

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

Ahmed Kharbouch

Faculté des lettres et des sciences humaines, Oujda, Maroc

ahmed1962kharbouch@yahoo.fr

Résumé

La « langue » de l'imaginaire, le « système » général présupposé par les différentes manifestations de l'imagination en tant que « processus » particuliers, n'est évidemment pas la langue de la communication quotidienne. Ses unités signifiantes ne sont pas au même niveau de fonctionnement que les « mots de la tribu » (Mallarmé). Les mythologues, les folkloristes, ainsi que les théoriciens du comparatisme en littérature sont d'accord pour dire qu'elles transcendent les unités du parler usuel et relèvent par conséquent d'un autre régime de fonctionnement, qu'il s'agit pour les uns et les autres de mettre au jour et de conceptualiser. Il est donc loisible de s'interroger sur la justesse de la position théorique qui voit dans ce régime le lieu où se trouvent articulés les archétypes universels de l'imagination, dans la mesure où l'on peut parfaitement montrer que l'universalité des archétypes se trouve tempérée par le passage de ceux-ci à travers les « filtres » des contextes culturels particuliers. Les « structures anthropologiques de l'imaginaire » (Durand) doivent donc toujours être inscrits, pour ne pas voir leur approche faussée, dans le cadre des représentations culturelles particulières. Notre intervention a donc essentiellement pour but d'illustrer cette problématique aussi bien théorique que méthodologique, qui a trait, en fin de compte, à la mise en forme sémiotique de l'imaginaire.

Abstract

The 'language' of the imaginary, the general 'system' presupposed by the different manifestations of the imagination as a 'specific process', is obviously not the language of daily communication. Its meaningful units are not at the same level of functioning as the "words of the tribe" (Mallarmé). The mythologists, folklorists, as well as the comparative literature theorists agree that they transcend the usual talk units and are therefore part of another plan of operation, whether it is for some to update and to conceptualize. It is therefore open to question the correctness of the theoretical position which sees in this plan the place where articulated universal fantasy archetypes, insofar as one can perfectly show that the universality of the archetypes is tempered by the passage of these through the 'filters' of specific cultural contexts. The "anthropological structures of the imaginary" (Durand) must always be registered, in order not to see their distorted approach, as part of the special cultural performances. Our intervention is essentially intended to illustrate this as well as on the methodological level as on a theoretical one, which is, ultimately, the semiotic form of the imaginary.

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

Commençons d'abord par un travail de définition élémentaire en nous interrogeant sur la portée et la signification du terme *imaginaire*, un adjectif substantivé attesté en français depuis 1820 et dû, selon Le Robert, au philosophe Maine de Biran. On peut le concevoir comme le produit, matérialisé de différentes manières, aussi bien verbales que non verbales, de l'imagination d'une collectivité ou d'un individu. Ainsi l'imaginaire est le résultat de cette activité de l'esprit qu'est l'imagination, autrement dit de « la faculté de combiner des images en tableaux ou en successions qui imitent les faits de la nature, mais qui ne représentent rien de réel ni d'existant (rêveries, œuvres d'art, etc.) » (Lalande, 2002 (1926), p. 467). Cette définition générale est intéressante pour notre propos, car elle permet d'entrevoir la manière dont se présentent les produits de l'imaginaire, à savoir comme *combinaison d'images*. D'un côté, nous avons la *grammaire* comme articulation formelle (la combinaison) et de l'autre le contenu substantiel ou *lexique* (les images), les deux composantes constitutives de toute « langue », ce terme étant pris ici dans son acception saussurienne et hjelmslevienne de *système* virtuel présupposé par les *processus* réalisés à savoir « tableaux » (descriptions) ou « successions » (récits).

Cette définition permet aussi d'opposer l'imaginaire au *réel* et de le rapprocher des concepts de *mimésis* et de *fiction*. En effet, alors que, comme son nom l'indique, l'imaginaire est du côté des « images », le réel est lié aux « sensations » qui « contrairement aux images, paraissent exprimer la réalité dans la mesure où elles sont subies et ne dépendent pas de nous ». Le réel est ainsi « tout ce qu'on ne peut pas changer, ce qui heurte nos désirs, ce qu'il faut constater ». Un « principe de réalité », constitutif de notre être, et qui « nous amène à reconnaître cette solidité des choses », permet de faire le départ entre réel et imaginaire (Alquié, 2000, p. 1616). Le long de l'histoire, beaucoup se sont interrogés sur le rôle que remplit l'imaginaire pour l'homme et la réponse correspondante peut résider aussi bien dans la *katharsis* d'Aristote ou dans le *Lustprinzip* de Freud ou encore dans ce propos de Woody Allen (1992, p. 75) qui pense que « trop de réalité est une charge beaucoup trop lourde à porter » et que « d'une manière ou d'une autre, il faut se duper soi-même »...

