

DANIEL-HENRI PAGEAUX

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE ET IMAGINAIRE

L'imaginaire est sans conteste une notion à la mode. À parcourir certaines bibliographies, on serait tenté de le voir comme «l'apothéose amusante de tout», mots par lesquels André Breton le définissait dans *Poisson soluble*. Il n'est pas exagéré d'avancer que chaque discipline a le sien: imaginaire des littéraires, des historiens, des sociologues, des psychanalystes... Les comparatistes peuvent-ils prétendre avoir le leur? Formulée en ces termes, la question est oiseuse ou ridicule. Mais il semble bon de réfléchir sur ce que peuvent être la nature, les contours et les enjeux d'un imaginaire «comparatiste». Celui-ci ne peut de prime abord procéder que de ces «images», de l'imagologie ou étude des représentations de l'étranger, champ de recherches traditionnel en littérature comparée et qui a connu depuis un quart de siècle quelques renouvellements. Ceux-ci lui ont d'ailleurs donné une nouvelle légitimité. Mais l'imaginaire peut offrir aussi des perspectives à la littérature générale. Il est à nos yeux la meilleure voie pour jeter les bases théoriques d'une réflexion sur la littérature, envisagée moins dans sa nature que dans sa fonction.

I

C'est à juste titre que dans *L'imagination symbolique*, 1964 (4^{ème} éd., 1984: 7), Gilbert Durand remarque qu'«une extrême confusion a toujours régné dans l'emploi des termes relatifs à l'imaginaire». Il n'est pas sûr que la suite immédiate de son propos ait permis d'y voir plus clair. En effet, à partir de la proposition selon laquelle la conscience peut se représenter le monde de deux façons différentes, il pose une distinction qui risque d'être égarante entre une conscience «directe» ou «perception», «sensation» et conscience «indirecte» dans laquelle l'objet, absent, est «re-présenté». De fait, G. Durand revient sur cette distinction première pour avancer que la conscience dispose de «différents degrés de l'image», «selon que cette dernière est la copie fidèle de la sensation ou simplement signale la chose». Ce point de départ qui convoque les domaines psychologique et biologique (perception, sensation) et qui suppose l'«erreur» de perception pose d'entrée de jeu un grave problème méthodologique.

Le comparatiste ne peut s'empêcher de le rapprocher de ces indécidables et fausses questions sur les «degrés de fausseté» de l'image sur lesquelles nous avons ouvert notre contribution à l'imagologie dans le *Précis de littérature comparée* (PUF, 1989) pour mieux exorciser ce faux problème. D'un point de vue plus largement littéraire, on peut utilement rappeler la position de Georges Blin (*Stendhal et les problèmes de la personnalité*).

té, 315): «L'univers de l'imaginaire n'est pas le règne de l'erreur, mais le domaine du figuré.»

La fausseté de l'image ou les erreurs de certaines perceptions nous ramènent à l'imagination «maîtresse d'erreur et de fausseté» chère à Pascal et à une longue tradition qui explique comment l'imagination a pu être tenue en suspicion par rapport au travail de la raison. Et c'est cette opposition imagination *vs* raison qui oblige périodiquement à réhabiliter l'imagination, tâche à laquelle vient encore de se livrer G. Durand avec son petit livre *L'imaginaire* (Hatier, Optiques, 1994):

Depuis Aristote, l'imagination est une faculté, un pouvoir de l'homme par lequel il transforme les impressions produites par les sens en images qui sont aussi des moyens de pensée. S'il y a des risques d'erreurs, il faut reconnaître que la pensée aristotélicienne accorde à la faculté imaginative une importance, une originalité indéniables. Grâce à la force de l'imagination et à partir des images qu'elle produit, l'artiste élabore des formes et des oeuvres. S'agissant de ce pouvoir imaginant, on songe aux vers de Lucrèce (*De Natura rerum* IV, 779-780): «Dès qu'il nous prend fantaisie d'un objet, l'esprit en a aussitôt l'idée». On peut même dire que c'est cet espace entre image et idée qui dessine tout le champ de recherche comparatiste de l'image, de l'étude de la représentation à l'histoire dite des idées. On retrouve dans le doublet «fantaisie» (on songe à la «fantaisie» chez Hugo étudiée par Jean-Bertrand Barrère) utilisé à la place d'imagination (*imaginatio* en latin) le mot grec *phantasia*; et il est bon de préciser que l'image ou *phantasma* est cet objet imaginé ou imaginaire *in absentia* produit par l'imagination.

Dans un texte dense et synthétique «Jalons pour une histoire du concept d'imagination» (*La relation critique II*, Gallimard, 1970), Jean Starobinski a bien montré comment l'imagination, singulièrement l'imagination «littéraire», doit être tenue pour une faculté inséparable de l'activité de la conscience et qui relie donc l'acte d'écrire «aux données fondamentales de la condition humaine». L'imagination est à envisager comme «un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes.» C'est pourquoi l'imagination contribue *tour à tour* «à étendre notre domination pratique sur le réel ou à rompre les attaches qui nous y relie.» Pouvoir étendu, mais ambigu que celui de l'imagination...

Dans la réflexion platonicienne dont on connaît les profondes et durables conséquences en matière de réflexion philosophique et théorique sur l'art, ce dernier est imitation d'une apparence. Il n'y a de *mimesis*, rappelle Jean Starobinski, que «par et pour l'imagination». C'est justement cette «apparence», ce «mensonge» qu'est l'art qui en font sa «faiblesse ontologique».

De plus, il faut se persuader que l'imagination n'apporte «ni l'évidence de la sensation directe (...) ni la cohérence logique du raisonnement abstrait.» Cet entredeux nous semble fondamental pour comprendre comment l'imagination est une opération «transitoire», à la fois fascinante et possiblement décevante, un «passage» comme le dit Jean Starobinski, mot qui renvoie dans notre esprit tout à la fois à Montaigne et au travail comparatiste qui «passe» d'une littérature à une autre et qui passe les frontières entre les cultures.

Dans une perspective littéraire, le Romantisme a été une époque de réhabilitation du travail de l'imagination, de l'expérience vécue (*Erlebnis*) à partir de ce travail. Imaginer c'est tout ensemble créer et connaître. M. H. Abrams dans son classique *The mirror and the lamp* (New York, 1953) a montré comment l'oeuvre romantique cesse de représenter le monde (miroir) et devient source éclairante (lampe). Cette transformation s'accompagne d'une conception nouvelle du langage poétique: le monde dit, créé par le mot n'est plus une simple copie du réel; il reçoit sa forme et sa substance par l'usage imaginaire ou mieux par la force imaginante du langage. Nous ne sommes guère éloig-

nés de cette parole créante qui sort de la bouche du Prophète (*Isaïe* 55, 11). C'est là le point d'aboutissement (ou de départ) de cette faculté inventive qu'est l'imagination.

