

# Document no 1

Titre : Définition et Histoire de  
l'imaginaire

Auteur . Jean Jacques WUNENBURGER

Edit. PUF P 2003

PP . 5 à 29

# EVALUATION Texte n°1

Sujet: Résumez en une page  
et Commentez brièvement en 2 pages

Chapitre I

## DÉFINITION ET HISTOIRE

### I. – Une catégorie plastique

Dans les usages courants du vocabulaire des lettres et des sciences humaines, le terme d'imaginaire, en tant que substantif, renvoie à un ensemble assez lâche de composants. Fantasma, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture. On peut parler de l'imaginaire d'un individu mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble de ses œuvres et croyances. Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui inventent d'autres réalités (peinture non réaliste, roman, etc.), les fictions politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, etc.

Le terme est d'inscription récente dans la langue française et semble ignoré dans bien des langues (il n'y a pas d'équivalent en anglais). Chr. Chelebourg<sup>1</sup> signale l'apparition du terme chez Maine de Biran en 1820 ou plus tard chez Alphonse Daudet qui parle d'un « imaginaire », c'est-à-dire d'un homme adonné

1. Chr. Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, Université, 2000, p. 7-8.

aux rêveries. Villiers de L'Isle-Adam évoque dans l' « Ève future » ce domaine de l'Esprit que la raison appelle avec un dédain vide l' « Imaginaire ». Le succès croissant du mot au XX<sup>e</sup> siècle peut être attribué à la désaffection à l'égard du terme d'imagination, entendue comme faculté psychologique. La plupart des problèmes du monde des images ont en effet été traités pendant longtemps sous couvert du mot « imagination », qui désignait la faculté d'engendrer et d'utiliser des images. Avec le déclin d'une certaine psychologie philosophique (au milieu du XX<sup>e</sup> siècle) et sous la pression des sciences humaines l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets, à savoir l'imaginaire, a progressivement supplanté la question classique de l'imagination. Autrement dit, le monde des images a pris le dessus sur leur formation psychologique<sup>1</sup>.

1. **Lexique.** – Pourtant ce terme reste délicat à cerner et entre souvent en concurrence avec d'autres, avec lesquels il a de subtiles interférences :

– mentalité, terme largement utilisé par l'école historique française des Annales qui voulait étudier l'histoire à travers les attitudes psychosociales et leurs effets sur les comportements. Plus concrète que l'histoire des idées, l'étude des mentalités reste cependant plus abstraite que la description des imaginaires<sup>2</sup> ;

1. Voir notre analyse dans *L'imagination*, PUF, « Que sais-je ? », 1995.

2. Pour une critique du recours aux mentalités, voir Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*, La Découverte, « Poche », 1996, qui ne défend pas pour autant la catégorie d'imaginaire.

- mythologie, terme qui désigne un ensemble de récits, qui constituent un patrimoine de fictions dans les cultures traditionnelles ; ils racontent des histoires de personnages divins ou humains, servant à traduire de manière symbolique et anthropomorphique des croyances sur l'origine, la nature et la fin de phénomènes cosmologiques, psychologiques, historiques<sup>1</sup>. La mythologie constitue sans doute une des formes les plus élaborées d'imaginaire, mais sa stricte construction narrative dans des ensembles cohérents ne peut épuiser toutes les formes d'imaginaire. Le terme de mythe, au sens large, sert souvent à désigner toutes sortes de croyances collectives non fondées objectivement ou positivement ;
- idéologie : désigne une interprétation globale et dogmatique (un prêt à penser) d'un domaine de la vie humaine, qui impose une série d'explications stéréotypées, non argumentées mais auxquelles on adhère par la médiation d'images-forces (la lutte des classes est une image motrice de l'idéologie marxiste). L'idéologie, bien qu'elle soit un discours non narratif, est souvent greffée sur des mythes : la fonction du prolétariat dans l'idéologie marxiste semble bénéficier de sa ressemblance fonctionnelle avec la passion du Christ dont la souffrance est libératrice pour l'humanité<sup>2</sup>. Ph. Araujo distingue, entre le mythe et l'idéologie, un « idéogène » comme « unité significative et mobilisatrice d'énergies sémantiques, au niveau de l'imaginaire social, capable

1. Une analyse plus complète dans notre *La vie des images*, 2<sup>e</sup> éd., Presses Universitaires de Grenoble, 2001, chap. 5 et 6.

