou d'un « paradis perdu ».

- Les conceptions **dynamiques**, qui reposent sur une figuration linéaire et vectorisée de l'histoire. On peut distinguer les schèmes **ascensionnels** (théories optimistes du progrès aboutissant à l'entrée dans une « cité idéale » ou un état parfait) ; les schèmes **descensionnels** (théories pessimistes de l'évolution qui inspirent les idéologies de la décadence, d'Hésiode à Spengler) ; les conceptions **dialectiques** qui

procèdent par réaction des contraires et résolution synthétique (c'est le cas de l'apocalyptisme chrétien, qui envisage la fin du monde de manière catastrophique, comme porche d'entrée au Royaume céleste, dont la forme laïcisée est l'apocalyptisme révolutionnaire) : le schème essentiel est ici celui de mort-et-renaissance, apothéose d'un parcours initiatique appliqué à l'humanité.

Chaque civilisation possède son lot propre de mythes (sa mythologie), ou se trouve héritière de mythologies organisées en ensemble logiquement cohérent. Ce corpus, régi par des principes structurants, définit son imaginaire : l'imaginaire n'est pas une fiction gratuite, mais un ordre « symbolique » référant, par les moyens définis dans le symbole, à l'ordre des réalités qui est son symbolisé global.

Cl.-G. DUBOIS

Première partie :

Genèses, enjeux et perspectives

Histoire de l'imaginaire et statut de l'image dans l'antiquité classique et en Europe

I. Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs

Venu du substantif latin *imago*, formé lui-même sur le radical du verbe *imitor*, notre terme image, qu'il renvoie à l'iconographie ou à la poésie, exprime étymologiquement l'idée d'imitation et porte donc en lui toute la problématique de l'ambivalence du rapport de cette dernière à ce que nous appelons le réel, une notion également ambivalente dans la mesure où elle désigne aussi bien le monde ambiant tel qu'il existe en lui-même, que le monde sensible tel qu'il existe pour nous, donc aussi bien la réalité des objets et des êtres qui nous sont extérieurs que celle des inventions relatives de notre subjectivité. Reproduction de ce qui est présent, elle souffre de la comparaison comme la copie imparfaite d'un modèle. Mais représentation de ce qui est absent, elle supplée aux carences de l'environnement. Un défaut et une vertu qui s'inversent respectivement en leur contraire. Quand elle cherche à reproduire ce qu'elle imite, l'image ne vise pas à fournir une copie absolument conforme — c'est là le rôle du double —, mais par la ressemblance à permettre une reconnaissance et la différence à donner à voir autrement. À cet égard, la vision imagée ne rivalise pas avec la perception sensorielle. Elle se greffe sur elle afin de l'enrichir. Inversement, créer artificiellement une présence relève de l'illusionnisme, voire de la tromperie. Les sortilèges du trompe-l'œil introduisent dans un irréel de reflets inconsistants. Plus troublant, ils confèrent l'apparence de l'existence concrète aux chimères engendrées par l'imagination, capable de faire apparaître ce qu'on n'a jamais perçu. D'où une disqualification possible de cette faculté de l'esprit trop soumise à l'irrationnel des passions et pour cette raison souvent tenue pour la « folle du logis ». Mais, nouvelle manifestation de la réversibilité de l'image : dans le jeu de nos représentations, rien n'est absolument subjectif, ni absolument objectif ; tout y est continuellement mélange. Les fantasmes les plus délirants sont, d'abord, en tant que tels, des objets dotés d'une matérialité propre et, ensuite, loin de naître du néant, ils correspondent à des réalités particulières. C'est pourquoi nous assistons aussi à des mouvements opposés, de réhabilitation¹.

1. Pour un historique de l'évolution des critiques modernes de l'image, voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris, 1984

Les jugements portés sur l'image, valorisants ou dévalorisants, entremêlent donc, plus ou moins distinctement, trois évaluations, qui assignent à celle-ci une position, l'une, sur l'échelle de l'ontologie, l'autre sur celle de l'éthique et la troisième sur celle de la gnoséologie. Un imaginaire individuel ou collectif, comme ensemble d'images mises en système, ne ressortit pas ainsi à la seule sphère de l'esthétique. Le statut qu'on lui attribue dans toute société dépend de l'entrecroisement de théories où physique et métaphysique, théologie et anthropologie, se côtoient continuellement, qu'il s'agisse de sensation et de perception, ou d'interprétation et de psychologie.