Encore faut-il distinguer, comme l'a fait Coleridge (cf. P. Deschamps, *La formation de la pensée de Coleridge*, Didier, 1964) dans sa *Biographia literaria* de 1815, deux types d'imagination: la fantaisie qui ne crée rien et qui se contente d'associer des images, de rapprocher des idées, des souvenirs, sorte d'imagination passive et l'imagination active, ce que Dante avait nommé justement «alta fantasia» (*Paradis* XXXIII, 142). Retrouvant la distinction de Coleridge dans son *Salon de 1859*, Baudelaire parlera, à partir d'un texte de Catherine Crowe, *La face nocturne de la Nature*, d'imagination «créatrice», mots repris dans une perspective scientifique par Théodule Ribot (*Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1900).

Pour Baudelaire l'imagination est la «reine» des facultés. Elle va ordonner l'univers visible «magasin d'images et de signes» et plus encore elle crée un «monde nouveau» comme Baudelaire l'écrit dans une lettre enthousiaste à Richard Wagner à propos de *Tannhauser* (17-II-1860). Elle est d'origine quasi divine en ce qu'elle permet de percevoir les «rapports intimes et secrets des choses». De fait, elle postule un acte de foi non pas en Dieu mais dans l'efficacité de son pouvoir (cf. Michael Shanks in *L'imagination créatrice*, éd. Roselyne Chenu, La Baconnière, 1971: 47).

Dans le contexte français, si l'on met à part les effets de la «révolution» surréaliste essentiellement fondée sur les nouveaux pouvoirs de l'imagination et les premiers apports de la psychanalyse qui va privilégier certaines images en ce qu'elles sont plus fortement que d'autres investies d'affectivité et qui fait de l'imagination, de la «Phantasie» une «dramaturgie» selon le mot de Jean Starobinski (1970, II: 190), le grand ouvrage d'Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1937, rééd. 1939) a permis une meilleure connaissance du Romantisme allemand et a grandement contribué aussi à la réhabilitation du travail de l'imagination au plan de la réflexion littéraire et critique. Faul-il préciser que l'ouvrage a eu pour lecteur immédiat Gaston Bachelard qui y puisera pour enrichir l'éventail de ses exemples? À la même époque, Jean-Paul Sartre (*L'imagination*, 1936 puis *L'imaginaire*, 1940), en dépit de réserves importantes, reconnaît dans l'imagination «le centre de l'énergie psychique». Avec Bachelard, avec Sartre, l'imagination acquiert sinon une autonomie du moins elle commence à être pensée en dehors de références obligées à la perception. On peut même dire qu'elle devient presque première par rapport à elle et que la mémoire entre, aux côtés de la perception, dans la problématique de l'imagination. Pour reprendre une formule heureuse de Jean Starobinski, il y a une «imagination du réel et une réalité de l'imaginaire.» (1970, II: 175.)

À ce stade, il nous faut reprendre la perspective comparatiste et rappeler comment il convient de poser ou de reposer le problème de la «représentation» de l'étranger. Il sera ensuite possible de poursuivre la réflexion sur cette imagination réhabilitée depuis un demi-siècle grâce à l'oeuvre de Gaston Bachelard, sur d'autres orientations qui peuvent être utiles à la réflexion comparatiste (histoire, anthropologie...), sans omettre auparavant d'apporter quelques précisions sur les flottements répétés entre imagination et imaginaire. Comme toujours, on verra que l'utilisation de ces deux notions qui sont loin d'être interchangeables dessinent de fait des orientations et des champs de recherche devant lesquels le comparatiste doit se déterminer.

II

Le comparatiste ne peut croire que les expériences de l'étranger, les discours sur l'étranger que constituent, par exemple, les récits de voyage puissent trouver leur origine et leur principe explicatif dans des données visuelles ou sensibles. Sans doute, il parlera

de «regard porté sur...», de «perception», de «saisie», d'«optique»... Mais il s'agit pour lui de réfléchir sur une volonté de représentation, sur des texte qui donnent un sens au monde étranger «regardé». Il y a, dans le cas d'un simple récit de voyage comme pour celui de la création poétique la plus élaborée, l'institution verbale et mentale d'un réel, volonté d'interprétation par et dans un texte une réalité (étrangère), un lieu où justement regard et culture sont en constante et complexe interaction. La représentation est cette expression complexe dans laquelle interviennent des engagements affectifs et des réflexions critiques. À partir de cartes, de guides, d'informations, de modes, voire de mirages, de modèles, de réemploi d'éléments textuels, il s'agit d'étudier jusqu'où la représentation est recreation. L'image que le comparatiste étudie est aussi cette «cosa mentale» par laquelle Léonard de Vinci définissait la peinture et que Proust reprend dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Mais il parlait aussi à propos de sa création de «monde redessiné» et pour Paul Klee l'art ne reproduit pas ce qui est visible: il rend visible. Paul Valéry avait déjà écrit au tout début de son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: «Une oeuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons.»

On peut opportunément se souvenir que depuis Kant le rôle de l'imagination n'est pas de l'ordre de la reproduction mais de la production et qu'il tend à l'autonomie. Précisons toutefois: un Kant relu par l'Ernst Cassirer de la *Philosophie des Formes symboliques* (1923-29), comme le fait Gilbert Durand (*L'imagination symbolique*, 1984: 63) qui, à partir du «schématisme transcendantal» de l'imagination peut parler de l'action de l'imagination comme celle d'une «organisation instaurative de la "réalité"», formule éblouissante à partir de laquelle il est possible de repenser une authentique esthétique de la création, littéraire et artistique: on pense à cette forme «instaurante» de l'esthéticien Luigi Pareyson. On retrouve, de Kant à Cassirer, à Durand et au Ricoeur de *La métaphore vive*, sans qu'il faille en être surpris, deux grands types d'images et d'imagination: l'un qui relève d'une imagination reproductive et l'autre qui renvoie à une imagination créatrice; l'un qui reprend des *topoi*, des clichés, des stéréotypes, qui informe et glose un certain réel, un quotidien dans une fonction relativement proche de l'idéologie, en ce qu'il a une fonction informative, voire cognitive et que la reproduction vise à la diffusion d'idées. Et un autre type qui ouvre sur une part d'invention, d'organisation textuelle, de composition. Ou si l'on préfère une culture de conventions ou de conditionnement et une culture de réflexions, d'interrogations et de recherches. On pense, au plan de la création, de la réflexion poétique, à la proposition du critique italien Francesco de Sanctis que rappelle Beckett dans son essai de jeunesse sur Proust (Ed. de Minuit, 1990: 91):

«Chi no ha la forza di uccidere la realta non ha la forza di crearla.»

Sans doute, certaines images étudiées par le comparatiste paraissent inspirées par un certain état du réel perçu, découvert. En ce cas, l'image serait aussi un certain reflet de la réalité. Mais mieux vaut accorder son attention à ce qui est la vérité de cette image dans le texte où elle est lue. En ce sens, l'image oblige à penser la fonction organisatrice du langage et de l'espace textuel qui est un espace de mots. Il y a bien transformation de *realia* en mots, mais il importe plutôt de tenir le réel, le visible pour ce qui est toujours à penser et à dire. Autant poser qu'il n'y a pas de réalisme en littérature au sens d'une adéquation au réel. Première proposition qu'il faudra peut-être nuancer: il n'y a, en termes de poétique générale, d'esthétique, aucune relation d'exactitude ou d'inexactitude du langage au réel. Nous étudions des espaces fictionnels d'écritures, des mises en cause du monde qui sont aussi des mises en mots et l'image comparatiste est une forme d'écart mis en mots, de simulacre qui n'a pas perdu toute relation avec le réel étranger mais qui est installé dans une relation beaucoup plus complexe entre des énoncés et de réalités référentielles. Et nous nous rendons compte que nous vivons sur des dichoto-

mies égarantes, des apories telles que réel *vs* imaginaire, homme *vs* oeuvre, forme *vs* fonds. Encore que sur ce dernier point on pourra utilement se reporter aux ouvrages stimulants de Jean Rousset (*Forme et signification*, Corti, 1962) et à la *Vie des formes*, 1943, rééd. PUF, 1993 d'Henri Focillon pour abolir de fausses apories.