2. Voir M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, 1969.

de traduire et d'articuler les idées-forces (dimension idéologique) et les traces mythiques (dimension mythique : mythologèmes, mythes directeurs) du discours analysé »<sup>1</sup> ;

- fiction : désigne des inventions auxquelles ne correspond aucune réalité. Mais tout ce qui est fictif ne l'est généralement que relativement, et à un certain moment. De plus il peut exister des fictions (ainsi que des analogies) qui relèvent d'activités rationnelles abstraites (en droit, en sciences) et non de l'imagination au sens strict. Seul l'adjectif « imaginaire » conserve cette connotation d'irréalité. Le terme de fiction est cependant très fréquent dans la philosophie analytique et la sémiotique qui reposent sur une opposition réel-fictif ;

- thématique : terme particulièrement utilisé en littérature comparée sous l'influence anglo-saxonne. À travers l'étude de thèmes et motifs (la thématologie) on veut dégager la matière et les formes expressives des œuvres. La thématique permet bien d'accéder à l'imaginaire d'un texte, mais sans en retenir toutes les dimensions, d'autant plus que la thématique se limite aux œuvres écrites<sup>2</sup>.

Le terme peut aussi être précisé par rapport à ses contraires : le réel et le symbolique. L'irréel semble s'opposer au réel, mais il est toujours difficile de savoir si un contenu imaginaire n'a pas quelque réalité

1. Ph. Araujo, in J. Thomas (sous la dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, 1998, p. 302. Sur les rapports entre idéologie et mythe voir J. Servier, *L'idéologie*, PUF, « Que sais-je ? ».

2. Une mise au point par P. Brunel, in J. Thomas (sous la dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit.

dans l'espace ou dans le temps. L. Boia montre bien que l'imaginaire est défini par ses structures internes plus que par ses référents et matériaux dont il est vain de déterminer le caractère réel ou non<sup>1</sup>. Quant au terme de symbolique, il semble s'opposer à l'imaginaire seulement dans certains usages logiques ou psychanalytiques. Ainsi pour J. Lacan, les désirs du sujet sont conditionnés par les choix opérés dans la chaîne des signifiants du langage, par le biais des métaphores et des métonymies<sup>2</sup>. Le désir relève de l'imaginaire tant que la relation du sujet à l'altérité (grand Autre et petit Autre) reste sous la dépendance d'un narcissisme primaire ou secondaire. Le stade symbolique apparaît par suite du refoulement, par lequel le sujet confronte l'imaginaire au réel. Mais ce sens spécifique d'imaginaire, limité à la régression fantasmatique, ne permet pas de restituer les emplois actuels bien plus larges.

Il convient aussi de distinguer l'imaginaire de l'imagerie. Celle-ci désigne un ensemble d'images illustratives d'une réalité, le contenu de l'image étant tout entier déjà préinformé par la réalité concrète ou l'idée. L'imaginaire implique une émancipation par rapport à une détermination littérale, l'invention d'un contenu nouveau, décalé qui introduit la dimension symbolique. On pourra également différencier l'imaginaire

1. L. Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, 1998 : « L'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle ; il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique » (L. Boia, *ibid.*, p. 16).

2. Pour J. Lacan, voir P. Juranville, *Lacan*, PUF.

d'une catégorie très spécifique, l'imaginal. Introduit par l'islamologue H. Corbin<sup>1</sup>, ce terme désigne un monde qu'on qualifie en latin d'*imaginalis* et non d'*imaginarius*. Il s'agit de désigner par là, dans le domaine des spiritualités mystiques, des images visionnaires, dissociées du sujet, qui ont une autonomie à mi-chemin du matériel et du spirituel, et qui servent à rendre présentes à la conscience des réalités ontologiques transcendantes.

Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés.

**2. Critères d'analyse.** – Des nombreux travaux des sciences humaines on peut dégager quelques règles d'analyses, qui font l'objet d'un consensus significatif, en particulier dans le réseau des Centres de recherche sur l'imaginaire, lié à l'École française de Grenoble. Comme toute image isolée ou en composition (tableau, récit) l'imaginaire comporte un versant représentatif et donc verbalisé et un versant émotionnel, affectif qui touche le sujet<sup>2</sup>. L'imaginaire est donc plus proche des perceptions qui nous affectent que des conceptions abstraites qui inhibent la sphère affective. Il n'y a, d'autre part, imaginaire que si un ensemble d'images et de ré-