Les Anciens, à qui notre tradition occidentale doit l'essentiel de cette problématique, ont pour une bonne part exploré les recoins de sa complexité. Nous avons tendance, de nos jours, à croire que nous sommes entrés dans une civilisation de l'image, alors qu'il vaudrait mieux dire « rentrés », à supposer que nous en soyons jamais sortis. Les Grecs et les Romains vivaient déjà au milieu d'imageries très nombreuses¹ et même celles-ci occupaient dans la culture populaire une place de quasi monopole, le livre y demeurant un outil très marginal, lorsqu'il n'était par regardé avec suspicion². Très vite ils se sont montrés d'excellents connaisseurs de leurs possibilités, exploitées par les artistes avec le bonheur que l'on sait. Très tôt ils ont également mesuré leurs limites, sans toutefois jamais les condamner complètement. Ce sont les clivages principaux de leurs attitudes que nous voudrions dégager en nous bornant à l'enseignement des grandes écoles grecques de philosophie.

Pour concilier à la fois la brièveté et la clarté, nous partirons de Parménide et suivrons ensuite l'axe diachronique en distinguant d'abord deux courants de pensée, celui des matérialismes et celui des idéalismes.

Avant les Éléates, les Grecs semblent (la rareté des textes philosophiques qui nous sont parvenus invite à la prudence) avoir été surtout sensibles au prestige de l'image. La pratique épique de l'*ecphrasis* exprime toute la fascination exercée par l'illusion de la présence de la réalité décrite. Un étonnement admiratif les saisit devant l'aptitude que possède l'art de donner à de l'or l'apparence de la terre noire fraîchement labourée³. Le poème hésodique *Le Bouclier* ne cesse d'insister sur la ressemblance entre les motifs qui décorent l'écu d'Héraclès et ce qu'ils imitent⁴. Faire voir ce qui est absent et en provoquer l'apparition en un lieu qui ne lui est pas nature relève de la magie. La puissance de l'art contraint la nature à se manifester où il veut pour l'émerveillement des yeux⁵. Il anime même la matière inerte. La première femme, Pandore, est en fait la première des statues, modelée par Héphaïstos à l'image des déesses⁶. Bien que les poètes relèvent parfois, au passage, le caractère trompeur et dangereux⁷ de cette

(10^e éd.), p. 15-66 ; et J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982, p. 44-57. Pour une analyse systématique de la problématique, voir J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, P.U.F. / Thémis, Paris, 1997.

1. Voir, entre autres, *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Claude Bérard (dir. de public.), Nathan, Lausanne, 1984.

2. Voir les préventions de Platon lui-même dans le *Phèdre* (en particulier, 274e - 276d). Pour le statut non psychologique de l'image chez les Anciens, voir J.-P. Vernant, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimésis* », *Journal de psychologie* n° 2, avril-juin 1975, p. 133-160.

3. Homère, *Illiade* XVIII, 548-549. Description célèbre du décor qui orne le bouclier forgé par Héphaïstos pour Achille.

4. Vers 206, 209, 215, 228, 244.

5. Voir Ps.-Hésiode, *Le Bouclier*, 165 et 318.

6. Voir Hésiode, *Théogonie*, 571-584 ; *Les Travaux et les Jours*, 60-82.

7. Par exemple, Hésiode, *Théogonie* 585-589 ; *Les Travaux et les Jours*, 57-58 et 83.

splendeur, ils ne la réprouvent pas en tant que telle et ils en célèbrent plutôt la virtuosité technique¹. S'il y a piège, ce n'est pas parce que l'image ment esthétiquement ou qu'elle masque son contraire. Le contact peut décevoir et entraîner des conséquences catastrophiques, mais il résulte d'une attirance elle-même provoquée par le spectacle de la beauté et celui-ci n'a rien d'irréel.