Il est difficile de dépasser une certaine vision simple selon laquelle l'écrivain est *devant* un réel, un univers stable, cohérent et déchiffrable, transposable directement en mots. Il y a, faut-il le rappeler, une solution de continuité radicale entre réel et écriture, entre réalité et imaginaire. Solution de continuité ne veut pas dire opposition ni rapport. L'imaginaire est ce qui donne forme, contenu et expression au réel.

La proposition est loin d'être aussi évidente que certains veulent le croire. Au début de *L'air et les songes*, Bachelard parle de l'imagination comme ce qui «spécifie» le psychisme humain. Proposition exaltante, immédiatement suivie de l'aveu de la méthode qu'il va suivre: «le trajet continu du réel à l'imaginaire.» Précisons donc à nouveau que le trajet est fondamentalement discontinu et qu'il ne sert à rien d'opposer réel et imaginaire. L'imaginaire que nous étudions contient, enveloppe et donne forme à ce que l'on nomme réel. Aussi le réel d'un ouvrier n'est pas semblable à celui d'un intellectuel par l'intégration dans leurs imaginaires de contenus «réels» différents. On peut dire que tout système politique tend à instituer son réel c'est-à-dire d'imposer un certain imaginaire en uniformisant d'abord un système idéologique. Mais à l'intérieur de chaque culture ou espace politique chaque groupe social qui peut aussi s'appeler opinion, famille de pensée, option idéologique a de la réalité ses images, a jusqu'à un certain point son imaginaire propre. Evidences socio-politiques? Dira-t-on que chaque langue institue son propre réel donc son imaginaire? Dira-t-on, à l'encontre de certaines positions linguistiques qui s'en tiennent au dogme de l'arbitraire du signe, que le monde, le réel se construisent sur les habitudes linguistiques, langagières, qu'il faut opposer à la conventionalité linguistique du signe linguistique selon Saussure la référentialité conventionnelle des mots d'une langue, d'un langage particuliers? Donnera-t-on raison aux Canadiens francophones qui déclarent aux Français qu'ils mettent derrière les mêmes mots des choses différentes? Raison aussi au romancier Sabato qui considère (déclarations dans la revue *Humboldt*, 1971: 44):

«Dès l'instant où le premier Espagnol posa le pied en Amérique tout fut différent: ni le mot amour n'a signifié le même amour, ni les mots tempête, souvenir, solitude, tristesse. Ni rien. Et c'est ainsi que des écrivains séparés par des immensités de forêts et de plaines ont réalisé le miracle d'écrire dans une langue essentiellement la même, la même que celle de leurs ancêtres espagnols. Et cependant différente.»

Il importe donc de prendre conscience que ces images que nous étudions, ou cet imaginaire dont nous parlons en littéraire a toujours, à des degrés divers, des rapports avec un moment historique, un espace culturel donnés et qu'il vaut mieux parler, comme le font les historiens, d'imaginaire social. Il importe également de tenir compte qu'une perspective poétique, préoccupée d'étudier des formes, des mises en formes de mots, d'images ne peut que poser, d'entrée de jeu, une solution de continuité entre langue et réel, imaginaire et réel et repartir de cette idée, simple et fulgurante, exprimée par Barthes dans sa *Leçon* (1977; 21-22):

«Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature.»

Mais corrélativement, et inversement, il existe des rapports multiples complexes entre des réalités culturelles (du réel passé à l'état de culturel, phase et niveau auxquels interviennent les littéraires) et les mots, la littérature que nous étudions. La proposition énoncée ci-dessus ne me semble pas contredire celle que j'ai souhaité rappeler à l'occasion de chaque réflexion sur l'imagologie: à une époque donnée, dans une culture et une société données, il n'est pas possible de dire n'importe quoi sur l'autre, sur les littératu-

res et cultures étrangères avec lesquelles un texte, une littérature entretiennent des rapports là encore précis et datés. Il en résulte ce que j'ai pu appeler un caractère (jusqu'à un certain point) programmatique du texte imagotypique et un imaginaire sous contrôle, là encore jusqu'à un certain point ou degré. Et une large part de l'intérêt que l'imagologie peut offrir est d'obliger à faire réflexion sur les conditions plus ou moins spécifiques dans lesquelles travaille l'imagination (ou ce que l'on a pu appeler en d'autres siècles l'inspiration). Il en résulte que notre approche de la littérature doit respecter les deux pôles extrêmes entre lesquels oscille toute écriture, toute création: la reproduction, le réemploi, la copie, ce qu'en termes d'images on peut nommer l'imagerie culturelle, fort proche au demeurant de l'idéologie et la réélaboration, la reconstruction, la reformulation qui font qu'on peut parler de la Grèce de Racine ou qu'il y a une ville, Saurmur, qui n'a pas grande consistance «réelle» pour le littéraire, et pour tout homme jusqu'à ce que la situation s'inverse avec le passage en mots et en images par Balzac dans *Eugénie Grandet*, avec cette médiation symbolique qu'est la littérature qui donne forme et sens au réel et fait voir ce que l'on n'avait jusqu'alors pas vu.