1. H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, 1958.

2. Voir l'article de P. Kauffmann, Imaginaire et imagination, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 8.

cits forme une totalité plus ou moins cohérente, qui produit un sens autre que local et momentané. L'imaginaire est du côté de ce qu'on appellera du holistique (totalité) et non de l'atomistique (élément). L'imaginaire peut être décrit littéralement (thèmes, motifs, intrigues, décor) mais aussi donner lieu à des interprétations puisque les images et récits sont généralement porteurs d'un sens second indirect. À l'instar du mythe qui déplace le contenu d'un discours, l'imaginaire fabule, mais son contenu peut être « redressé » pour être restitué dans ses mobiles, ses sources, ses intentions. S. Freud, un des premiers, a forgé une méthode d'analyse de l'imaginaire des rêves nocturnes<sup>1</sup>. Supposant qu'ils avaient un sens, malgré un contenu opaque ou absurde, il met au point une décomposition des éléments pour retrouver les significations primaires. De manière générale, les différents constituants d'un imaginaire (temps, espace, personnage, action, etc.) peuvent donner, après interprétation, des indications précieuses sur le sujet imaginant qui se sert de ces opérateurs pour exprimer des affects, des idées, des valeurs. L'étude de l'imaginaire comme monde de représentations complexes doit donc porter sur le système des images-textes, sur leur dynamique créatrice et leur prégnance sémantique, qui rendent possible une interprétation indéfinie, et enfin sur leur efficace pratique et leur participation à la vie individuelle et collective.

**3. Les deux conceptions.** – La définition de l'imaginaire prend une acception différente selon

1. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, PB Payot, et H. Ellenberger, *Introduction à l'histoire de l'inconscient*, Fayard, 1974.

l'importance que l'on accorde à chaque type d'imagination qui le sous-tend, imagination seulement reproductrice (mémoire, qui donne lieu à de l'imagerie), imagination fantasmagorique qui fomenté des fantaisies (*fantasy*), et une activité vraiment symbolique (au sens de l'*Einbildungskraft* du romantisme allemand). Cette distinction entre différents produits de l'imagination est faite même par ceux qui semblent peu favorables à l'imaginaire. Ainsi Descartes distingue-t-il entre les images involontaires qui résultent de l'impression des esprits animaux par des traces externes (rêves nocturnes, rêveries éveillées) et des images qui sont élaborées délibérément et cultivées comme un trésor intérieur (*Les passions de l'âme*, n° 21). Cet imaginaire, celui « des palais enchantés et des chimères », est représenté « par l'âme, sans objets extérieurs, et pour ainsi dire toutes fenêtres closes » (*Entretien avec Burman*).

En fait l'imaginaire oscille entre deux conceptions principales :

— l'une, restreinte, désigne l'ensemble statique des contenus produits par une imagination (définie par ailleurs comme faculté) et qui tendent à acquérir une certaine autonomie, par répétition, par récurrence pour former à la limite un ensemble cohérent (la mémoire comme ensemble de souvenirs passifs est une part importante de notre imaginaire). Ainsi pour H. Védrine, l'imaginaire, c'est « tout un monde de croyances, d'idées, de mythes, d'idéologies, dans lequel baignent chaque individu et chaque civilisation »<sup>1</sup>. L'imaginaire est compris

1. H. Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Le Livre de poche, « Biblio-Essais », 1990, p. 10.

comme un tissu d'images passives et surtout neutres, n'étant dotées d'aucune existence véritable. Seule l'imagination se voit investie de propriétés créatrices. C'est pourquoi l'imaginaire se voit défini souvent négativement, par exemple dans la pratique des historiens : pour Le Goff, l'imaginaire n'est ni une représentation de la réalité extérieure, ni une représentation symbolique, ni une idéologie<sup>1</sup>. « Le domaine de l'imaginaire est constitué par l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent »<sup>2</sup> ;

l'autre, qu'on peut nommer élargie, intégrant en quelque sorte l'activité de l'imagination elle-même, désigne les groupements systémiques d'images en tant qu'ils comportent une sorte de principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire à de l'innovation, à des transformations, à des créations. Selon J. Thomas, l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles »<sup>3</sup>. Pour C. G. Dubois, l'imaginaire est « le résultat visible d'une énergie psychique, formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif »<sup>4</sup>. Cette créativité de l'imaginaire re-

1. H. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, 1985, p. I-II.

2. É. Patlagan, L'histoire de l'imaginaire, in J. Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Éd. Retz, 1978, p. 249-269, cité par L. Boia, *op. cit.*, p. 14.

3. J. Thomas (sous la dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, p. 15.

4. C. G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, PUF, 1985, p. 17. Il distingue d'ailleurs entre un imaginaire « spéculaire » et un imaginaire « symbolique ».

pose en fait sur la reconnaissance d'une force intrinsèque de certaines images et d'une puissance d'animation de l'imagination. Depuis l'Antiquité et surtout à la Renaissance, se trouve valorisée la capacité des images (et donc de l'imaginaire) de vivre par elles-mêmes et d'engendrer des effets propres. Pour Paracelse : « L'âme est une source de force qu'elle dirige elle-même en lui proposant par son imagination un but à réaliser. Les idées que nous concevons deviennent des centres de force qui peuvent agir et exercer une influence. »<sup>1</sup> Les romantiques reprennent cette conception, Cudworth parlant de *plastic power* ou Coleridge d'*esemplastic power* capable de façonner des formes. G. Bachelard reste dans cette lignée en affirmant : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. »<sup>2</sup> C'est pourquoi le philosophe G. Simondon peut soutenir que « les images apparaissent comme des organismes secondaires au sein de l'être pensant : parasites ou adjuvantes, elles sont comme des monades secondaires habitant à certains moments le sujet, et le quittant à certains autres »<sup>3</sup>.