L'imagination qui produit l'imaginaire est dite « créatrice » ou, « pour éviter l'emploi de mot „création“ alors qu'il n'y a, au sens strict, qu'une combinaison nouvelle d'images- imagination novatrice » (Lalande, 2002 (1926), p. 467). L'imagination est cette faculté de l'esprit qui peut créer de nouvelles images ou, du moins, des combinaisons nouvelles d'images déjà existantes. Dans les deux cas, elle permet d'échapper à l'emprise du réel qui nous impose sa présence inéluctable

à travers les sensations qui nous relient à notre environnement empirique. L'imagination dite créatrice ou novatrice est opposé par les psychologues, à « l'imagination reproductrice » censée reproduire à distance des sensations déjà éprouvées et dont le champ d'exercice est la mémoire et le souvenir.

Il faut aussi savoir que le terme « imaginaire » est conçu, dans ce qui suit, à la manière de Gilbert Durand (1969, p.12) comme un « carrefour anthropologique », comme étant « l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* ». Il s'agit donc du produit de l'imagination créatrice ou novatrice de l'ensemble de l'humanité le long de la préhistoire et de l'histoire, depuis les figures rupestres aux formes très complexes et élaborées de l'art moderne. Notons que dans cette acception anthropologique, l'imaginaire n'est pas homologable à la conception psychanalytique qui fait de lui, à la suite de Lacan, l'« un des trois registres essentiels (...) du champ psychanalytique » avec « le réel » et « le symbolique » (Laplanche et Pontalis, 1998 (1967), p. 195-196). Par opposition au « symbolique », l'imaginaire pour la psychanalyse est d'ordre individuel et constitue le « reflet dans le sujet de [la] trouée du désir » dans la mesure où « il en effectue la mise en scène » et « la projection sur l'écran du fantasme » (Clément, 1973, p.43).

Pour Durand donc, l'imaginaire est une organisation symbolique de nature anthropologique dont les unités sont les « images ». Notons que les « relations d'images » dont il parle ne font pas référence à une organisation syntagmatique, mais, dans son projet classificatoire, à des associations paradigmatiques dans le cadre de « constellations où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs » (Durand, 1969, p. 41). L'image comme unité de l'imaginaire est une « reproduction concrète » et donc extériorisée, livrée au jugement d'autrui, dont la fonction est d'« illustrer une idée abstraite » (Lalande, 2002 (1926), p. 464-465). Nous verrons que, dans sa classification des unités de la langue de l'imaginaire, Durand fait sien ce passage de l'abstrait et du général vers le particulier et le concret.

L'imaginaire est ainsi constitué par toutes les images produites, en tout lieu et en tout temps, par l'imagination créatrice ou innovante de l'homme. En effet, même si Durand semble concéder que l'on devrait prendre en considération les spécificités culturelles dans le traitement des images⁴, pour lui, les articulations

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

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

fondamentales de l'imaginaire sont de nature universelle. Il fait ainsi peu de cas du relativisme culturel et historique ainsi que des spécificités idéologiques de chaque communauté humaine. C'est ce point qui mérite discussion, étant donné que « le symbole – tout symbole – ne peut être séparé du terreau dans lequel il naît et se développe » (Chebel, 1995, p. 7) et que, par conséquent, dans toute tentative de dresser « un répertoire des formes qui rendrait compte de l'imagination créatrice », il faut nécessairement prendre en considération « les articulations rendant compte de la diversification culturelle de l'humanité » (Greimas 1970, p. 55). C'est pourquoi il nous semble qu'il est de bonne stratégie de penser l'imaginaire comme fait de deux strates d'images, une strate anthropologique consistant, pour utiliser le terme cher à Durand, en « thèmes archétypaux » et une strate sémio-culturelle qui adapte les archétypes aux spécificités idéologiques de chaque société.

Pour montrer la justesse de notre position théorique, il nous semble qu'il faut s'arrêter sur la manière dont est « dit » l'imaginaire ou encore sur la caractérisation des unités de la « langue » de l'imaginaire, à savoir cette réserve de formes et d'images symboliques, renvoyant à un sens autre que celui qu'elles semblent d'emblée recouvrir. Comme toute langue, celle de l'imaginaire est constituée par la rencontre d'une grammaire et d'un lexique, les deux composantes qui ont trait à la signification, à la sémiotisation du monde. Ainsi, Lévi-Strauss s'est ingénié dans les *Mythologiques* à mettre en évidence les structures grammaticales et les unités du lexique de l'imaginaire mythologique en considérant le « message mythique » particulier comme élaboré par la conjonction de l'« armature » de nature syntagmatique (la grammaire) et des « codes », paradigmes d'unités signifiantes (le lexique) (cf. Lévi-Strauss, 1964). Greimas a suivi cette façon de voir en mettant au jour une « grammaire narrative » à l'œuvre dans tous les produits de l'imagination humaine et informant les différentes unités thématiques et figuratives utilisées dans ces produits (1970, 157-183 et 185- 230). Il faut relever à ce sujet un trait chez Lévi-Strauss et Greimas qui les rend différents de Durand. Pour eux, la grammaire prime sur le lexique. Cela est lié à l'analyse structurale qui privilégie les relations sur les unités ou, plus largement, la forme sur la substance et qui considère que « le monde du symbolisme est infiniment divers par son contenu, mais toujours limité par ses lois ». Ces lois formelles ou grammaticales ont leur siège dans « l'inconscient » qui est « aussi étranger aux images que l'estomac aux aliments qui le traversent » (Lévi-Strauss 1974 (1958), p.233) ⁵. Cette primauté du