Les images compartistes font entrevoir une autre série de problèmes qui fait passer d'interrogations méthodologiques, appliquées à l'étude comparatiste, à un questionnement plus large qui ressortit à la poétique. Avec un texte imagotypique nous sommes en présence d'un texte qui entend communiquer dans la mesure où la représentation de l'étranger suscite la réaction, la lecture active d'un public comme pris à témoin devant le spectacle de la représentation. Dans quelle mesure ces textes (et ses images) renvoient-ils à une histoire individuelle, personnelle? Quand et comment dépassent-ils le plan de l'individuel (et donc en littérature de l'expression) pour passer à celui du transpersonnel, du collectif ou du semi-collectif (texte s'adressant à un groupe social donné, à une famille de pensée), et à celui de la communication? Ici se pose en d'autres termes ces deux plans qu'Albert Béguin discernait au début de son ouvrage entre une imagination «collective» et celle d'un individu. L'image ou représentation de l'étranger, pour singulière qu'elle soit, s'inscrit dans une tradition culturelle, c'est-à-dire sociale (tradition d'une certaine forme de pensée que d'aucuns nommeront idéologie); elle s'explique par certains rapports qu'elle entretient avec la littérature en tant qu'institution. Elle s'inscrit aussi dans certaines formes littéraires, plus ou moins choisies ou imposées par une situation littéraire donnée qui offre un éventail possible de formes et de genres dont l'ensemble constitue un système littéraire, définissable à un moment historique donné. Enfin, elle fait apparaître, par le choix de certains motifs, thèmes, voire mythes, une troisième forme d'organisation possible, un troisième système qui relève à coup sûr à la fois de données personnelles et de données largement collectives, de repères qui impriment leur marque dans le travail de l'imagination, qui orientent le contenu de l'imaginaire d'un texte. On peut penser à telle mode exotique, telle situation favorable ou défavorable à l'étranger en question (mouvement de sympathie, voire d'engouement, ou au contraire réflexe de rejets) qui sont peut-être explicables en partie par des données historiques, politiques, voire économiques, mais dont la nature et le rôle font qu'il n'est pas possible de les réduire à ces principes explicatifs. Au reste, il ne s'agit pas, à ce stade, d'expliquer quoi que ce soit en termes historiques ou politiques, puisque la tâche a dû déjà être faite en un premier temps d'étude, mais de comprendre comment de telles données ont abouti aux textes qui sont à étudier dans leur singularité mais aussi dans un moment et un espace qui ne sont plus seulement sociaux, qui ne sont plus à strictement parler formels, mais qui sont ceux de l'imaginaire d'un individu, d'un groupe, d'une collectivité, d'une génération, etc.. étant entendu que ces différentes frontières dessinent des imaginaires qui ne s'excluent pas obligatoirement, mais qui au contraire peuvent coexister, se superposer, entrer en dialogue ou en conflit. Nous retrouvons, à un autre niveau, les enjeux sociaux de l'image, ce qui nous convainc une fois encore de parler d'imaginaire social.

Pourtant, lorsque Jean-Pierre Richard parle dans ses *Onze études sur la poésie moderne* (Le Seuil, 1964) de «petites cosmogonies privées» qu'il va tenter de dégager, le propos recoupe très exactement ce que le comparatiste prétend faire aussi avec certaines représentations. Jusqu'à un certain point, et avec certains textes plus particulièrement, l'Espagne de Victor Hugo est une Espagne intérieure, explicable en termes psychanalytiques comme Charles Baudouin a suggéré de le faire (*Psychanalyse de Hugo*, Colin, 1972), en rappelant l'expérience déterminante du séjour du jeune Hugo à Madrid et des relations avec le père, général de l'armée napoléonienne occupant l'Espagne. À un autre niveau et avec d'autres textes, l'image de l'Espagne sera moins personnelle et relèvera plus de la mode littéraire, d'un certain imaginaire que Hugo partage avec une collectivité, à un moment donné.

Dans la *Carmen* de Prosper Mérimée (et dans son imaginaire), Carmen est sans doute une femme fatale, mais elle est laide et Théophile Gautier s'en souviendra dans un poème qui, par la reprise du type, atteste d'un début sinon de mythisation en tout cas de thématisation. La même Carmen, passée entre les mains de Meilhac et Halevy et sur la scène de l'Opéra-comique devient une beauté fatale, marquant ainsi une évolution dans la représentation et dans les codes de beauté et de laideur s'appliquant à l'image de la femme espagnole mise en image, imaginée par d'autres Français que Mérimée.

Lorsque dans ses *Microlectures* (Le Seuil, 1979: 8) Jean-Pierre Richard écrit que le paysage qui l'intéresse est un «fantasme», c'est-à-dire «mise en scène, travail, produit d'un certain désir inconscient» il circonscrit les limites d'une interrogation que le comparatiste se pose devant les images qu'il étudie: fantasmes, sans doute, mais ces images ne sont-elles pas à de très nombreuses reprises des fantasmes conscients, peuplant un discours orienté, programmé, contraint comme peut l'être le discours de et sur l'étranger.

Tel est le chemin que les images comparatistes font parcourir depuis le stéréotype collectif jusqu'au fantasme personnel, depuis l'image signal (moulin à vent et sabots = Hollande, moulin à vent et cavalier lance au poing = Don Quichotte = *hidalgo* = *homo ibericus*...) jusqu'au fantasme élaboré. Depuis l'utilisation concertée (publicité, propagande) jusqu'à la formulation implicite, problématique par laquelle l'image en disant l'autre va aussi dire un Je qui ne peut se dire sans le truchement d'autrui. Dans tous les cas de figure, j'étudie une pensée imaginante, une pensée «rêvante» (selon Bachelard) dont il convient de comprendre la logique, la cohérence. J'étudie l'organisation d'une écriture, la logique d'une rêverie, la «pente» d'une rêverie, comme l'écrit Georges Poulet en citant le Victor Hugo des *Feuilles d'automne* (*La conscience critique*, Corti, 1971: 35).

Et pourtant je ne peux oublier que l'expérience du réel, de l'histoire culturelle ou politique peut intervenir de façon évidente, patente dans les conditions d'écriture et donc de représentation. Donnons quelques exemples.

Dans une suite d'articles consacrés à l'Arioste et à son célèbre poème (*Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Centre interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne, Sorbonne Nouvelle, 1991), le problème est justement posé des rapports entre «espace imaginaire» et «espace réel» à partir de ce que l'on a pu appeler l'imagination cartographique de l'Arioste. Alexander Doroszlaï, après d'autres (cf. Adelin C. Fiorato, «L'empreinte du réel dans l'invention utopique de la Contre-Réforme», in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Sorbonne Nouvelle, 1987), s'attache à étudier «penché sur son planisphère le poète (qui) embrasse du regard le monde entier.» L'Arioste lui-même s'est présenté (*Satire III*, 58-66) comme l'homme qui s'embarque «plus sûr avec les cartes qu'avec les grands vaisseaux.» C'est donc tout autant le pouvoir de l'image que celui du texte qui servira de sources ou d'information. La carte devient l'image analogique de la Terre qu'il faut embrasser dans l'écriture poétique.

Avec l'ouverture en 1843 de la Galerie espagnole de Louis-Philippe Ier au Louvre,

de nouvelles représentations, au sens précis et concret du terme, sont offertes au public et à la critique. Zurbaran qui n'avait aucun statut particulier dans la culture espagnole des Français fait brusquement irruption dans un Musée et... dans l'imaginaire des Français (et de quelques critiques et poètes, don Théophile Gautier). Aussi la question de la représentation (et partant de l'écriture) est-elle à poser en termes d'une nouvelle hiérarchie de données.

Il conviendra (il conviendrait) donc de distinguer dans une enquête imagologique:

1. Ce qui est connaissances factuelles, ponctuelles, matérielles, par exemple les produits du pays «regardé» qui servent à l'élaboration d'images élémentaires, matérielles du pays en question. On pense à la liste des objets que la compagnie du Mexicain demande que celui-ci rapporte de son voyage d'Italie dans *Concierto barroco* de Carpentier. Ici l'imagologie retrouverait, à sa manière, cette imagination matérielle, mais aussi cette «civilisation matérielle» dont parlait Fernand Braudel et qui ne saurait être absente des réflexions littéraires ni de la lecture des textes dits littéraires.