On est donc bien en présence de deux traditions sémantiques, qui correspondent en un sens à l'oppo-

1. A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes au XVI<sup>e</sup> siècle allemand*, Gallimard, « Idées », 1971, p. 96-99.

2. G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 1943.

3. G. Simondon, L'imagination et l'invention, *Bulletin de psychologie*, 1965.

sition bergsonienne entre système statique clos et système dynamique ouvert. L'imaginaire tantôt désigne le produit, les œuvres de l'imagination en tant que faculté mentale, généralement associée à un jugement méfiant sur leur pseudo-consistance, tantôt il confond les produits avec l'imagination elle-même en tant qu'il intègre de la faculté un dynamisme, une puissance poïétique des images, symboles et mythes. Le succès du terme d'imaginaire dans notre période postmoderne, s'explique sans doute aussi par la tendance à faire disparaître le sujet comme auteur de ses représentations, au profit de processus de simples jeux (de textes, d'images, etc.), qui par combinatoire et déconstruction engendrent indéfiniment de nouveaux effets de signification (J. Derrida, J. Deleuze, etc.). Les processus de l'imaginaire renvoient alors moins à une activité autopoïétique qu'à un modèle aléatoire et ludique d'événements de langage et d'images.

## **II. – Histoire des théories contemporaines de l'imaginaire**

La description systématique de l'imaginaire humain, individuel et collectif, est le fait d'un grand nombre de disciplines, mais l'avancée décisive, réalisée dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tient moins à une accumulation de données nouvelles qu'à une théorisation à proprement parler philosophique. Car seule une théorie philosophique de l'esprit, des niveaux des représentations et des niveaux de réalité, qui prend racine dans les plus anciennes métaphysiques occidentales (néo-platonisme, hermétisme, etc.), pouvait permettre de fonder de nouvelles méthodes d'analyse

qui seront ensuite appliquées par les sciences humaines à des objets particuliers, de sociologie, de psychologie des profondeurs, etc. La compréhension de la nature de l'imaginaire est donc conditionnée moins par une terminologie ou une typologie que par un travail de fond qui a été inséparable des méthodes récentes de la philosophie, structuralisme, phénoménologie et herméneutique.

À première vue, les domaines de l'image, de l'imagination et de l'imaginaire ne constituent pas des objets privilégiés de la philosophie contemporaine. Celle-ci s'est surtout illustrée par un intellectualisme vigoureux, qui a culminé dans la pensée structuraliste (Cl. Lévi-Strauss, J. Lacan, M. Foucault, etc.), à laquelle a progressivement succédé une école phénoménologique, soucieuse surtout de restaurer la primauté du sensible à travers la perception (M. Merleau-Ponty). S'il est vrai que J.-P. Sartre avait, à la suite de H. Bergson, consacré deux ouvrages à l'imagination et à l'imaginaire<sup>1</sup>, il n'a guère modifié les présupposés traditionnels puisqu'il assimile toujours l'imagination à une visée néantisante de la conscience et l'imaginaire à un irréel. Généralement d'ailleurs, la philosophie contemporaine est restée l'héritière d'une tradition remontant au XVII<sup>e</sup> siècle, qui appréhende l'imagination comme une activité de production de fictions, qui trouve sa légitimité principale dans le domaine de l'art. Cette tradition de pensée est probablement responsable d'un manque de curiosité et d'exigences conceptuelles, qui ont empêché de procéder à des dif-

1. J.-P. Sartre, *L'imagination*, PUF, 1950 ; *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.

férenciations catégoriales des images et des activités de l'imagination aussi fines que pour les activités perceptives et surtout intellectuelles. Car la sphère des images, qui comprend aussi bien des processus que des œuvres, ne peut vraiment être pensée que si l'on a au préalable évité de confondre des processus et des représentations fort hétérogènes. Une approche philosophique de l'imaginaire reste donc inséparable à son tour d'un travail épistémologique de description, de classification et de typification des multiples visages de l'image.

