

De l'Imaginaire dans la Catégorisation des Images

Lou Foua Ines Elodie HUE

Docteure ès-lettres

Université Félix Houphouët Boigny

Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire)

hueines@gmail.com

Résumé

L'intérêt de cette réflexion porte sur la relation qui unit le concept d'image et la création littéraire. En effet, la création apparaît comme le résultat d'un échange entre des mouvements opposés : l'originalité de l'objet, l'obéissance aux aspirations et aux inclinations du sujet. Lors de ce processus, les images s'emparent du sensible et le transforment suivant ces inclinations. Ce faisant, le trajet qui autorise l'échange de la déformation aux rythmes objectifs et subjectifs se nomme l'imaginaire. En tant que facteur essentiel dans le surgissement des images, il conditionne la découverte de nouvelles formes à ces dernières. Dans la perspective d'une littérature recentrée sur l'image au sens uniquement textuel, il s'agira, ici, d'établir une approche classificatoire qui se démarque l'usage classique de l'image en tant que représentation du réel pour la mettre en relief dans sa capacité à sous-tendre l'imaginaire.

Mots-clés : *création littéraire, images, imaginaire, mythe, symbole.*

Abstract

This reflection focuses on the relationship between the concept of the image and literary creation. Indeed, creation appears as the result of an exchange between opposing forces: the originality of the object and its adherence to the aspirations and inclinations of the subject. During this process, images seize upon the sensory experience and transform it according to these inclinations. In doing so, the process that allows for the exchange of distortion with objective and subjective rhythms is called the imaginary. As an essential factor in the emergence of images, it conditions the discovery of new forms within them. From the perspective of a

literature refocused on the image in a purely textual sense, this study will establish a classificatory approach that distinguishes itself from the classical use of the image as a representation of reality, highlighting instead its capacity to underpin the imaginary.

Keywords: *literary creation, images, imaginary, myth, symbol.*

Introduction

Dans son usage quotidien, le terme “ image ” sous-tend trois définitions : la première renvoie à la représentation d'un être ou d'une chose à l'esprit telle que perçue par les sens. La seconde, quant à elle, concerne tout ce qui est reproduit par des arts graphiques ou plastiques. Enfin, la dernière est une expression évoquant la réalité par analogie ou similitude avec un domaine autre que celui auquel elle s'applique. En dehors de la peinture et de la littérature, l'image se découvre également dans les TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) et dans la religion qui lui rajoutent de nouvelles conceptions contribuant à l'évolution de la notion.

Cependant, en tant qu'objet d'étude dans cette communication, l'image ne peut être détachée des faits de langage. En effet, le langage (oral ou écrit) en intervenant comme outil d'interprétation, de compréhension, de mémorisation des images et surtout d'ancrage de la signification, devient une composante de l'image. Mieux, décrire une image implique l'usage des termes qui lui associe un pouvoir de représentation du réel.

Par le langage des mots, l'image devient donc un procédé littéraire permettant à l'artiste de construire, non pas une représentation matérielle à l'effigie d'un objet, mais la figuration mentale d'une notion, d'un sentiment ou d'une idée qu'il veut transmettre. En réalité, l'auteur voit sa production comme une image et, le public, quant à lui, y projette de multiples images, suivant leurs habitudes de perception, de fréquentation des œuvres, leurs stratégies individuelles

d'approche du sens, et enfin leurs propres connotations découlant des différents balayages qu'ils opèrent au moment de l'approche. C'est là, une réalité qui démontre chaque signe est inscrit dans un réseau de signes et prend sa signification par rapport à eux, par un processus de différenciation :

Elle se définit par un rapport de ressemblance entre le signifiant et le signifié par opposition à l'indice fondé sur la contiguïté, l'observateur pouvant accéder à un phénomène par l'intermédiaire de l'indice (au sens saussurien) et au symbole qui est un signe en vertu d'une convention, ou d'un code. Rhamani Ibrahim (2008)

On comprend que la traduction verbale de la pensée s'attache à un dynamisme qui établit une liaison entre termes contradictoires. L'intention est d'exprimer un sens préalablement fixé. Dans cette relation, l'image devient un corps dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'âme et le symbole, la matérialisation de ces incarnations.

L'intérêt de cette réflexion porte, de ce fait, sur la relation qui unit le concept d'image et la création littéraire. En effet, la création apparaît comme le résultat d'un échange entre des mouvements opposés : l'originalité de l'objet, l'obéissance aux aspirations et aux inclinations du sujet. Lors du processus, les images s'emparent du sensible et le transforment suivant ces inclinations. Le trajet qui autorise cet échange de la déformation aux rythmes objectifs et subjectifs se nomme l'imaginaire. En tant que facteur essentiel dans l'apparition des images et de l'enrichissement constant des thèmes, il conditionne la découverte de nouvelles formes à ces dernières. À travers leur surgissement, le sujet s'y attache et en fait le symbole de la nouveauté.