2. Ce qui est informations, contacts et permet l'élaboration d'opinions (études relevant de l'histoire des mentalités). Vaste champ culturel allant par exemple de l'école, des premières expériences de contacts avec l'étranger (livres d'Histoire, cartes de géographie...) jusqu'aux voyages ou aux correspondances en passant par les lectures parascolaires, comme ce *Tour du Monde* ou ce *Magasin pittoresque*; si importants dans la diffusion d'images exotiques, coloniales. Mais on peut songer à des informations encore moins livresques, comme des monuments, des décorations (façades, plafonds...) dans lesquelles les emblèmes (animaux, produits...) constituent une imagerie élémentaire qu'une société se donne pour représenter l'étranger (les parties du Monde par exemple...). Emblèmes, thèmes iconographiques, un savoir iconique voisinent avec des répertoires de *tipoi*, des clichés, des formules stéréotypées qui constituent un arsenal, un réservoir plutôt stable de représentations, du matériel (toujours verbalisé) au discursif. De fait, nous sommes proches d'une idéologie mise en images ou en mots et ces images constituent de fait une imagerie ou une mythologie propres à une société, à une époque.

3. Ce qui est transcription. L'image est ainsi toujours postérieure à toute impression dont on ne saura jamais rien, tant il est vrai qu'en imagologie comme en littérature nous travaillons sur du «second», sur la mise à distance par les mots d'un réel «vu», «visité», mais aussi jugé, retranscrit ou comme l'écrivait justement Jean Onimus (*L'imagination créatrice*, 1971: 193) sur de l'«immagination refroidie».

C'est à ce troisième niveau qu'on pourrait parler, si la notion n'était pas piégée, de «fonction fabulatrice» dont l'homme dispose avec l'imagination. Mais il faut bien voir que cette notion renvoie à Henri Bergson (*Les deux sources de la Morale et de la Religion*, 1932) et que Gilbert Durand y fait référence (*L'imagination symbolique*, 1984: 117) justement parce que cette «fabulation» est avant tout «une réaction de la nature contre le pouvoir dissolvant de l'intelligence». Sans doute, la belle idée selon laquelle l'imagination va servir pour «s'insurger contre le pourrissement de la Mort» permettrait de retrouver (idée pour laquelle nous avons plaidé) le fondement de toute écriture ou de toute création. Mais il conviendrait de la libérer de tout présupposé biologique dont il semble décidément difficile de libérer l'imagination et tout autant l'Imaginaire auquel G. Durand assigne (*L'imaginaire*, 1994: 26-37) des places bien particulières dans le cerveau humain...

Le moment semble venu de dire quelques mots de l'emploi de deux notions qui semblent parfois interchangeables (imagination et imaginaire) et de relever ce qui, dans d'autres «imaginaires», singulièrement celui des historiens, peut servir à faire avancer la réflexion comparatiste.

III

Il est aisé de trouver aussi bien chez les littéraires que chez les historiens ou chercheurs en sciences humaines de fréquents glissements d'imagination à imaginaire. Il faut reconnaître qu'ils sont souvent de faible incidence sur le mouvement de la pensée. Ainsi en va-t-il dans la très remarquable thèse de Béatrice Didier-Le Gall sur *L'imaginaire chez Sénancour* (Corti, 1966).

Le mot «imaginaire» renvoie ici au «monde enfanté par l'imagination», «par les forces variées mais fraternelles de l'imagination», mais qui n'est pas construit exclusivement par l'imagination: on invoquera une lecture, une expérience personnelle, une atmosphère d'enfance. «Tout peut devenir or dans le creuset de l'imaginaire» (p. XII). L'imaginaire est «ce qui constitue chez un homme et surtout chez un artiste ce qu'il possède de plus personnel, formé au cours de l'existence par l'alliance du souvenir et du rêve. L'imagination peut être mémorative, esthétique ou mystique et correspondre donc à l'activité créatrice de la mémoire, à l'art du langage et à un travail rhétorique, enfin à une manière de contemplation, comme par exemple devant un paysage. Elle est à étudier en tant que «pouvoir imaginant». Celui-ci peut donc créer, intérioriser images et sentiments ou se charger de symboles. D'un côté le «résultat», de l'autre le «processus»: on ne saurait être plus clair et efficace. Sans doute est-ce pourquoi le second terme, en soi plus prometteur de dynamisme, supplante vite le premier qui avait cependant les faveurs du titre.

La présentation paraît moins claire dans *Les imaginaires sociaux* (Payot, 1984) de Bronislaw Baczko. Spécialiste entre autres de l'utopie, de l'invention utopique à l'époque des Lumières, il entend étudier des «idées-images» utopiques qui sont des formes d'un «imaginaire collectif» au même titre que des mythes politiques, comme l'État-nation, le progrès, la Révolution... Il précise (1984: 8):

«Tout au long de leur histoire, les sociétés se livrent à un travail permanent d'invention de leurs propres représentations globales, autant d'idées-images au travers desquelles elles se donnent une identité (...) légitiment leur pouvoir, élaborent des modèles formateurs pour leurs membres.»

Ces modèles formateurs qui sont aussi des idées-images, qui vont être appelés des «imaginaires sociaux» sont par exemple le «vaillant guerrier», le «bon citoyen», le «militant dévoué». Ils font songer à ces «agrégats mythoïdes» dont a parlé Michel Cadot, en prenant comme exemple l'âme slave ou la prostituée au grand cœur. De fait, ils nous intéressent dans la mesure où ils sont plus que des stéréotypes en ce qu'ils n'ont pas la structure, le schéma par enchaînement de séquences du mythe, ni son exemplarité, ni son scénario (mot emprunté à Lévi-Strauss) qui range le mythe du côté du texte déjà virtuellement existant, prêt à être réemployé par l'imaginaire de l'écrivain.

L'une des fonctions de ces imaginaires sociaux consiste dans l'organisation et la maîtrise du temps collectif au plan symbolique. B. Baczko se défend de céder à ce qu'il nomme une «mode»: celle d'associer imagination et pouvoir. Cette association ne remonte pas aux mouvements de 68: «l'imagination a toujours été au pouvoir». La formule provocante signifie que le pouvoir «s'entoure» de «représentations collectives» et que le «domaine de l'imaginaire et du symbolique» est un lieu «stratégique» capital. Et de citer les emblèmes royaux, les trois couleurs, la Gauche et la Droite, le bas et le Haut (la Montagne et le Marais). On peut faire l'histoire de ces représentations. On peut en faire aussi l'analyse: ce que Marx a fait en prenant ces représentations comme englobées dans l'idéologie. Mais cela suppose une corrélation entre structures sociales (et structures économiques plus précisément) et systèmes de représentation et une volonté d'étudier les «origines des imaginaires sociaux» (1984: 26). Au contraire, un Durkheim, avec ses *Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) met l'accent sur les «corrélations»

entre les structures sociales et représentations collectives et sur la cohésion que celles-ci peuvent assurer. De son côté, Max Weber (*L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904) pose le problème des fonctions qui reviendraient à l'imaginaire dans «la production de sens» que les individus et groupes sociaux donnent à leurs actions. Ce sont vers ces deux autres formes de réflexion, et non pas vers Marx que Baczko entend conduire sa pensée. Mais il est le premier à reconnaître des confusions entre imaginaire et imagination, une «polysémie notoire sinon fatale» (1984: 31) et prend le parti de citer Jean Starobinski et le texte déjà vu pour y voir plus clair.

