

LA DIMENSION ETRANGERE COMME AXE D'ETUDES EN LITTERATURE COMPAREE

DANIEL-HENRI PAGEAUX*

RESUME

Cet article a comme but une approche de la Littérature Comparée, considérée dans ses inter-relations littéraires et culturelles. A partir de cette conception, l'Auteur fait l'analyse du voysge en tant qu'une pratique culturelle et propose une étude de l'image en tant que représentation de l'Autre, déviation significative entre deux réalités culturelles.

RESUMO

Este artigo tem como objeto o enfoque da Literatura Comparada nas suas interrelações literárias e culturais. A partir dessa concepção, o Autor aborda a viagem como uma prática cultural e propõe um estudo da imagem enquanto representação do Outro, desvio significativo entre duas realidades culturais.

* Professur à ls Sorbonne Nouvelle - Paris III.

La littérature comparée en tant que discipline ne repose pas, on le sait, sur la "comparaison". Pas uniquement. De fait, il s'agit, beaucoup plus souvent, beaucoup plus largement de "mettre en relation" deux séries littéraires, culturelles: deux auteurs, deux textes, deux cultures. Comme l'a fort bien défini Afrânio Coutinho, la littérature comparée présente le caractère particulier de "inter-relacionamento" qui justifie la mise en relation de deux séries différentes de faits, de données littéraires.

Seconde mise au point préliminaire: il n'y a pas (ajoutons heureusement) de méthode "comparatiste". Observons que d'autres disciplines, telles l'anthropologie ou la linguistique, revendiquent, elles aussi, une méthode comparative dont la littérature comparée peut s'inspirer. A partir d'une réelle interdisciplinarité, la littérature comparée fait non seulement dialoguer les littératures et les cultures, mais aussi les méthodes d'approche du fait et du texte littéraire, selon la nature du questionnement défini par le chercheur. S'il n'y a pas de spécificité dans la méthode, il y a, pour le comparatiste, une spécificité dans le questionnement, c'est-à-dire dans le rapport qu'il établit entre les faits qu'il pose comme champ de recherches. La première hypothèse de travail du chercheur comparatiste est la définition la plus précise possible du champ de recherche qu'il entend étudier: délimitation d'un corpus textuel, formulation sous forme d'hypothèse de la mise en relation qu'il opère (d'où les titres d'étude comparatiste reposant très souvent sur une articulation de type binaire).

Troisième et dernière mise au point: la littérature comparée s'est constituée, au long de plusieurs décennies (presque un siècle pour la France) en un véritable "programme" d'études. Il existe, comme je l'ai dit, parodiant un titre d'ouvrage historique célèbre, dû à E. Le Roy Ladurie, un "territoire" du comparatiste qui est constitué par plusieurs orientations de recherches et de questionnements, lesquelles, à leur tour, fondent jusqu'à un certain point l'originalité de notre discipline. Je retiendrais pour ma part trois orientations fondamentales:

1/ la dimension étrangère étudiée dans les relations inter-littéraires et inter-culturelles: la littérature est étudiée dans ses manifestations qui ressortissent à la présence et à la fonction active d'un élément étranger: le voyage, la traduction, la réception critique de textes étrangers, l'intermédiaire, la

représentation de l'Autre sont autant de facettes de ce phénomène.

2/ la poétique comparée: il s'agit à présent d'études plus spécifiquement textuelles qui, en intégrant une dimension étrangère, une donnée étrangère, entendent étudier et plus directement comparer deux ou plusieurs séries de textes pour en comprendre mieux l'élaboration, la production. On retiendra en particulier les études de thèmes et de mythes; mais, dans une perspective plus large, on pourra réfléchir sur certains phénomènes littéraires tels qu'un mouvement, une école, une tendance, une esthétique etc... en privilégiant deux ou plusieurs manifestations dites "nationales".

3/ la relation de la littérature en tant que moyen d'expression avec d'autres types d'expression: la peinture, la musique, le cinéma, le théâtre, non seulement pour étudier des formes particulières de relation (formes dites mixtes comme le livret d'opéra ou le scénario de film) mais aussi pour proposer quelques éléments de réflexion sur la "spécificité" possible de la littérature face à d'autres modes d'expression.

C'est la première orientation que je voudrais plus spécialement présenter à l'occasion de ces deux conférences. Je retiendrais tout particulièrement le voyage et l'image.

- I -

De toutes les expériences de l'étranger, le voyage est certainement la plus directe, la plus complexe. En tant que pratique culturelle, le voyage requiert une approche historique, anthropologique. Mais il reste, pour le littéraire, une expérience humaine singulière, irremplaçable pour celui qui l'a vécue et, sous forme écrite, un témoignage qui prend place dans un moment précis de l'histoire culturelle d'un pays: celui du voyageur. Le voyage qui nous intéresse est le voyage retranscrit, récrit, le produit d'un échange entre un espace étranger et le choix d'une écriture, d'une forme et d'un contenu culturels; et encore, le voyage servant de modèles à d'autres expressions littéraires telles que le voyage imaginaire ou le roman.¹

Dans le récit de voyage, l'écrivain-voyageur est producteur du récit, objet souvent privilégié du récit, organisa -

teur du récit et metteur en scène de sa propre personne. Il est narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses faits et gestes, héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger, une scène étrangère, mais aussi actualisée par le récit; il est le témoin privilégié par rapport à un public définitivement classé comme sédentaire, conteur enfin pour la plus grande joie de ce dernier.

Dans la tradition gréco-latine tout voyageur est un menteur: il raconte son histoire, des histoires. Modèle du genre: Ulysse, traité par Juvénal, dans sa XVe. Satire, de "charlatan" (aretalogus). C'est encore l'avis de l'Encyclopédie qui rappelle, à l'article "Voyageur" que "tout homme qui écrit des voyages est un menteur". On ne saurait donc trop marquer de différence entre un voyage "réel" et un voyage "imaginaire": l'écrivain-voyageur, par le fait même qu'il écrit, va affabuler. Il importe de voir selon quelle logique vont se construire ses mensonges, même lorsque le texte est présenté comme "objectif" et quels mensonges sont susceptibles de se transformer en matière littéraire.

Lorsque nous réfléchissons sur les rapports entre voyage et littérature, nous sommes frappé par trois formes majeures qui, historiquement, se sont succédées: le pèlerinage, le voyage et le tourisme. Car il est clair que le pèlerinage n'est pas le voyage. Pas simplement, pas uniquement. Même si le pèlerin n'a pas toujours été un être exemplaire, le pèlerinage, en tant que pratique culturelle, affirme l'inutilité du monde d'ici bas et il superpose à la vie terrestre, à ses aléas et malheurs, un itinéraire, une quête. Quête verticale, si l'on peut dire, complétant, doublant le trajet horizontal, les cheminements, les journées. Pendant tout le Moyen Age, le pèlerin voyage en groupe. Il faudra attendre le XVIe. et le XVIIe. siècle pour le voir circuler seul, pour le voir se transformer en personnage romanesque, ayant troqué sa quête spirituelle pour une quête amoureuse: El Peregrino en su patria de Lope, "el peregrino de amor" des Soledades de Góngora, el peregrino andante du Persile de Cervantes nous font passer dans le monde des aventures romanesques; Compostelle est bien oublié... Mais le phénomène grégaire du pèlerinage médiéval pourrait nous faire penser à une première forme de "tourisme", avec ses itinéraires, ses guides, ces déplacements massifs et organisés.