Il revient alors de se demander comment une image présuppose la présence de l'imaginaire dans une création littéraire ? Autrement dit, quelle(s) mode(s) de lecture permettent de distinguer ce type d'image dans un texte écrit ?

Pour ce faire, cette étude s'appuiera sur les trois étapes évolutives de l'interprétation des symboles de Mircea Eliade afin de distinguer la typologie d'images en lien avec l'imaginaire.

I. La découverte de l'imaginaire dans le mot imagé

Au sujet de l'image en lien avec l'imaginaire, Isabelle Buatois note que :

[L]'image ouverte fait voir l'invisible, c'est-à-dire quelque chose qu'on ne voit pas (plus précisément, qui échappe au sens de la vision) ou qui a été caché. L'ouverture est la possibilité d'accéder à un sens caché, latent de l'œuvre.
Isabelle Buatois (2012 : 38)

Selon cette pensée, les images, une fois ouvertes, permettent au lecteur d'accéder à une forme d'expression invisible, à ce qui est dissimulé et qui ne se voit pas, mais qui est là et qui demande à être dévoilé. Puisqu'elles donnent accès à l'invisible, à l'irreprésentable, les capacités imageantes des textes sous-tendent des interactions entre le *figural* et le *littéral*. Par *figural*, il faut comprendre l'image mentale qui excède les limites du visible. Et, par *littéral*, l'image reste fermée et ne propose que le sens manifeste.

Cette conception d'Isabelle Buatois rejoint celle de Gaston Bachelard pour qui, l'image littéraire s'enrichit d'un onirisme nouveau faisant rêver autrement grâce à la puissante imaginante qui relie l'auteur au lecteur. Or, les images mentales et figuratives peuvent « faire voir de l'invisible » et « vêtir l'Idée d'une forme sensible » au travers du « symbole »,

de la « suggestion » et du « mystère » dynamisant le dialogue qui se noue entre les doublets poétiques et figuratifs. Il s'agit là, en réalité, d'un assemblage introductif à la découverte de l'imaginaire.

Pour découvrir de l'imaginaire, Jean-Jacques Wunenburger (1994 : 3) renseigne que les théories de l'imaginaire doivent s'inscrire dans des perspectives historique, anthropologique et psychanalytique de sorte à faire comprendre comment l'imaginaire vient « mytho-phoriser » le temps dans lequel il surgit, ou exprime à travers un récit, un moment psychique et historique des sociétés humaines.

Dans son ouvrage intitulé *L'imaginaire*, Jean-Jacques Wunenburger fait entendre que l'imaginaire adhère aux images en y projetant des désirs du sujet. En réalité, c'est cette force qui justifie l'amplification du perçu et confère des charges affectives aux images d'où leur surdétermination symbolique. À leur tour, ces symboles vont construire des mondes imaginaires cohérents dotés d'images redondantes :

L'imaginaire résulte de manière générale de la stratification de ses images engrammées mais aussi de sa puissance onirique (...) à la mythification des événements que l'homme rencontre dans sa vie consciente. (Jean-Jacques Wunenburger, 2013 : pp.12-13)

En clair, les images conscientes ou inconscientes sont soumises à une logique qui régit la structure et la sémantique de sorte que l'individu, en s'identifiant à elles, puisse organiser ses fantasmes et son mythe personnel.

En revanche, dans une mise au point méthodologique, Joël Thomas renseigne dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (1998) qu'il ne s'agit pas d'une collection d'images additionnées pour analyser méthodologiquement

l'imaginaire, mais d'un réseau où le sens est dans la relation. Car, l'imaginaire en tant que dynamisme organisateur des images, leur confère une profondeur en les reliant entre elles. Cette relation est la tension entre les différentes instances de la représentation. Tout en poursuivant, il propose dans *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide* (1981 : 168), une lecture sur les apports de la psychologie des profondeurs et de l'étude de la pensée mythique fondée sur les structures constellaires.

L'imaginaire étant conçu comme « l'organisation des images par rapport au psychisme du sujet », il est question ici de rassembler les images spécifiques de l'angoisse. Identifiées comme des obsessions, ce sont elles qui composent un monde intérieur cohérent et reflètent les « phantasmes » du sujet. C'est pourquoi chaque terme imagé est plus évocateur dans sa forme, dans ses résonnances affectives que dans son essence. Les images ouvrent le champ d'investigation de l'imaginaire en mettant à jour la perception affective.