Il en vient à plaider pour «l'adjectif» social qui désigne deux activités de l'«activité imageante»: «la production de représentations globales de la société» et «l'insertion de l'activité imageante individuelle dans un phénomène collectif». Et de préciser:

«Au travers de ces imaginaires sociaux une collectivité désigne son identité en élaborant une représentation de soi (...) L'imaginaire social est aussi une des forces régulatrices de la vie collective. Comme les autres repères symboliques, les imaginaires sociaux n'indiquent pas seulement aux individus qu'ils appartiennent à une même société, mais définissent aussi, plus ou moins précisément, les moyens intelligibles de leurs rapports à celle-ci, à ses divisions internes, à ses institutions. (...) Ainsi l'imaginaire social est une pièce effective et efficace du dispositif de contrôle de la vie collective, et notamment de l'exercice du pouvoir. Du coup, il est le lieu des conflits sociaux et un des enjeux de ces conflits.»

Sans aller jusqu'à retrouver avec Marx la nécessaire prise de conscience objective d'une situation donnée (exploitation, aliénation) qui a été faussement représentée par le travail de l'idéologie (et l'on retrouve l'idée de la représentation fautive de conditions objectives d'existence et de rapports de classes chère à Louis Althusser), on est quand même obligé de distinguer entre d'une part la fonction de ces imaginaires sociaux qui est d'être, si l'on a bien compris, au service d'un pouvoir qui s'en sert au plan symbolique pour être encore plus efficace et d'autre part l'analyse de ces imaginaires sociaux comme autant d'éléments qui concourent à créer une symbolique qui n'est guère éloignée de ce qu'il conviendrait d'appeler une idéologie d'état s'il s'agit d'imaginaires sociaux manipulés au profit d'un seul pouvoir ou d'une idéologie dominante s'ils sont au service d'une classe particulière pour mieux asseoir sa domination à la fois effective et symbolique.

Ce qui revient à dire qu'on n'a aucun intérêt à oublier la distinction entre idéologie et imaginaire et à éviter l'emploi du mot idéologie (attitude de plus en plus courante qui explique les faveurs dont jouit l'imaginaire) qui ne renvoie pas de façon obligée, inéluctable à une analyse de type marxiste. C'est la raison pour laquelle, tout en utilisant constamment la notion d'imaginaire social lorsque j'entends parler de la littérature dans ses dimensions d'institution, dans ses rapports avec un espace social et culturel donné et pour éviter de présenter un imaginaire à la dérive, à la merci de tous les archétypes atemporels qui peuplent la notion d'imaginaire, je pense qu'il importe d'être attentif à la différence à établir entre idéologie et imaginaire et, pour ce faire, d'utiliser quelques remarques d'une grande simplicité et d'une grande efficacité de l'historien Jacques Le Goff dans sa recension de l'ouvrage de Georges Duby consacré aux *Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Gallimard, 1979) (cf. *Annales ESC*, 1979, XXXIV).

Georges Duby analyse le schéma fondamental sur lequel s'est construite la société médiévale: la tripartition en trois classes (ceux qui prient, qui guerroient et qui travaillent). Le corpus sur lequel se fondent ces enquêtes et la problématique de l'ouvrage tout entier passe constamment de l'analyse d'une société à l'étude des façons dont cette société se représente, d'un schéma de pensée sociale à une rêverie du corps social sur lui-même. Jacques Le Goff pense, à juste titre, que lorsqu'il s'agit de «schémas conceptuels», «mentaux», «formés en dehors du texte analysé», il conviendra de parler d'idéologie. L'i-

maginaire, quant à lui, rapproche de l'étude de textes et de la recherche littéraire proprement dite. Il conviendra donc de distinguer, d'une part, une «représentation conceptuelle», c'est-à-dire à la fois l'expression de la structure de la société et un outil forgé pour la penser, l'imposer «à l'avantage de ceux qui en ont la maîtrise» (l'idéologie), et, d'autre part, l'imaginaire qui sera réservé «pour les symboles qui sont de véritables personnages des oeuvres d'imagination à proprement parler». Et de préciser: «Quand le schéma des trois ordres entre dans l'imaginaire, il abandonne le concept pour les objets symboliques».

Ces précisions permettent au comparatiste de distinguer plus largement entre l'idéologie et l'imaginaire le champ privilégié de l'étude littéraire proprement dite. Ainsi la distinction de Jacques Le Goff dessine de fait, pour le littéraire, trois niveaux fondamentaux d'études, ce que nos tenons pour un élément d'une approche théorique de la littérature:

1. L'étude des rapports entre la littérature, les textes et la société (niveau historique et étude possible de l'idéologie).

2. L'étude proprement littéraire des formes, des structures de ce qui constitue le message ou le texte dans son élaboration poétique (niveau formel ou poétique).

3. L'étude de la matière de la littérature, de la thématique dont l'ensemble peut être nommé l'«imaginaire» du texte. Mais, même à ce niveau il demeure un imaginaire «social» puisque le premier niveau ne saurait être oublié. Et surtout parce cet imaginaire va, à son tour, être reçu, interprété par une société, il va peser, influencer sur cette société et va concourir à sa manière à instaurer une médiation symbolique entre ce troisième niveau et le premier auquel il s'adresse et avec lequel il entend communiquer.

Ces trois niveaux sont un premier cadre conceptuel nécessaire, mais non suffisant. Il convient aussi de prendre en considération le processus de communication littéraire. Celui-ci, contrairement au processus de simple communication linguistique fondé sur la triade connue émetteur, message, récepteur, suppose un quatrième paramètre: toute communication littéraire repose sur un message modélisé (on songe prioritairement au genre). Ainsi se dessine un tableau à double entrée que nous avons eu l'occasion d'expliquer et de développer depuis bientôt dix ans (cf. *La littérature générale et comparée*, A. Colin, 1994: 144).

Il n'est pas sans intérêt de confronter cette hypothèse avec la proposition faite par Pierre Citti (*Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, PUF, 1987). Partant du projet d'une «histoire de l'imagination» qui aurait pour objet de «dégager l'action des facteurs imaginaires dans l'histoire», Pierre Citti propose une réflexion sur la représentation qui met en jeu quatre termes: 1) «ce qui représente et est représenté» (et il prend l'exemple du champignon qui représente une fin du monde); 2) «ce qui accueille la représentation» (par exemple une génération); 3) «l'instance qui la produit» (un dessinateur, un journal); 4) «ce qui garantit la légitimité de la représentation, qui fait la représentation ou l'irreprésentable» (la créance en la possibilité d'une catastrophe atomique, pour suivre le même exemple). Il fait remarquer que les trois premiers termes renvoient à des méthodes de la linguistique générale et nous sommes en effet en présence du schéma émetteur, récepteur, message. Seul le quatrième terme pose une «question nouvelle» et il est un «objet propre de l'histoire de l'imagination»: «essayer de cerner ce qui autorise la représentation ou la compromet».