⁵ Ricœur reprocha à Lévi-Strauss d'édifier de la sorte un kantisme sans sujet transcendantal. Lévi-Strauss répond à ce reproche dans « l'Ouverture » des *Mythologiques* (1964, p. 20) en faisant référence à un inconscient ou dépôt d'archétypes différent bien sûr de celui de Jung

grammatical sur le sémantique est présente aussi chez Greimas (1982, p. 61) pour qui « les structures narratives peuvent être considérées comme caractéristiques de l'imaginaire humain en général », alors que les unités du lexique de l'imaginaire, « motifs et thèmes », malgré une grande généralité, « sont soumises au filtrage relativisant qui les rattache aux aires et aux communautés sémio-culturelles ».

Par rapport à ces auteurs, Durand mise sur le lexique et ne prend pas en considération la grammaire. Dans une perspective résolument classificatoire et paradigmatique, il s'ingénie à montrer qu'il existe un lexique universel de l'imaginaire, qui prendrait éventuellement la forme d'un dictionnaire, comme le montre l'« index alphabétique des thèmes symboliques, archétypaux et mythiques » à la fin de son livre sur *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969, p. 523-530).

Dans *L'imagination symbolique* (1964, p. 7), Durand note qu'« une extrême confusion a toujours régné dans l'emploi des termes relatifs à l'imaginaire ». C'est pourquoi il œuvre à normaliser aussi bien le statut que la dénomination des unités du lexique de l'imagination. Ainsi le terme *thème* constitue chez lui l'unité englobante à l'intérieur de laquelle il faut faire des distinctions comme le montre d'ailleurs l'intitulé de l'index de son livre dont nous parlions plus haut. C'est que pour Durand (1969, p. 23-27), il existe une opposition tranchante entre les thèmes de l'imaginaire liés au « sens figuré » et les thèmes de la vie quotidienne. Les deux relèvent de deux « plans » différents de l'« expression » ou du dire. Les thèmes de l'imaginaire relèvent du « plan locutoire », plan « primitif » qui concerne « le lien affectivo-représentatif qui relie un locuteur et un allocutaire ». Par contre, les thèmes, liés à la quotidienneté et au « sens propre » ont une « signification audiovisuelle » et relèvent d'un plan de l'expression « plus évolué », un « plan délocutoire » où l'« expression [est] centrée sur les perceptions et les choses »⁶. Il met au jour dans ce cadre conceptuel (Durand, 1969, p. 60-65) quatre types d'unités constitutives du vocabulaire de l'imaginaire (et non pas trois comme le laisse supposer l'index final), en allant du plus général au plus particulier et du plus abstrait vers le plus concret: « le schème », « l'archétype », « le symbole » et « le

dans la mesure où il n'est pas substantiel, constitué de « contenus », mais formel, lieu d'une « combinatoire », autrement dit d'une grammaire, dirions-nous.

⁶ Les termes « locutoire » et « délocutoire » sont un emprunt à la fameuse grammaire de Damourette et Pichon qui opposent les trois personnes grammaticales de la langue comme « locutif » (la première personne ou la personne qui parle), « allocutif » (la personne à qui l'on s'adresse ou deuxième personne) et « délocutif » (la personne dont on parle ou troisième personne) (Charaudeau et Maingueneau, 2002, p. 354). L'opposition binaire de Durand peut être homologuée avec celle établie par Greimas (1966, p. 120) entre « manifestation pratique » et « manifestation mythique ».

