

Sorin Alexandrescu

Quinze ans après : *La Philosophie des images* aujourd'hui. Essai de biographie intellectuelle

FIFTEEN YEARS AFTER: THE *PHILOSOPHY OF THE IMAGES* TODAY

ABSTRACT

Fifteen years ago Jean-Jacques Wunenburger published *Philosophie des images*, a book which ignored all the influential thinkers of the time, from Barthes and Foucault to Gombrich, Francastel and Louis Marin. He bypassed them because he rejected their theoretical foundation, i.e. Marx, Freud and Saussure. Instead he built on the insights of Merleau-Ponty and on a Jungian foundation, as developed by Mircea Eliade and systematized by Gilbert Durand. Jung's oeuvre became the main source of inspiration for Wunenburger's theory on myths and archetypes. Nevertheless, in this paper I underline the importance of Ernst Cassirer in building the modern concept of cultural discourse. I also bring into discussion the "alternative" views of Hans Belting and William J. Thomas Mitchell who focus their research on the material and social dimension of visual images, and of Georges Didi-Huberman who insists on a free, unsystematic approach to art.

KEYWORDS

Imagination; Sign and Symbol in Art; Concept, Image and Perception; Mental and Visual Image; Jean-Jacques Wunenburger.

SORIN ALEXANDRESCU

Université de Bucarest, Roumanie
salexandrescu2005@yahoo.com

1. Préliminaires

Paru en 1997 et repris par les Presses Universitaires de France en 2001, le volume *La Philosophie des images* a été traduit en roumain par Muguraş Constantinescu et publié chez Polirom en 2004, accompagné de ma postface. Je l'avais lu en français en 2002-2003 et j'avais immédiatement été frappé par sa richesse. Comme cette lecture coïncidait d'une certaine manière avec le début du Centre d'excellence pour l'étude de l'image (CESI) de l'Université de Bucarest, j'ai vu dans le livre une sorte de symbole : il nous offrait une synthèse des travaux déjà accomplis et nous incitait à les poursuivre en Roumanie. C'est aussi à cette époque que j'ai rencontré Jean-Jacques Wunenburger grâce à l'amabilité de Ionel Buşe, mon collègue de Craiova, et c'est tout de suite après que je l'ai invité pour des conférences et des cours à Bucarest. Le lancement de la traduction roumaine à Jassy et à Bucarest nous a permis de nous rencontrer de nouveau et je me rappelle tout particulièrement le long retour par train de Jassy qui m'a offert l'occasion de le connaître un peu mieux et de ressentir pour lui une vive amitié, qui n'a guère changé depuis.

La postface en roumain publiée il y a huit ans et que Wunenburger n'a pu lire, je le crains, qu'avec beaucoup de difficulté,



essayait d'expliquer le parti pris de l'auteur par rapport aux études des images faites

ailleurs tout en le distinguant de celles-ci. La différence provenait de son appartenance à certaines traditions philosophiques françaises et européennes ; il les défendait d'une manière toujours explicite, tout en évitant de trop insister dans sa polémique avec d'autres tendances. Je me suis fait cependant un devoir envers le lecteur de les évoquer ici.

Huit ans plus tard, et quinze ans après sa parution en français, la *Philosophie des images* garde, je pense, tous ses mérites : elle le fait maintenant dans un paysage théorique différent et par rapport à d'autres approches et méthodes d'analyse. Reparler aujourd'hui du livre de Wunenburger signifie donc s'interroger sur la façon dont il s'inscrit dans ce nouveau contexte. En plus, nous voyons maintenant ce livre comme le centre d'une série de volumes, quelques-uns publiés ensuite, dont chacun applique la théorie dans un autre domaine: *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, 1979, *Le sacré*, 1981, 1986, *L'imagination*, 1991, 1993, *La vie des images*, 1995, le précédent ; *L'homme à l'âge de la télévision*, 2000, *Imaginaires du politique*, 2001, *L'imaginaire*, 2003, le suivent. Ceci fait que certains problèmes, apparemment ignorés dans la *Philosophie des images*, sont repris plus facilement dans les autres volumes.