Or ce réalisme iconique, plus ou moins conforté par une physique ionienne soucieuse de rendre compte des phénomènes au moyen des observations de l'expérience sensible, est battu en brèche par les fondateurs de l'École d'Élée. Xénophane rejette les images sensorielles, car pour lui seule la raison est fiable². Parménide met également en doute le témoignage des sens³. Pourtant, dans le prologue de son poème *De la nature*⁴, il ne peut s'empêcher d'assimiler sa démarche à celle d'un cocher conduisant un char tiré par deux cavales sur le chemin de la vérité. Refuser d'accorder tout crédit aux sensations ne signifie donc pas qu'on dénie pour autant toute qualité aux images, de même que reconnaître à ces dernières une réalité n'exclut pas, comme on l'a noté précédemment, la lucidité sur les risques d'erreur. Seulement entre les deux positions, le point de vue a changé. Le premier, d'ordre esthétique, distingue plaisir de la reconnaissance dans une imitation réussie de l'utilité pratique ; le second, d'ordre ontologique, oppose l'être au paraître. Reflet du monde sensible, l'image, de nature elle-même sensible, appartient ainsi complètement au devenir et par conséquent n'a de valeur que celle des apparences. Si elle est belle, sa beauté n'a rien d'authentique et demeure une beauté fausse.

À partir de là, la pensée grecque de l'image se divise principalement en trois branches, selon qu'elle adopte des postulats matérialistes, substantialistes ou idéalistes⁵.

1/ *Les conceptions matérialistes*

Deux familles de penseurs affirment que tout est matière. Les atomistes et les stoïciens. Comme en dehors de cette affirmation, rien ne les rapproche, pas même dans le domaine qui nous occupe, il convient de les considérer séparément et la chronologie veut que nous commençons par les premiers nommés.

a. *Les atomismes*

Qu'il s'agisse de l'atomisme ancien représenté par Leucippe et Démocrite ou de l'épicurisme grec et romain, la position ne varie pas sur le caractère non fondé en nature d'une opposition entre ce qui serait l'essence pure et invisible du monde

1. C'est l'une des significations de l'anecdote qui rapporte le concours des peintres Zeuxis et Parrhèsios en matière d'imitation : l'un séduit l'œil d'un oiseau, l'autre le regard de l'artiste lui-même. Voir Plin., *Histoire naturelle* XXXV, 64 ; et A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Macula, Paris, 1985 (1^{re} éd. 1921).

2. Voir le fragment A 49 D.K.

3. Voir fragment A 49 D.K.

4. Fragment B 1 D.K.

5. Pour les principaux courants de pensée au début de notre ère, voir J.-M. André, *Les Écoles philosophiques aux deux premiers siècles de l'Empire, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.36.7, 1994, p. 4718-4764.

sensible et l'apparence miroitante et fallacieuse de ce dernier, entre la surface inconsistante et inconstante et la profondeur stable et consistante. Il n'existe que du vide et des atomes, ces corpuscules qui ont hérité de l'être parméniidien l'inaltérabilité. Pour se rencontrer au gré de leurs collisions, les atomes forment des agrégats. Ceux-ci enferment du vide si bien qu'ils demeurent instables et perdent sans cesse les atomes les plus extérieurs, qui se détachent de ces corps composés, telle une pellicule très superficielle, en gardant plus ou moins longtemps, selon la nature du milieu qu'ils traversent, la configuration de leur source.

Quatre conséquences découlent immédiatement de l'adoption de tels principes. D'abord, la surface reproduit le profond lequel ne mérite pas d'être survalorisé. À cet égard, l'être se confond avec le paraître. Puis, toutes les sensations sont vraies, car, produites par un contact entre ces espèces d'effluves qui conservent plus ou moins fidèlement la forme apparente (d'où leur nom d'*eidôla*, c'est-à-dire de formes ressemblantes) des corps dont ils émanent et le corps de l'être vivant qui les reçoit, elles ne sauraient mentir sur l'expérience de cette rencontre. En troisième lieu, l'atomisme n'est pas un athéisme, car les images que nous avons des dieux, loin de correspondre à des inventions, proviennent de la pénétration dans notre pensée d'*eidôla* dont l'origine n'est autre que les dieux en personne. Quant aux monstres et aux chimères, ils n'ont rien non plus d'irréel et résultent soit des déformations d'*eidôla* au cours de leur déplacement dans l'espace, soit des télescopages agglutinants entre des *eidôla* issus de plusieurs agrégats¹.