Durant le dernier demi-siècle (1940-1990), nombreuses ont été les contributions philosophiques de J.-P. Sartre, G. Bachelard, R. Caillois, Cl. Lévi-Strauss, P. Ricœur, G. Durand, H. Corbin, G. Deleuze, J. Derrida, J.-F. Lyotard, M. Serres, etc. Elles ont bénéficié d'un contexte intellectuel favorable dû en particulier à de nouvelles références et orientations, même si elles sont restées longtemps modestes ou marginales : d'abord les retombées de l'esthétique surréaliste qui a permis, parallèlement à la lente diffusion de la psychanalyse freudienne en France, de promouvoir des pratiques imaginatives qui remontent au romantisme, voire à l'occultisme ; l'intérêt ensuite pour la psychosociologie religieuse, à travers l'impact de la pensée d'É. Durkheim d'abord, puis des travaux de phénoménologie religieuse (M. Eliade) et même de psychologie religieuse (école jungienne) ; enfin la lente progression d'un néo-kantisme, qui tient pour acquis le statut transcendantal de l'imagination et sa participation à la constitution d'un sens symbolique (E. Cassirer, M. Heidegger). Il n'est pas étonnant dès lors que l'imagination et l'image aient pu être intégrées dans de

nouvelles méthodes ou démarches philosophiques, même si chacune d'elles déploie des postulats et des modèles d'analyses différents : la phénoménologie, issue de Ed. Husserl, consacre l'imagination comme intentionnalité capable d'une visée éidétique (de l'essence des choses), l'herméneutique attribuée aux images une fonction expressive de sens, à certains égards plus féconde que le concept (M. Heidegger, H. G. Gadamer, P. Ricœur, etc.), les débats introduits par l'École de Francfort (E. Bloch) obligent à prendre en compte mythe et utopie dans l'histoire sociopolitique. Quant aux plus récents travaux de philosophie et de sciences cognitives, ils revalorisent aussi bien la métaphore que les représentations visuelles. Dans ce contexte, on peut cependant privilégier quatre œuvres particulièrement créatives, qui viennent renouveler la compréhension de l'imagination et de l'imaginaire : G. Bachelard, G. Durand, P. Ricœur et H. Corbin.

1. **Gaston Bachelard.** – Il va, bien plus que J.-P. Sartre, témoigner de l'omniprésence de l'image dans la vie mentale, lui attribuer une dignité ontologique et une créativité onirique, sources du rapport poétique au monde. Pour G. Bachelard, en effet, le psychisme humain se caractérise par la préexistence de représentations imagées, qui, fortement chargées d'affectivité, vont d'emblée organiser son rapport au monde extérieur. La formation du Moi peut suivre dès lors deux voies opposées : dans la première direction, le sujet acquiert peu à peu une rationalité abstraite en inversant le courant spontané des images, en les épurant de toute surcharge symbolique ; dans la deuxième direction, il se laisse entraîner par elles, il les déforme,

les enrichit pour faire naître un vécu poétique, atteignant sa plénitude dans la rêverie éveillée. L'analyse de l'imaginaire peut donc s'effectuer soit par une voie négative, dans la science, qui appréhende l'image plutôt comme obstacle épistémologique, soit selon une approche positive, sous forme de poésie générale, qui la saisit plutôt comme une source créatrice. Les images, qui s'imposent comme obstacles pour l'abstraction, se révèlent, par contre, positives pour la rêverie, qui est ainsi comme l'exact opposé de la science car « les axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses »<sup>1</sup>. La puissance de l'imagination, au sens de faculté de déformer les images, s'enracine, en fait, dans les profondeurs de l'être :

– d'abord, les images, loin d'être des résidus perceptifs passifs ou nocturnes, se présentent comme des représentations dotées d'une puissance de signification et d'une énergie de transformation. Proche des analyses de C. G. Jung (après avoir un court moment suivi plutôt les hypothèses freudiennes), Bachelard situe les racines de l'imagination dans des matrices inconscientes (les archétypes), qui se dissocient elles-mêmes selon deux polarités, masculine (*Animus*) et féminine (*Anima*), qui modifient le traitement des images soit dans un sens volontariste de lutte, soit dans un sens plus pacifique de réconciliation. Loin d'être refoulées, comme pour Freud, ces images sont ensuite transformées par une conscience perceptive en images nouvelles au contact des éléments matériels du monde extérieur ;

1. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, « Idées », 1965, p. 10.

- ensuite les images se chargent de significations nouvelles, non subjectives, au contact des substances matérielles du cosmos qui leur servent de contenu. Nos images s'enrichissent et se nourrissent en effet de la symbolique des quatre éléments (terre, eau, air et feu), qui fournissent des « hormones de l'imagination », qui nous font « grandir psychiquement »<sup>1</sup>. Ainsi l'imagination, si elle est bien profondément liée à l'inconscient personnel du rêveur, se présente avant tout, du point de vue de son contenu, comme une imagination matérielle, dont les rêveries le relient intimement au cosmos (« Nous sommes emportés dans la recherche imaginaire par des matières fondamentales, par des éléments imaginaires, qui ont des lois idéalistiques aussi sûres que les lois expérimentales » (*ibid.*, p. 13)) ;
- enfin les images trouvent leur dynamique créatrice dans l'expérience du corps, par exemple l'activité physique d'expression linguistique ou du travail musculaire à travers ses mouvements, ses rythmes, la résistance des matières travaillées par le geste, et finalement la conscience temporelle discontinue, qui est faite d'instant successifs et novateurs, entraînés par un rythme.