2. Contourner les modèles du moment

Né en 1946, Jean Jacques Wunenburger étudie à l'Université de Dijon, il est reçu à l'agrégation de philosophie en 1969 et il soutient sa thèse de doctorat sur l'institution et l'expérience de la fête en 1973. Il sera ensuite membre du Centre de recherches Gaston Bachelard sur l'imaginaire et la rationalité à l'Université de Bourgogne (Dijon), directeur de ce même Centre, puis nommé professeur de philosophie à l'Université Jean Moulin (Lyon 3) et doyen de la Faculté de Philosophie de cette université.

Une histoire intellectuelle de Wunenburger doit tenir compte du fait qu'il choisit très rapidement l'étude de l'imaginaire à Dijon et que ce choix est fait en dépit de l'emprise sur la scène intellectuelle française du marxisme et de la psychanalyse, aussi bien que de l'ascendant d'autres courants de pensée, chacun dans un certain domaine : l'histoire des mentalités, le structuralisme en anthropologie et la sémiologie dans les sciences humaines, y compris l'histoire de l'art, où ses réverbérations offraient à l'époque autant de zones de résistance contre le courant majeur de l'analyse iconologique.

Wunenburger cherche un peu son chemin dans les années soixante-dix et quatre-vingt quand il publie sa thèse sur la fête (1977) et un ouvrage sur Freud (1985), puis il se consacre à l'imaginaire tout en réfléchissant, en même temps, au sacré et, plus généralement, à la complexité de la raison dans *La Raison contradictoire*, 1990, *Méthodologie philosophique*, 1992 et enfin *Questions d'éthique*, 1993.

Si l'on considère seulement la *Philosophie des images*, on remarque tout de suite l'absence d'intérêt de Wunenburger pour les méthodes courantes au temps de sa jeunesse, surtout dans les années soixante et



soixante-dix. Le grand maître de l'analyse iconologique, Erwin Panofsky (1892-1968) avait alors publié ses livres les plus importants aux États-Unis¹. Wunenburger ne cite cependant dans la *Philosophie des images* que les livres plus anciens de Panofsky : *Perspective as Symbolic Form*, 1927, à propos de la construction de l'espace (*Philosophie*, p. 128), et *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924) (*Philosophie*, p. 117)², ce dernier parce que l'idée comme « représentation mentale » devient un modèle pour l'artiste. Par contre, les *Essais iconologiques*, bien que cités, ne sont pas discutés. Wunenburger utilise donc les travaux de Panofsky afin de préciser certaines sources culturelles de ses propres concepts et non comme modèles d'une analyse visuelle. Il en est de même pour E. H. Gombrich (1909-2001), auquel Wunenburger renvoie à propos de la mimésis (*Philosophie*, p. 127), mais dont il n'utilise jamais pour l'iconologie³. D'ailleurs, le concept d'« iconologie » ne figure même pas dans l'index des notions de la *Philosophie des images* ! Si Wunenburger évite l'analyse iconologique, il étudie aussi la critique retentissante de celle-ci faite par Hubert Damisch⁴. En tant qu'historien de l'art, Damisch a travaillé avec Merleau-Ponty et Francastel, ce qui l'aurait recommandé à l'attention de Wunenburger mais un seul de ses articles et encore marginal, est cité dans la *Philosophie*, p. 170 ; son alternative sémiologique à l'iconographie semble ne pas l'intéresser elle non plus.

Nous pourrions déjà deviner les raisons de ces omissions. Notre auteur ne se propose pas de (mieux) déchiffrer telle ou telle image visuelle, il veut simplement savoir comment un peintre imagine ces formes-là. En fait, il suit ici la voie de Kant qui ne cherchait pas à développer certaines connaissances, mais à découvrir leurs conditions de *possibilité*. Autrement dit, Wunenburger se demande comment les formes

visuelles peuvent naître dans l'esprit de l'artiste, et dans le nôtre – ses observateurs et lecteurs –, puisqu'il est évident que la mimésis ne se contente pas simplement de copier la réalité. L'iconologie pouvait certes répondre à cette question en lui dévoilant le parcours culturel qui menait de certains mythes et textes à leur représentation sur la toile mais elle ne pouvait pas lui indiquer comment ces mythes eux-mêmes surgissent. En refusant la simple information culturelle, Wunenburger refuse de fait ce niveau théorique parce qu'il est à la recherche d'un autre niveau, plus profond.