Dans ces conditions, des *eidôla* non déformés provoquent l'apparition dans nos yeux d'images semblables (*eikones*) aux réalités dont elles sont l'enveloppe et imiter ensuite ces images au moyen des arts figuratifs, de la musique ou de la poésie ne fait pas sortir du réel.

Cette physique du ricochet dans un monde discontinu conduit à une esthétique baroque du reflet réciproque, voire « en abyme », comme on le constate avec le texte de Lucien *La Salle*². L'auteur, dont l'obédience épicurienne, même si elle reste sélective, n'est pas douteuse³, explique, dans cet éloge épictétique de l'art, que parler dans une salle trop belle peut nuire à l'orateur, car fasciné par la beauté du décor, l'auditoire a tendance à regarder les fresques qui ornent les murs plutôt qu'à écouter, sauf s'il a l'idée de décrire ce que le public a sous les yeux, parce qu'alors la parole devient l'écho⁴ de la peinture ou finit par prendre celle-ci pour l'illustration de celle-là au point, dans ce jeu de va-et-vient entre des images qui se servent mutuellement de miroirs, qu'on ne sait plus lesquelles imitent les autres. La multiplication des sensations redouble le plaisir, bien loin de l'atomiser, et les sujets mythologiques représentés, au lieu de se dissoudre dans le virtuel, acquièrent la densité d'une double actualisation du discours pictural par le discours rhétorique et du discours rhétorique par le discours pictural.

1. Voir Épicure, *Lettre à Hérodoté* 35-53 ; Lucrèce, *De la nature* IV, 722-748 ; Sextus Empiricus, *Contre les mathématiciens*, VII, 203-216.

2. *Peri tou oikou*. Voir la traduction qu'en donne J. Bompaigne dans *Lucien. Œuvres*, I, Collection des Universités de France, Paris, 1993.

3. Voir J. Bompaigne, *op. cit.*, page XXXIV.

4. Chapitre 3.

b. Les stoïcismes

La doctrine du Portique, fondée par Zénon de Kiton au début du III^e siècle av. J.-C., connaît tout au long de l'antiquité des infléchissements divers qui ont amené les historiens de la philosophie à la différencier en ancien stoïcisme, moyen stoïcisme et stoïcisme impérial. Toutefois, en ce qui concerne l'image, la théorie élaborée principalement par Chrysippe, à la fin du III^e siècle avant notre ère, ne varie guère ensuite.

Mis à part les incorporels que sont le lieu, le temps, le vide extérieur au monde et l'exprimable, tout le reste, selon les stoïciens, est corps. Mais ce matérialisme n'a rien à voir avec celui des atomismes. Tout entière pénétrée d'un souffle igné qui l'anime, la matière est vivante et, qui plus est, ce feu primitif d'une subtilité parfaite se confondant avec la rationalité divine, cet hylozoïsme se révèle être à la fois panthéiste et providentialiste. Dans ce monde plein et continu où tout est en sympathie dans un équilibre harmonieux, les sensations deviennent des échanges de tensions entre nous et les corps environnants. Les souffles ignés émis par les uns et les autres entrent en contact les uns avec les autres. Il s'ensuit des modifications tensionnelles internes, des passions, qui chez l'animal, et en particulier chez l'homme, provoquent une réaction sensitive qu'on appelle la sensation. Ainsi, dans le cas de la vision, la pression exercée par le toucher pneumatique laisse en celui-ci une empreinte qui reproduit la forme de l'objet touché, tel un moule, et fait donc apparaître cette dernière dans l'âme¹. Cette apparition psychique (*phantasia*), sans qu'il y ait perception évidente, demande encore à être appréhendée, c'est-à-dire reconnue. Alors elle permet à son tour une saisie sensorielle sûre et, au-delà, une connaissance de l'objet de la sensation. La *phantasia* reconnue comme conforme à un être réel devient compréhensive (cataleptique), au sens de qui rend possible une appréhension. Ce genre d'image n'a par conséquent rien à faire avec les produits, eux aussi imagés (*phantasmata*) mais dépourvus de fondement externe, de l'imagination (la faculté du *phantastikon*), déclenchée par des désordres internes de l'âme². Les déséquilibres internes, notamment dans les humeurs, comme l'excès de bile noire, engendre des hallucinations du genre de celles dont souffre Oreste, lorsqu'il se croit assailli par les Erinyes³. D'où les interprétations psychologues du surnaturel mythologique : les fictions de la mythologie ne renvoient à rien de ce qui existe en dehors de l'être humain ; elles expriment la vie intérieure, les tendances de l'âme, et les dieux et les héros personnifient nos passions⁴.