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

mythe ». Pour rendre les choses claires, considérons cette illustration qu'en fait Durand: au « schème ascensionnel » (la montée du bas vers le haut) correspond « l'archétype du ciel » et le « symbole [...] d'échelle », de « flèche volante », d'« avion supersonique » ou encore de « champion du saut ». Le schème se concrétise donc de deux manières différentes : sous forme d'archétype ou sous forme de symbole, sachant que le premier est plus général que le second qui en est en quelque sorte la spécification figurative. Qu'en est – il du « mythe » ? Pour Durand, il s'agit d'« un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes [...] qui [...] tend à se composer en récit ». Des règles de cette « composition », Durand n'en parle pas, étant donné sa perspective essentiellement classificatoire et paradigmatique. C'est, au contraire, l'objet essentiel, comme on l'a vu, dans les travaux de Lévi-Strauss et de Greimas. Mais ce qui est important à retenir de la classification de Durand (nous écartons le « mythe » comme unité significative de l'imaginaire car, de l'aveu de Durand même, il s'agit d'une composition d'autres unités), c'est que le lexique de l'imaginaire est fait de plusieurs strates. Celles-ci peuvent être aisément homologuées avec les niveaux que l'analyse sémantique met au jour dans le vocabulaire des langues naturelles. Les schèmes, de par leur généralité plus grande relèvent du niveau sémique, alors que les archétypes et les symboles correspondraient au niveau sémémique (Greimas et Courtés, 1979, articles « sème » et « sémème », p. 332-335)⁷. Ainsi, en laissant de côté les schèmes comme constituant une décomposition sémique des archétypes et des symboles, on notera que les premiers correspondent aux thèmes et les seconds aux motifs. Les thèmes et les motifs sont les unités du lexique de l'imaginaire mises en avant dans l'étude du folklore depuis le XIXe siècle. Le motif se caractérise par son autonomie relative ; il constitue « un épisode complet » dans l'économie générale du récit. « Les motifs, comme les actes de magie, les métamorphoses, les naufrages [...] peuvent, suivant les contes, former différentes combinaisons ». Le thème est plus abstrait et général car il correspond à « l'idée fondamentale exprimée par le motif » (Elisseeff, 1949, p. 85-86). Les deux unités

⁷ Même si Greimas (1966, p. 57) affirme qu'« un schème est [...] tout autre chose qu'un sème », il suggère (ibid., p. 56) néanmoins le rapprochement en formulant la remarque critique suivante à propos des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (il se réfère bien sûr à la première édition du livre de 1960) : « Une classification qui délimite [...] deux grandes configurations du symbolisme, en disjoignant, pour des raisons non linguistiques, l'opposition „montée“ vs „descente“, ne peut se réclamer, malgré l'abus du mot, du structuralisme. Seul le postulat de l'antériorité des structures sémiques à leurs multiples manifestations sémémiques dans le discours rend possible l'analyse structurale du contenu ».

se distinguent donc entre elles « avant tout par leur degré d'abstraction et partant, leur puissance de dénotation » (Todorov 1972, p. 283-284).

On se retrouve ainsi avec deux unités signifiantes bien déterminées, se différenciant par leur aspect plus ou moins général et abstrait et par leur degré de figuration plus ou moins prononcé. Cependant, la confusion constatée par Durand continue d'exister surtout chez les critiques littéraires francophones qui se réclament de « la littérature générale et comparée ».

Pour situer historiquement les choses, il faut savoir que cette école d'études littéraires a vu le jour au milieu du XIX^{ème} siècle, dans l'Allemagne dominée à la fois par l'idéologie romantique et par l'historicisme positiviste. La *vergleichende Litteraturwissenschaft* postule en effet que la littérature est un fait général ou universel (« littérature générale ») qui prend différentes formes qu'on peut évaluer selon le « génie » de chaque peuple. La comparaison est ainsi une démarche, empruntée à l'historicisme dominant à l'époque, permettant de rapprocher mais aussi de distinguer entre les différentes formes de littérature. Notons que, dans la mesure où ce qu'elle met au jour ce ne sont pas des corrélations rigoureuses ou des invariants nécessaires mais plutôt des ressemblances plus ou moins précises et des récurrences contingentes, la méthode comparative dans ce genre d'étude est en deçà de la scientificité qu'on rencontrait à la même époque au sein de la grammaire comparée dont sont issus les fondements de la linguistique moderne (cf. Ruprecht, 1986, p.45-46). Mais ce qui est intéressant à relever, c'est que cette mouvance de critique littéraire table, tout comme le fait Durand, sur la caractérisation transhistorique et transculturelle de l'imaginaire et fait peu de cas des spécificités de chaque œuvre littéraire. Elle suppose l'existence d'une sorte de langue commune dont les unités constituent les matériaux des œuvres littéraires particulières (Chevrel, 1989, p. 59). Pour donner rapidement un exemple, prenons le livre de Charles Brunel sur les genres littéraires. Il s'y réclame explicitement des conceptions de Durand en affirmant (2003, p. 25) que « la démarche mythocritique impose, non pas une révolution copernicienne, mais plutôt un retour à Ptolémée » dans la mesure où « elle va chercher dans le mythe un point de surgissement du genre [littéraire] ». Mais de quel mythe s'agit-il ? Du seul que reconnaît cette mouvance critique, celui de l'antiquité gréco-romaine. Aucune justification valable de ce choix contestable n'est avancée. Pourquoi pas des mythes japonais ou indiens ? On peut répondre en affirmant que la « littérature » en tant que production d'« œuvres » écrites, a vu le jour en Occident. Mais, outre que cette affirmation est contredite par l'observation de l'histoire de l'humanité, elle contredit aussi le principe fondateur de ce courant de critique littéraire qui stipule que la « littérature » est un fait général et universel. En fait, en plus de cet

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

européocentrisme prononcé, nous avons ici l'affleurement de la conception héritée des études littéraires et philologiques allemandes du XIXe siècle, qui considèrent la littérature comme une donnée transhistorique et universelle, avec comme parangon indépassable la mythologie grecque⁸.