Wunenburger aurait cependant pu trouver un tel niveau et atteindre des significations de l'image autrement inaccessibles grâce à la recherche sémiotique de son temps, ou même aux écrits d'histoire de l'art influencés par la sémiotique. Pierre Francastel (1900-1970) avait publié *La figure et le lieu* en 1967, à l'époque où Wunenburger faisait ses études, et il était revendiqué tant par l'histoire des mentalités que par un certain structuralisme. En plus, sa mort survint en 1970, au moment où Wunenburger préparait sa thèse de doctorat et il est difficile de croire qu'elle avait pu échapper à son attention. Pourtant, tout en citant Francastel, la *Philosophie des images* mentionne seulement le fait que l'espace de la peinture est construit : il n'est donc pas (seulement) un lieu perçu, mais (aussi) un lieu imaginaire (p. 128-129). Décidemment, si Wunenburger lit certains auteurs de son temps, c'est surtout pour consolider ses propres idées.

La même impression se dégage de l'usage qu'il fait d'autres livres d'histoire de l'art ayant une ambition théorique, entre autres ceux de Louis Marin (1931-1992) qu'il cite pour évoquer le concept d'utopie (p. 230-231) et, très rapidement, celui du portrait du roi (p. 132) ; sans rien évoquer de la présence de la sémiologie ou de la



construction socio-historique du portrait royal dans ses écrits, bien qu'elle ait été décalée par rapport à celle de ses contemporains.

Il faudrait aussi remarquer l'absence significative de quelques grands auteurs, tous des aînés de Jean-Jacques Wunenburger : Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), Jean Baudrillard (1929-2007), Jean-François Lyotard (1924-1998) et Jacques Derrida (1930-2004). Il ne les considère pas, ainsi que d'autres auteurs de sa génération, comme ses maîtres à penser, et ne les mentionne que dans quelques notes, sans aucun rapport avec l'argumentation générale. Quant aux auteurs du monumental *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, 1992, à savoir les membres du Groupe μ (aujourd'hui encore en vie), Francis Edeline et Jean Marie Klinkenberg (1944-), la situation est bien pire : ils ne sont pas même mentionnés dans l'index des auteurs. Régis Debray⁵ lui non plus n'y figure pas.

L'activité et les publications de Wunenburger coïncident avec ce que l'on a l'habitude de nommer l'épanouissement des études structuralistes et poststructuralistes en France, y compris leur écho dans les sciences humaines en France et ailleurs, surtout aux États-Unis. Néanmoins, ces courants ne l'attirent guère. Et même plus, la *Philosophie des images* développe une critique fondamentale de ces approches « formalistes » du texte qui ignorent ses significations profondes et les racines de celles-ci dans l'histoire culturelle européenne. En revanche, le philosophe Jean-Jacques Wunenburger les retrouve plus volontiers dans l'anthropologie, la phénoménologie et l'herméneutique. On pourrait invoquer, évidemment, une longue tradition européenne pour la sémiotique, mais un tel argument ne me semble pas pertinent pour notre discussion car la recherche de Wunenburger se définit,

en premier lieu, par son choix méthodologique et c'est à partir de celui-ci que nous devons essayer de mieux comprendre sa position dans les Lettres françaises et de réfléchir sur les conséquences de ce choix.

3. Les sources fondamentales

Le deuxième chapitre de la *Philosophie des images* propose dès le premier paragraphe, grâce à la définition du symbole, un partage des sciences de l'image très éclairant : d'un côté, les approches logiques et linguistiques, surtout la sémiotique, qui ne voient dans le symbole qu'une variété de signes aptes à représenter un objet absent⁶ ; de l'autre côté, les approches métaphysiques, religieuses, etc., qui distinguent le symbole de tous les autres signes en raison de sa capacité à révéler « les significations secondes latentes » d'un objet, ou de son image (*Philosophie*, p. 57-59). Ces approches ne sont pas réductibles aux autres, pas plus que le symbole, ainsi entendu, ne l'est au signe, ce qui garantit au premier la qualité d'être le seul porteur d'une grande richesse de sens, parfois secrète (p. 59). Ce partage existe en effet dans plusieurs discours philosophiques traditionnels (voir Dilthey), ce qui ne veut pas dire qu'il est exempt de critique ou exonéré de nombreux exemples contraires ; je suis cependant convaincu qu'une telle critique n'intéresse pas notre propos. Enfin, Wunenburger nomme les trois approches, non-réductibles à d'autres, qui sauvegardent la symbolique des images : « l'anthropologie de la connaissance symbolique, éclairée par la philosophie transcendantale, l'herméneutique et la phénoménologie » (p. 60-61). Ses auteurs les plus importants sont Gaston Bachelard (1884-1962), Henry Corbin (1903-1978), Mircea Eliade (1907-1986), Paul Ricœur (1913-2005). Deux autres noms, d'une égale importance, seront ajoutés à ceux-ci plus



loin dans le même chapitre : Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) et enfin Gilbert Durand.

On trouve ici enfin les maîtres à penser de notre auteur. Ils font partie des mêmes générations que les penseurs susmentionnés tout en représentant un autre type de réflexion. Il est vrai que leur position, à l'époque, était plutôt marginale : Merleau-Ponty s'effaçait en regard de Sartre, Bachelard et Durand donnaient l'impression de rechercher une alternative aux solides idées structuralistes, Eliade semblait, dans la théorie du mythe, dépassé par Lévi-Strauss, Corbin disparaissait dans les brumes du mysticisme iranien et Ricœur paraissait surpassé par Derrida. D'autre part, ils ne constituaient pas un groupe en soi, opposable en tant que doctrine commune aux structuralistes, marxistes ou poststructuralistes, et ceci en dépit des liens d'amitié solide entre Eliade et Ricœur, ou de la continuité dans le travail de Bachelard à Durand. Pourtant, ces penseurs constituaient un groupe d'intellectuels différents des autres courants et qui offrait certainement une alternative aux autres courants, en dépit du fait qu'ils étaient ni perçus comme tels par le grand public, ni dotés d'un pouvoir institutionnel, ni d'une capacité d'influence – ni peut-être même de la volonté de se faire valoir de cette qualité.

Wunenburger avait sans doute raison de signaler la convergence de leurs intérêts scientifiques, par ailleurs assez divergents, dans le symbolisme et de mettre en relief leurs sources dans la phénoménologie et l'herméneutique de la première moitié du siècle. Cependant, je doute que l'anthropologie de Bachelard ou Durand ait été partagée par les autres, au-delà d'un évident intérêt commun pour Jung, et ceci, tout en désavouant, exception faite de Ricœur ! – l'influence de Freud. Le marxisme ne les inspirait pas, exception faite de Merleau-Ponty durant une certaine période et, de Ricœur – d'un point de vue strictement

académique. D'ailleurs, pendant sa jeunesse en Roumanie, Eliade, avait constamment critiqué le réductionnisme du marxisme et de la psychanalyse par rapport à l'interprétation de la culture. L'importance des sources phénoménologiques et herméneutiques nous semble cependant plutôt implicite chez Eliade et partielle chez Bachelard et Durand, tandis qu'elle était très forte dans le cas de Ricœur et de Merleau-Ponty ; j'avoue ne pas connaître suffisamment l'œuvre de Corbin pour y évaluer ces influences. D'autre part, il est évident qu'ils restaient tous fidèles à une approche philosophique générale fondée sur la centralité du sujet et de son expérience de l'objet dans toute situation de pensée ou de vie. C'est sans doute ici que se produit le grand clivage entre ces penseurs et tous les grands courants de l'après-guerre, tous unis dans la volonté d'ébranler le sujet, de chercher une base rigoureuse dans les sciences humaines, de délégitimer le spirituel, de déconstruire l'histoire vue comme un développement rationnel, hégélien, tendu vers un certain but reconnaissable, et de soupçonner (le mot vient de Ricœur !) toutes manifestations individuelles et sociales d'exprimer un contenu inavouable. En revanche, nos penseurs partageaient la même croyance en la légitimité des « expériences spirituelles », en une démarche plus ou moins intuitive dans l'analyse des documents humains, bien qu'on puisse s'interroger dans le cas de Gilbert Durand sur une certaine transparence quant à la motivation de l'homme dans la conduite de certaines actions et attitudes. Leur réflexion se concentrait sur l'homme en général, ce qui contrastait de nouveau avec les préoccupations sociales et concrètement historiques communes à tous les courants majeurs de l'après-guerre⁷.

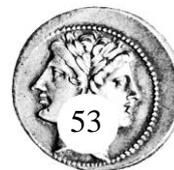


3.1. L'imaginaire, de Kant à Cassirer

L'argumentation de Wunenburger en faveur de ces démarches est très serrée. Il les présente en descendance directe de Kant à Gilbert Durand en passant par Cassirer, Jung et Bachelard. Wunenburger renvoie presque littéralement à l'introduction et à différents chapitres de la *Kritik der reinen Vernunft* où Kant précise que sa philosophie « sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese *a priori* möglich sein soll, überhaupt beschäftigt⁸ ». Elle est transcendantale « weil sie nicht die Erweiterung der Erkenntnisse selbst, sondern nur die Berichtigung derselben zur Absicht hat ». Nous ne pouvons connaître dans le monde que ce que nous y mettons nous-mêmes, dit Kant, et c'est dans le Sujet qu'on peut trouver l'origine de la connaissance, non dans l'objet. Mais, grâce à l'imagination nous pouvons nous représenter un objet en son absence « Einbildungskraft ist das Vermögen einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen⁹ ». Kant fait ensuite la distinction entre l'imagination « productive », spontanée, et celle reproductive, soumise aux règles empiriques. Le premier concept est le point de départ de la théorie de l'imaginaire, dit Wunenburger, et il a sans doute raison. Néanmoins, Kant exprime immédiatement après cette distinction une réserve (« das Paradoxe »¹⁰) sur la validité de cette *Anschauung*, perception, ou intuition. Le Sujet, « als denkend Subjekt », se voit lui-même en tant qu'Objet, « als gedachtes Objekt », de même qu'il voit le monde extérieur « nicht wie ich vom der Verstande bin, sondern wie ich mir erscheine¹¹ », non pas comme je suis, mais comme je me vois, comme il me semble que

je suis en me regardant. Le Sujet passe lui-même du monde nouménal dans celui du phénoménal. L'image qu'il a de soi n'est donc nullement plus fiable que celle qu'il a du monde. L'imagination peut se tromper, nous tromper. Cette ambiguïté n'est pas remarquée par Wunenburger, je crois, car il semble plus préoccupé de souligner la fonction créative de l'imagination, et de l'image, que de réfléchir sur les doutes qui s'y attachent. On peut se demander, alors, si le fondement kantien suffit pour soutenir la validité des images mentales, et de la connaissance de soi qu'elle implique, en tant qu'axiome de toute la théorie de l'imaginaire. Question difficile ! De toute façon, l'imagination productive est restée un vrai axiome pour toutes les discussions ultérieures dans ce domaine.

Après Kant, Wunenburger examine les romantiques allemands et ensuite Cassirer. Les pages qu'il lui consacre sont cependant assez sommaires. Il cite, à juste titre, l'importance donnée par celui-ci au symbole dans la longue introduction théorique du premier volume de la *Philosophy of Symbolic Forms*¹². Là, en effet, Cassirer reprend les formes de la connaissance de Kant mais il utilise à tour de rôle les termes *symbols*, *inner fictions* aussi bien que les termes *signs*, *images*, etc. sans saisir, dira-t-on, la distinction entre ceux-ci et ceux-là dont on parlera plus tard avec une telle insistance. « The critique of reason becomes the critique of culture » et on peut voir ici, en effet, le passage de la philosophie classique à celle de son temps dont l'un des mots-clés sera « l'homme imageant », prôné par Wunenburger. D'autre part, la phrase « we could have a systematic philosophy of human culture in which each particular form would take its meaning solely from the place in which it stands » (*PSF*, I, 82), ressemble à la théorie de Saussure même s'il ne pouvait pas le savoir à l'époque¹³. Cassirer mélange souvent les deux démarches :