Conçue pour lutter contre le scepticisme, la thèse stoïcienne de la sensation débouche, à l'instar des atomismes, sur une défense de toutes les images, car même les fausses, celles qui peuvent faire l'objet d'erreurs de jugement ou d'identification, possèdent un substrat naturel ou physique. Autre point commun entre ces deux courants de pensée, aucune image du monde extérieur n'est purement donnée : accompagnées d'une reconnaissance, soit par anticipation (*prolepsis* épicurienne), soit grâce aux prénotions, toutes les images sensorielles présentent une part de construction intellectuelle. Toutefois, là où des divergences apparaissent, c'est sur le mode de constitution du milieu ambiant et, par suite, sur ses représentations. À la combinatoire atomiste infinie conduisant à une poétique de la transformation incessante et de la

1. Sur le contact visuel de la théorie stoïcienne de la vision, voir J.-P. Dumont, article cité *supra* p. 4750-4753.

2. Voir Ps.-Plutarque, *Opinions des philosophes* IV, 12, 900 D-F.

3. Voir Ps.-Plutarque, *Opinions des philosophes*, IV, 12, 900 F-901 A.

4. Voir Plutarque, *Erotikos*, 13-14, 757 B-C.

répercussion s'oppose une nature artiste indivise, dont la cohésion est assurée par l'omniprésence en elle du *logos* artisan de l'ordre du monde, dont la beauté tient à une proportionnalité (*summetria*) universelle et dont l'imitation crée de belles images¹ et le bonheur, en mettant l'imitateur en harmonie avec la tension du Grand Tout.

2/ Les conceptions substantialistes

Intermédiaires entre les philosophies de la matière et les philosophies de l'essence, il existe des philosophes qui, tout en accordant une importance déterminante à l'expérience sensible, ne regardent pas la matière comme primordiale, mais seulement comme le substrat d'une forme immanente et à laquelle celle-ci doit son individuation concrète. Aristote est une des principaux représentants de cette thèse de la solidarité des formes et de la matière, un ensemble indivis qu'il appelle substance (*ousia*).

Il en résulte des conséquences importantes sur le plan de l'imitation artistique². Un animal peint est une copie (*eikôn*) soit à partir d'un modèle vivant, soit à partir du souvenir d'un modèle vivant. Dans le premier cas, il y a apparition d'un visible au sein d'un milieu transparent, le diaphane³, que la présence en lui de quelque chose d'igné transforme en lumière, puis l'illumination du diaphane entraîne la sensation visuelle par pression. Dans le second cas, il y a possession par la mémoire d'une apparence⁴ (*phantasma*) tenue pour la copie (*eikôn*) d'un visible perçu extérieurement. Il arrive aussi, comme dans le sommeil, que nous ayons des apparitions imaginaires, provoquées par l'imagination (*phantasia*). Mais, chaque fois, nous avons affaire, qu'il s'agisse d'une image visuelle, mnésique ou onirique, à la manifestation d'un apparaître où sensation et intellection se mêlent étroitement par le contact — direct, remémoré ou inventé à partir de remémorations —, et par l'identification. Or celle-ci porte sur l'information de la matière, qui, par ailleurs, rend possibles, grâce aux apparitions qu'elle provoque des réalités sensibles dans l'œil, la mémoire et l'imagination, trois genres d'images sans lesquels il n'y aurait pas de pensée. Celle-ci demeure, en effet, tributaire de la mémoire, elle-même alimentée par la perception. Dans ces conditions, imiter ne signifie pas reproduire passivement à l'identique des contours. Puisque s'installe une continuité entre l'objet de la vision et l'objet de l'intellection par la médiation des images, que, partant, penser revient à enchaîner plusieurs de celles-ci et qu'inversement former une image c'est déjà commencer à penser, représenter quoi que ce soit implique l'évocation, c'est-à-dire la pensée, de sa substance qui assure sa cohésion interne et organique. La ressemblance ne veut pas dire fidélité servile aux moindres détails, mais saisie de l'individualité. À cet égard, la couleur ordonnée prime

1. Voir Plotin (*Énéades* I, 6, 1, 16-54), qui critique la définition stoïcienne de la beauté. Cf. Cicéron, *Tusc.* IV, 31.