Or, le voyage s'oppose à la fois au pèlerinage et au tourisme grégaire en ce que le voyageur revendique, ou tient

pour acquis, le caractère individuel de son acte, de sa décision. Pas de voyage sans projet, librement décidé par le voyageur: "Je sais bien ce que je fais, mais non ce que je cherche" dit Montaigne, lorsqu'il s'explique sur son goût du voyage. Nous disons "tient pour acquis", afin de ne pas oublier certaines modes qui font que le voyageur n'est plus libre de son choix, de ses déplacements; le Grand Tour, ce long voyage des aristocrates anglais des XVII^e. et XVIII^e. siècles (d'où est venu le mot tourisme, mais Stendhal emploie encore le mot "touriste" comme synonyme de voyageur) montre bien comment un voyage dit individuel est aussi une expédition qui s'inscrit dans un circuit et des haltes convenus, depuis l'Angleterre jusqu'à l'Italie.

Pourtant, dans sa pratique comme dans son expression littéraire, le voyage et le récit de voyage expriment un moment culturel bien reconnaissable: celui de l'adéquation de l'homme et du monde extérieur, de la puissance sans cesse affirmée de l'homme sur le monde, de sa volonté de puissance et de sa capacité infinie de décrire et de comprendre le monde, de s'en croire le maître. Le récit de voyage est toujours un acte éminemment optimiste, positif, qui redit la possibilité (et la volonté) du voyageur de ramener l'inconnu au connu, qui réaffirme que l'homme - le voyageur - est la meilleure clé interprétative du monde parcouru. Le voyage, la littérature de voyages ont pour bornes chronologiques les grandes découvertes, à l'aube des Temps Modernes, et les grandes entreprises coloniales du XIX^e. siècle, l'âge d'or de l'individu, de l'individualisme, d'un système culturel de valeurs qui a nom "humanisme". Tour à tour seront privilégiées, sans grandes altérations dans les mécanismes de transcription et de représentation, l'Italie, la Vallée du Rhin, l'Andalousie, l'Orient...

N'exagérons pas trop l'assomption de l'individu dans cette longue durée qui a comme meilleures pertinence et cohérence l'Europe occidentale ou les élites occidentalisées. Le voyage n'est pas seulement un déplacement dans l'espace géographique ou dans le temps historique: il est aussi un déplacement dans un ordre social et culturel. Dès lors, l'étude du récit de voyage doit passer par la juste connaissance des moyens de connaissance du pays, des itinéraires empruntés, des lectures faites, des guides utilisés ou des modèles littéraires régulièrement réinvestis comme ultime justification, caution humaine et esthétique du voyageur. Des références? Des autorités? La Bi-

ble, bien sûr, somme prodigieuse d'errances, de tribulations, d'exodes, d'exils; l'Odyssée et son inlassable navigateur; mais aussi La Divine Comédie, itinéraire spirituel, anthologie du voir et de l'entendre. Qui dira, pour le voyage en Espagne, l'importance du Don Quichotte et des romans picaresques, pour l'évocation d'une auberge, une journée à dos d'âne, un mauvais dîner...

Les références peuvent être autres que littéraires. Au siècle des Lumières, l'invitation au voyage est forte: tour d'Europe, tournée des capitales, mais aussi des salons, des bibliothèques et des collections. Pour ce siècle, voyager c'est moins changer son âme et se dépayser que découvrir pour comparer, saisir quelques originalités, réduire le multiple à l'unique, utilisable pour l'homme cultivé, pour l'élite qui reste la référence et l'étalon. Voyager, c'est moins regarder que remonter le fil des siècles, établir des synthèses, des tableaux permettant l'étude comparée des grandeurs et des décadences. Voyager, c'est réordonner, hiérarchiser, classer. Montesquieu cherche toujours dans la ville qu'il visite le point élevé duquel il pourra saisir non l'espace urbain, mais l'histoire des hommes qui s'est déposée en alluvions successives: ce que recherche le voyageur n'est pas un paysage, mais une idée de civilisation qu'il faudra examiner, analyser, juger. Il n'y a aucune solution de continuité entre le contexte culturel du siècle, le système général des valeurs appelées Lumières et l'équation personnelle du voyageur.

Celle-ci va pourtant évoluer au cours du siècle. De nouveaux centres d'intérêt vont orienter le regard et la méditation du voyageur: le système se fragmente, l'unité ou la synthèse ne sont plus les guides du voyageur, mais bien plutôt l'émotion, la capture de l'instant, du fait fugitif, l'identification de rapports plus intimes entre le voyageur-microcosme et le spectacle du Cosmos. La confession n'exclut cependant pas la réflexion critique; le paysage sait accueillir la méditation métaphysique et l'instant peut encore fournir la matière à la reconstitution picturale, plastique. Au fur et à mesure qu'on avance dans le XIXe. siècle, la quête d'exotisme, dans l'espace et dans le temps, assure la promotion multiforme du "pittoresque", dernier avatar de la "couleur locale", derniers sursauts du voyageur, solitaire (de moins en moins!) et artiste pour enrichir et orner, encombrer de ses goûts et préférences esthétiques, un

paysage ou un cadre urbain.

En cette fin de siècle, éprise de progrès et de modernité, le voyageur européen court vers les terres que Clio a oubliées, ou n'a pas ravagées: les terres plongées dans le passé immémorial ou les dernières terrae incognitae. En Occident, les espaces ibériques offrent ce mélange passéiste, anachronique où misère, aristocratie (l'antidote de l'ère bourgeoise!) et exotisme oriental procurent encore de fortes sensations pour un voyageur désireux de se perdre pour mieux retrouver ses fantasmes. C'est l'époque où le voyageur proclame sa volonté de se confesser, de s'abandonner, d'aller se fondre dans l'ailleurs pour retrouver la puissance du verbe, attaquée de toutes parts par les forces de l'éphémère ou de l'ordre absolu: appel irrésistible de terres autres, inversées comme cette Venise vers laquelle Aschenbach trouvera la vraie vie, la beauté et la mort (La mort à Venise de Thomas Mann).

Nous parvenons aux ultimes images et métamorphoses de l'écrivain-voyageur: le diplomate ménageant son temps pour retrouver la rêverie: (Gobineau en Asie, mais aussi au Brésil, dans des lettres souvent polémiques à l'égard de la population et du mélange des races; Claudel "découvrant" l'Asie dans Connaissance de l'Est), le globetrotter, le journaliste, reporter, le cosmopolite accumulant les expériences et les témoignages recueillis sur un globe définitivement éclaté, fragmenté, chaotique. Paul Morand serait l'un des exemples achevés de cette écriture inquiète, insatisfaite, mais avide de capter ce qui peut être nouveauté ou étrangeté. Mais la multiplicité des lieux visités ne doit point faire oublier l'étrange confession faite dans Rien que la terre (1926), recueil de nouvelles au titre symbolique: "Je n'aime pas les voyages. Je n'aime que le mouvement. Du plus loin qu'il me souvienne, toujours cette envie d'être ailleurs, implacable, tenace comme une lésion."