2. **Gilbert Durand** va contribuer à amplifier les acquis bachelardiens en se situant au niveau d'une anthropologie générale et va systématiser une véritable science de l'imaginaire. Dans le sillage de l'anthropologie d'E. Cassirer et de la poétique de G. Bachelard, il place au cœur du psychisme une activité de

1. G. Bachelard, *L'air et les songes*, p. 19.

« fantastique transcendantale ». L'imaginaire, essentiellement identifié au mythe, constitue le premier substrat de la vie mentale, dont la production conceptuelle n'est qu'un rétrécissement. Bien qu'il se démarque de G. Bachelard, en contestant en particulier l'antagonisme de l'imaginaire et de la rationalité, G. Durand renoue avec ses orientations en montrant combien les images se greffent sur un trajet anthropologique, qui commence au plan neuro-biologique pour s'étendre au plan culturel. Ainsi la formation des images s'enracine dans trois systèmes réflexologiques qui dessinent l'infrastructure de la syntaxe des images : les réflexes posturaux qui régissent la station verticale, les réflexes digestifs, d'ingestion et d'expulsion des substances et les postures sexuelles, qui sont déterminées par une rythmique corporelle, constituent les principales classes de formation des images<sup>1</sup>.

L'imaginaire, ainsi enraciné dans un sujet complexe, non réductible à ses perceptions, ne se développe cependant pas autour d'images libres, mais il leur impose une logique, une structuration, qui fait de l'imaginaire un « monde » de représentations. G. Durand élargit l'échantillon de l'imaginaire à l'ensemble des productions culturelles (œuvres d'art, mythes collectifs, etc.) pour y mettre en évidence une triple logique de « structures figuratives », propre à l'*Homo sapiens*, qui est aussi *Homo symbolicus*. Soucieux de dégager une troisième voie entre le structuralisme, qui privilégie le formalisme (mis en œuvre par Cl. Lévi-Strauss) et l'herméneutique (illustrée par P. Ricœur)

1. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, rééd., Dunod, 1992.

qui accentue la manifestation subjective du sens, G. Durand soutient que l'imaginaire doit son efficacité à une liaison indissoluble entre, d'une part, des structures, qui permettent de réduire la diversité des productions singulières d'images à quelques ensembles isomorphes, et, d'autre part, des significations symboliques, réglées par un nombre fini de schèmes, d'archétypes et de symboles. L'expression privilégiée des images se rencontre dans le mythe, qui génère les images en suivant la séquence linguistique : verbe, substantif et adjectif, la fonction de substantivation nominale étant tenue pour secondaire par rapport au verbe, véritable matrice archétypique<sup>1</sup>, ou par rapport aux attributs, qui déclinent la pluralité intrinsèque du sujet (du nom divin par exemple). Dès lors, l'étude de l'imaginaire permet de dégager une logique dynamique de composition d'images (narratives ou visuelles), selon deux régimes ou polarités nocturnes ou diurnes, qui donnent naissance à trois structures polarisantes : une structure « mystique » qui induit des configurations d'images obéissant à des relations fusionnelles, une structure héroïque ou diaïrétique, qui installe entre tous les éléments des clivages et des oppositions tranchées, enfin une structure cyclique, synthétique ou disséminatoire, qui permet de composer ensemble dans un « tempo » englobant les deux structures antagonistes extrêmes.

On peut dès lors rendre intelligibles les configurations d'images, propres à des créateurs individuels, à des agents sociaux ou à des catégories culturelles, en

1. Voir G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, 1996.

repérant les figures mythiques dominantes, en identifiant leur typologie et en recherchant des cycles de transformation de l'imaginaire. La « mythocritique » vise d'abord à dégager dans les œuvres, en ayant recours, au besoin, à des méthodes de quantification (établissement d'un quorum de mythèmes), les décors, les thèmes redondants, les mythèmes caractéristiques, afin de cerner le mythe directeur sous-jacent. « La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentue tel ou tel mythe directeur en place. »<sup>1</sup> La « mythanalyse » élargit l'enquête à l'ensemble des productions culturelles pour en opérer une sorte de psychanalyse des images dominantes afin d'établir une topique spatio-temporelle de l'imaginaire. Elle permet d'établir le diagramme des mythes dominants d'une époque, la diversification de la matrice selon des « bassins sémantiques », qui infléchissent les structures invariantes vers des variations épiphénoménales, à la manière de styles propres, et même des modèles de transformations diachroniques, les mythes dominants se trouvant soumis à des actualisations et à des potentialisations successives, selon un rythme approximatif de trois générations. Le modèle d'évolution spatio-temporelle d'un courant mythogénique se développe, selon une méta-

1. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979, p. 313, rééd., Dunod, 1992.

phore d'inspiration fluviale, selon six phases, qui permettent de décrire l'évolution d'un imaginaire culturel.