Toujours dans la même veine, Gaston Bachelard (*La poésie de la main*, 1952, in *Causeries sur l'imaginaire poétique*) prend soin de souligner qu'il se place du point de vue des expériences esthétiques pour aborder les images. Un tel enjeu est d'un « intérêt passionné » de la rêverie pour la « beauté des matières » afin de comprendre activement l'univers. Pour lui, dès que l'imagination matérielle est éveillée, elle pousse à dépasser le simple jeu des formes et des couleurs, pour rêver l'intimité profonde des choses. Ainsi, un dynamisme nouveau anime le corps et l'esprit pour faire place au règne des images engagées favorisant processus de valorisation imaginaire :

Les images matérielles soutiennent et alimentent des **convictions profondes** [c'est-à-dire enracinées dans l'inconscient humain], des convictions qui ont échappé à la discussion intellectualiste [...] Les 4

éléments réveillent – ou endorment – en nous des **puissances**. Julien Lamy (*Le matérialisme rationnel*, p. 53 in *L'imaginaire terrestre* chez Gaston Bachelard, 2013 : 3)

Bachelard renseigne que les images engagées dans la transformation de la matière sont la racine du pouvoir humain de création, la racine du pouvoir étymologiquement poétique c'est-à-dire la psychologie du créateur.

Christian Chelebourg s'inscrit dans une perspective de réalité double. Dans son œuvre, *L'imaginaire littéraire* (2000), il manifeste que la part subjective dans le choix et regroupement des images, inclut des déterminations collectives : Chaque humain dispose d'images primordiales en son psychisme. Inconscientes, elles possèdent un fonds commun qui certes anciennes, se ravivent à la rencontre de l'environnement socioculturel. En subissant des transformations, ces images se présentent comme des matrices à double motivation. On comprend que l'accord entre les pulsions réflexes du sujet et son milieu enracine les grandes images dans la représentation. En naissant entre les deux bornes de cet accord, les images matérialisent l'imaginaire et obéissent à une universelle influencée par le milieu culturel. En clair, l'image archétypale est révélatrice de la part collective en passant par des mythes culturels et le symbolisme profond des langues.

Françoise Clier-Colombani, dans *Images et imaginaires de l'Ovidé moralisé* (2017) justifie les déterminations collectives dans la cristallisation et la convergence des images. Par ailleurs, l'image fondée par l'imaginaire ne met pas toujours en scène des réalités figuratives. Il arrive que ces réalités soient non figuratives comme le monde surnaturel, les dieux, les métamorphoses merveilleuses d'ordre animal, végétal ou minéral. En dessinant un univers singulier, les images mêlent toujours une pluralité de références. L'image

fait ressurgir des civilisations longtemps oubliées par des mots référentiels. Elle installe ainsi le texte dans l'imaginaire des récepteurs. Par ce fait, l'image répond à une crise de la conscience collective qui se donne en la caractéristique de son sémantisme universel.

Dans la ligne bachelardienne, Gilbert Durand (1994 : 23) est sans conteste au commandement matérialiste qui veut que l'image soit étudiée que par l'image elle-même : l'image, où qu'elle se manifeste, est une sorte d'intermédiaire entre un inconscient inavouable et une prise de conscience avouée. Elle a donc le statut d'un symbole, le type même de la pensée indirecte où un signifiant avouable renvoie à un signifié obscur. L'anthropologue affirme dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960 : 25) qu'il y a homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur. Ainsi, tous les fantasmes, tous les symboles se réduisent à des allusions imagées dans le réalisme de l'imaginaire mythique.

En outre, dans un mouvement de rétrospection et de projection, le langage du mythe produit des imaginaires qui viennent se loger dans un « ailleurs » des images. La représentation en image d'un récit mythique maintient sa symbolique d'unité par la répétition. Dans une structure analogue à celle du fantasme, le mythe obtient alors sa détermination du sens de l'action -tout en étant déterminé par le temps qu'il « mytho-phorise »- où il théâtralise les bouleversements psychiques. Dans cette perspective, l'image, en guise d'explication d'un texte imaginaire, fait de la rêverie, une procédure de prospection et de construction.

Jean Burgos dans *Pour une poétique de l'Imaginaire* fait un dépassement du règne des images dans la découverte de l'imaginaire. Il ne s'écarte pas du principe selon lequel l'image donne à voir autre chose et à voir autrement. Pour lui (1982 : 9-10), le mot imagé se met à dire plus qu'il ne disait, car gonflé par lui-même de significations multiples, il se différencie de

l'image rhétorique en l'occurrence la métaphore qui se construit à partir des réalités préexistantes.

Burgos préconise d'accepter de ne pas connaître à l'avance l'itinéraire des images dans le processus de découverte de l'imaginaire mais plutôt de voir dans un texte que tout tient à tout. En effet, même si les images construisent l'ossature de l'Imaginaire, le théoricien demande à l'analyste de privilégier en plus du concept d'image, le système du texte au travers des concepts de schème et de syntaxe. En réalité, ce sont eux qui permettent au texte poétique d'activer les potentialités de son sens à venir.

En somme, ces assises théoriques mettent à jour le lien entre l'image (production textuelle) et l'imaginaire (posture idéelle) qui n'est pas sans lien avec les expériences des auteurs-compositeurs. Et, les créations individuelles quelles que soient leur aire culturelle convergent vers un imaginaire collectif. Ces approches rejoignent la méthode de Mircea Eliade qui traite le concept d'image dans une perspective symbolique et mythique.

II. La précision méthodologique de Mircea Eliade

Contrairement à Bachelard, Mircea Eliade pense que l'image qui convient dans une étude de l'imaginaire est l'image symbolique et non l'image littéraire. L'image symbolique est plus chargée lorsqu'elle est de sens symbolique. Cette symbolique de l'image naît de sa multivalence et de sa nature anagogique. En effet, elle est dotée d'un pouvoir immédiat de transformation sur celui qui la voit et la vit. Pour produire un effet sur les individus, les images symboliques se regroupent et se composent en de petits récits organisés, à savoir les mythes. Ce faisant, l'image jouit plutôt d'un onirisme collectif qu'individuel. Eliade privilégie donc l'expérience collective (religions, mythes) pour une étude de l'imaginaire.

Pour Mircea Éliade, l'image est symbole. Comprendre les mythes revient à étudier les systèmes d'interrelation entre les différents symboles qui les fondent. Dans l'organisation des récits, les instances organisatrices et constitutives de la psyché humaine se manifestent à travers des images mythiques [système particulier de représentation]. Mais, c'est le symbole qui est habilité à jouer le rôle de lien nourricier vivifiant entre les individus, les sociétés et les cultures. L'image symbolique est la relation entre un imaginaire et les modes de représentation.

Par ailleurs, l'imaginaire est plus manifeste dans les récits organisés autour de la situation du héros. Mircea Éliade parle de mythe héroïque. Un récit mythique dans lequel le héros nous fait découvrir le schéma initiatique.

Ce schéma initiatique est un ensemble de trois fonctions investies par le héros qui se veulent universelles. Selon Mircea Éliade, la première fonction concerne la marche du héros dans sa conquête d'un espace. Quant à la seconde, elle fait cas d'un retournement dans la marche héroïque, c'est-à-dire qu'un événement vient bouleverser la trajectoire du héros dans le but de changer l'ordre des choses. La troisième fonction est celle que le disciple de Carl-Gustav Jung considère comme essentielle à la construction de l'imaginaire : le héros en tant que homme de désir. La raison évoquée est le surgissement d'un brin de la mémoire collective dans la marche du héros vers la renaissance. L'image symbolique dès lors, devient un corps dans lequel s'incarnent le désir de l'être et la volonté de la communauté.

Ce processus fait donc état de deux instances opposées – le passé et le futur - qui associées dans un système, donnent naissance à une seule entité. L'image symbolique, dans un mythe, projette dans son auto-organisation, une force et son dépassement tout en les incluant. Un tel dynamisme - organisation de pôles opposés- n'est possible dans une

structure que par son origine sociale. Car les substances matérielles dans la création d'une image sont égales à l'histoire d'une vie communautaire :

Pour les structuralistes, les polarités, les couples de contraire, les oppositions, les antagonismes n'ont pas une origine sociale et ne s'expliquent pas par les événements historiques. Il s'agit d'une structure de la vie, qui est identique à la structure de la matière.
Mircea Éliade (1968 : 64)

Pour Mircea Éliade, l'image symbolique parce qu'elle est fondée sur une fonction socio-culture, est l'image qui permet d'accéder à l'imaginaire. Les symboles dans les images renferment la mémoire collective. Leur présence dans les mythes participe à la réintégration des imaginaires populaires. En clair, l'imaginaire se construit à partir d'une projection à la fois positive et négative dans la quête du héros mythique. L'image en tant que symbole, est la relation entre les deux instances antagonistes. Les instances s'opposent dans la mesure où l'une tend vers le désir constitutif du vivant et l'autre vers les acquis historiques de sa société. Le symbole est, par conséquent, celui qui les associe en une organisation.

En définitive, pour déconstruire donc l'imaginaire, Mircea Éliade procède par une méthode comparative qui consiste à assigner les éléments de la matière aux événements socio-historiques afin d'en découvrir le sens profond. Pour ce faire, le théoricien a conçu trois étapes évolutives de l'interprétation des symboles capables de catégoriser les images.

III. Approche classificatoire des images

À partir d'une approche mythique dans son œuvre *Mythes*,

rêves et mystères (1957), Mircea Éliade a déterminé une triple interprétation des formes symboliques de laquelle se déclinent des stades de connaissance de l'humanité :

La première étape nommée **la conscience mythique** concerne la réintégration de l'homme dans son univers au moyen des mythes. Cela permet la connaissance de l'histoire des peuples.

La conscience intellectuelle est le nom qu'il donne à la seconde étape. Elle renvoie au passage du collectif à l'individuel. En effet, l'étude de l'inconscient dans les mythes fait découvrir la personnalité de l'être humain.

La conscience existentielle détermine la dernière étape qui tient compte de la réintégration du mythe dans divers domaines tels que la religion, la pédagogie et la littérature (poésie).

Cette approche de la cristallisation des représentations laisse, de ce fait, apparaître trois catégories d'images qui se dessinent dans l'analyse à suivre.

1. L'image fondatrice

L'adjectif qualificatif "fondatrice" dans le terme « image fondatrice » présente une image qui fonde ou est fondée. Le mot « fonder », du latin *fundare* c'est-à-dire bâtir sur la base de quelque chose, désigne une constitution particulière de l'image. Ce fondement n'est rien d'autre que le mythe tel que révélé plus haut par Mircea Eliade.

Du grec *muthos*, le mythe est l'explication imaginaire des origines des phénomènes et de l'univers. Le phénomène littéraire à expliquer, dans ce cas d'étude, est l'image qui entretient un rapport étroit avec le mythe. Comment reconnaître une image fondatrice ? Comment la déconstruire pour découvrir le mythe qu'elle sous-tend ?

Charles Mauron s'inspire de la méthode d'approche psychanalytique des textes d'Evlauron pour élaborer la psychocritique. Une théorie qui est à la fois scientifique, linguistique et littéraire. Dérivée certes de la psychanalyse freudienne, la psychocritique s'éloigne de la cure du patient. Elle est un processus par lequel l'homme se découvre. Dans son œuvre *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, son objectif délimité est d'accroître, fut-ce dans une faible mesure, notre intelligence des œuvres littéraires et de leur genèse. Charles Mauron (1995 : 9)

Il fait comprendre par-là que cette méthode est un arsenal pour la critique littéraire dans la mesure où elle dévoile l'origine et les motivations inconsciemment projetées par l'écrivain lors de son acte d'écriture. Ce sont en réalité des éléments qui permettent de vérifier, au-delà de la personnalité d'un auteur, le fondement de ses textes. Écrire sur un thème donné engendre des prédispositions psychiques en lien avec un champ affectif. Elles s'ingèrent dans les mots à l'insu de l'écrivain. Et, les émotions affectives faisant texte s'érigent en image fondatrice.

En outre, le théoricien exige une superposition des textes d'un même auteur qui fonctionne en deux étapes : il faut d'abord trouver le message manifeste, c'est-à-dire le sujet développé [l'idée générale] de façon consciente par l'écrivain dans chacun des textes. Ensuite, il faut effectuer une relecture de ces textes de sorte à décrypter le message inconscient révélé par des réseaux associatifs. Ces derniers se construisent à partir d'un ensemble de mots ramenant tous à une même réalité dans chaque texte. Les réseaux associatifs ont pour rôle de faire transparaître des concepts. Tous les textes doivent révéler les mêmes concepts afin d'exprimer une constance.

Les termes fréquents sont alors énoncés dans des structures diverses et, c'est leur fréquence qui matérialise

l'obsession. L'analyse textuelle à partir de la superposition consiste donc à découvrir l'image obsessionnelle que Charles Mauron qualifie d'image obsédante. Enfin, c'est elle qui donne accès au mythe personnel. Il s'agit donc d'un fantasme persistant qui fait constamment pression sur la conscience de l'écrivain pendant que celui-ci écrit.

Le mythe personnel est la matrice de l'œuvre ou le traumatisme de l'auteur qui a motivé la création. Il est en relation avec l'enfance, la société ou le présent de l'auteur. Son analyse mise en relation avec la mythologie fait découvrir la figure mythique à laquelle il correspond. C'est dans cette optique que l'œuvre intitulée *Travaux de Littérature* a su mener à bien cette méthode.

En décryptant l'image obsessionnelle et fondatrice dans l'ensemble des ouvrages de Barbey d'Aureville. L'image obsessionnelle de cet auteur est l'enfant mort. Une image qui remonte aux circonstances tragiques de *la naissance d'Aureville*¹. Tout au long de la superposition, il se constate l'indifférence des personnages féminins qui perdent leurs enfants pendant ou après l'accouchement fait résonance. De ces meurtres d'enfants ressort la figure mythique du roi Hérode ; principal acteur du plus grand massacre d'enfants jamais réalisé dans *La Bible*².

En somme, l'image fondatrice est une image importante dans la conception d'œuvre artistique. Elle se dévoile par le caractère réitératif d'un motif quasi obsessionnel naissant du

¹ Barbey d'Aureville est né le jour de la célébration des Morts avec le cordon ombilical mal noué autour du cou. Quelque temps après, il a fait une hémorragie dans son berceau due à la négligence de sa mère. La privation d'amour maternel est le traumatisme de l'auteur manifesté dans l'ensemble de ses productions.

² « Alors Hérode se voyant joué des mages, entra dans une grande fureur et envoya tuer, dans tout Bethlehem et tout son territoire, tous les enfants deux ans, d'après l'époque qu'il s'était fait préciser par les mages ». Traduction Œcuménique de la Bible, Nouvelle édition mise à jour 2008, « Matthieu 2, verset 16 » in Nouveau testament, p.1398.

traumatisme de l'écrivain. Revenant de façon inconsciente et incessante sous sa plume, elle se donne sous différentes structures. Cependant, le motif reste inchangé. Ce surgissement fantasmatique en acte d'écriture répond également à une identification de figures mythiques. L'image se mêle donc à la mythologie personnifiée pour se distinguer en tant qu'image fondatrice.

La relation du sujet avec l'image fondatrice apparaît suite à une régression fantasmatique qui dans son fonctionnement, fait introduire le symbolique et donne des valeurs nouvelles à l'image.

2. L'image symbolique

Le psychisme humain est le lieu par excellence de l'exercice de l'imagination qui, par son dynamisme organise la création des images. Et, comme *le psychisme*³, l'image dans sa conception est dotée également de deux partitions. L'une, concrète et dicible parce qu'elle est représentation matérielle de la perception à l'esprit, et l'autre, invisible et indicible parce qu'elle est virtuelle c'est-à-dire mentale. Cette virtualité est la caractéristique du symbole dans le concept d'image symbolique.

En effet, le symbole convoque des éléments extérieurs impossibles à percevoir directement. Cette sensation a d'ailleurs valu la dépréciation du symbole au siècle cartésien. Elle a poussé Blaise Pascal à attribuer à l'imagination, le statut de maîtresse de fausseté et d'erreur. Pour les rationalistes, l'image est le signifiant. C'est d'ailleurs la lucidité consciente et concrète des signes linguistiques qui la rendent plus vivante.

³ Le psychisme en psychologie est l'esprit ou la psyché en particulier considéré dans sa globalité. C'est la vie de l'esprit en tant qu'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes participant à la constitution de la personnalité d'un individu. Entre ces deux prédominances se trouve la censure qui les départage.

À cette ère cartésienne, le symbole était substitué aux signes. L'analyse de l'image symbolique se devait d'être, à cet effet, une analogie fonctionnelle des signes.

Cette réduction du symbole au signe est plus tard révolutionnée par la psychanalyse et l'anthropologie. La révolution s'entame avec Sigmund Freud qui reconnaît à l'image symbolique un engendrement lié à l'imaginaire. Il part d'un principe de causalité. Dans le psychisme, la conscience est séparée de l'inconscient par la censure. Une sorte de barrière qui empêche les fantasmes et les désirs sexuels d'accéder à la conscience.

La répression de la censure amène les refoulements à se travestir en images pour transparaître à la conscience. Ces images deviennent, de ce fait, significatives d'une régression affective :

Le fantasme est [alors] symbole d'une cause conflictuelle qui a opposé dans un passé biographique très reculé [...] la libido et les contre-pulsions de la censure. Sigmund Freud cité par Gilbert Durand (2015 : 45)

L'image naît donc du conflit entre la satisfaction de la libido et la tenace fonction de la censure. L'image fantasmatique devient image symbolique pour permettre aux traumatismes infantiles de passer la barrière de la censure. Sigmund Freud limite la manifestation de l'image symbolique à un inconscient personnel.

Cependant, Carl-Gustav Jung pense que les fantasmes ou les rêves sont pour la plupart des mythes ignorés par l'homme. Ils ne sont pas typiquement biographiques. Car, l'homme a reçu en héritage des images primitives. Jung s'appuie sur l'évolution de l'espèce humaine pour révéler des

traits communs aux différents faits culturels [les mythes] du monde.

Évoquer l'histoire biologique de l'homme revient à remonter au temps de la création du monde. Un monde dans lequel vivaient des êtres extra-ordinaires. Ces êtres forment dans notre psyché une mémoire archaïque et se transforment en figures lors de l'activité créatrice ou de la fantaisie créatrice selon la conception jungienne. Ils transparaissent à la conscience sous camouflages naturels (végétation, animaux...).

L'inconscient n'est plus à ce stade personnel, mais un inconscient collectif en ce sens qu'il donne une dimension universelle à l'image symbolique. En apportant cette précision, Carl Jung renseigne qu'il existe de ce fait des puissances qui influencent les fruits de l'imagination. Cette influence relève du pouvoir du symbole :

Le symbole possède au point psychologique la fonction majeure d'être un vecteur et un transformateur d'énergie mentale. C'est au symbole qu'il incombe la tâche capitale de révéler tels dynamismes, telles masses énergétiques qui sommeillent dans l'inconscient de l'être. (1964 : 17)

De telles caractéristiques désignent le symbole comme une force qui, dans sa manifestation dévoile à la fois l'état psychique et réactualise des images très anciennes. L'activité symbolique, dans son fonctionnement, rend donc expressifs les contenus inconscients insufflés dans les images à l'insu du créateur.

En substance, le surgissement d'une image symbolique naît d'une régression fantasmatique. Le fantasme est donc l'énergie que constitue le symbole dans une image symbolique. Lié à l'imaginaire, il présente dans un premier cas, un

inconscient personnel fondé sur les troubles infantiles selon Sigmund Freud. Dans le second cas, il décrit un inconscient collectif en lien avec l'histoire biologique de l'humanité. En observant l'analyse faite ci-dessus, on constate que ces deux réflexions sont contradictoires. En réalité, elles se superposent dans la mesure où elles se rapportent aux origines.

Si on s'en tient à la théorie de Mircea Eliade, il était question de partir des universalités pour découvrir la personnalité. L'analyse-ci en a fait l'inverse parce que dans la quête de la personnalité, les deux démarches s'entremêlent. La méthode de découverte de la figure mythique tirée de la mémoire archaïque convoque directement le traumatisme du créateur. Aussi, l'être préhistorique ou primitif entretient avec la nature un rapport mystique.

C'est le décryptage de ce mystère qui dévoile véritablement l'être en réalité. Pour finir, ce sont les éléments naturels convoqués dans la transformation mythique du fantasme qui rendent la réintégration polysémique.

3. L'image rhétorique

L'intégration du fantasme en image détourne l'Autre de la vérité. Les éléments de la nature convoqués servent à mystifier l'être lui-même. Il s'en sert pour communiquer son imaginaire et se libérer à la fois des contraintes existentielles. Ce faisant, l'homme procède par des métamorphoses en s'imaginant être un tel animal, un tel arbre ou un tel phénomène naturel et pas un autre. Cet acte de pensée met en exergue un choix de mots justifiant le fantasme. Cette procédure est également reconduite en littérature. Elle est appelée : la rhétorique.

À l'origine, la rhétorique était uniquement destinée à l'art oratoire. Puis, elle s'est répandue dans les productions écrites avec les poètes qui ont su l'assigner à l'esthétique textuelle. Définie comme l'art de bien parler, elle vise à

persuader par des règles et des techniques discursives. En effet, elle offre une pluralité de procédés envisageables lors de la construction de l'image. Le créateur s'en sert pour modeler l'impact qu'il veut obtenir sur le récepteur. Il associe donc des mots asémantiques sans toutefois occasionner une anarchie d'idées. Ces adjonctions lexicales peuvent influencer ou attirer l'attention du destinataire. L'opération menée sur l'axe paradigmatique et syntagmatique lors de la formulation des images, se veut totalement irrationnelle. Ce faisant, Emmanuel Toh Bi Tié (2013 : 19) la présente comme *un système d'écart et de réduction, de perte du sens et son recouvrement par la suite*. C'est un savoir-faire qui exploite les ressources de l'imagination. Et, il permet à l'artiste selon son gré de se détourner de l'objectivité pour emprunter le sentier de la douceur suggestive des images afin de ne pas heurter la sensibilité du public-récepteur.

L'image ainsi présentée, est donc une expression évoquant la réalité par analogie ou similitude avec un domaine autre que celui auquel elle s'applique. La multivalence des mots combinés en est bien la cause qui établit deux stades de compréhension : la dénotation et la connotation.

La dénotation et la connotation sont deux notions étudiées par Roland Barthes [*en ligne*] dans son article intitulé la «*Rhétorique de l'image*». Dans son ouvrage, il met en exergue la sémiologie de l'image à partir de l'analyse d'une page publicitaire des pâtes alimentaires «*PANZANI*». Roland Barthes renseigne qu'une image renferme un message profond déchiffrable au moyen d'une analyse faite à trois niveaux :

- le niveau linguistique qui est le sens de base des termes imagés dans la langue d'émission.
- le niveau dénoté renvoie au message non codifié. L'analyse de l'image dénotée se situe uniquement au

plan structural. Elle laisse transparaître une sémantique première de la somme des éléments énoncés. Les éléments compositionnels traduisent une vérité superficielle peu approfondie.

- le niveau connoté, quant à lui, instaure un rapport analogique entre le signifiant et le signifié. Le signifié requiert une signification culturelle.

Selon le processus de Roland Barthes, aux éléments sensibles s'ajoute la culture dans la construction de l'image. C'est d'ailleurs cet apport culturel qui fait la profondeur du message. Cette approche permet donc de déterminer la procédure de réintégration du mythe fantasmatique. Parler de dénotation et de connotation, de signifiant et de signifié, relève de la poéticité du discours.

Dans un discours poétique, la dénotation est délaissée au profit de la connotation. Cela ne veut pas dire que la première est écartée pour autant. La dénotation fait état de la beauté discursive par l'association de l'asémantique et du culturel sans désordre dans les productions. La connotation, quant à elle, caractérise l'expressivité par la superposition du signifiant et du signifié.

En clair, la réintégration du mythe de façon poétique est aussi possible par la somme de l'esthétique et de l'expressivité comprise dans l'image rhétorique.

Conclusion

Somme toute, il ressort de cette classification symbolique, trois types d'image : l'image fondatrice, l'image symbolique et l'image rhétorique. La première révèle la genèse de la création. Elle est en quelque sorte l'élément catalyseur relevant l'influence mythique. La seconde, quant à elle, est pourvue par une force énergétique. À partir d'une

superposition du stade primitif de l'espèce humaine et du traumatisme, elle fait découvrir la personnalité de l'humain. La troisième représente la réintégration poétique du mythe fantasmatique. Elle se manifeste par l'esthétique et l'expressivité dans le choix des éléments compositionnels de l'image.

Chacune des images, dans une conception distincte et une manifestation consciente ou inconsciente, dévoile un processus propre à elle. Ce faisant, bien qu'elles soient antagonistes dans leurs manifestations, ces images matérialisent une complémentarité fonctionnelle dans le système de création littéraire. En ce sens, si l'image symbolique constitue le champ par excellence de la démarche particulière de Mircea Eliade, celle-ci ne peut qu'y gagner une réévaluation sans précédent du fait qu'elle s'inscrit dans la redécouverte d'une forme d'imagination métapsychologique. En outre, c'est à l'étude de l'imagination désignée de « créatrice » que les créations littéraires puisent leurs éléments dans les expériences perceptives du sujet. Elle procède par la liaison de la projection d'images anciennes sur le réel, et de la découverte, en ce réel, de « l'extraction », d'aspects qui étaient restés inaperçus, chacun des processus est la condition du déploiement de l'autre. La fonction que remplit l'imagination créatrice montre bien qu'il existe un lien existentiel et profond dans la conciliation « textes-images et imaginaire ».

Toutefois, il faut reconnaître que cette classification de l'image ne se distingue que chez les critiques occidentaux. Car, dans un système construit sur l'oralité, le mot en Afrique en est déjà lourd de sens avant d'intégrer la chaîne parlée. Ce qui fait de la parole, une parole poétique où les mots se trouvent dans une combinaison démentielle sans aucune logique structurelle. Ils autorisent ainsi des formes audacieuses. En conséquence, le

fonctionnement langagier africain⁴ possède une seule forme de représentation qui comprime les trois images suscitées. Il s'agit de l'image africaine⁵.

Références bibliographiques

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communication*, [en ligne] disponible sur : www.persee.fr/doc/comm_0588_8018_1964_num_4_1_1027, consulté le 15 décembre 2019.

BUATOIS Isabelle, 2012, *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*, thèse de doctorat Université de Montréal.

BURGOS Jean, 1982, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil.

CHELEBOURG Christian, 2000, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER.

CLIER-COLOMBANI Françoise, 2017, *Images et Imaginaires dans l'Ovide moralisé*, Honoré Champion, Paris.

DURAND Gilbert, 2015, *L'imagination symbolique*, 6^e édition « Quadriges », PUF.

DURAND Gilbert, 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e édition.

ELIADE Mircea, 1957, *Mythes, rêves et mystères*, édition Gallimard.

ELIADE Mircea, 1967-1968, « Mythes de combat et de repos. Dyades et polarités », in *Eranos Jahrbuch Polarität des Lebens*, Zürich, Rhein-Verlag.

⁴ En situation d'oralité, l'image symbole s'érige en un rite d'initiation qui tient compte des facteurs humain, social, culturel, émotionnel et même spirituel.

⁵ Cette notion a été traitée dans «La question de l'image dans les textes oraux africains» in *Collection Pluraxés*, Lou Foua Ines Elodie HUE vol.1, n°3, (Lyon) France, 2023, pp.193-218.

HUE Lou Foua Ines Elodie, 2023, «La question de l'image dans les textes oraux africains», in *Collection Pluraxes*, vol.1, n°3, (Lyon) France.

JUNG Carl-Gustav, 1964, *L'homme et ses symboles*, Aldus Book, Londres.

LAMY,Julien, 2013, « L'imaginaire terrestre chez Gaston Bachelard. Entre résistance et intimité de la matière » in *Cycle de conférences « La conscience matérielle*, Ecole Supérieure d'Arts Appliqués – Vevey.

MAURON Charles, 1995, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, José Corti.

RAHMANI Ibrahim, « L'image littéraire et son statut problématique » [en ligne] disponible sur : <https://www.google.com/search?client=firefoxbab&q=rahmani+brahim:+1%27image+litt>, consulté le 7 février 2019.

TOH Bi Tié Emmanuel, 2013, «Poésie et tradition chez les oralistes : Exemples de Joachim Bohui Dali et de Mamadou Traoré Diop », in *Littérature orale africaine, Décryptage, reconstruction, canonisation*, s/d Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop Kameni, L'Harmattan.

THOMAS Joël, 1998, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.

THOMAS Joël, 1981, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres.

TRAVAUX de littérature, « L'enfant mort, l'image fondatrice de l'imaginaire aurevillien »

[en ligne] disponible sur : <https://books.google.ci/books?id=KCIH9ueAb54C&pg=PA249&lpg=PA249&dq=1%27image+fondatrice+chez+auvilly> , consulté le 15 janvier 2019.

WAYI Dieudonné, 1999, *L'étape*, Université Du Québec [PDF].

WUNENBURGER Jean-Jacques, 1994, « Mytho-phorie : Formes et transformations du mythe » in *Religiologiques disponible sur <http://www.religiologiques>* , consulté le 10 décembre 2021.

Wunenburger Jean-Jacques, 2020, *L'imaginaire*, « Que sais-je ? » 4ème édition mise à jour 9e mille, Paris.