En ce qui concerne la détermination des unités du lexique de l'imaginaire, ce courant accepte de considérer que les unités de la langue de l'imaginaire sont le « thème » et le « motif ». Cependant, un troisième terme vient s'ajouter depuis le début des années 1980 pour désigner ces unités : le « mythe ». Nous avons constaté que chez Durand, ce terme garde sa signification de récit composé d'autres unités significatives, ce qui rejoint d'ailleurs la définition retenue par la mythologie comparée. Mais, « dans la pratique française », le sens du terme *mythe* se trouve détourné pour recouvrir celui de *motif* (Chevrel, 1989, p. 60). Ainsi, au lieu de parler du motif (ou du thème) de la ville chez Baudelaire, on choisit, sans justification valable, de parler du « mythe de la ville ». Quelle est la définition retenue du mythe comme unité de l'imaginaire ? Celle avancée (Chevrel, 1989, p. 60-61) paraît assez lâche et passablement obscure : « un mythe, en littérature, est un ensemble d'éléments liés significatifs d'une expérience humaine » ; il constitue « une configuration symbolique ». Il est clair, par conséquent, que le « mythe » ne constitue pas une unité mais plutôt, comme dans l'usage commun, un « ensemble », « une configuration », autrement dit une composition relevant, comme chez Lévi-Strauss, de la grammaire et non du vocabulaire.

Nous dirons pour synthétiser ce qui vient d'être dit que si pour Durand il existe un lexique universel et transculturel de l'imaginaire, pour Lévi-Strauss et Greimas, en revanche, l'anthropologique est du côté de la grammaire et non du lexique qui reste ainsi tributaire des spécificités culturelles. Cependant, il est légitime de penser qu'aussi bien au niveau des structures syntagmatiques de la grammaire qu'au plan paradigmatique du lexique, il faut prendre en considération aussi bien les invariants universels que les variables culturelles. On peut ainsi dire, en reprenant la terminologie de Durand, que les « thèmes archétypaux » sont plus généraux et plus répandus que les « thèmes symboliques » ou « mythiques », plus proches des contextes culturels et des visions du monde particuliers. En effet, les archétypes, tout comme les schémas narratifs universels, se spécifient en se réalisant dans des œuvres langagières ou plastiques particulières.

⁸ Dumézil (1987, p. 124-125), le père de la mythologie comparée moderne, considère que l'attitude qui consiste à voir en la mythologie grecque « le principal outil de la comparaison » est un « fallacieux préjugé ».

Pour illustrer ces conclusions, nous allons prendre comme exemple concret une réalisation culturelle particulière d'une opposition thématique archétypale dégagée par Durand entre « féminité (ou femme) néfaste » et « féminité rédemptrice » (Voir les renvois à ces thèmes dans l'« Index alphabétique des thèmes symboliques, archétypaux et mythiques » (Durand 1969, p. 526). Il s'agit du conte des *Mille et Une Nuits* connu comme l'« Histoire du troisième vieillard (ou cheikh) ». C'est un récit très court et condensé correspondant à la moitié d'une page dans l'édition arabe de Bulâq⁹ (volume I, p. 9) et à seulement deux paragraphes dans la traduction française littérale de Mardrus (1980 (1899-1904), p. 20) que nous citons *in extenso* :

« O sultan, ô toi le chef des genn [génies en arabe égyptien] ! Cette mule-ci était mon épouse. J'avais été une fois en voyage et m'étais absenté loin d'elle une année entière; et, quand j'eus terminé mes affaires, je revins pendant la nuit auprès d'elle, et je la trouvai couchée avec un esclave noir sur les tapis du lit; et tous deux étaient là qui causaient, et minaudaient, et riaient, et s'embrassaient, et s'excitaient en folâtrant. Aussitôt qu'elle me vit, elle se leva vite et se jeta sur moi en tenant une cruche d'eau; elle murmura quelques paroles sur cette cruche, m'aspergea avec l'eau, et me dit: « Sors de ta propre forme et deviens l'image d'un chien! » Et immédiatement je devins un chien; et elle me chassa de ma maison. Et je sortis, et depuis lors je ne cessai d'errer, et je finis par arriver à la boutique d'un boucher. Je m'approchai et me mis à manger des os. Lorsque le maître de la boutique me vit, il me prit, et vint avec moi à sa demeure.