3. **Paul Ricoeur.** – Par sa philosophie du langage et des œuvres littéraires, il va privilégier la « compréhension » et l'interprétation des signes par rapport aux seules fonctions logiques de l'« explication » qui domine les savoirs scientifiques. Il enracine l'ensemble des opérations réflexives du sujet dans une poïétique langagière (la métaphore vive) et dans la conduite narrative qui permet, au moyen de la mise en scène mythique (*mimesis*), de produire le sens temporel de toutes les actions humaines. Du côté de la réception, Ricoeur fait de l'accès esthétique aux œuvres une occasion de réinterprétation du sens, qui permet à chaque sujet de reconstruire sa propre existence autour de dimensions symboliques. Cette activité de redescription de la réalité rend possible une poétique de l'action sociale qui s'exprime en particulier dans l'utopie en tant que projection dans des possibles. Par cette ouverture au champ politique, l'imagination, en tant que « fonction générale du possible pratique », participe à un dynamisme de l'agir collectif.

De ce point de vue, le paradigme herméneutique repose sur un double déplacement du modèle de formation d'une pensée vraie<sup>1</sup>. D'une part, certains contenus d'expérience, par exemple des signes culturels (texte poétique ou religieux, tableau) ne se livrent pas tout entier dans leur contenu intuitif, à la manière d'un objet naturel ou idéal. Une image poétique ou un récit

1. P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Le Seuil, 1969.

symbolique excède son contenu littéral, immédiatement accessible, parce qu'il est composé d'une pluralité emboîtée de significations. Appréhender le sens de l'image implique donc, au-delà du sens immédiat, un dévoilement du sens indirect et caché, dont seule une partie superficielle est présente dans l'intuition première. Autrement dit, le représenté loin d'être clair et distinct, à la manière d'une évidence, se tient dans un clair-obscur opaque. Symétriquement, le sujet pensant ne saurait, dans ce cas, espérer accéder à la saisie vraie de la représentation, coïncider absolument avec le contenu représenté, en se laissant seulement affecter par son contenu ou en le déterminant au moyen d'une opération de jugement de l'entendement. Au contraire, rendre intelligible l'image oblige à l'appréhender indirectement, à la pénétrer dans sa profondeur, à interpréter ses différents niveaux de sens, ce qui exige une orientation particulière et un savoir préalable, sous peine de ne pas en percevoir les sens latents, faute de les présumer (ce que P. Ricœur nomme le « cercle herméneutique »). L'herméneutique valorise donc un type de représentations qui échappe à l'immédiateté et à la transparence et qui exige un engagement actif du sujet dans l'exploration des plans médiats. En ce sens, si l'image constitue pour l'herméneutique le champ par excellence de cette démarche de connaissance particulière, celle-ci ne peut qu'y gagner une réévaluation sans précédent du fait de la reconnaissance de sa complexité et de sa richesse intrinsèques.

**4. Henry Corbin.** – Héritier de l'herméneutique de Heidegger, il s'inscrit surtout dans la tradition de la phénoménologie issue de Husserl, dont il applique les

grands principes à la conscience religieuse tournée vers le supra-sensible et non plus seulement vers la perception sensible. Étudiant les grands textes des expériences mystiques et visionnaires des Perses zoroastriens et des Chiites musulmans, il redécouvre une forme d'imagination méta-psychologique par laquelle la conscience fait l'expérience d'un monde d'images autonomes, nommé « imaginal », qui constituent autant de présentations sensibles d'un monde intelligible. Avant lui de larges courants de la philosophie religieuse (R. Otto) ou de la religion comparée (Van der Leeuw, M. Éliade) se sont approprié la méthode phénoménologique pour décrire, du point de vue des événements de conscience, les phénomènes constitutifs de la vie religieuse. Les images des dieux, les représentations d'objets tenus pour sacrés ne peuvent être comprises que si l'on restitue l'attitude spécifique de la conscience symbolique, qui vise précisément, à travers une forme visible, une surréalité invisible. Ainsi on fait place à un type de représentations qui excède la manifestation des choses naturelles, et concerne le dévoilement, dans le psychisme ou dans l'âme, de réalités perceptives qui ne peuvent être réduites à des fictions ou à des hallucinations.