2. Pour la notion de *mimesis*, voir H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, (Diss. Berlin, fasc. 5, 236 p.) et son compte rendu par P. Moraux, « La *Mimesis* dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie », *Les Études classiques*, XXIII/1, 1955, p. 3-13 ; L. Santoro, « Some Remarks on Aristotle's Concept of *Mimesis* », *Revue des Études Anciennes* LXXXII, 1-2, 1980, p. 31-40.

3. Voir Aristote, *De la sensation et du sensible*, 438b 1 - 439b 20 ; *De l'âme* II, 7, 418a 26 - 419b 3.

4. Voir Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, 453 a 14 sqq.

sur le dessin incolore¹, le dynamisme unifiant sur la totalisation exhaustive, la métaphore sur la référence cloisonnante, l'exactitude sur la décence².

Ainsi la substance (*ousia*) de la tragédie tient-elle à la substance même de ce qu'elle imite, à savoir l'action accomplie par un être humain déterminé à la fois par son caractère (*èthos*) et sa pensée discursive (*dianoia*)³. En d'autres termes, c'est le mouvement intrinsèque de l'agir qui informe de l'intérieur le comportement et anime ensuite le drame qui l'imité. C'est pourquoi le *muthos*, qui compose en une action unique différents actes, est comparé par Aristote à l'âme de la tragédie⁴.

3/ Les conceptions idéalistes

À la différence du substantialisme aristotélicien, les conceptions idéalistes séparent la forme de la matière pour les situer dans un ailleurs absolument transcendant. À l'opposé des matérialismes, elles disqualifient plus ou moins le monde sensible au nom de l'ontologie. Nous rencontrons ici les divers platonismes.

a. Platon

Tout le monde se rappelle la série de divisions au terme de laquelle Platon, dans le *Sophiste* (265 a sqq.), définit l'art du sophiste par la technique du faussaire capable de faire prendre pour le vrai le faux, lequel, loin d'être un double, se borne à fournir une imitation de mauvaise qualité. Recherchant plus l'étonnement que la vérité, ce virtuose de la contrefaçon se range, au cours de la dichotomie des diverses catégories d'activités scientifiques, du côté des techniciens qui corrigent des effets d'optique inesthétiques au moyen de proportions inexactes, mais qui ont l'apparence de l'exactitude. Il appartient donc au groupe des producteurs de formes sensibles (*eidôlopoiikè*) qui, au lieu d'être des copies (*eikastikè*), n'en possèdent que l'apparence (*phantastikè*). Donc les images créées par l'activité artistique peuvent être ou bien des répliques fidèles, ou bien des simulacres trompeurs. Mais, même dans le premier des deux cas, la copie à l'identique n'obtient pas une pleine adhésion. Au début du Livre X de sa *Politeia* (596a – 597e), les peintres qui reproduisent les objets fabriqués par les artisans sur un modèle purement intelligible, imitent une imitation. Ils occupent ainsi le troisième niveau, le plus bas, de l'échelle des degrés du réel. Plus on s'éloigne du principe ou de l'origine⁵, plus on subit l'entropie déformante du devenir. C'est ainsi que les poètes en arrivent à répandre des dieux et des héros une image scandaleuse, tant elle dénature son objet.

1. Toutefois, il vaut mieux un dessin en noir et blanc plutôt qu'un bariolage indistinct (*Poétique* 6, 1450 b 1-3).

2. D'où le paradoxe du plaisir à regarder l'imitation exacte de réalités aussi déplaisantes que des charognes. Par exactitude, il ne faut pas comprendre seulement virtuosité technique, mais également ressemblance par rapport à la vérité (*Poétique* 4, 1448b 10-16). La rigueur apporte le plaisir de la connaissance. Elle implique la possession d'un savoir. Il convient, par exemple, de ne pas peindre un cheval lançant, en même temps, ses deux pattes droites en avant (*Poétique* 2, 1460b 16-21).