Lorsque la fille du boucher me vit, aussitôt elle se voila le visage à cause de moi, et dit à son père: « Est-ce ainsi que l'on fait ? Tu emmènes un homme et tu entres chez nous avec lui! » Son père dit : « Mais où est cet homme? » Elle répondit: « Ce chien est un homme. Et c'est une femme qui l'a ensorcelé. Et moi je suis capable de le délivrer. » A ces paroles, le père dit: « Par Allah sur toi! Ô ma fille, délivre-le! » Elle prit une cruche d'eau et, après avoir murmuré sur cette eau quelques paroles, elle m'aspergea avec quelques gouttes, et dit: « Sors de cette forme-ci et reviens à ta forme première! » Alors je revins à ma forme première, et je baisai la main de la jeune fille, et je dis: « Je désire maintenant que tu ensorcelles

⁹ Cette édition en deux volumes in 4° de 1835 est considérée généralement par les arabisants comme l'édition vulgate du recueil arabe. Les contes de cette édition ne portent pas de titre, le texte n'est pas ponctué, ni organisé en paragraphes. Cette édition a été reprise en 1862 en 4 volumes in 8° avec cette fois des titres et une table des matières pour chaque volume. Elle a servi de base pour toutes les rééditions arabes ultérieures.

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

mon épouse comme elle m'a ensorcelé. » Elle me donna alors un peu d'eau et me dit: « Si tu trouves ton épouse endormie, arrose-la avec cette eau, et elle deviendra selon ton désir! » En effet, je la trouvai endormie, je l'aspergeai avec l'eau, et je dis: « Sors de cette forme-ci et deviens l'image d'une mule! » Et à l'heure même elle devint mule. Et c'est elle-même que tu vois là de ton propre œil, ô sultan et chef des rois des genn».

On constate immédiatement et même après une simple première lecture que le conte s'articule en deux parties correspondant d'ailleurs aux deux paragraphes de la traduction de Mardrus. Chacune des deux parties est centrée sur le faire d'une des deux femmes protagonistes, la femme du narrateur d'abord et puis la fille du boucher ensuite. Les deux types d'agir constituent clairement des illustrations des thèmes archétypaux relevés par Durand : la « féminité néfaste » et la « féminité rédemptrice ». Cependant, il est clair aussi que ces deux archétypes comme unités de l'imaginaire humain se trouvent intégrés dans le récit arabo-musulman aussi bien sur le plan syntagmatique et grammatical dans sa trame narrative en tant que conte (*h'ikâya*) que sur le plan paradigmatique correspondant au lexique de l'imaginaire propre aux *Mille et une nuits*, avec la mise en avant des motifs du « mari trompé » et de la « métamorphose magique » (Elisseéff 1949, p. 139-140 et p. 142-144) et qu'il partage avec d'autres contes du recueil et, au-delà, avec d'autres narrations au sein de la culture arabo-musulmane classique. Notons, en passant, que l'intégration syntagmatique des deux archétypes dans le conte constitue ce qu'on pourrait appeler son « effet idéologie » (Hamon, 1984, p. 9), dans la mesure où par leur disposition dans la trame narrative, les deux archétypes se trouvent en relation d'opposition axiologique : la féminité néfaste est combattue et vaincue par la féminité rédemptrice. Les deux archétypes mettent en avant par conséquent un système de valeurs, une idéologie, propres à la société où le récit a vu le jour. Le plan paradigmatique correspondant permet de voir aussi dans les deux archétypes opposés deux classes de motifs récurrents dans les *Nuits*, récurrence qui autorise la comparaison rigoureuse des différents récits du recueil et permet de les ramener éventuellement à un même schéma narratif et axiologique.

En tant qu'énoncé particulier de la langue de l'imaginaire, il nous faut donc approcher le conte aussi bien au niveau grammatical que lexical en essayant de mettre au jour ses structures syntaxiques et son organisation sémantique, ce qui nous permettra de constater que, malgré sa brièveté, il est fortement articulé et subtilement composé.

Sur le plan grammatical, le conte se présente comme un enchaînement de trois transformations narratives, chacune figurée d'une manière spectaculaire par une métamorphose magique. Chacune des trois transformations s'inscrit dans le cadre d'une phase du processus sémantique sous-jacent à la narration qu'est « l'inversion des signes du contenu » (Greimas 1970, p. 187). De cette manière, le conte s'articule en trois séquences narratives. La première métamorphose magique du mari en chien correspond évidemment au *contenu inversé* du récit par opposition à la métamorphose finale de l'épouse en mule, relevant du *contenu posé*. La métamorphose magique intermédiaire qui fait retrouver au mari sa forme humaine correspond donc à la séquence centrale du récit et renferme par conséquent le *contenu topique* de celui-ci. Cette partie fondamentale de la narration est celle où effectivement intervient le « héros », en l'occurrence la fille du boucher, pour faire passer l'univers contique d'un état négatif à un état positif. La structure grammaticale du conte nous fait transiter ainsi d'un état caractérisé par la dénégarion du pouvoir institutionnel du mari et l'affirmation du désir sexuel féminin à un état final où, au contraire, c'est ce désir qui se trouve jugulé ou, plus précisément, « domestiqué » par le mari qui a retrouvé sa domination consacrée par l'ordre social.