H. Corbin a ainsi établi comment ces textes spirituels reposent sur une hiérarchie métaphysique de trois niveaux de réalités : celui d'un monde intelligible, de l'Un divin, celui d'un monde sensible auquel nous appartenons par notre corps, enfin celui d'une réalité intermédiaire en laquelle le monde intelligible se manifeste selon des figures concrètes (paysages, personnages, etc.). Le premier est accessible seulement à l'intelligence pure, le second à la seule perception sen-

sorielle, le troisième à une imagination visionnaire. On ne peut donc comprendre les images de ce monde intermédiaire qu'en distinguant, phénoménologiquement, deux types d'images : celles appartenant à une imagination psychophysiologique, inséparable de notre condition incarnée, qui permet de créer des fictions irréelles, et celles produites par une imagination créatrice vraie, séparable du sujet, autonome et subsistant en soi, qui permet d'offrir à la conscience intuitive des représentations non plus imaginaires mais « imaginales », aussi éloignées que possible de tout « psychologisme ». Ainsi les espaces paradisiaques, les Cités divines, les anges, qui fleurissent dans les textes religieux visionnaires, constituent en fait des manifestations imaginales indirectes de l'Absolu divin. La description phénoménologique de ces visions met donc en évidence, à côté du réel et de l'irréel, une réalité imaginale, un monde propre où l'esprit se corporalise et où les corps se spiritualisent (*mundus imaginalis*). La conscience est dès lors le lieu d'une expérience intérieure de corps spirituels (ou corps de résurrection) et d'esprits se « typifiant » en des corps immatériels. Inversement à travers ces images, l'imagination spirituelle va pouvoir se détacher de sa dépendance au monde matériel pour se transformer elle-même avant d'accéder à la vision directe de Dieu. L'âme peut se trouver en présence de représentations de réalités immatérielles mais sensibles (temps et espaces), qui vont lui permettre, par un acte spirituel herméneutique, de remonter vers des archétypes. Les êtres imaginaires, Anges ou Maîtres spirituels, ne sont plus à proprement parler des analogies d'idées du monde intelligible, mais de réelles personnifications.

Malgré leurs divergences ces quatre contributions majeures ont permis de jeter les fondements d'une nouvelle théorie de l'imagination et de l'imaginaire, qui peuvent être tenus pour des acquis solides. On peut en dégager quelques grandes lignes :

- les représentations imagées ne se ramènent pas toutes à des agrégats de représentations d'origine empirique, reliés par de simples lois associationnistes. L'imaginaire obéit à une « logique » et s'organise en structures dont on peut formuler des lois (G. Bachelard, Cl. Lévi-Strauss, G. Durand). Le caractère opératoire des trois structures (mystiques, diaïrétiques et synthétiques) dégagées et mises à l'épreuve par G. Durand permet même de définir un « structuralisme figuratif », qui compose ensemble formalisme et significations ;
- l'imaginaire, tout en se greffant sur des infrastructures (le corps) et superstructures (les significations intellectuelles), est l'œuvre d'une imagination transcendante qui est indépendante, en grande partie, des contenus accidentels de la perception empirique. Les rêveries, pour G. Bachelard, comme les mythes, pour G. Durand, confirment le pouvoir d'une « fantastique transcendante », qui désigne depuis Novalis un pouvoir figuratif de l'imagination qui excède les limites du monde sensible ;
- les œuvres de l'imagination produisent aussi des représentations symboliques où le sens figuré originel active des pensées ouvertes et complexes, que seule la rationalisation après coup ramène au sens univoque. L'imagination est bien une activité à la fois connotative et figurative qui donne à penser plus

que ce que la conscience élabore sous le contrôle de la raison abstraite et digitale (P. Ricœur) ;

- l'imaginaire est inséparable d'œuvres, mentales ou matérialisées, qui servent à chaque conscience pour construire le sens de sa vie, de ses actions et de ses expériences de pensée. À cet égard, les images visuelles et langagières contribuent à enrichir la représentation du monde (G. Bachelard, G. Durand) ou à élaborer l'identité du Moi (P. Ricœur). Ainsi l'imagination apparaît bien, ce que Sartre avait entrevu, comme un mode d'expression de la liberté humaine confrontée à l'horizon de la mort (G. Durand) ;
- enfin l'imaginaire se présente comme une sphère de représentations et d'affects profondément ambivalente : il peut aussi bien être source d'erreurs et d'illusions que forme de révélation d'une vérité métaphysique. Sa valeur ne réside pas seulement dans ses productions mais dans l'usage qui en est fait. L'imagination oblige bien alors à formuler une éthique voire une sagesse des images.