Pierre Citti entend montrer comment certaines notions (énergie, force, milieu, organisme, expérimentation) animent la recherche scientifique à l'époque considérée mais aussi comment des idées de progrès, de décadence, d'individualisme, de solidarité, des valeurs comme la vérité et la beauté orientent les études scientifiques. Il s'agit donc

de dépasser l'étude d'une imagination «matérielle» et de faire partir la réflexion du «travail de l'imagination», lequel commence avec un acte, une actualisation, un procès (d'où la préférence accordée à «imagination») et le remplissement d'un rêve (*Erfüllung* selon le mot de Freud). Il est vrai de remarquer, avec P. Citti que le suffixe d'action marque plus nettement «le dynamisme des représentations» et qu'imaginaire «s'oppose usuellement à réel, opposition jugée à juste titre non pertinente puisque les représentations sont «réelles». «À substantiver imaginaire, remarque-t-il, on risque de s'épuiser en d'interminables distinguo entre la réalité et la fiction.»

Ce qui intéresse P. Citti est donc la mise en récit que l'histoire de l'imagination doit étudier en tant que «représentations dynamiques». Pour prendre un simple exemple, il évoque l'image de Napoléon qui «correspond» à des «images de gloires militaires» mais aussi à «une séquence narrative: homme partir de rien-arrivé à tout». C'est cette «mise en récit» qui peut enrichir l'histoire des idées. Sans nul doute, et l'on retrouverait d'ailleurs, de façon symptomatique, le plaidoyer de Georges Poulet pour la thématique (*Trois essais de mythologie romantique*, Corti, 1966): la thématique (autant dire le matériau et le travail de l'imagination) peut «se confondre» avec «l'histoire des idées, des sentiments, des imaginations qui devrait toujours être adjacente à l'histoire dite littéraire».

Mais nuance l'exemple choisi (celui de Napoléon) et distinguons de fait trois stades d'étude: 1) l'image est prise à un niveau stéréotypé; 2) elle apparaît sous forme d'agrégat mythoïde, c'est-à-dire que d'une part la «légende» est en marche et que d'autre part l'image stéréotypée est en train d'être thématisée; 3) vient enfin le stade du «scénario», de la mise en séquences narratives, de l'entrée en littérature et de la mise éventuelle en schéma mythique.

Revenant en fin d'introduction à son hypothèse de recherche, Pierre Citti rappelle que pour qu'un récit soit «entendu», il doit faire appel à une «garantie». D'où l'idée d'un cadre de pensée à quatre facteurs livrés cette fois dans l'ordre suivant:

1. Celui qui fait le récit, le narrateur (réel ou imaginaire).
2. L'histoire narrée.
3. L'auditer, effectif ou imaginaire.
4. La «garantie», l'autorité, ce qui fait le racontable et le non-racontable. Instance parfois «réelle» qui s'inscrit dans des préfaces, des avis préliminaires qui servent à l'«intelligence du livre».

Si «garantie» il y a, et nous préférons parler d'un modèle ou d'un système modélisant, il nous apparaît que cette garantie ou ce modèle doivent fonctionner à trois niveaux: d'abord un certain système de valeurs, de codes qui constituent la garantie (problématique) que le texte entretient avec l'instance sociale; ensuite une garantie formelle qui est pleinement jouée par le «genre» de l'oeuvre en question dont on connaît l'importance dans la reconnaissance du texte par le public; enfin une garantie imaginaire, c'est-à-dire un modèle symbolique qui confère à l'oeuvre sa cohérence et sa possible réception. Par modèle symbolique, nous entendons soit, dans le cas de l'image, les attitudes fondamentales à partir desquelles une image de l'étranger peut s'écrire (phobie, manie, philie, et une quatrième attitude qui peut être retenue dans certains cas) (cf. le *Précis*, 1989: 152 ou *La littérature générale et comparée*, 1944: 71); soit une utilisation pleine, entière de la rhétorique dont les figures seraient à lire comme de véritables lieux (*topoi*), des situations imaginaires.

De fait, ce n'est pas tant ce quatrième terme sur lequel il semble important de discuter, mais bien plutôt sur la nécessaire architecture de nos études selon trois niveaux. Il n'est que trop vrai ou trop constant que nos études littéraires ont été confrontées à cette alternative fonds *vs* forme, ou à ce choix méthodologique entre une sociologie litté-

raire ou une histoire littéraire arrimant le texte, le poétique à des réalités sociales ou historiques ou une étude formelle s'accommodant fort bien de ce qui s'est appelé la clôture du texte, au nom d'une autonomie de la littérature, de l'écriture. Dans cette voie, il est réconfortant de trouver la réflexion menée à partir de l'histoire des mentalités par Julia Kristeva (*L'Arc*, n.° 72: 80). Dans ce numéro consacré à Georges Duby, Julia Kristeva refuse «l'univers binaire» laissé par «l'économico-social», autrement dit le marxisme et le «symbolique». Elle entend «dialectiser cet univers binaire». Et pour ce faire, elle voit dans le langage la possibilité d'observer les «mutations du mental», enregistrées par des «transformations de style, de langue». Peu importe le niveau où exercer son analyse, pourvu qu'elle puisse effectivement se déployer sur trois niveaux possibles. Que si le littéraire, par goût, par spécialisation, ne se sent pas à l'aise dans le premier niveau, qu'il ne l'oublie pas pour autant et qu'il ne songe pas à le faire entrer ou disparaître dans le second niveau, celui du texte (ou de la langue ou du poétique) sous prétexte qu'il maîtrise mieux ce niveau. une authentique réflexion littéraire est à ce prix: distinguer trois ordres de questionnements, du moins littéraire au plus général et tenter de les articuler.

Ce faisant, il suit le cheminement de l'histoire, passée (non sans quelques problèmes ou, là encore, d'exagérations partisans) de l'événementiel et de l'économique au troisième niveau, celui des mentalités. Passée également, selon l'enseignement de Fernand Braudel, du temps court de l'événement, du temps moyen du cycle ou de la tendance (économie) au temps long des mentalités et des sensibilités. De fait, le mérite de cette conversion revient à des pionniers des mentalités comme Robert Mandrou ou Philippe Ariès (par exemple «Pour une histoire de la vie privée», *Histoire de la vie privée*, Le Seuil, 1986, III: 7-19) et à Georges Duby qui jette en 1970 dans sa leçon au Collège de France les bases d'une étude sur les «représentations mentales». Au départ, Georges Duby veut aller du matériel au mental et comprendre comment interviennent dans l'histoire des relations sociales des facteurs autres que technologiques, monétaires, climatiques, démographiques et qui n'en sont pas moins importants, mais plus complexes à étudier parce qu'ils tiennent au mental et non au matériel, à l'idée, au rêve, au fantasme. Il s'agit de cerner en particulier l'image que l'homme qui n'est pas seulement un agent économique se fait de la réalité de sa situation économique. Pratiques sociales, rites, symbolique des conduites et des gestes sont des éléments à prendre en compte pour une histoire authentiquement globale, une histoire enfin descendue entre les hommes. Et renverser les sens d'une recherche: ne plus chercher les causes sociales du symbolique (comme dans le marxisme, ou la sociologie), mais chercher les dimensions symboliques du social.