C'est au niveau du lexique de l'imaginaire déployé par le conte que nous retrouvons les thèmes archétypaux dont parle Durand, à savoir les archétypes opposés de la « féminité néfaste » et de la « féminité rédemptrice ». Il faut d'abord noter à ce sujet que la substance sémantique (le lexique) du conte est informée par deux plans de signification homogène ou « isotopies » que sont la sexualité et la magie. Chacune des deux isotopies constitue le lieu de manifestation des archétypes, en les faisant passer, comme on va le voir, par un « filtrage culturel » propre à la société où le conte a été produit. Les deux isotopies constituent, pour reprendre la terminologie de l'analyse mythologique (Lévi-Strauss, 1973, p. 189), deux « codes » à travers lesquels le conte transmet un « message » unique : l'opposition insurmontable entre deux types de féminité. Si Durand privilégie la manifestation mythologique de cette opposition thématique archétypale (voir par exemple Durand, 1969, p. 113-115), le conte des *Nuits*, la situe lui du côté des représentations de l'idéologie sociale. Notons à ce sujet que le mythe et le conte sont deux genres de discours normés qui constituent le moyen pour une communauté humaine de penser des médiations possibles entre des oppositions irréductibles. La différence entre les deux genres est une « différence de degré », étant donné que « les contes sont construits sur des oppositions plus faibles que celles qu'on trouve dans les mythes: non pas cosmologiques, métaphysiques ou

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

naturelles, comme dans ces derniers, mais plus fréquemment locales, sociales ou morales » (Lévi-Strauss, 1973, p. 154).

L'opposition thématique archétypale entre féminité néfaste et féminité rédemptrice passe donc par un « filtrage culturel » et se trouve manifesté dans les termes de deux codes : le code de la morale sexuelle et le code technologique du savoir-faire magique¹⁰. Nous avons ainsi affaire, comme nous l'avons déjà relevé, à deux motifs caractéristiques des *Nuits* : le « mari trompé » et la « métamorphose magique ». Le premier motif qui relève du code de la morale sexuelle, se rattache à la séquence initiale et fait partie, par conséquent, du contenu inversé, axiologiquement négatif, du conte. Il faut remarquer cependant que le code de la morale sexuelle recouvre l'ensemble de la narration et ne concerne pas seulement le début du conte. En effet, le fait est assez transparent dans la séquence finale du conte, dans la mesure où l'on y assiste à la dénégation du désir sexuel féminin débridé grâce à l'intervention du pouvoir institutionnel du mari qui a choisi la forme de mule pour sa femme, permettant ainsi sa « domestication » quotidienne. Celle-ci est dite d'une manière assez spectaculaire dans certaines variantes du conte, comme celle qu'on trouve dans le manuscrit¹¹ traduit par Khawam (1986, p.82) où l'on a le passage suivant comme fin du récit :

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

Cependant, les significations sexuelles ne sont pas tellement évidentes au niveau de la séquence centrale, celle où intervient la fille du boucher comme « héros » redresseur de torts. Pourtant, le fait qu'elle se voile rapidement le visage à la vue du chien ramené par son père tranche clairement avec le comportement dévergondé de l'épouse du narrateur. En matière sexuelle, si l'une est caractérisée par l'excès, l'autre l'est par la mesure. L'excès du désir sexuel féminin (*chahwa 'annisâ'*) apparaît aussi dans le choix de l'amant : un « esclave noir ». En effet, dans l'imaginaire arabo-musulman, l'image du Noir est souvent associée au

¹⁰ « La magie est essentiellement un art de faire [...]. Elle est le domaine de la production pure, *ex nihilo* ; elle fait avec des mots et des gestes ce que les techniques font avec du travail » (Mauss, 1950, p. 134).

¹¹ Manuscrit édité par Muhsin Mahdi en 1984 à Leiden chez E. J. Brill.

« pouvoir sexuel irrésistible » des femmes qui « engendre irrésistiblement *fitna* et le chaos en les poussant au zina, copulation illicite » et que la société doit absolument juguler (Mernissi, 1983, p. 43). Dans cet univers culturel, « la croyance en la puissance sexuelle du Noir accompagne toujours les mentions du désir insatiable de la femme » (Bencheikh, 1988, p. 29, note).

Les deux femmes sont supérieures aux hommes par leur savoir magique, mais alors que l'épouse du narrateur l'utilise à l'encontre de l'ordre social établi, la fille du boucher fait sien cet ordre et, en tant que « héros », le défend et œuvre à son rétablissement en permettant au narrateur de dominer et de punir son épouse adultère. La fille du boucher reconnaît que la domination sociale est du ressort de l'homme. Ainsi, elle ne procède à l'acte magique qu'après l'autorisation accordée par son père, ce que montre sans ambages la version traduite par Khawam (1986, p. 81) :

- « [...] Par Dieu ! ô mon père, je suis capable de le sauver [...].
- Par Dieu au dessus de toi, ô ma fille [...] tu ne peux en effet te dispenser de le sauver [...].
- Avec amour et respect je t'obéirai ».