3. *Poétique* 6, 1449b 2-24 et 1449b 36-1450 a 7.

4. *Poétique* 6, 1449 a 38.

5. Cf. le mythe des quatre âges de l'humanité, qu'Hésiode transforme dans *Les Travaux et les Jours* en mythe des cinq races et que Platon réécrit, à son tour, dans le *Politique* (268d - 274e), en prêtant à l'univers deux temporalités alternées.

Mais ce n'est pas parce qu'elle donne lieu à des utilisations trompeuses que l'imagerie est par elle-même condamnable. Même dans l'infidélité de son éloignement ontologique, elle ne se trouve pas nécessairement coupée du vrai. Comme le montre la dichotomie du *Sophiste* (245 a sqq.), il y a toujours ressemblance et il arrive que celle-ci, loin d'être apparente (fantastique), offre le caractère réaliste (eikastique) de la copie. Comme, par ailleurs, la dématérialisation qui la marque favorise l'intellection, l'image peut produire un effet inverse et rapprocher de la vérité. C'est ainsi qu'elle seconde la saisie par l'esprit des réalités purement intelligibles avec lesquelles elle entretient des rapports analogiques. Aide à la connaissance, elle devient même parfois incontournable, comme dans les mythes philosophiques. La ligne¹, la caverne², l'attelage ailé³ sont des images investies d'une fonction pédagogique⁴. C'est pourquoi le discours mythique qui enchaîne les images en récits finit par recevoir la définition d'un discours rationnel fictif exprimant la vérité de façon imagée⁵. C'est pourquoi Platon multiplie les mythes qui, tels ceux d'Er le Pamphilien⁶ ou du Démiurge⁷, sont en fait des corrections des mythes poétiques légués par la tradition, celui de l'*Odyssée* pour le premier et celui de la *Théogonie* pour le second. Au moyen de ces réécritures, il délivre une leçon de vraisemblance aux poètes, qui sont les bienvenus dans la cité idéale⁸, dès lors qu'ils évoquent les lois invisibles du monde sensible.

6. Platon

Aux antipodes du baroque, l'esthétique platonicienne sauve donc l'image en tant qu'elle représente ou évoque la forme structurelle (*idea*) des réalités. À la limite, elle peut cesser d'être figurative et elle porte en germe l'art abstrait. Le néo-platonisme va plus loin dans la réhabilitation métaphysique de l'image en la concevant, non plus comme un produit de l'imagination, mais comme une donnée première, directement vécue, à travers laquelle la conscience entre en rapport avec le transréel⁹. Entre l'être et le non-être, l'imitation artistique médiatise la continuité avec la transcendance, dans la mesure où elle procède des hypostases et, par là même, rend possible une remontée vers l'intelligible par conversion et contemplation. Comme cause d'une sensation, l'image n'est pas, en effet, une figure qui entre dans l'âme pour y laisser une empreinte. La vision s'effectue à distance, à l'endroit où se tient l'objet et elle permet à l'œil de l'esprit de voir l'invisible, et au sujet d'entrer en communion avec l'absolu¹⁰. Un tel intellectualisme, où la perception ne suppose aucun affect, tourne complètement le dos au stoïcisme et fonde la perspective renversée et rayonnante, dans laquelle le monde n'est pas observé à partir du lieu d'où l'on regarde, mais de l'endroit regardé, où est

1. *Politeia* VI, 509d sqq.

2. *Politeia* VII, 514a sqq.

3. *Phèdre*, 246a sqq.

4. Cf. la *Politeia* IX, 588b - 590a, où nous trouvons un protreptique à la conversion philosophique du tyran au moyen d'une image de l'âme. Pour la dimension symbolique de la pensée de Platon, voir J.-F. Mattéi, *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, P.U.F., 1996.

5. Voir, par exemple, Plutarque, *La Gloire des Athéniens* 4, 348 A.

6. *Politeia* X, 614b sqq.

7. *Timée* 28a sqq.

8. *Politeia* X, 607a.

9. E. Moutsopoulos, *Les Structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

10. Voir en particulier *Énnéades* I, 6, 9 et V, 8, 1.