Voyager ne deviendrait-il pas une bien inquiétante activité? La question n'est pas nouvelle et des cohortes d'esprits philosophiques ont glosé sur cette inquiétude, au sens propre du terme. De Sénèque à Pascal nous connaissons les remarques sur le malheur de l'homme qui ne peut rester entre quatre murs ou face à lui-même. Comme si, dans le silence de son cabinet ou sur le dos d'un chameau, sur l'océan ou dans l'allée d'un parc, l'écrivain-voyageur n'était pas en permanence devant soi-même et voyageant dans les mots tout autant que dans l'espace intérieur

ou extérieur.

Il est en revanche un danger plus grave qui guette le voyageur: l'impossibilité matérielle de se déplacer, l'abolissement du déplacement, la disparition de l'ailleurs. Nous entrevoyons ici un problème d'une grande futilité littéraire pour certains et qui pourtant est une des premières questions que pose l'étude de la transcription du voyage: le rythme même du voyage, le rythme physiologique qui dépend du moyen de locomotion choisi, à pied, à dos de mulet ou de cheval, en berline, en train ou en auto...

Il est trop clair que l'avion a aboli toute poésie du voyage, toute possibilité narrative du voyage: c'est au moins à l'aéroport que l'aventure guette le dernier voyageur-aventurier de notre monde moderne, l'agent spécial... Le paquebot, le train-sleeping et l'automobile - les années 20, 30 - auront été les derniers moyens de transport célébrés par la littérature. Après eux et après cette date, les écrivains du dépaysement, du voyage ont dû revenir à la marche à pied, thème littéraire qui fait son apparition avec Jean-Jacques, à moins qu'on ne songe à l'apologie de la bicyclette, compagne et prolongement physique du voyageur. Notre époque sera peut-être celle de la redécouverte du cheminement, après la littérature de la "Beat Generation", de Jack Kerouac, retrouvant l'espace et le grand air, le rythme du corps. Chemin faisant de Jacques Lacarrière emmène son lecteur dans une Grèce également éloignée des oripeaux classiques et des pustules touristiques, pour une célébration de l'espace à l'échelle de l'écrivain promeneur, vagabond, la fleur aux dents.

Du moyen de transport dépend bien évidemment le rapport ou paysage, à l'espace étranger, l'organisation des descriptions, statiques ou dynamique (le "mythe" de la vitesse cher au XIXe. siècle!) jusqu'à l'identification dans l'espace étranger, identification parfois difficile, de l'Autre. Ecrire sur l'Autre, écrire l'Autre: nous débouchons alors sur ce vaste canton comparatiste, l'imagologie, où se mêlent, on le voit, l'ordre littéraire et la dimension anthropologique. S'il s'agit bien d'étudier des "transcriptions" littéraires, il faut avoir à l'esprit non seulement tous les moyens, les techniques qui permettront d'inventorier les procédés de l'écriture de et sur l'altérité, mais aussi les procédures selon lesquelles s'élaborent les hiérarchies entre le voyageur (l'observateur, la culture d'origine) et l'Autre (l'observé, l'étranger plus ou moins pro-

che, lointain, familier ou irrémédiablement "exotisé"). Et parce que le voyage - réel ou imaginaire - reste toujours une expédition dans les mots, il importe de voir quelles autorités livresques, culturelles cautionnent les choix du voyageur, son lexique, les champs sémantiques des séquences descriptives, les réécritures de l'espace et de la culture de l'étranger, les mythifications possibles de tel périmètre privilégié, les mécanismes générateurs de ses haines ou de ses enthousiasmes, les principes implicites qui organisent l'image de l'Autre, c'est-à-dire les confessions du voyageur-écrivain.

Dans le champ culturel brésilien, je voudrais privilégier rapidement trois exemples particulièrement significatifs. Avec Viagem de Graciliano Ramos nous avons un exemple presque classique de récit de voyage jusqu'en Europe de l'Est où l'écriture porte témoignage d'une réflexion non seulement historique, mais politique: le voyage est le prolongement d'une certaine recherche de type idéologique et l'espace parcouru illustre mais aussi justifie le choix d'une idée largement politique. Avec O turista aprendiz, Mário de Andrade se fait découvreur de son propre pays, mais d'un espace qui lui est étranger: l'Amazonie. Or l'écrivain voyageur qui se fait par moments ethnologue est aussi celui qui a en chantier Macunaíma et le voyage devient un complément à l'élaboration poétique. Plus net encore est l'exemple de Oswald de Andrade "viajante" pour reprendre le titre choisi par Antônio Cândido dans un essai recueilli dans Vários escritos. Ce petit texte est un véritable modèle pour le sujet qui nous occupe. Cândido pose comme ligne de recherche la question de la "fonction" qu'a pu jouer le "thème" du voyage chez l'auteur de Memórias sentimentais de João Miramar et de Serafim Ponte Grande et Cândido pose la conclusion suivante:

"A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, e movimento constante, rotação das palavras sobre elas mesmas, translação à volta da poesia pela solda entre fantasia e realidade graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou estilo telegráfico."

On le voit: la problématique du voyage ne s'arrête pas

à l'image véhiculée par le récit ou le journal du voyageur. Le voyage, tel que nous le concevons, à travers quelques exemples, est aussi un moyen d'interroger une personnalité particulière et de comprendre la production d'un texte. Dans cette optique le voyage est aussi schéma, modèle pour nombre de fictions. Pas d'Utopie, sans voyage préalable et souvent voyage de retour, cadre et clé possible pour la compréhension de l'utopie. Pas d'aventures - réelles ou imaginaires - sans voyages, à volonté équipées maritimes, expéditions terrestres, sub-terrestres, spatiales.

A bien des égards, le texte d'un voyage imaginaire - de Lucien à Jules Verne - offre une série de principes subversifs et inversés par rapport au récit de voyage. Celui-ci est réponse, passage de l'inconnu au connu; celui-là est questionnement, choc en retour sur l'univers référentiel commun au voyageur et au lecteur. Le récit de voyage est succession linéaire de descriptions, d'impressions, d'expériences; le voyage imaginaire récupère les "à cotés" émotifs de tout voyage, mais se transforme en une pérégrination dans les livres, un voyage dans les mots à partir desquels se développe, s'étire la fantaisie onirique et lexicale du voyageur-narrateur. Le récit de voyage est appropriation d'un espace géographique; le voyage imaginaire est appropriation d'idées, reconstruction verbale d'espaces mythiques. Le récit de voyage, par ses choix esthétiques et moraux, témoigne d'un moment culturel; le voyage imaginaire, par la somme de connaissances sur laquelle il se construit et à partir de laquelle il dérive, propose un véritable itinéraire intellectuel, spirituel, un parcours critique (lorsque viendra le "retour" au connu) ou un parcours initiatique. D'un mot, reconnaissons que plus le récit de voyage sers littéraire, plus il s'éloignera de la note, du hic et nunc et des contingences du voyage, plus il tendra à se fondre dans le voyage imaginaire, à rejoindre l'imaginaire culturel, social du pays d'origine, qu'il n'avait quitté que pour mieux l'évoquer ou le juger.

Il est non moins remarquable d'observer à quel point récit de voyage et roman d'aventures (mais aussi parfois Bildungsroman, roman picaresque, space opera actuels, romans d'espionnage et romans "romanesques" en tout genre) entretiennent d'étroits rapports d'écriture, de production textuelle et aussi de fonction sociale et culturelle.

Le voyage romanesque, tel qu'il s'élabore aux XVIIe et

XVIIe. siècle, est d'abord la garantie d'un stock quasi illimité d'aventures où est engagé le protagoniste, héros et voyageur. Chaque halte - auberge, maison, ville château -, chaque rencontre - sentimentale, comique, insolite, dramatique -, chaque pays traversé et chaque couche sociale reconnue contribueront à l'élaboration textuelle du roman et à la formation intellectuelle et morale du héros. Dans le cours du roman, vont se fondre la vie fictive du héros-voyageur et l'évocation de "décors" nouveaux; l'observation des moeurs, singulièrement celles des pays peuples visités, des particularités morales est intimement liée au foisonnement plus ou moins large d'épisodes de cycles d'aventures.

Le voyageur - être par définition diaphane, surtout lorsqu'il est personnage romanesque, le fameux héros problématique défini par Lukács - est tout à la fois dynamique, principe et fin, signification du récit romanesque. Il donne, par ses rencontres avec l'étranger, ses réactions, ses surprises du coeur, le rythme général du roman. Il permet d'élaborer à son corps défendant, un long et unique suspense qui n'existe qu'en fonction des tribulations plus ou moins imprévisibles de cet infatigable voyageur, observateur, de cet aventurier amoureux, philosophe, guerrier, solitaire, mondain, optimiste, désabusé.

Voyages et romans, du XVIIe. au XIXe. siècle (et encore au delà!) se mêlent opiniâtrement, s'enrichissent pour donner des textes où la succession de rencontres se fait théorie d'aventures où les obstacles, sans lesquels il n'est pas de romanesque, trouvent leur expression et leur densité dans l'espace étranger constamment sollicité, procurant dans le même temps le dépaysement du lecteur et l'apparent désordre romanesque. Apparent, car on croit fortement, au XVIIIe. siècle et même au siècle suivant, à la vertu formatrice des voyages, qu'il s'agisse de "l'homme de qualité" ou de "l'enfant du siècle". Tout au plus l'expérience cosmopolite du siècle des Lumières cèdera-t-elle la place à la montée du provincial vers la ville, à la multiplication des alcôves ou des expériences professionnelles. La fusion du voyage et du roman n'affecte pas seulement le "romanesque" ou, de notre temps, la para-littérature. L'oeuvre de Marguerite Duras ou La Modification de Michel Butor, texte canonique du nouveau roman, font apparaître de nouveaux jeux littéraires et de nouvelles alliances entre voyage, expérience individuelle et écriture.

La traversée des espaces étrangers, la quête passionnée de la pensée de l'Autre, les déambulations dans les bibliothèques, l'identification de nouveaux rapports explicatifs entre la Littérature et "quelque chose" d'autre font du comparatiste un homo viator. Non point à la manière d'un cosmopolite superficiel et avide; non point comme un perpétuel errant, frappant aux portes de l'étranger pour chercher une quelconque subsistance, voire une justification. Mais pour proposer, à travers la république des lettres, de nouveaux itinéraires. Homo viator, parce qu'il n'oublie pas le chemin de retour, tandis qu'il s'avance sur des terres nouvelles. Homo viator, parce qu'il aspire à être le lieu d'échanges incessants entre ce qu'il découvre et ce qu'il n'a jamais quitté. Homo viator, parce qu'il transporte avec lui un outil de compréhension inter-culturelle, une arche d'alliance qui a nom littérature comparée.

Nous allons voir avec la question de l'image, au sens comparatiste du terme, c'est-à-dire représentation de l'Autre comment la littérature comparée peut élargir le champ de ses réflexions en direction des sciences humaines. Il est en effet indéniable que la dimension étrangère ainsi envisagée recoupe des interrogations que des sociologues, des ethnologues, des historiens ont pu mener de leur côté sur certains phénomènes culturels et sociaux qui ont nom acculturation, exotisme, racisme etc...

La littérature comparée dans ces conditions devient un outil d'investigations particulièrement efficace pour une meilleure compréhension de certaines données inséparables de la production littéraire:

1/ pour des pays comme le Brésil, mais d'une façon plus générale pour tout pays d'Amérique latine, une double problématique se pose: d'une part, la "dépendance" culturelle ou la liaison particulièrement riche et complexe avec les cultures européennes longtemps tenues comme pourvoyeuses de modèles esthétiques ou idéologiques; d'autre part, le métissage culturel qui fait que la dimension étrangère traverse le tissu même de ce qui est tenu pour espace national relativement homogène dans le cas de pays européens comme la France.

2/ la dimension étrangère nous permet d'entrevoir de nouveaux programmes d'études qui, à partir de la remise en question de l'espace culturel dit national, peuvent s'articuler autour de notions telles que la "région" ou la "zone" (espace amazonien vs ensemble brésilien, zone caraïbe vs continent).

3/ la liaison littérature/imaginaire qui permet d'élu

cider comment la dimension étrangère s'inscrit dans une certaine forme d'idéologie collective.

L'association que nous proposons relèverait de l'évidence si nous parlions d'image poétique. Mais c'est l'image culturelle, l'image de l'Autre, l'image objet d'études en littérature comparée qui nous occupe et l'on peut penser que nous jouons quelque peu sur les mots. On peut soupçonner aussi une stratégie de recherche accouplant un domaine d'études de moins en moins apprécié (en France tout au moins) à un champ d'investigations qui connaît une faveur éclatante et multiforme. Tandis que certains discours comparatistes confinent l'image, par méfiance ou par manque délibéré d'intérêt, dans l'histoire diplomatique ou dans l'ethnopsychologie, l'imaginaire polymorphe séduit le littéraire: imaginaire élémental d'inspiration bachelardienne, imaginaire archétypal se réclamant de Gilbert Durand, imaginaire freudien, imaginaire freudo-marxisant, imaginaire social, ce dernier étant de loin le plus important pour notre recherche¹. La liste des imaginaires est longue... Il importe donc de préciser, d'entrée de jeu, les contours de l'imaginaire auquel nous allons nous référer.

* * *

Étant donné que l'image, au sens comparatiste, procède d'une prise de conscience d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs; que l'image est l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux réalités culturelles, l'imaginaire social et culturel dont il sera ici question est marqué par une profonde bipolarisation: identité vs altérité, altérité envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport à l'identité. L'imaginaire que nous tentons de définir, dans sa nature et sa fonction, est l'expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble culturel, de cette bipolarité que nous tenons pour fondamentale². L'imaginaire que nous étudions est le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée (assumons le jeu de mots), c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les façons dont une société se voit, se définit, se rêve.

"Le regard assure à notre conscience une issue hors du lieu qu'occupe notre corps"³. La proposition que Jean Starobinski avance dans les premières pages de L'Oeil Vivant pourrait être transposée, non sans précautions et nuances, au double

plan de la culture regardante et de la culture regardée, pour reprendre le couple cher à la littérature comparée⁴. 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) ou semi-collectif (une famille de pensée, une "opinion") n'apparaissa aussi comme la négation de l'Autre, le complément, le prolongement de mon propre corps, ou de mon propre espace. Je veux dire l'Autre (pour d'impérieuses et complexes raisons, le plus souvent) et, en disant l'Autre, je le nie et me dis moi-même; d'une certaine manière, je dis aussi le monde qui m'entoure, je dis le lieu d'où sont partis le "regard", le jugement sur l'Autre: l'image de l'Autre révèle les relations que j'établis entre le monde (espace étranger et lieu original originel) et 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 E. Benveniste pour les appliquer, sans schématisation aucun, à l'image: énonciation (parler, c'est parler de); constitution en unités distinctes dont chacune est signée; référence pour tous les membres d'une même communauté; seule actualisation de la communication intersubjective⁵. 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 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".

On aurait tort de réduire l'image de l'Autre à une expression littéraire parmi d'autres, réflexe trop souvent observée dans les études de littérature comparée. L'image, parce qu'elle est image de l'Autre, est un fait de culture; au reste, nous parlons d'image, d'imagerie culturelle⁶. Elle doit être étudiée comme un objet, une pratique anthropologique et elle a sa place et sa fonction dans l'univers symbolique nommé ici "imaginaire" (imaginaire social, voire imaginaire imagologique...), inséparable de toute organisation sociale et culturelle, puisque c'est grâce à lui et à travers lui qu'une société se voit, se pense et aussi se rêve⁷.

Repartons de l'idée selon laquelle l'image est représentation, c'est-à-dire quelque chose qui tient lieu, pour quel qu'un, de quelque chose... de quelque chose d'Autre. Une représentation n'est pas une "image" au sens plastique, artistique; elle n'est pas une "icône", mais bien plutôt, selon le vocabulaire du chercheur, une idée, un symbole, un signe; ajoutons même parfois, dans le cas du stéréotype, un pur "signal". Précisons encore: l'image n'est pas une image au sens analogique (plus ou moins ressemblant à), mais au sens référentiel (image pertinente par référence à une idée, ou à un schéma, ou à une valeur préexistant à la représentation).

L'image, en tant que représentation, est passible d'une analyse de type sémiologique, non seulement parce que, comme l'a montré Charles Peirce, le sémiologique est précisément le domaine de la représentation au sens où nous l'entendons, mais aussi parce que cette représentation est un vecteur possible de communication (le langage second dont nous parlons): l'image a, pour reprendre les mots de R. Barthes, une fonction-signé⁸. Pourtant, parce que l'image est représentation, donc substitut en lieu et place d'autre chose, elle ne saurait avoir (différent en cela de l'image-icône ou de l'image poétique) le caractère théoriquement polysémique qui est dévolu à toute composition artistique ou esthétique.

On comprend les réticences du littéraire devant le texte imagologique et l'image culturelle qui, par nature, ne peuvent être pan- ou poly-sémiques. En d'autres termes, et nous retrouvons, là encore, d'anciens propos: à un moment historique donnée et dans une culture donnée, il n'est pas possible de dire, d'écrire n'importe quoi sur l'Autre. Nous ne pensons pas être prisonnier d'une vision réductrice qui serait la conséquence d'une approche d'inspiration sémiologique. Les textes imagologiques sont des textes en partie programmés, encodés et décodables plus ou moins immédiatement par le public lecteur, parce que 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, c'est, à notre sens, l'objet même de l'imagologie. Au prix de quelques élargissements en direction de la société qui a secreté et qui véhicule ses images, l'imagologie se transforme en une enquête sur l'imaginaire, social ou "imagologique", comme nous l'avons appelé plus haut.

L'image texte programmé, l'image communication pro-

grammé: c'est à partir d'une réflexion sur la nature de l'image culturelle et de ses composantes que nous entendons reconnaître ce territoire complexe qu'est l'imaginaire (imagologique). Trois éléments constitutifs de l'image (le mot, la relation hiérarchisée, le scénario) nous permettront de distinguer les diverses configurations (nous n'osons dire niveaux) et les possibles fonctions sociales et culturelles de l'imaginaire dont le comparatiste doit se faire l'arpenteur privilégié.

* * *

Comme élément premier constitutif de l'image, nous identifions un stock, plus ou moins large, de mots qui, à une époque et dans une culture données, permettent la diffusion immédiate d'une image de l'Autre. Ces mots, mais aussi, dans des textes, ces constellations verbales, ces champs lexicaux composent l'arsenal notionnel, mais aussi affectif (mots-clés, mots-fantasmés), en principe communs à l'écrivain et au public lecteur, grâce auquel il est possible de dire l'Autre. On distinguera toutefois deux ordres lexicaux: l'ensemble des mots issus de la langue du pays regardant servant à définir le pays regardé et les mots pris à la langue du pays regardé et reversés, sans traduction, dans la langue, dans l'espace culturel du pays regardant. Et aussi dans son imaginaire.

Pour illustrer le premier ensemble et exploiter les images françaises de l'Espagne qui ont fait l'objet de nombre de nos travaux, citons par exemple "fierté", "noblesse", "honneur", "passion" qui servent depuis de XVIIe. siècle à qualifier l'homme espagnol "vu" par la culture française: un tel lexique peut susciter une étude largement diachronique (la "longue durée" de l'image) et offrir quelques précisions sur la présence, la nature et la fonction de cet Espagnol imaginé (mis en images) c'est-à-dire ici en mots, dans un imaginaire français multiséculaire. En revanche, "rodomontade", voire "extravagance" sont des mots qui ont essentiellement servi aux XVIe. siècle et jusqu'au XVIIIe. siècle. Identifier de tels mots, recomposer des réseaux lexicaux sont comme autant de plongées dans cet imaginaire social et culturel objet d'études. Mais l'enquête sera plus féconde encore avec les mots non traduits, intraduisibles, parce qu'ils véhiculent et signifient une réalité étrangère absolue, un élément inaltérable d'altérité: "hidalgo", "fandango",

"sombbrero", castagnettes, mantilles, mots sur lesquelles la francisation ne peut avoir raison de l'hispanité⁹.

A ce stade, l'imaginaire est une sorte de répertoire, de lexique, de vocabulaire, en images précisément: c'est l'outillage notionnel, affectif d'une ou plusieurs générations, d'une classe sociale ou commun à plusieurs composantes socio-culturelles. Tel mot appartiendra prioritairement à telle option religieuse, politique, avec effets cumulables et interchangeables: la "cruauté" espagnole a servi indifféremment (mais non indifféremment dans une perspective strictement historique) l'opinion protestante du XVIIe. siècle, l'honnête homme du XVIIIe, le philosophe et l'Encyclopédie au XVIIIe. siècle, l'exotisme romantique au XIXe. siècle et l'opinion anti-franquiste au XXe. On comprend comment, à ce premier stade, l'imagologie est l'auxiliaire de l'histoire des idées, mais jusqu'à un certain point, puisqu'il ne s'agit pas de repérer des idées dans un ensemble intellectuel, conceptuel, mais des représentations dans un univers mental.

Poussons les virtualités de cette enquête: l'imaginaire social et culturel que nous définissons dans certaines de ses manifestations et lignes de force peut à bon droit servir de cadre à des études de "réception". En effet, étudier les modalités du jugement, de la lecture d'une oeuvre étrangère oblige à repérer les mots-clés qui construisent, en majeure partie, les discours critiques. Ceux-ci - nous avons essayé de le montrer - peuvent être tenus pour des images, des textes imagologiques, dans la mesure où l'appréciation d'une oeuvre étrangère est, pour tout ou partie, sous-tendue par une ou plusieurs représentations, lato sensu, de l'étranger en question¹⁰.

A ces unités ou réseaux lexicaux correspondent en général des processus de sémantisation relativement simples: le mot n'est pas éloigné, par sa nature et dans son fonctionnement du stéréotype. Il génère des réflexes sémantiques univoques: pr réflexe sémantique, nous voulons désigner ce que nous appelions plus haut décodage. Tel mot va imposer, en raison de données historiques ou culturelles qu'il faudra mettre au jour, une définition de type essentialiste de la culture de l'Autre. Dans le cas des mots-fantasmes, les sèmes virtuels sont, si l'on peut dire, plus nombreux, d'effets plus complexes, dessinant des champs sémiques plus larges: le mot-fantasma ne sert plus seulement à la communication directe, langagière, mais symbolique.

Il se situe moins sur le plan lexical, idéologique, que sur celui de l'imaginaire. On citera, au hasard, des mots tels que "harem", "odalisque", voire "désert" dont les effets (appelés exotismes) concourent à élaboration d'un "imaginaire" oriental.

Pour esquisser d'autres parcours dans l'imaginaire qui nous occupe, indiquons d'autres enquêtes possibles sur des mots tels que: homérique, dantesque, picaresque, faustien, voltairien, kafkaïen... Une partie de notre imaginaire culturel (donc social) oscillerait-elle, au niveau de ses processus de communication et de ses représentations, entre des notions stéréotypées et des stéréotypes dotés d'une charge intellectuelle ou affective qui ne peut être comparée qu'à celle du mythe ou du discours, de l'image mythiques? On ne sera guère surpris de cette comparaison possible entre le langage symbolique qu'est l'image et cet autre langage éminemment symbolique qu'est le mythe, question sur laquelle nous reviendrons plus loin. Mais répondre à la question que nous venons de poser relancerait utilement l'imagologie (c'est-à-dire aussi la nature et la fonction d'un certain imaginaire) sans oublier les études de réception.

Nous avons eu l'occasion de dire que l'image était (autre définition possible) un "paquet" de relations, appliqué à l'image la définition que Lévi-Strauss donnait du mythe. Précisons: de relations hiérarchisées. Dans le cas du stéréotype, la hiérarchie est posée dans le temps même où il est préféré. Dans le cas d'images, de textes imagologiques, le programme qu'est l'image privilégiée, dans l'expression de la hiérarchisation entre culture regardante et culture regardée, trois secteurs, trois champs où s'exprimeront avec force les relations de type différentiel, hiérarchisé: le cadre spatio-temporel, le corps de l'Autre, le système de valeurs de l'Autre, les manifestations de sa culture, au sens anthropologique (religion, cuisine, vêtement, musique...).

Nous avons proposé trois types fondamentaux de relations hiérarchisées, rendant compte effectivement de nombre d'images: la phobie, la manie et la philie. Enfin, au niveau des procédures d'écriture et des énoncés, ces trois attitudes fondamentales face à l'Autre pourront trouver leur expression et développer des effets de sens dans le système de l'adjectivation (hiérarchisation qualifiante), dans le système des comparaisons des équivalences ou des antonymes et dans le champ des paraphra

ses explicatives (par exemple des mots et réalités dites intraduisibles, à travers des notes explicatives).

A ce second niveau, l'image programme n'est plus un lexique, mais une anthologie d'images, c'est-à-dire de représentations hiérarchisées. Du mot, image minimale, si l'on peut dire, nous sommes passé à l'image; passage essentiellement obtenu par un processus de spatialisation généralisée, qu'il s'agisse de l'espace proprement dit, concret - le paysage étranger, décrit, qualifié selon une hiérarchie, implicite ou explicite, entre espace regardé et espace regardant, ou qu'il s'agisse du corps étranger, espace d'investissement profondément différentiel (cas, par exemple, des relations sexualisées femme espagnole vs héros, voyageur français et plus rarement l'inverse). Autre exemple, opérant une liaison entre l'étude lexicale et le "paquet" de relations hiérarchisées: le passage du lexique zoomorphe à un corps imaginaire zoomorphe, dans la littérature coloniale, dans ses caractérisations, représentations du corps colonisé¹¹. Un tel passage du mot au corps montre que nous avons identifié une relation qui est moins de nomination que de domination.

L'imagerie dont nous venons de signaler le fonctionnement, avec ses relations hiérarchisées inscrites dans des textes (expressions littéraires, mais aussi des documents anthropologiques), doit donc avoir sa place dans les relevés et les synthèses fournis par les historiens des mentalités. Cette imagerie, en effet, est aussi une manifestation d'attitudes mentales, de traits de sensibilité, une idéologie en images et en action, autant d'éléments que l'historien identifie comme les expressions d'un certain imaginaire social¹².

A partir de mots et de relations hiérarchisées, l'image va se développer en thèmes, en scènes, dans le sens narratif et dramaturgique du terme. L'image va devenir un scénario, une suite de scènes dont l'ensemble peut se confondre avec le texte imagologique dans sa totalité.

Prenons le cas le plus simple où le scénario tend à être une suite programmée de séquences narratives: des séquences plus ou moins obligées, reconnues voire attendues par le public, dans la mesure où des images véhiculées se sont déposées de façon stable, permanente dans la culture regardante et où elles se sont, comme disent les sociologues, socialisées. Pour reprendre le cas de l'Espagne vue par la France, les difficultés

proverbiales de la route espagnole, mais aussi la fortune du Don Quichotte et des romans picaresques, entre autres faits de culture, d'échanges culturels (unilatéraux d'ailleurs) ont abouti à la production et à la reproduction d'images, c'est-à-dire de scènes, d'histoires sans lesquelles le Français voyageur, journaliste, romancier n'ont pas pu "dire" l'Espagne, ce qu'ils croyaient être "leur" Espagne. Dire l'Espagne, écrire l'Espagne, ce fut (et c'est encore parfois) obligatoirement, programmatically, se mettre en scène dans une méchante auberge, manger de la mauvaise cuisine, enfourcher un âne, se faire attaquer par des bandits de grands chemins etc... On aura reconnu le début de la nouvelle Carmen de Mérimée. Mais si l'on passe de Mérimée à Bizet, ce sont, avec le type féminin et les séquences afférentes à la passion ibérique, de nouveaux matériaux de thématization, de dramatisation: l'image, mise en scène, a envahi l'autre scène, celle de l'imaginaire de la culture regardante. L'image, produite, reproduite plus que produite, au sens de la création poétique, montre pourtant sa force, sa prégnance dans l'imagination créatrice, sur le théâtre de l'imaginaire culturel.

Observons bien que la nature plus ou moins stéréotypée de l'image, de la scène n'enlève rien, au contraire, à la force, à la capacité suggestive, évocatrice, à la charge onirique de cette image. Remarquons ainsi, de façon très rapide, que l'Espagne, par de semblables images, a peuplé l'imaginaire français, l'imagination créatrice de romanciers, de dramaturges, alors que l'espace portugais n'a pu offrir que de rares et pâles reflets, dilués dans l'espace hispanique, grand pourvoyeur de thèmes oniriques pour l'imaginaire français¹³. De fait, l'observation a besoin d'être inversée pour une complète compréhension de l'image, en tant que représentation et communication. Car l'Espagne, la culture espagnole n'ont, bien évidemment, aucune force particulière, donnée a priori, dévolue comme un attribut essentiel, pour enrichir ou peupler un imaginaire étranger. C'est ce dernier qui, pour des raisons historiques, politiques, culturelles, s'est peuplé non des réalités étrangères, mais de textes mémorisés plus ou moins complètement, de scénarii, d'images archivées. L'imaginaire n'est plus, à ce niveau, lexique ou anthologie d'images hiérarchisées: il est la bibliothèque, la réserve d'une mémoire collective dont les contours tendent à se superposer à l'espace national, français en l'occurrence.

Au premier niveau que nous avons identifié, c'était

le mot qui, socialement, culturellement, avait acquis une charge affective en plus du champ notionnel. A ce troisième et dernier niveau, il s'agit, avons-nous dit, d'un scénario. C'est à dessein que nous avons utilisé ce terme qui renvoie à l'un des éléments de définition du mythe. Rappelons les trois autres caractéristiques que nous avons proposées: le mythe comme savoir, autorité; le mythe comme histoire du groupe; enfin, le mythe comme histoire éthique qui tend à unifier et à donner sa cohérence au groupe¹⁴.

Chaque élément de définition du mythe peut servir à caractériser, dans des conditions historiques et culturelles précises, un scénario que nous nommons image. Don Quichotte contre les moulins à vent, "Un oeil noir te regarde", l'hidalgo pauvre et fier sont autant de stéréotypes servant à la définition, à la communication et à la hiérarchisation de l'espace hispanique représenté dans la culture française. Mais ces éléments mémorisés, archivés sont susceptibles de se convertir en histoire exemplaire, à valeur largement éthique, rassemblant un ensemble de valeurs définissant l'homme, la Femme idéalisés (les Fous généraux, la Passion jusqu'à la mort... ou Le Maître de Santiago de Henry de Montherlant). L'imaginaire a investi un mot, un paquet de relations, en a fait un scénario, conférant à ce dernier une valeur et une portée normatives qu'on ne retrouve que dans le mythe. Mais l'imaginaire ne s'empare pas, dans le cas qui nous occupe de n'importe quelle histoire, de n'importe quels textes. Il s'agit de références culturelles, d'autorités disions-nous, de textes qui sont, par convention culturelle et historique, susceptibles d'une réactualisation, d'une réactivation, en principe illimitée et permanente. L'image comme mythe: l'assimilation ne doit pas surprendre, puisque nous avons mis en parallèle le langage symbolique, le langage mythique et le langage imagologique. L'image n'aurait-elle pas aussi, comme le mythe, cette capacité de raconter, de réactualiser une histoire qui peut devenir exemplaire? L'image ne serait-elle pas, comme le mythe défini par Marcel Détienné, le lieu où se joue la lutte de la mémoire et de l'oubli?¹⁵

L'imaginaire auquel nous sommes parvenu est en tout cas, pour le littéraire comparatiste, le lieu où triomphe l'intertextualité, puisqu'il est le lieu d'archivage et de réactualisation de pans, de bouts de textes. Mais l'intertextualité

dont nous parlons, loin de ramener au fonctionnement interne de textes, nous suggère de comprendre comment et pourquoi tel texte a pu devenir objet culturel singulier, outil de communication symbolique. Il faut décidément se pénétrer d'une évidence: le texte imagologique sert à quelque chose dans et pour la société dont il est l'expression fugitive et parcellaire; c'est que l'image de l'Autre sert à écrire, à penser, à rêver autrement.

* * *

Si l'on admet que toute culture se définit aussi en s'opposant, en se comparant à d'autres, la représentation de l'autre (littéraire ou non) est à la fois inséparable de toute culture et la forme élémentaire d'un phénomène d'une écrasante présence et prégnance sociales: l'écriture, la rêverie sur l'Autre, l'Autre "imaginé". Ces concrétions particulières que sont les images de l'étranger constituent des zones de recherches éclairantes pour l'identification et le fonctionnement d'un certain imaginaire. A partir de ces images, il est possible de recomposer une histoire de l'imaginaire. Celui-ci a évidemment partie liée à l'histoire, au sens événementiel, politique, social: il est intimement lié au devenir d'une société ou d'une collectivité. Mais comme l'image n'est pas la reproduction plus ou moins altérée d'un quelconque "réel", l'imaginaire que nous cherchons a aussi son histoire, son rythme, son expression propres.

Rythme propre: nous avons eu l'occasion à maintes reprises de souligner à quel point l'image peut être anachronique par rapport à l'événement politique, diplomatique et qu'il importait de comprendre quelle fonction pouvait avoir cet anachronisme. Expression propre à l'imaginaire: nous avons utilisé aussi le mot de rêverie (la rêverie sur l'Autre) qui mérite quelques ultimes mises au point.

Nous pensons qu'il faut prendre le mot "rêverie" dans le sens plein autorisé par la poétique. La rêverie sur l'Autre, comme tout langage poétique (identifiable dans de nombreux textes imagologiques) repose en partie sur les deux grands principes de symbolisation que sont la métaphore et la métonymie, procédés de symbolisation, mais aussi de caractérisation, de classification qui intéressent au premier chef l'appréhension, la représentation de l'Autre; procédés qui renvoient non seulement

à des phénomènes mentaux tels que la condensation et le déplacement, repérables dans le rêve, mis aussi à des redistributions langagières repérables dans la comparaison, la compensation par similitude, la description dynamisée, hiérarchisée, disions-nous, l'amplification descriptive (souvent tenue pour anecdotique ou décorative) etc... Nous sommes arrivés au point extrême de notre parcours "littéraire": l'imagologie, cantonnée à des textes particuliers, peut faire siens les principes de la poétique selon Jakobson: l'étude de la rêverie sur l'Autre, l'étude du fonctionnement (textuel) d'un certain imaginaire n'en sera que plus détaillé, rigoureux¹⁶.

Mais nous avons souligné avec force la nature particulière du texte imagologique et de l'image en général: mode symbolique de communication. Il ne suffira donc pas d'étudier le fonctionnement de l'imaginaire (ou de l'image) mais sa fonction sociale, culturelle. Il ne suffira pas d'étudier la mise en texte de l'image; il faudra aussi comprendre la mise en imaginaire de l'image: la formule n'a rien de tautologique, nous pensons l'avoir montré.

Il est évidemment tentant (et comme justifié) pour le littéraire de réserver ses efforts à l'analyse textuelle, à l'étude littéraire. Pourtant, l'image culturelle, parce qu'elle est image de l'Autre, ne sera jamais parfaitement auto-référentielle, comme peut l'être l'image poétique, en raison même de son caractère plus ou moins programmé, en raison des hiérarchies et des écarts qui l'expriment et la fondent. Si l'image culturelle tend à être symbole, précisons aussitôt que sa signification symbolique est toujours, plus ou moins, conventionnelle, c'est-à-dire garantie, authentifiée, en dernière analyse, non par le texte ou l'énoncé qui l'exprime, mais par le code social et culturel, l'imaginaire qui justifie, cautionne sa formulation et sa circulation.

L'histoire de l'imaginaire que nous appelons modestement de nos vœux s'attacherait à dénombrer et à analyser, diachroniquement ou synchroniquement, tous les discours sur l'Autre (littéraire ou non); elle intégrerait les données sociales, historiques, mais aussi les attitudes élémentaires qui régissent hiérarchiquement les rapports inter-culturels qui sont toujours des rapports de force; elle s'attacherait tout autant à des textes qu'à des questions sociales et culturelles (l'exotisme, la

mythification de l'espace étranger etc...); elle confronterait enfin ses conclusions aux analyses produites sur les mêmes thèmes par les chercheurs en sciences sociales et humaines pour élaborer cette histoire "totale" chère aux nouveaux historiens et dans laquelle les littéraires, les comparatistes ont leur place, à proportion de l'attention qu'ils portent aux dimensions sociales et culturelles du fait littéraire.

NOTES

- 1 Cf. notre étude: "Le comparatiste homo viator". Neo-Helicon, Budapest, 12/1; cf. aussi A.M.Machado en D.-H. Pageaux, Littérature portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura. Lisboa, ed. 70, 1982. p. 27-40.
- 2 Il n'est pas inintéressant de mettre en rapport avec ce que note A. Greimas dans son ouvrage Du Sens, Paris, 1970. p. 160: La sémantique contemporaine insiste sur le caractère binaire de type blanc vs noir de la structure élémentaire de la signification. Nous verrons plus loin qu'il faut aussi tenir compte dans les relations avec l'Autre du caractère unilatéral ou bilatéral de cette "opposition" particulière.
- 3 J. Starobinski. L'Oeil vivant. Paris, Gallimard. p. 14.
- 4 Nous nous permettons de renvoyer à nos deux articles: "Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle". Synthesis. Bucarest, 1981, VIII. p. 169-85. "L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle", Synthesis, 1983, X. p. 79-88.
- 5 E. Benveniste. Problèmes de linguistique générale. Paris, PUF, 1974, t. II. p. 62-4.
- 6 Cf. notre article: "De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois". In: Nos ancêtres les Gaulois. Actes du Colloque International de Clermont Ferrand, Univ. de Clermont II, fasc. 13, 1982. p. 437-44. Sur l'imagerie culturelle germano-française, cf. aussi: "Colette Baudoche et le lotharingisme de M. Barrès". In: Missions et démarches de la Critique. Mélanges offerts au Prof. J. Vier, Paris-Rennes, Klincksieck, 1973. p. 403-10 et: "Vin et Latinité dans l'oeuvre de M. Barrès". In: L'imaginaire du Vin. Marseille, -ed. J. Lafitte, 1983. p. 191-200.
- 7 Signalons dans une contribution très récente d'A. Dutu des réflexions qui peuvent utilement compléter nos perspectives: "L'imagination, l'imaginaire et les relations littéraires" Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1984, 1-4, pp. 73-79. Il rappelle la définition de l'imaginaire d'Evelyn Patlaquean donnée dans La Nouvelle Histoire, Paris, éd. Retz, 1978:

"l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceux-ci autorisent. C'est dire que chaque culture donc chaque société, voire chaque niveau d'une société complexe a son imaginaire".

- 8 Cf. Peirce, Écrits sur le signe. Paris, Le Seuil, 1978. p. 120-2; R. Barthes, Éléments de sémiologie. In: Communications, 1964, n° 4. p. 106.
- 9 Cf. notre thèse: "L'Espagne devant la conscience française au XVIII^e siècle, 1975. Paris III, 2 vol. dactyl., IX-990 p. et les résumés donnés dans l'Information littéraire, 1978, n° 4. p. 163-6 et dans l'Information historique, 1979, n° 4. p. 174-8.
- 10 Cf. notre communication: "La réception des œuvres étrangères: réception littéraire ou représentation culturelle?" In: La Réception de l'Oeuvre littéraire. Wrocław, 1983. Romanica Wratislaviensia, XX, 1983. p. 17-30.
- 11 Cf. notre "L'Afrique romanesque de Pierre Benoit". In: L'Afrique littéraire et artistique, 1981, n° 58. p. 102-11.
- 12 J. Marx, "Les Mentalités: un au-delà au-delà de l'Histoire". In: Mentalités/Mentalities. Outrigger Publ., vol. 2, n° 1, 1984. p. 1-II.
- 13 Cf. notre ouvrage. Imagens do Portugal na cultura francesa. Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- 14 Sur cette définition du mythe nous renvoyons à: A.M. Machado et D.H. Pageaux: Literatura portuguesa Literatura comparada e Teoria da literatura. Lisboa, Ed. Setenta, 1982. p. 89-97. Et aussi à notre: Images et mythes d'Haïti. Paris, éd. L'Harmattan, 1984. p. 208-10.
- 15 M. Détéienne: L'Invention de la mythologie. Paris, Gallimard, 1982. A signaler la suggestion faite par M. Cadot dans son allocution de clôture au Congrès de Limoges de la SFLGC (1977) d'utiliser le terme d'"agrégats mythoides" ou "mythomorphes" pour certaines représentations. In: Mythes, Images Représentations. Univ. de Limoges, Trames et Didier érudition, n° 79. p. 445. Du même M. Cadot, on lira avec profit "Les études d'images". In: La recherche en Littérature Générale et Comparée en France. Paris, SFLGC. p. 71-88.
- 16 R. Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris, Seuil, Points. p. 61 et sq.