On comprend donc pourquoi la fille du boucher peut-être considérée comme le « héros » du conte. En effet, c'est elle qui du point de vue des structures grammaticales de l'imaginaire (voir Greimas et Courtés, 1979, article « schéma narratif », p. 244-247) rend possible la « liquidation du manque » créé par le « méfait » de l'épouse (la transformation du mari en chien) ainsi que le « rétablissement du contrat » rompu par le non respect de la part de celle-ci des obligations du mariage.

Les deux magiciennes du conte des *Nuits* constituent de cette façon une réalisation particulière de l'opposition thématique archétypale entre féminité néfaste et féminité rédemptrice non pas sur la base de caractéristiques universelles mais par des traits propres à l'idéologie de la société où le conte a été produit.

De ces considérations, il ressort que dans l'étude de la langue de l'imaginaire, il faut être attentif aussi bien à sa grammaire spécifique, comme le fait bien l'analyse mythologique de Lévi-Strauss et la sémiotique narrative de Greimas qu'à son articulation lexicale, tâche assumée avec brio par l'archétypologie de Durand. Cependant, il nous semble de bonne tactique d'éviter, en la matière, de se référer constamment à des structures ou des schèmes universels et d'essayer, au contraire,

La « langue » de l'imaginaire entre les structures anthropologiques et les spécificités culturelles

de tenir compte des différents processus de « filtrage culturel » aussi bien au niveau grammatical que lexical. De ce fait, on peut dire, par comparaison avec l'activité langagière, que l'imaginaire consiste en trois strates : une strate anthropologique, homologable à ce que les linguistes appellent le « langage », qui est celle des schémas narratifs et des archétypes thématiques de nature transculturelle et transhistorique. Cette première strate se trouve doublement relativisée, d'abord dans les « motifs » et les « genres discursifs » propres à chaque communauté socioculturelle, et dans chaque « œuvre » individuelle par une actualisation originale de ces genres ou motifs. Ces deux dernières strates seraient le pendant de ce que les linguistes considèrent comme étant la réalisation sociale de la faculté de langage et que, depuis Saussure, on appelle « langue » et ses manifestations individuelles (la « parole » de Saussure). Ainsi sur le plan du lexique de l'imaginaire, la recherche menée par Durand d'un point de vue universaliste doit être complétée par des investigations portant aussi bien sur la dimension socioculturelle des produits de l'imagination créatrice ou innovante que sur leur dimension individuelle. Faute de quoi, on se retrouverait toujours à s'extasier devant le retour du même et à prêcher une sorte de holisme sémiotique.

Références bibliographiques

- Alquité, F. (2000). Réalité. In *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Encyclopaedia Universalis / Albin Michel.
- Bencheikh, J. E. (1988). *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*. Paris : Gallimard.
- Brunel, P. (2003). *Mythopoétique des genres*. Paris : P.U.F.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris : Albin Michel.
- Chevrel, Y. (1989). *La littérature comparée*. Paris : P.U.F., Que sais-je ?
- Clément, C. (1973). De la méconnaissance : fantasme, texte, scène. In *Langages* no 31. Paris : Didier-Larousse.
- Dumezil, G. (1987). Entretiens avec Didier Eribon, Paris, Gallimard.
- Durand, G. (1964). *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F. / Quaridge.
- Durand, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.

- Elisséef, N. (1949). *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits. Essai de classification*. Beyrouth : Institut Français de Damas.
- Greimas, A. J. & Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- Greimas, A. J. (1970). *Du Sens*. Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. (1983). *Du Sens II*. Paris : Seuil.
- Hamon, P. (1984). *Texte et Idéologie*. Paris : P.U.F.
- Khawam, R. (1986). *Les Mille et Une Nuits* (tome I). Paris, Phébus-Presses Pocket.
- Lalande, A. (2002) [1926]. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : P.U.F./Quaridge.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. 1998 (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F. / Quaridge
- Levi-Strauss, C. (1964). *Mythologiques I. Le cru et le cuit*. Paris : Plon.
- Levi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon.
- Mardrus, C. 1980 (1899-1904). *Les Mille et Une Nuits* (Tome I). Paris : Robert Laffont, Collection Bouquins.
- Mauss, M. (1950), *Sociologie et anthropologie*. Paris : P.U.F.
- Mernissi, F. (1983). *Sexe, idéologie, islam*. Paris : Editions Tierce.
- Rupercht, H. G. (1986). Littérature comparative ou comparée. In A. J. Greimas et J. Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (tome II). Paris : Hachette.
- Todorov, T. (1972). Motif. In O. Ducrot et T. Todorov (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Woody, A. (1992). Ce que nous dit Woody. In *Nouvel Observateur*, no 1422, 6 au 12 février.