Ce programme, lié à la perspective du temps long ou mieux encore aux lignes temporelles différentes «allant de l'immobile à la brièveté de l'événement», montre à quel point il est encore ignoré des études littéraires. Plus que jamais, il importe que le littéraire fasse siennes les réflexions et les perspectives d'études que Fernand Braudel expose dans «Ma formation d'historien» (*Écrits sur l'histoire II*, Flammarion, 1994). On y découvre une authentique pluridisciplinarité recherchée dans la célèbre revue des *Annales*. Cette «nouvelle» Histoire peut servir, jusqu'à un certain point, de modèle incitatif pour le littéraire (*Écrits II*, 1994, 18):

«Une histoire dont la recherche s'étendrait aux dimensions de toutes les sciences de l'homme, à la "globalité" des dites sciences de l'homme, et qui s'en emparerait en quelque sorte pour reconstruire ses propres méthodes et son vrai domaine.»

Le comparatiste aura tout intérêt à réfléchir sur les travaux que les historiens consacrent à l'imaginaire. Au plan de la méthode, on retiendra la préface que Jacques Le Goff a donnée à son recueil, *L'imaginaire médiéval* (Gallimard, 1985). Mais aussi le programme qu'il a tracé dès 1977 (*Actes du Colloque franco-hongrois de Tihany*) pour une «histoire de la culture» alliant «histoire matérielle», «histoire du biologique» et «histoire

de l'imaginaire», cherchant à saisir «l'homme en société tout entier». S'agissant de ces formes élémentaires de la symbolique sociale, de cette imagerie culturelle et politique on pourra utiliser avec profit les travaux de Maurice Agulhon (*Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979 et *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Flammarion, 1989).

Si l'on passe enfin de l'image au thème et à l'histoire des idées, on remarquera comment tout peut devenir pour l'historien matière d'une enquête sur les façons de penser, de sentir, de vivre. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche avec leur *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^{ème}-début XIX^{ème} siècle)*, Payot, 1994, s'attachent à partir du visage comme thème révélateur de comprendre en en faisant l'histoire «les perceptions de soi, les sensibilités à l'autre, les rituels de la société civile, les formes du politique». Avec le visage c'est-à-dire avec les images qu'on en donne et avec les discours sur ce thème, ils se proposent aussi d'étudier «les règles de civilité qui déterminent la conduite de soi». Avec le visage c'est «l'histoire de l'émergence de l'expression». Cette histoire devient donc aussi recherche de «la genèse de l'individu moderne dans une anthropologie historique accordant la première place au mouvement et à la transformation, aux gestes et aux processus» (p. 15).

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler les travaux d'Alain Corbin: *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles*, Flammarion, 1986, *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage*, Champs-Flammarion, 1988 ou encore *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^{ème} siècle*, A. Michel, 1994 et les utiles mises au point méthodologiques qu'ils procurent (cf. *La littérature générale et comparée*, 1994: 91-93), comme cette remarque à propos de la notion de paysage:

«Il ne s'agit pas d'adhérer à la croyance en des structures anthropologiques de l'imaginaire indifférentes à la durée. Le paysage est un émetteur d'images qui facilitent le passage du conscient à l'inconscient, la topo-analyse fournit des symboles sur lesquels réagit la sensibilité, mais les opérations s'effectuent, à mon sens, en fonction de mécanismes datables.»

Une telle remarque qui vise les archétypes de G. Durand et sa psychologie des profondeurs issue de Jung fait comprendre tout l'intérêt qu'il y a à parler d'imaginaire «social», c'est-à-dire défini à partir de repères historiques et d'espaces culturels précis. Sur cette notion d'imaginaire social, déjà vue à propos de B. Baczkó, on pourra se reporter aux précisions bibliographiques (centrées il est vrai sur le champ allemand) et aux exposés méthodologiques de Hans Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt, «La Bastille dans l'imaginaire social de la France à la fin du XVIII^{ème} siècle», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 1983: 196-234). Il s'agit, à partir d'un corpus d'écrits (des pamphlets par exemple) qui ne sont pas prioritairement littéraires, mais qui «thématisent» la Bastille, de s'interroger sur le fonctionnement social du langage. Pour cela les auteurs procèdent à des analyses lexicologiques et narratives qui ne ressortissent pas à la sémantique structurale, en ce qu'elle est marquée du concept d'opposition et fondée sur la synchronie, mais qui s'inspirent des travaux d'U. Ricken, encore peu connus de l'avis même des auteurs.

Dans cette voie interdisciplinaire où histoire, géographie, sociologie, anthropologie et linguistique peuvent se mêler, pourquoi ne pas remonter à l'ancêtre de toute écriture de l'altérité: Hérodote (c. 480-420 av. J.C.)? François Hartog (*Le miroir d'Hérodote*, Paris, 1980) a mis en évidence la logique de l'écriture d'Hérodote, où peut se lire le premier imaginaire de l'altérité, passant d'une altérité opaque à une altérité porteuse de sens. S'agissant de faire connaître ce qui n'est pas connu, et de décrire ou de traduire l'inconnu en termes connus, Hérodote dispose de plusieurs stratégies: l'opposition terme à terme, la comparaison et l'analogie, le parallèle, ce qui revient donc à ramener l'autre au

même, traduire et dire l'autre avec des mots propres à l'autre, enfin et surtout décrire, inventorier, c'est-à-dire apprivoiser, coloniser le différent, le dissemblable en y retrouvant des éléments connus. F. Hartog montre comment Hérodote en décrivant les Scythes construit une «figure du nomade» qui «rend pensable son altérité».

Mais Guy Bourdé et Hervé Martin qui font une présentation de ce premier travail d'historien (*Les écoles historiques*, Le Seuil, 1983: 16) signalent utilement deux autres procédures que F. Hartog ne développe pas et qui intéressent aussi la réflexion comparatiste tout autant que les mécanismes de «comparaison». Première procédure: l'autre est merveilleux et totalement différent du connu, c'est-à-dire de l'observateur; seconde procédure: l'autre est l'ancêtre et parfois tenu pour supérieur à la référence connue.

Ce qu'il faut, semble-t-il, retenir de cette typologie dans laquelle le comparatiste aura reconnu nombre de procédures d'écriture de et sur l'autre, c'est la ligne de partage entre deux types de différences: la différence radicale, ou ce que nous avons nommé la différence intransitive, non dialectisable, et la différence relative, dialectisable (de la différence notée de B par rapport à A, je peux en déduire un discours qui fera réflexion sur A et B, qui ira donc en un va-et-vient incessant, fondateur de toute démarche critique, entre ce que je découvre et que j'essaye de comprendre et moi-même que je remets en cause par de nouvelles données et par mon propre discours.

Ainsi se dessinent le point de vue comparatiste et l'enjeu de ce qu'il nomme imaginaire qui ne peut être que l'imaginaire de l'altérité. Ceux-ci se révèlent et s'imposent chaque fois que se dessine une ligne de partage, une frontière peut-être, entre deux cultures. Chaque fois que l'homme entreprend, par la découverte de l'autre, un dialogue avec celui-ci et donc avec soi-même. Moments où la conscience de soi se trouve obligée, en disant et en «imaginant» l'autre, de saisir dans un même mouvement ce qui est accroissement de la connaissance et redistribution immédiate de celle-ci. Rencontre et différence: les deux maîtres-mots de la littérature comparée.

DANIEL-HENRI PAGEAUX
UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE