

Recherche sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poétique

DANIEL-HENRI PAGEAUX
PARIS III - SORBONNE NOUVELLE

Des recherches consacrés aux relations hispano-françaises (plus spécialement aux représentations ibériques dans les lettres et la culture françaises) nous ont amené à formuler un certain nombre de propositions concernant l'imagologie littéraire ou l'étude des images de culture, domaine traditionnel de la littérature comparée, mais tombé passablement en discrédit depuis quelque temps -en France tout au moins. Nous souhaiterions, en guise d'introduction, rappeler brièvement ces propositions, étant entendu que nous ne songeons à les appliquer qu'au domaine qui nous occupe.

Nous voudrions mettre en avant l'importance considérable, le poids des données historiques et politiques dans l'élaboration de la représentation littéraire de l'étranger (cas de la séculaire antipathie entre Français et Espagnols). Cette proposition nous amène à souligner l'indispensable liaison entre analyses littéraires et travaux historiques, au sens large du terme, et à privilégier dans l'étude des images littéraire et culturelles ce que les historiens nomment *la longue durée*: l'image ne coïncide pas avec les réalités politiques, historiques, culturelles du moment, pas forcément en tout cas; mais l'image est toujours en étroite relation avec une situation culturelle historiquement déterminée. En ce qui concerne les représentations françaises de l'Espagne, il est remarquable de constater la stabilité des nombreuses *images*, ou plus précisément de clichés et de stéréotypes (matamores, hidalgo, femme fatale, etc...). Une seconde série de propositions porterait sur

l'importance d'un stock limité d'images élémentaires, de mots clés résumant la culture, la psychologie hispanique à partir d'une définition française des réalités espagnoles. Stock limité et souvent très contrasté, tant il est vrai que la culture française fait apparaître régulièrement, selon les époques, des clivages idéologiques assez nets entre ce que l'on pourrait définir comme l'hispanomanie et comme l'hispanophobie (les temps de la Ligue, de la Fronde, du Romantisme d'une part ou ceux de la Renaissance, des Lumières d'autre part). Ces stéréotypes et ces clivages ne sont pas seulement repérables dans le champ littéraire: ils affectent d'autres champs culturels (arts, économie, etc...): c'est pourquoi une troisième série de propositions porterait sur l'inanité de la frontière entre littérature et para-littérature (pour l'Espagne, importance de la chanson, de l'opérette, ou encore de l'estampe, etc...). L'étude des images *littéraires* de l'Espagne doit obligatoirement être doublée par celle de multiples productions culturelles qui véhiculent d'importantes représentations (iconiques en particulier) des réalités ibériques.

Ces propositions qui sont tout autant des conclusions provisoires à certains travaux réalisés, que des hypothèses pour de nouvelles recherches indiquent cependant assez clairement à quel point l'imagologie littéraire, domaine ancien du comparatisme, s'ouvre largement aux questionnements de l'histoire, des sciences humaines, voire de l'anthropologie. Ce sont ces ouvertures, ces *perspectives* encore neuves que je voudrais examiner. En premier lieu, la liaison entre l'étude littéraire et l'histoire, *lato sensu*, mais plus précisément l'histoire des sensibilités, des mentalités; offertes par l'imagologie littéraire et culturelle, dans la mesure où l'image de l'étranger est un puissant révélateur des options et des opinions de la culture *regardante*: enfin, je souhaiterais montrer l'urgence d'une réflexion plus large pour le comparatisme littéraire sur l'idée d'altérité. Si la littérature comparée a bien, entre autres objectifs singuliers, celui d'étudier la part d'étranger dans une oeuvre, dans les lettres ou dans une culture donnée, alors l'idée même d'altérité est au coeur des préoccupations comparatistes et la représentation de l'étranger constitue un des phénomènes les plus intéressants à étudier, pour peu qu'on veuille bien ne pas séparer l'étude de la littérature de celle des structures mentales, du champ culturel (des modèles culturels ou des systèmes de valeurs constitués à un moment historique donné), ou pour faire bref, de celle des idéologies qui constituent, à un moment donné, une culture. Peut-être alors pourra-t-on proposer, à partir d'études littéraires et aussi interdisciplinaires, quelques observations concernant les délicats mécanismes de l'imaginaire qui n'échappent assurément

pas aux pressions politiques, socio-culturelles ni au rapport de forces (effectifs ou non) entre cultures.

* * *

En souhaitant d'entrée de jeu que l'imagologie littéraire bénéficie des apports méthodologiques des sciences historiques, nous nous proposons de stopper, si faire se peut, la série des abandons qui ont jalonné des études littéraires depuis plus de vingt ans. Une date peut être d'ailleurs commodément avancée: 1960, lorsque Roland Barthes, dans un article qui sera repris dans *Sur Racine*, fit avec raison le procès de l'histoire littéraire dite traditionnelle. A celle-ci, indéfendable à bien des égards (tour à tour biographie, monographie, chronique artistique, critique plus ou moins avouée), R. Barthes opposait le programme suggéré par Lucien Febvre, lequel condamnait également l'histoire littéraire à la française pour appeler de ses vœux une authentique *histoire de la littérature* (il précisait aussitôt évidemment: *dans ses rapport avec la vie sociale de l'époque*). Tandis que R. Barthes, par goût, par choix méthodologique, renonçait aussitôt à cette exigeante liaison entre histoire et étude littéraire, rares étaient les voix qui entendaient plaider pour le programme interdisciplinaire proposé par Lucien Febvre. Bien mieux: les *littéraires* allaient de diverses manières délimiter leur champ de recherches de façon de plus en plus restrictive, alors que les historiens, par un étrange mouvement inverse, élargissaient inlassablement leur *territoire* en multipliant, sans exclusive, les champs de leurs recherches, leurs sources d'information et leurs méthodes d'analyse.

Dans le cas de l'imagologie, la confrontation des positions littéraires illustrées par la thèse de M.-F. Guyard et celles des historiens défendues par R. Rémond, dans la préface à sa thèse ou par Louis Trénard, dans plusieurs contributions de grand intérêt, est tout à fait symptomatique de l'étrange partition des recherches et des questionnements. Alors que les littéraires entendaient se cantonner dans les seules *transpositions* littéraires des images de l'étranger, les historiens abordaient courageusement les fluctuations de l'opinion, la diversité des attitudes mentales, l'outillage conceptuel grâce auquel se construit une *image* de l'Autre.

Les récentes avancées de l'historien soit au plan méthodologique en général, soit dans le domaine plus restreint de l'histoire des mentalités (nous songeons en particulier aux contributions de Robert Mandrou, de Michel Vovelle et de Bartolomé Bennassar) devraient permettre au comparatiste soucieux de comprendre comment l'activité littéraire est aussi une

activité sociale (et nous retrouvons ici une affirmation énoncée par Barthes en 1960, mais qui n'a guère tenté le maître ni ses disciples ou ses dissidents...), de réorienter les études d'imagerie littéraire et de les installer au centre d'une problématique à la fois sociale et culturelle qu'elles n'auraient jamais dû désertier.

Pour reprendre encore une autre formule éclairante de R. Barthes dans l'article quasi programmatique de 1960, il est trop évident que l'oeuvre littéraire est à la fois *signe d'une histoire et résistance à cette histoire*. Si nous interrogeons donc des textes *littéraires* (fiction romanesque essentiellement dans le cas de l'imagologie) demandons-nous, même au prix de quelques hésitations ou balbutiements méthodologiques, dans quelle mesure la représentation de l'étranger est tributaire d'une certaine option idéologique (faites d'un mélange complexe d'idées, de sentiments, d'a priori traditionnels, historiquement repérables etc...). Identifions pareillement, à l'intérieur du texte si cela est possible ou par toute autre enquête historique, érudite, les grandes catégories socio-culturelles qui constituent ce texte, qui permettent, sans généralisation abusive, de classer ce texte à l'intérieur des grandes familles d'opinion dont l'ensemble compose une société, une culture, à un moment historique donné. Demandons-nous, par exemple, si l'appartenance affichée d'un écrivain au catholicisme peut ou non infléchir la vision qu'il donne de l'Espagne (qu'il s'agisse du XVIII^e ou du XX^e siècle); si l'appartenance, à l'époque contemporaine, à la famille politique dite de *gauche* (et nuancée si possible, évidemment) permet d'identifier des traits particuliers dans la représentation qu'il donne de l'Espagne, etc...

En multipliant ce genre d'interrogations, il est possible, pour le comparatiste, de recomposer, à partir des seuls textes littéraires, un véritable tableau plus ou moins synchronique, des opinions, des attitudes mentales d'une époque, d'une société: c'est ce que nous avons déjà annoncé en signalant que l'image de l'étranger, étudiée sous un certain angle était un puissant révélateur des options, voire des clivages qui traversent et structurent une société à un moment donné. Quittant la couche et la coupe synchronique, interrogeons des textes pris dans un processus séculaire, voire pluriséculaire, et voyons, sur le fait, comment s'organisent les représentations de l'étranger en fonction des diverses familles mentales dûment identifiées d'un point de vue historique et social. En introduisant la longue durée dans nos lectures, il est alors loisible d'observer comment s'affirment ou s'estompent des visions perturbantes de l'étranger, comment s'enracinent, par répétition, des options traditionnelles, comment peut donc s'écrire une manière d'histoire *seconde*, faisant alterner, en de nouvelles scansions

chronologiques, sociales, culturelles, les longues plages étales où se succèdent les clichés éculés, les visions stéréotypées, où s'annoncent (et sous la plume de qui) les moments de révision, de renouvellement, les cassures de la mémoire d'une ou de plusieurs générations, où s'altèrent enfin les incessants reports, d'une génération sur l'autre, des mêmes discours sur l'étranger. Chemin faisant, hiérarchisons les textes interrogés, non en fonction de leur valeur esthétique présumée (vieux réflexe littéraire!), non en fonction de leur possible intérêt littéraire, mais en fonction de leur *impact* idéologique sur un public donné. De la brassée emmêlée des témoignages sur l'étranger, isolons les textes qui ont pu régir ou simplement conforter une *opinion* sur l'étranger, ceux qui ont pu former une attitude mentale ou ceux qui se sont bornés à reproduire une *image* déjà identifiée de l'étranger. Allons plus loin: ne nous contentons plus des seuls textes *littéraires* et voyons dans d'autres domaines (la presse, la correspondance privée, les textes semi-théorisés -préfaces, manifestes- les manuels scolaires, d'importance capitale pour la représentation de l'étranger) comment se reproduisent les *images* de l'étranger qui ont été isolées dans la littérature de fiction. Non seulement les lectures faites d'oeuvres littéraires sortiront affirmées et nuancées d'une telle confrontation, mais encore un tel travail amènera le littéraire à s'interroger sur des questions essentielles que l'historien se pose actuellement: dans quelle mesure peut-on établir des corrélations entre les productions culturelles et les structures sociales à un moment donnée; comment peut-on étudier le mécanisme des rapports entre infra et superstructures ou, comment s'articulent le plan des réalités sociales, dans ses formes et ses structures, et le plan des représentations idéologiques ou dit autrement, comment et dans quelle mesure le spirituel retentit sur le matériel, pour reprendre un vocabulaire cher à Georges Duby et Fernand Braudel.

N'en doutons pas: c'est au prix de cet élargissement considérable des questions et des enjeux que les études littéraires pourront sortir enfin, se dégager des lectures réductrices, mutilantes qui, de mille manières, ne peuvent ni ne veulent sortir du texte. Rien de plus erroné en ce qui concerne les textes *imagologiques*, ceux qui incluent et véhiculent une image de l'étranger, puisque cette image entretient d'étroits rapports soit avec le moment historique et culturel, soit avec les aspirations profondes de l'écrivain ou d'un groupe social, soit avec l'histoire datée, soit avec un rêve, un mirage qui ne peut être, en dernière instance, que politique. On ne convoque pas impunément l'Autre en littérature; telle pourrait être la formule,

évidente et faussement simple, qu'il conviendrait d'approfondir. Mais comment?

* * *

La notion d'image, des plus vagues, appelle une définition ou plutôt une hypothèse de travail qui pourrait être ainsi formulée: toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. Ainsi conçue, l'image *littéraire* est un ensemble d'*idées* et de sentiments sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation. Aussi l'imagologie mène le chercheur à des carrefours problématiques où la littérature côtoie l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, entre autres sciences humaines, et où l'image tend à être un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une idéologie (racisme, exotisme par exemple) et plus encore d'un imaginaire social. En effet l'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace culturel, social, idéologique dans lequel ils se situent. Cet imaginaire que nous posons comme horizon d'étude est le théâtre, le lieu où s'expriment d'une manière imagée (assumons le jeu de mots), c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations les façons, les modalités (la littérature entre autres) selon lesquelles une société se voit, mais aussi se définit, mais encore se rêve. Nul doute en effet que l'image de l'étranger peut dire aussi sur la culture d'origine (le *pays regardant* pour reprendre une catégorie chère à la littérature comparée) ce qui parfois est difficile de concevoir, d'exprimer, d'articuler, d'avouer. L'image de l'étranger peut donc transposer sur un plan métaphorique des réalités *nationales* qui ne sont pas explicitement définies et qui pour cela relèvent de ce que l'on peut nommer *idéologie*. La conséquence de ces propositions est que l'imagologie, loin de s'attacher au degré de fausseté de l'image (toute image est forcément fausse en ce que qu'elle est représentation), loin de se borner à l'étude des *transpositions littéraires* de ce que d'aucuns nomment réel, doit déboucher sur l'étude des lignes de force qui régissent une culture, des rapports avec une culture étrangère, du système ou des systèmes de valeurs sur lesquels peuvent se fonder les mécanismes de la représentation, autant dire, dans une large mesure, des mécanismes idéologiques. Etudier comment s'écrivent diverses études de l'étranger,

c'est prioritairement étudier les fondements et les mécanismes idéologiques sur lesquels se construisent l'axiomatique de l'altérité, le ou les discours sur l'Autre.

Je regarde l'autre, mais l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, à un niveau individuel (un écrivain), collectif (une société, un pays, une *nation*) ou semi-collectif (une famille de pensée, une *opinion*), n'apparaisse aussi comme la négation de l'Autre, le complément, le prolongement de mon propre corps, de mon propre espace. Je veux dire l'Autre (et pour d'impérieuses et complexes raisons le plus souvent) et en disant l'Autre je le nie et me dis moi-même. L'image de l'Autre apparaît comme une langue seconde, parallèle à la langue que je parle, coexistant avec elle, la doublant en quelque sorte, pour dire... autre chose. De la langue, l'image a étonnamment toutes les caractéristiques. Il suffirait de rappeler les éléments de définition de la langue donnés par Emile Benveniste pour les appliquer, sans schématisation aucun, à l'image: énonciation (parler c'est parler de); constitution en unités distinctes dont chacune est signe; référence pour tous les membres d'une même communauté; seule actualisation de la communication intersubjective. L'image est bien une langue seconde, un *langage*. Parmi tous les langages dont peut disposer une société pour se dire et se penser, parmi tous les langages symboliques (pensons à la mode étudiée par Roland Barthes), l'image en est un, original, qui a pour fonction de dire les relations inter-ethniques, inter-culturelles, les relations moins effectives que repensées, rêvées entre la société qui parle (et qui *regarde*) et la société *regardée*. Parce qu'elle est image de l'Autre, l'image est un fait de culture (nous parlons d'ailleurs d'imagerie culturelle). Elle doit être étudiée comme un objet, comme une pratique anthropologique et elle a sa place dans l'univers symbolique nommé ici *imaginaire*, inséparable de toute organisation sociale et culturelle. Mais l'image, en tant que représentation, peut être passible d'une analyse se réclamant largement de la sémiologie dans la mesure où cette représentation est un vecteur possible de la communication (le langage second évoqué plus haut). Pour reprendre les mots de Roland Barthes dans ses *Éléments de sémiologie*, l'image a une *fonction-signe*. Encore faut-il noter que l'image ne saurait avoir, même dans un texte littéraire, le caractère théoriquement polysémique dévolu à toute composition artistique ou esthétique. En d'autres termes: à un moment historique donné et dans une culture donnée, il n'est pas possible de dire, d'écrire n'importe quoi sur l'Autre. Les textes imagotypiques sont des textes en partie programmés, certains même encodés et décodables plus ou moins immédiatement par le

public lecteur (songeons au stéréotype qui fonctionne plus comme *signal* que comme *signe*). Les *discours* sur l'Autre ne sont pas en nombre illimité, mais en quantité repérable, sériable, pour reprendre le vocabulaire de l'historien. Dénombrer, démonter et expliquer ces types de discours, montrer et démontrer comment l'image, prise globalement, est un élément d'un langage symbolique, tel est l'objet même de l'imagologie.

* * *

Revenons à la définition de l'image comme texte programmé, comme communication programmée, pour distinguer, de façon théorique, trois éléments constitutifs de l'image que, pour des besoins de clarté et d'efficacité, nous exposerons selon un ordre de complexité croissante: le mot, la relation hiérarchisée, le scénario.

Comme élément premier constitutif de l'image nous identifions un stock plus ou moins large, plus ou moins stable du point de vue de la diachronie, de mots qui, à une époque et dans une culture donnés, permettent la définition et la diffusion plus ou moins immédiate d'une image de l'Autre. Ces mots, mais aussi dans des textes, ces constellations verbales, ces champs lexicaux composent l'arsenal notionnel, affectif, en principe commun à l'écrivain et au public lecteur. Puisque c'est l'écriture de et sur l'altérité qui nous occupe, il importe d'être attentif à tout ce qui permet la différentiation (Je vs l'Autre) ou l'assimilation (Je ressemble à l'Autre). Dans ce second cas, on voit tout le parti qu'une étude, au départ lexicale, peut tirer de notions opératoires telle que l'isotopie et d'une façon générale tout ce qui permet de passer d'une série lexicale, d'un axe sémique à une autre série, à un autre axe. L'analyse lexicale relèvera toute trace d'itération, répétition; elle pratiquera le comptage de certaines occurrences concernant le marquage des lieux (espace étranger), les indicateurs de temps (saisie historique ou anachronique de l'Autre), la saisie extérieure et intérieure des personnages étrangers, le choix de l'onomastique (symbolique de prénoms préférentiels), bref tout ce qui, au niveau du mot, permet un système d'équivalences entre l'Autre et Je. Il conviendra d'être attentif à l'adjectivation qui permet certains procédés de qualification et à tout processus de comparaison qui permet de saisir le passage d'une série sémantique à une autre, de comprendre comment peuvent s'écrire des processus d'appropriation de l'étranger (réduction de l'inconnu au connu) ou d'éloignement, d'exotisation, des processus d'intégration culturelle de l'Autre ou d'exclusion, de marginalisation. A ce stade l'imaginaire auquel renvoie

cette image en mots ou ce lexique est une sorte de répertoire, un dictionnaire en images, un vocabulaire fondamental servant à la représentation et à la communication. Mais les analyses lexicales ou celles dites de contenu se bornent à des comptages, à des remarques d'ordre sémantique qui, pour intéressantes qu'elles soient, ont besoin d'être sous-tendues par une lecture qui rende compte de l'organisation globale du texte, de son architecture et de ses articulations (par exemple entre thème et structure). Il faut donc passer d'un inventaire à l'examen de la production du texte. L'étude du rapport entre Je et l'Autre se transforme en enquêtes sur la *conscience énonciative* (le Je qui dit l'Autre) pour reprendre les mots de Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Suivre les méandres de l'écriture du Je énonciateur, c'est identifier, au delà des mots, des motifs, des séquences, ces thèmes, des visages et des images qui disent l'Autre, comment s'articulent au sein d'un texte les principes organisateurs, distributeurs (série du Je vs série de l'Autre), les logiques et les dérives d'un certain imaginaire. Le texte, projet de définition plus ou moins exhaustive de l'Autre révèle l'univers fantasmique du Je qui l'a élaboré, articulé, énoncé. Mais le passage du mot au champ syntagmatique, aux séquences narratives suppose l'adoption d'une méthode d'investigation nouvelle, inspirée largement de l'analyse structurale de Claude Lévi-Strauss qui veut voir dans les textes des mythes qu'il étudie des *paquets de relations*. La formule peut être appliquée avec profit à l'image. Mais précisons aussitôt: de relations hiérarchisées.

Il importera donc, dans ce second temps, d'identifier les grandes oppositions qui structurent le texte (pour simplifier: je-narrateur-culture d'origine vs personnage-culture représentée-l'Autre), les principales unités thématiques qui permettront de dégager les éléments dits décoratifs, les pauses descriptives, les séquences où se trouvent rassemblés les éléments catalyseurs de l'image. Dans le même ordre de préoccupations issues de l'anthropologie structurale, l'étude de l'image accordera un temps à l'analyse du cadre spatio-temporel. En effet, l'espace et le temps ne sont pas seulement générateurs de pittoresque descriptif: ils peuvent entretenir avec le système des personnages, avec le narrateur, avec le Je, substitut parfois de l'écrivain homme public, des rapports explicatifs. La donnée illustrative, si tant est qu'elle ne soit que cela, cède la place à une instance structurante du récit. Seront donc étudiés tous les procédés d'organisation et de réorganisation de l'espace étranger, ce qui fonde une rêverie sur l'espace (une *mythification*, au sens neutre du terme): l'imagologie aboutit ici à une topologie généralisée et différentielle. Ce qui est proposé pour l'espace vaut

pour le temps: les stéréotypes de l'étranger plongent celui-ci dans un temps immémorial, anachronique. D'une façon générale on observera tout ce qui, dans l'espace comme dans le temps, répond à une construction de type *euphorique*, positif ou dysphorique, péjoratif pour l'Autre. Dans le repérage des principes organisateurs et hiérarchisants du texte, on sera attentif à tout ce qui est ligne de partage entre Je et l'Autre, donc au système relationnel des personnages. Il ne s'agit plus seulement de la caractérisation (lexicale). Il s'agit, par exemple, de la distribution entre personnages masculins et féminins. On mettra donc en évidence le système de qualification différentielle qui permet la formulation de l'altérité, à travers de couples oppositionnels qui vont faire fusionner nature et culture: sauvage vs civilisé, barbare vs cultivé, homme vs animal, homme vs femme, adulte vs enfant (Je est adulte, l'Autre est l'enfant), être supérieur vs être inférieur. Après le cadre spatio-temporel et le corps de l'Autre, le système de valeurs de l'Autre, les manifestations de sa culture, au sens anthropologique (religion, vêtements, musique, cuisine, etc...) constituent un troisième et dernier secteur où s'affirment avec force des relations hiérarchisées. Ce qui signifie essentiellement que l'écrivain a choisi certains éléments pour l'élaboration de *son* image. Il n'a bien évidemment pas copié le réel: il a sélectionné un certain nombre de traits jugés pertinents pour *sa* représentation de l'étranger. Il reste à étudier la signification sociale et culturelle (et non plus simplement textuelle) de ces éléments et les raisons mêmes du ou des choix opérés. L'ensemble de ces choix peut en fait s'apparenter à un véritable scénario, à une *histoire*, à une image mise en scène et fonctionnant non pas seulement dans le texte mais dans la société d'où elle est issue et à laquelle elle s'adresse.

L'image scénario nous oblige à repenser les rapports de la littérature et de la société, non pas seulement en termes de texte et de contexte, mais en termes de texte imagotypique et imaginaire social. Et encore: dans quelle mesure l'image est-elle tributaire de scénarii de la culture d'origine (*influence* du roman picaresque, du Don Quichotte sur un texte imagotypique espagnol)? Dans quelle mesure le texte imagotypique dans le scénario qu'il propose peut-il agir sur l'opinion et jouer dans le sens large du terme le rôle d'un mythe explicatif? L'Espagne de Victor Hugo est un mythe explicatif pour le poète: c'est une des intuitions profondes de Charles Baudouin dans sa classique *Psychanalyse de Victor Hugo*. On pourrait en dire tout autant pour Montherlant à partir du *mythe* ibérique et/ou romain. Le scénario devient aussi mythe collectif: c'est l'aventure simple de la Carmen de Mérimée qui, orchestrée par Bizet, devient un véritable scénario mythique

d'une Espagne sensuelle et tragique. L'imaginaire que nous identifions est le lieu où triomphe l'intertextualité puisqu'il est le lieu d'archivages et de réactualisations possibles de pans de textes, de scénarii, venus de l'étranger ou naturalisés dans le pays regardant. Mais l'intertextualité dont nous parlons, loin de nous ramener au fonctionnement interne d'un texte, nous invite à comprendre comment et pourquoi tel texte, pour tout ou partie, a pu devenir un outil de communication symbolique. A ces deux questions seule l'histoire culturelle est capable de fournir des éléments de réponse. C'est que le texte imagotypique sert à quelque chose dans et pour la société dont il est l'expression, même fugitive et parcellaire. C'est que l'image sert à penser, à penser *autrement*. Le scénario est l'expression de ce que nous pourrions nommer la fonction symbolique du texte littéraire. Ici, dans le cas du texte imagotypique, elle se confond avec la *rêverie* sur l'Autre. Il faut prendre le mot *rêverie* dans le sens plein autorisé par la poétique. La rêverie sur l'Autre repose en partie sur les deux grands principes de symbolisation que sont la métaphore et la métonymie. Des procédés de symbolisation qui sont aussi, on l'a vu, des procédures d'écriture, de caractérisation, de classification, de comparaison; des procédés qui vont organiser la rêverie sur l'Autre et qui pourraient renvoyer des phénomènes mentaux repérables dans le rêve (condensation et déplacement) et recouper des procédés de transposition, de métaphorisation ou des procédés de substitution qui écrivent, signifient l'Autre. Mais l'image de l'Autre, parce qu'elle reste une représentation culturelle ne sera jamais pleinement auto-référentielle (comme l'est l'image poétique), en raison même du caractère largement programmé de cette image de culture, en raison des hiérarchies et des écarts qui l'expriment et la fondent, en raison des attitudes mentales qui la régissent. Si l'image culturelle tend à être symbole et l'imagerie culturelle une manière de langage symbolique, précisons aussitôt que sa signification est toujours plus ou moins conventionnelle, c'est-à-dire garantie, en dernière analyse; non pas seulement par l'énoncé qui l'exprime, mais aussi par le code social et culturel, ultime composante de cet imaginaire social, lequel cautionne la circulation et la validité de l'image. Ce code social et culturel est précisément ce que évite de penser l'imaginaire en dehors de l'histoire et du cadre social qu'il exprime et auquel il renvoie.

* * *

C'est en cela que ces analyses peuvent relancer une discipline, elle aussi tombée en discrédit, l'histoire des idées. Par idées il faut évidemment

entendre non la *Geistesgeschichte* mais bien les systèmes idéologiques, les systèmes de valeurs, outillage conceptuel qui sert de base à toute analyse des mentalités. Il s'agit d'étudier non seulement ce que disent, mais ce que taisent les textes; de repérer non seulement leur organisation explicite mais aussi implicite. C'est précisément à ce niveau complexe que se pose le premier problème interprétatif: savoir dans quelle mesure il s'agit d'une organisation rationnelle, consciente, contrôlée, largement tributaire de schémas de pensée dûment répertoriés ou s'il s'agit d'un domaine extra- ou pré-réflexif. En transposant à un autre niveau il s'agirait de voir comment le texte (tel le mythe, antique ou moderne) est ce lieu fascinant où s'opère une fusion plus ou moins achevée entre le rationnel et le mythique, entre le logos et le mythos, tant il est vrai que les textes imagologiques composent aussi, à leur manière une vaste fresque où se peut lire la mythologie, *lato sensu*, d'une époque, d'une génération, d'une famille intellectuelle.

Ecrire sur l'Autre, écrire l'Autre suppose aussi, d'un point de vue littéraire, toute une série d'évaluations que nous appellerons morales, au sens large du terme, entre le narrateur et le destinataire, entre le personnage de la culture d'origine et l'étranger pris dans le texte, entre le champ culturel du public lecteur (le même que celui de l'auteur) et ce faux champ étranger qu'est le champ de l'Autre. Cette constante relation duelle entre divers Je et l'Autre est repérable assez nettement dans les divers processus d'évaluation et de comparaison qu'offre le texte, et aussi dans le système de références utilisé pour caractériser l'Autre, pour l'annexer ou pour le rejeter, pour le valoriser de manière péjorative ou méliorative.

C'est ici que nous retrouvons une des délicates questions qui ont le plus obscurci les problèmes d'imagologie littéraire: on a prétendu -et on prétend encore- mesurer le degré de fausseté de l'image de l'étranger. Entreprise désespérée à plus d'un titre et désespérante surtout pour le littéraire qui prétend parvenir à résoudre cet impossible problème. Une *image* est -faut-il le rappeler?- une représentation, c'est-à-dire quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un, de quelque chose; c'est donc un substitut, en lieu et place, d'autre chose. Une représentation n'est donc pas une *image* au sens artistique du terme, ou si l'on préfère elle est une image, non dans le sens analogique (plus ou moins ressemblant à quelque chose) mais dans le sens référentiel (image pertinente par référence à une sorte d'idée préexistant à la représentation). On voit ainsi en quoi l'imagologie littéraire a partie liée avec l'histoire des *idées* ou des *mentalités*, puisque l'image de l'étranger est seconde par rapport aux idées, aux systèmes idéologiques qui s'instaurent entre pays nations, cultures ou aux systèmes rêvés, revus et

corrigés, que tout individu peut à son aise tisser, reconstruire, recomposer: l'Autre est aussi ce qui permet de vivre et de penser... autrement.

Cette nouvelle évidence nous montre à quel point l'analyse historique, structurale ou sémantique est dépassée au profit de considérations qui ressortissent à la sémiologie et à l'anthropologie. Il nous reste à examiner en quoi ces disciplines peuvent enrichir l'étude de ce que nous venons d'appeler *le champ de l'Autre*.

* * *

Si par sémiologie on entend la discipline qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale et, plus largement, l'étude des processus de communication, on comprend comment la sémiologie peut intéresser et éclairer l'étude des images de culture. On peut avancer que les images culturelles sont autant de modélisations sémiotiques à un moment historique donné. Pourtant une telle proposition exige d'être harmonisée avec ce que nous avons dit de l'approche sémantique (par exemple du lexique). Le cas du texte littéraire incluant une image de l'étranger nous fait passer, en général, du plan sémantique au plan sémiotique. Expliquons-nous. Il est tout à fait illusoire d'envisager l'analyse des thèmes et du lexique, une suite en principe indéfinie de sèmes virtuels qu'il importerait, comme dans toute analyse littéraire, d'aligner, de réagencer et décrypter. Au grand scandale des littéraires, l'image culturelle n'est pas poly- ou pansémique: à un moment historique donné il n'est pas possible (nous disons bien possible) de dire n'importe quoi sur l'étranger. Il s'agit, même dans le cas de textes littéraires, de discours en partie programmés, et c'est précisément ce caractère programme qui permet d'envisager un texte comme un système sémiotique, c'est-à-dire un système clos. L'image est un paquet de signes, parfois même, dans le cas des stéréotypes ou des clichés, de signaux qui, dans le temps même de leur formulation, donnent l'information et la réponse à cette information. De même que la valeur du signal se définit seulement à l'intérieur du système qui l'intègre, de même le stéréotype ou tel trait de l'image se définissent à l'intérieur d'une culture codée. Il ne s'agit pas, dans ces cas-là, de percevoir, de démontrer et de remonter la signification d'énonciations nouvelles (cas de la poésie, du texte *créateur*) mais bien de reconnaître d'identifier ce qu'on savait déjà.

N'hésitons pas à dire que l'image de l'étranger obéit à des règles contraignantes, lesquelles s'expliquent et par l'état de la culture *regardante* et par le rapport de force entre culture *regardante* et culture *regardée*.

L'image est signe à l'intérieur d'un système sémiotique clos, contraignant qui ordonne la possible rêverie sur l'Autre, appelle à la prise de position et peut aussi assurer une certaine cohésion sociale. Le texte est moins lu que reconnu par le groupe social auquel il s'adresse. On dira bien sûr que nous dessinons là un cas limite, vérifiable évidemment dans tous les exemples de littérature fabriquée (que nous avons eu d'ailleurs l'occasion d'étudier) où l'image de l'Autre est précisément celle qui est conforme à l'idéologie du lecteur auquel le texte s'adresse implicitement et parfois même explicitement. Insistons cependant sur ce que nous avons appelé le caractère *programmé* de tout texte imagologique, dans la mesure où les représentations de l'étranger ne sont pas en nombre illimité et qu'elles se constituent en fait aisément en système. Système parce que parler de l'Autre c'est aussi parler de Moi par rapport à l'Autre et qu'ainsi se dessinent (plus ou moins nettement dans les textes, concédons-le) les attitudes mentales majeures que nous avons identifiées comme étant la manie, la phobie et la philie.

A l'intérieur de ce que nous nommons système, l'écrivain a évidemment la possibilité d'écrire, de choisir son discours sur l'Autre, parfois même en contradiction totale avec la réalité politique du moment, c'est-à-dire en relation diamétralement opposée aux données politiques. Dans ce cas, comme dans n'importe quel autre cas de figure, l'Autre devient un objet d'investissement symbolique et ce à plusieurs niveaux possibles, depuis le niveau proprement personnel (psychologique, psychanalytique) où parler de l'Autre est s'auto-définir jusqu'au niveau politique où parler de l'Autre est faire acte de propagande, appeler à l'action, en passant par toute la gamme possible de ce que nous appelions la rêverie sur l'Autre.

Pour étudier ces modalités de la rêverie sur l'Autre ou de ce qu'on pourrait aussi nommer l'écriture de l'Altérité, il importe bien sûr d'identifier le lieu d'où s'énonce, s'écrit la rêverie (la culture *regardante*), ce qui fonde la différence entre Je et l'Autre, comment elle s'exprime, à travers quels procédés et quelles figures de discours, enfin comment elle s'explique et quelle est sa fonction (sociale) possible, en confrontant texte, discours avec la situation socio-culturelle du moment. Ainsi pourrait se constituer une histoire de l'imaginaire à partir de l'étude littéraire, pour peu que l'on veuille bien étudier non seulement les images avec lesquelles on a écrit, mais aussi celles avec lesquelles on a pensé, agi, senti, vécu. Si toute culture se définit en s'opposant à d'autres, la représentation de l'Autre est à la fois la forme inséparable de toute culture (écrite en tout cas) et en même temps la forme première et élémentaire, d'un phénomène d'une écrasante présence et prégnance qu'il est impossible d'ignorer. Ecrire dans ces condi-

tions une histoire de l'imaginaire revient à réinterroger une culture dans une de ses manifestations à la fois élémentaire et primordiale, étroitement liée à son devenir, mais qui a aussi ses lois propres. En effet l'imaginaire, *lato sensu*, n'est, bien sûr, ni la déformation du réel, ni sa reproduction plus ou moins altérée, ni même l'on ne sait quel ersatz, mais un monde qui a ses principes et ses lois propres.

Si nous avons parlé à plusieurs reprises de *rêverie* sur l'Autre, c'est bien sûr, comme toujours, faute de trouver un terme plus adéquat, mais c'est aussi parce que le discours sur l'Autre, mélange complexe de sentiments et d'idées, peut jusqu'à un certain point être *comparé* au langage fortement symbolique qu'est le rêve, éveillé ou non, la rêverie plus ou moins contrôlée. Langage symbolique, l'image l'est à plus d'un titre, lorsqu'on essaye de la saisir dans certaines de ses expressions textuelles.

Il n'est pas sans intérêt en effet de constater que les deux grands principes de symbolisation (la métaphore et la métonymie) servent également à la constitution de l'image, selon qu'elle emprunte les voies de comparaison et de figuration que sont métaphore et métonymie. Il est particulièrement éclairant d'observer comment la description (d'un paysage étranger) ou la caractérisation (d'un personnage étranger) répondent, en plus net et plus simple, au travail poétique qui a nom métaphorisation: Ecrire ou décrire l'Autre, c'est opérer des déplacements lexicaux, aboutir à de nouvelles équivalences, en qualifiant ce qui ne peut être simplement nommé ou adjectivé et dire de et sur l'Autre ce qui ne peut être énoncé sur soi-même ou sur la culture d'origine; c'est bien ce que nous nommions, à propos du champ de l'Autre, un investissement symbolique.

Au plan non plus individuel mais collectif, écrire sur l'Autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations à l'échelle collective, justifier les mirages ou les fantasmes dépréciatifs: l'image de l'étranger est bien ce mode de connaissance indirect, symbolique dirons-nous, grâce à quoi se définit, se pose et s'affirme un individu, ou une collectivité, même si celle-ci est tenue pour inférieure par rapport à l'Autre (mirage et manie), supérieure (phobie) ou complémentaire (philie). L'histoire de l'imaginaire que nous appelons de nos vœux tiendrait compte de ces attitudes simples, élémentaires, s'attacherait à une analyse, la plus fine possible, du discours sur l'étranger et confronterait ces résultats aux données de l'histoire sociale et culturelle pour contribuer à enrichir et à diversifier cette histoire *totale* à laquelle il serait temps que les littéraires apportent une contribution.

Il semblerait pourtant, à première vue, que l'imagologie, surtout celle que nous essayons de mettre en oeuvre, soit largement tributaire des analyses textuelles et des sciences humaines; autrement dit l'imagologie met à profit pour s'élaborer les acquis de disciplines voisines ou de recherches connexes, elle *reçoit* mais n'*apporte* rien.

A chaque niveau, à chaque étape de l'étude imagologique que nous avons tenté de définir (1^o le mot, 2^o la relation hiérarchisée, 3^o le scénario), nous n'avons pas caché l'utilisation faite d'une certaine sémiologie, de l'analyse dite structurale (inspirée il est vrai plus par Cl. Lévi-Strauss que par le structuralisme dit littéraire) ou de certaines analyses s'inspirant librement de la psychanalyse ou de recherches sur l'intertextualité, par exemple. En dépit de ces dettes, ou à cause d'elles, il est cependant possible d'envisager comment chaque niveau d'étude ou d'interrogation peut être mis en relation avec des problèmes de poétique, au sens le plus large du terme.

Nous avons posé comme premier niveau d'étude, premier et fondamental, le mot, et nous avons défini une première configuration de l'image (textuelle) et de l'imagerie (sociale donc culturelle) comme étant celle d'un lexique, suscitant des relevés lexicaux, l'identification de champs sémantiques, la recomposition de possibles isotopies. Nous avons souligné l'intérêt de relevés d'occurrences et, au delà de simples comptages, celui de pouvoir recomposer les constellations verbales à partir desquelles le texte a été élaboré. Ce faisant, nous avons remarqué comment un tel niveau d'études débouchait sur une possible histoire des idées, laquelle, bien souvent, est l'histoire de quelques notions-clés, de quelques mots ou clichés, ou stéréotypes. Or, cette démarche ou ces principes de lecture ne sont pas fondamentalement différents de ceux définis par Jean Rousset lorsqu'il entend cerner ce que peut être sa lecture critique, formelle sans être formaliste, d'un texte, attentive à ce qu'il a nommé la reconstitution d'une série verbale, notion empruntée au musicologue Boris de Schloezer qui a isolé la notion de *série sonore*, base de *relecture* de l'oeuvre de Jean-Sébastien Bach.

Cette attention portée au mot et aux réseaux qu'il constitue et qu'il engendre peut nous amener à opérer une distinction entre une théorie linguistique d'inspiration saussurienne et une autre qui ne jouit pas du même prestige et qui, pourtant, est celle dont se réclame tout créateur; une théorie donc poétique et ontologique du langage: celle issue des réflexions de Wilhelm von Humboldt et qui aboutissent aux propositions philosophiques de Heidegger. Qu'on ne se méprenne pas sur cette distinction qui apparaîtra comme attentatoire à la vulgate universitaire, épistémologique, sur laquelle

comme attentatoire à la vulgate universitaire, épistémologique, sur laquelle vivent *nos études littéraires*. De même qu'il est *vrai* qu'une table est bien *réellement* carrée ou rectangulaire et qu'elle devient, par les lois de la perspective, donc de la création, un losange en peinture, de même la théorie saussurienne est totalement et pleinement *vraie* d'un point de vue scientifique mais elle ne rend pas compte du créateur qui considérera le mot non comme un signe (composé d'un signifiant et d'un signifié) mais comme une unité susceptible d'expansions indéfinies, *energeia* vs *ergon*, énergie vs produit, base de la théorie de Humboldt, non comme un signifié mais comme un signifiant jouant dans le texte de tous les effets de juxtaposition, de spatialisation, de superposition.

Comme nous ne doutons pas de l'effet scandaleux de cette réflexion, nous nous permettons de nous réfugier derrière l'opinion évidemment autorisée d'un Roland Barthes, qui plus est de la *première période*, l'auteur de l'admirable *Critique et Vérité*, texte dans lequel le critique est obligé de répondre à des attaques infondées et de formuler les bases d'une nouvelle étude littéraire:

La littérature est exploration du nom: Proust a sorti tout un monde de quelques sons: Guermantes. Au fond, l'écrivain a toujours en lui la croyance que les signes ne sont pas arbitraires et que le nom est propriété naturelle de la chose: les écrivains sont du côté de Cratyle, non d'Hermogène.

Nous demeurons persuadé que la poétique (au sens premier du terme) aura fait un grand progrès dans la réflexion à partir du moment où elle aura accordé une place à une théorie *poétique* du mot, à côté d'une théorie purement *communicationnelle*.

Le second niveau d'étude (la relation hiérarchisée) offre de très nombreuses possibilités d'élargissements poétiques: poétique de l'espace (prolongement de la réflexion sur l'espace étranger), transcription d'un espace intérieur, relations entre la littérature et la production picturale (émergence de la notion de *paysage*, par exemple). L'analyse du corps de l'autre fondée sur la notion de *proxémie* peut rejoindre des réflexions sur le corps romanesque, sa fictionnalisation et les rapports entre personnage et espace. L'étude du texte et de l'image comme texte anthropologique peut déboucher sur une relecture de la littérature dans ses rapports avec le contexte culturel du temps, de la culture *réceptrice*: jusqu'à un certain point le texte reprend, pour les réélaborer, des éléments d'une civilisation matérielle, notion chère à Fernand Braudel. S'il est hors de propos de se saisir de textes littéraires pour *illustrer* certains problèmes historiques et culturels (ce

que font parfois les historiens), il est hors de doute que la littérature et ses textes peuvent être étudiés comme des modalités particulières d'utilisation d'éléments d'une culture, d'une civilisation matérielle. Il suffit pour cela de penser à la littérature comme à *la fois* un phénomène spécifique, poétique (le système littéraire et le texte obéissant à des principes poétiques propres) et comme une pratique culturelle, s'ajoutant à d'autres (peinture, sculpture, cinéma, et, pourquoi pas, vêtement ou cuisine). Mais il est vrai qu'il est très difficile de demander au littéraire de penser *en même temps* à la littérature et à ce qui n'est pas littérature, dans la mesure où il croit qu'il va, du même coup, abandonner, pire trahir, la spécificité littéraire. Or la spécificité littéraire ne se définit pleinement qu'au prix d'une confrontation (donc d'une... comparaison) avec d'autres manifestations ou pratiques culturelles observables à un moment historique donné dans un système culturel donné.

Enfin, le troisième niveau d'étude (l'image comme scénario) pose ou permet de reposer deux problèmes essentiels à l'étude de la littérature. En premier lieu, question qui ressorti à la littérature comparée: l'utilisation de textes étrangers pour l'élaboration d'une image de l'étranger pose la question de l'intertextualité, c'est-à-dire de la validité culturelle de certains textes *modèles* (pourquoi tel texte sera tenu dans un système culturel comme *modèle* de la culture étrangère regardée?). Tout phénomène d'intertextualité (comme d'ailleurs tout phénomène de *réception*) doit passer par l'interrogation *imagologique* c'est-à-dire comparatiste: pourquoi tel texte représente-t-il, à un moment donné, telle culture? Pourquoi tel texte étranger est lu, donc interprété, de telle manière? En second lieu, le texte imagologique (ou imagotypique) est un texte jusqu'à un certain point programmé, pour la simple raison qu'on ne peut pas dire, écrire n'importe quoi, à un moment donné, dans une culture donnée, sur l'autre. Or, ce caractère programmé pose des problèmes aux conséquences nombreuses et graves, au nombre desquelles nous retenons pour l'instant celle-ci: dans une culture donnée, à un moment historique donné, combien y a-t-il de *possibilités* de discours, de mises en texte de l'étranger? Question qui remet la production littéraire dans le cadre d'une analyse de type sériel, autant dire un nouveau scandale face à l'inaltérable et fondamentale originalité du créateur. Nous verrons comment cette question est sans doute au coeur de toutes nos études littéraires et qu'elle est, sous diverses formulations possibles, la seule et vraie question sur laquelle débouche ou achoppe toute réflexion authentique de *poétique*.

Nous avons toujours voulu inscrire notre réflexion sur la méthodologie de l'image dans le cadre d'un imaginaire social, notion empruntée aux historiens et qui a l'immense avantage d'éviter des errements auxquels le littéraire semble plus vulnérable que d'autres chercheurs. Réaffirmons avec force une évidence: le réel dont va se servir la littérature, que la littérature va mettre en mots est un réel déjà *culturisé* ou mieux: renversons la proposition. Le réel dont nous parlons, qui est notre référence, est en fait un réel dit dans une certaine langue, donc inscrit dans un certain système culturel et, par conséquent, la littérature qui utilise cette langue pour le recréer, recrée aussi le réel dont nous *parlons*. Par conséquent lire dans un texte *la mère, le père, l'arbre, l'eau*, ne signifie pas que nous sommes devant des images interchangeable et primordiales (cf. archétypes) mais que nous sommes devant des images, des représentations qui varient d'une culture à l'autre. Ceci nous rappelle utilement que s'il est vrai qu'on ne peut penser la différence que par rapport à la ressemblance, il n'en est pas moins vrai que l'objet fondamental de la littérature comparée, en tant qu'outil d'investigation culturelle, reste celui d'étudier des différences, des *écarts différentiels* et non d'hypothétiques reconstructions reposant sur une idée ou sur des *a priori* fondamentalistes.

Ce rappel étant fait (et il apparaît de plus en plus important de le faire), il est possible de réfléchir à une étude littéraire de l'*imaginaire*, champ de recherche dans lequel se sont impliqués les historiens des mentalités, des sensibilités, les historiens dits *du troisième niveau* (non plus histoire politique, ni histoire économique, mais histoire des mentalités). Ce temps d'études, de réflexion, ne constitue pas un détour dans notre parcours littéraire ni une incursion dans des domaines qui nous seraient interdits: il est la phase indispensable pour penser la production littéraire dans ses rapports (certes complexes et non univoques) avec une société, une culture (d'origine) et avec une culture étrangère. Nous avons déjà plaidé pour cet élargissement, lequel garantit à notre réflexion poétique la base la plus large et la moins discutable possible.

De quoi s'agit-il, tout simplement? De confronter ce qui fait l'originalité de la littérature (qu'elle partage avec d'autres *arts*), c'est-à-dire sa capacité morphopoétique avec d'autres manifestations culturelles. Il faudrait que le littéraire se persuade de cette évidence: le texte littéraire en tant que manifestation d'un moment culturel donné, donc d'une expression particulière d'un imaginaire donné, est susceptible d'être étudié non pas en soi (étude textuelle) mais en tant que concrétisation particulière d'un imaginaire social. Dans cet imaginaire, l'étranger n'est certes plus le point de

mire essentiel: tout devient passible d'une interrogation qui aboutit à définir les composantes historiques, c'est-à-dire sociales, culturelles, d'un texte ou d'un ensemble littéraire. Mais cette dépendance historique, si l'on peut dire, a sa contre-partie: la littérature est vue aussi (enfin?) comme une expression symbolique, produit de la culture et de l'histoire, mais aussi réintervenant dans l'histoire et la culture, et non pas à un moment donné, mais tant qu'elle est tenu pour *référence*, *autorité* dans une culture, qu'elle soit d'origine ou étrangère. Nous retrouvons ici l'idée de la longue durée qui est loin d'être encore présente dans nos études littéraires et nous voyons le bien-fondé d'études pionnières comme celles de Ernst Robert Curtius ou, sur un autre plan, plus philosophique, celles de Hans Blumenberg et ses études de *métaphorologie*. Mais les métaphores qu'il étudie sont en fait des situations verbalisées à partir desquelles la culture (européenne, *lato sensu*) imagine, c'est-à-dire s'écrit, se pense et se rêve: ce qu'elle fait aussi à un degré moindre avec l'image de l'Autre, catalysateur puissant d'expression souvent inavouées, difficiles à dire dans un contexte national précis.

L'imaginaire qui doit faire l'objet de notre attention va réinstaller au coeur de notre réflexion la thématique, champ d'études qui a été tenu en suspicion, sans doute parce qu'il était plus scientifique, pour certains, d'étudier des structures ou des séquences que des thèmes. Nous reconnaissons bien volontiers que les variantes hélas illimitées de la *Stoffgeschichte* ont abouti souvent à des constats ou plutôt à des paraphrases.

La thématique que nous proposons de réintroduire au centre de nos études comparatistes (en suivant les leçons de Georges Poulet et de Jean Rousset, ou de Jean Starobinski), est synonyme, dans sa nature comme dans sa fonction, de l'image étudiée dans nos textes. Mais il s'agit d'être attentif à la *matière* même de ces images, sans pour autant verser dans l'étude dite de contenu, autre danger de nos études qui aboutit, au reste, le plus souvent (cf. d'innombrables thèses *universitaires*) à des centons de citations, à des *dissertations* parce que, précisément, le relevé thématique n'est pas articulé à l'étude des structures du texte et qu'il n'est pas mis en rapport avec la question fondamentale de la *production* de texte. Or, cette thématique, telle que nous l'entendons, aurait au moins trois mérites: d'abord, d'arriver plus justement, plus concrètement à une analyse dite structurale (et nous retrouvons en fait ce que Jean Rousset nomme *forme*); ensuite, de saisir d'un texte à l'autre des continuités qui relèvent de l'histoire des idées (et nous retrouvons l'intuition de Georges Poulet); enfin, de pondérer nos réflexions poétiques, théoriques sur le texte ou sur les systèmes littéraires. Ce dernier point mérite à lui seul un approfondissement.

Nous considérons (avec d'autres comparatistes) que la notion de *poly-système* constitue à l'heure actuelle une avancée considérable dans la réflexion théorique, justement parce qu'elle se défend d'être une théorie, parce qu'elle est d'inspiration historique et culturelle et qu'elle est attentive aux phénomènes de reproduction (littérature *épigonale* ou de rupture, littérature *primaire*). Toutefois, observons que la notion de continuité ou de rupture en littérature ne se résume pas à des questions formelles (reproduction d'un genre, d'un modèle) ni même à des questions de normes (sociales, politiques) ou de canons (esthétiques). Il semble curieux que la littérature comparée n'ait pas affronté un problème pourtant capital: les distorsions innombrables en histoire littéraire entre l'adoption (au demeurant rapide, souvent spectaculaire) de modèles esthétiques et la permanence ou la reprise de certains thèmes dont l'ensemble ne peut être autrement nommé que par le mot *imaginaire*.

Il y a bien longtemps, à un moment où le polysystème n'était pas encore *né* et où nous raisonnions encore avec des notions qui aujourd'hui semblent définitivement périmées, nous avons étudié le cas littéraire, mais surtout culturel, intéressant, de la tragédie néo-classique espagnole au XVIII^e siècle, analyse qui nous avait permis, sans grande difficulté, de mettre en relief une littérature en crise parce qu'elle obéissait du point de vue esthétique à des canons et à des normes françaises (modèles racinien et voltairien) mais qu'elle reposait, au niveau *thématique* (nous dirions aujourd'hui *imaginaire*), sur l'exploitation de thèmes, de personnages de l'histoire *nationale*. Faut-il dans ce cas parler de rupture? De nouvelle école? Sans doute, mais en tenant compte de décrochements importants dans le champ littéraire et dans l'imagination créatrice. Ces déphasages sont-ils réellement pris en compte dans nos histoires littéraires? Certainement pas. Ajoutons que parler d'une littérature *picaresque* en France au XVII^e et XVIII^e siècle ne signifie rien, tant qu'on n'a pas observé toutes les conséquences culturelles (et non pas seulement esthétiques) de l'adoption (partielle) d'un modèle espagnol dans la culture française. Or, de même que nous avons tenu à montrer comment tout phénomène de *réception*, d'évaluation esthétique d'une littérature étrangère doit être étudié, à un moment de la recherche, comme un phénomène d'image, c'est-à-dire de représentation, de même nous pensons que l'étude des formes littéraires et de leur passage d'une culture à une autre (leur fortune... ou leur réception) doit être analysée en fonction de principes imagologiques, en vertu de fait que ces formes sont issues de cultures dont il importe de saisir les contours dans une autre culture qui va devenir réceptrice. Cet *imaginaire esthétique*

nous permettrait de comprendre la valeur et la portée de nouvelles littératures ou de littératures émergentes; le roman latino-américain des années 60, la jeune littérature francophone d'Afrique nous montrent que l'émergence en matière poétique concerne la thématique, la nouveauté thématique, l'imaginaire au moins autant sinon plus que l'adoption de nouvelles formes ou stratégies textuelles. Qu'on ne dise point que notre discours entérine la dichotomie fonds/forme, alors que précisément: 1^o nous plaignons pour l'étude d'un fonds thématique parce qu'il est occulté, souvent; 2^o nous souhaitons réfléchir sur l'articulation d'un fonds et d'une forme, articulation dont l'analyse formelle fait encore l'économie.

Cette thématique dans ses relations esthétiques ne concerne pas seulement l'élaboration, la production de textes; elle concerne l'imagination créatrice d'individus, de générations, de mouvements. Qui niera qu'à l'heure actuelle il existe, pour définir la littérature latino-américaine ou celle d'Afrique, une idée dynamique, une *image* d'une littérature continentale, laquelle s'articule à une instance locale (enracinement très fort) et à une appartenance nationale parfois problématique. Cette réalité continentale n'est en fait, selon les écrivains, qu'une idée politique, un idéal *esthétique* ou une image qui donne forme et sens à leur création. L'oublier dans une analyse littéraire, c'est une fois de plus jouer la théorie formelle contre la réalité poétique et culturelle.

* * *

L'imagologie, parce qu'elle est une réflexion sur l'Autre, même à partir de textes, ne peut se passer d'une base de positions non pas théoriques mais plus précisément philosophiques. Nous savons fort bien que nombre de littéraires, comparatistes, arrêterons ici même leur lecture, au nom de l'analyse pure (?) scientifique (?) de formes esthétiques, en dépit du fait que nous avons essayé de montrer les relations parfois trop évidentes entre l'esthétique et l'arrière-plan historique, social, culturel.

En quoi consiste ce que nous nommons base philosophique pour toute étude imagologique, et, partant, pour une étude littéraire générale *et* comparatiste. C'est-à-dire soucieuse d'analyser et d'expliquer des phénomènes relationnels entre textes, littératures, cultures.

La première réflexion que nous posons est issue de la notion de *scénario* appliquée au texte imagologique. Le texte construit à partir et autour d'une image de l'étranger est en partie *programmé*, en raison du conditionnement même que suppose, dans une culture données à un moment histori-

que donnée, une représentation de l'étranger. Observons au passage que c'est dans la synchronie que nous rappelons avec insistance la présence active du contexte (milieu culturel) et de l'histoire. Donc, ce programme en partie obligé vient se heurter à l'idée de création poétique, donc, de liberté créatrice, plus ou moins totale. Penser le littéraire, surtout en littérature comparée, c'est prioritairement inscrire ce qui n'est qu'un paradoxe apparent et surmontable: l'opposition dépassable, donc dialectique, entre le nécessaire, le sériable (ce qui ressorti au fonds culturel) et l'équation personnelle de l'écrivain.

La seconde réflexion est issue de la notion d'*écart différentiel* que nous avons posée comme élément fondamental de toute réflexion comparatiste. Mais cette réflexion sur la différence ne saurait promouvoir une pensée de la dichotomie ou de la binarité, en termes qu'affectationne une certaine sémiologie, du genre blanc vs noir, plus *versus* moins. Pour avoir étudié la représentation de l'Autre, nous savons à quoi aboutissent ces oppositions binaires, c'est-à-dire unilatérales: à la *manie* ou à la *phobie* (dont la manifestation la plus évidente et actuelle est le racisme). Penser la différence, donc, s'efforcer de mener des études de relations binaires entre deux séries de faits littéraires, ne saurait aboutir à promouvoir une pensée antinomique, mais bien plutôt comprendre en quoi consistent des transmissions, des imitations, des créations différentielles. Nous travaillons sur des relations qui, heureusement, ajoutons-nous, sont des erreurs fécondes, à ce point fécondes qu'elles peuvent être de dangereux stéréotypes. Mais il nous appartient de comprendre et donc de démonter des logiques, et parfois des dérives créatrices. La littérature comparée est destinée à penser le différentiel et à constater les innombrables résultats de deux processus inéluctables: une identité faite d'altérité dépassée ou sublimée ou radicalisée, ou une altérité affirmée par un dépassement de l'identité. Sans doute la position théorique, idéale, serait celle de la relativisation et de la dialectique de ces deux pôles, mais cette position relève du souhait, de la position du chercheur, donc de la logique de sa recherche, et non de la fin obligée de toute étude. Il ne s'agit donc même plus de position philosophique, mais d'éthique de la recherche.

A ce stade, ajoutons une troisième et dernière réflexion: la mise en évidence de *différences* ne saurait être la fin en soi de la recherche. Celle-ci, dans la mesure où elle met en lumière le mécanisme des différences, des *dialogues*, des échanges, montre aussi que l'affirmation de la différence en littérature et en culture aboutit le plus souvent à la radicalisation de ladite différence. Or, le comparatiste doit répondre à la question: que faire avec

ces différences? La seule réponse est dans l'idée d'une complémentarité et non d'une pérennisation de la différence. Ou pour utiliser le beau mot de Louis Massignon, parlant des cultures d'Orient et d'Occident, d'une *intus-susception*, ce que d'autres ont nommé, mais à un autre plan, métissage culturel (cf. Senghor ou Alejo Carpentier). Mais nous avons dépassé le stade de la méthodologie pour celui de la spéculation, domaine que s'interdisent encore beaucoup de littéraires. Il nous semble pourtant difficile de mettre sur pied une réflexion théorique en littérature comparée, sans réfléchir aux bases philosophiques sur lesquelles il faudra bâtir cette théorie.

* * *

L'étude de l'imagologie peut prétendre, actuellement, fournir trois principes ou propositions, à partir desquelles on peut réfléchir à ce qu'est la recherche, la théorisation possible d'une recherche *comparatiste*, c'est-à-dire relationnelle.

Nous affirmons que nous étudions des dialogues de cultures, mais nous étudions toujours des rapports de force entre systèmes culturels, les *images* de l'étranger étant, pour ainsi dire, l'expression, le résultat le plus évident, et parfois polémique, de ces rapports de force.

Nous affirmons que nous étudions toutes sortes de discours critiques sur des littératures étrangères passées le plus souvent en traductions, en adaptations dans une culture dite *regardante* ou *réceptrice*. Or, nous étudions en fait des processus d'évaluation, donc de représentation et de légitimation, en fonction de critères, de normes, de systèmes de valeurs dont l'identification constitue le fondement même des continuités et des ruptures dans le processus historique et culturel de création littéraire.

Nous affirmons que nous *comparons* des textes, des séries de phénomènes, de faits littéraires. Or, en réalité nous ne comparons rien (fort heureusement). Nous mettons en relation, en relation explicative, éclairante deux séries de faits dont la conjonction est l'expression, la manifestation même de la *différence* que nous voulons expliquer. Plus profondément, notre étude de la différence ne peut déboucher que sur une meilleure connaissance de ce qu'est la littérature ou toute activité artistique, créatrice: recréer un monde pour rendre celui où nous vivons habitable et compréhensible. *C'est poétiquement que l'homme habite cette terre*¹.

¹ Nous reprenons ici quelques réflexions déjà présentées d'une façon plus détaillée dans plusieurs études et articles (*vid.* références bibliographiques).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

* PAGEAUX, D.-H. (1966). "Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole" in *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, t. II. Paris: Institut d'Etudes Hispaniques, pp. 235-242.

* PAGEAUX, D.-H. (1970). "Communication de masse et sous-littérature: les stéréotypes du roman d'espionnage" in *Actes du VI^e Congrès International de Littérature comparée*. Bordeaux. Ed. E. Bleber, Stuttgart, 1975, pp. 517-521.

* PAGEAUX, D.-H. (1971). *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*. Paris: Fondation Gulbenkian.

* PAGEAUX, D.-H. (sept.-oct. 1978). "L'Espagne devant la conscience française au XVIII^e siècle", *L'information littéraire*, repris dans *L'information historique*, sept.-oct. 1979.

* PAGEAUX, D.-H. (1980). "De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois" in *Colloque de Clermont Ferrand*.

* PAGEAUX, D.-H. (1981). "Une perspective d'étude en littérature comparée: l'imagerie culturelle", *Synthesis*, Bucarest, VIII.

* PAGEAUX, D.-H. (1982). "Nos ancêtres les Gaulois. Un Best-seller populaire du XIX^e siècle: *Costal l'Indien* (1852) de Gabriel Ferry" in *Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, 4: L'évolution du roman*. Innsbruck, pp. 465-469.

* PAGEAUX, D.-H. (1983a). "La réception des oeuvres étrangères: réception littéraire ou représentation culturelle?", *Acta Universitatis Wratislaviensis*, XX.

* PAGEAUX, D.-H. (1983b). "L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle", *Synthesis*, Bucarest, X.

* PAGEAUX, D.-H. (1985). "Le comparatiste homo viator", *Neo-Helicon*, Budapest, XII, 1.

- * PAGEAUX, D.-H. (1986). "Littérature comparée et sciences humaines", *Sensus communis, Festschrift für Henry Remak*, Tübingen, Gunter Narr.
- * PAGEAUX, D.-H. (1989). "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire" in *Précis de littérature comparée*, éd. P. Brunel et Y. Chevrel. Paris: PUF.
- * PAGEAUX, D.-H. (1990). *Ernesto Sábato ou la littérature comme absolu*. Paris: Ed. Caribéennes.
- * PAGEAUX, D.-H. (1991). "L'orientalisme littéraire" in *Grand Atlas Universalis des Littératures*. Paris, pp. 310-311.