« All truly strict and exact thought is sustained by the *symbolics* and *semiotics* on which it is based » (*PSF*, I, 86) (C'est Cassirer qui souligne, SA). Bien qu'il parle de la « vie spirituelle » de l'image (*PSF*, I, 110), je doute qu'il comprenne par *spiritual life* l'épiphanie d'Eliade, l'accès direct au sacré ; il renvoie plutôt à la complexité et à l'unité fondamentale de la pensée humaine¹⁴. Le premier volume de sa trilogie revient là-dessus plusieurs fois, aussi bien que son deuxième volume, dédié au mythe. Cassirer ne confond aucunement le symbolique avec le sémiotique, il a plutôt le souci de souligner l'importance tant de la fonction et du sens particulier de chaque « forme symbolique » – le langage, le mythe, l'art et la connaissance scientifique – que de leur stricte organisation interne. Seule la philosophie s'exprime par le concept et par une pensée discursive claire : ici Cassirer reste fidèle à la suprématie de la philosophie dans le champ de toutes les formes symboliques ; une suprématie dont on aura plus tard souvent la tendance à douter.

La philosophie ne doit pas essayer de revenir à la pureté d'une réalité primordiale, contemplée en soi, mais elle doit déchiffrer le sens des formes symboliques établies par l'esprit humain entre lui et la Vie justement comme une distanciation nécessaire, un détour de la réalité¹⁵. Chaque forme transforme les images (perçues) du monde en symboles¹⁶. Une certaine polyvalence définit ces formes¹⁷ en dépit du fait que chacune ouvre une perspective propre sur le monde : si celle-ci change, le sens donné au monde change lui aussi. Un bon exemple est offert par le volume consacré à la pensée mythique. Cassirer l'écrit sous l'influence de Rudolf Otto¹⁸ et, tout à fait comme Mircea Eliade, voit cette pensée constituée par la distinction fondamentale entre le sacré et le profane. N'importe quel objet ou situation, se trouvant tout à coup sous l'incidence du sacré, change son sens précédent¹⁹

(*PSF*, II, 75) bien que son aspect matériel ne change guère.

Les formes symboliques naissent par l'interférence du sujet et du monde : Cassirer reprend ici d'une manière explicite « l'imagination productive » de Kant. Cependant, il lui donne un sens plus concret parce qu'il utilise le terme de symbole très librement, en fait tout près de celui de signe : « the sign... as Leibniz pointed out in his *Characteristica generalis*... serves not only to represent but above all to discover certain logical relations, ... it not only offers a symbolic abbreviation for what is already known, but opens up new roads into the unknown » (*PSF*, I, 109). Or, le fait que le symbole s'ouvre sur l'inconnu sera exactement l'argument (de Jung et) de Wunenburger pour le préférer au signe, prisonnier d'un monde connu d'avance et obligé par conséquent à réduire toujours l'inconnu au connu. Néanmoins, Cassirer prête ici au signe le même sens que Wunenburger au symbole. Il y a donc un accord sur la fonction de cet outil, mais non pas sur sa dénomination. D'autre part, Cassirer est conscient, lui aussi, du risque d'une « banalisation ». Il rappelle la théorie du langage de Humboldt et remarque très justement « that the spiritual meaning of speech can never be fully appreciated if we consider solely the objective factor in it, if we take it as a system of signs serving solely to represent objects and their relations » (*PSF*, III, 50).

Cassirer offre une synthèse impressionnante des sciences humaines tandis que les auteurs qui le suivront vont y déceler des théories partielles, différentes entre elles, et se concentrer sur elles afin d'annuler ainsi toute ambiguïté. Quant à l'art, Cassirer le présente toujours comme une forme symbolique à part, sans s'attarder pourtant nulle part sur une description concrète²⁰. Il remarque quand même le fait que chaque forme symbolique modifie notre rapport aux choses : elle déplace notre lieu de réflexion,



par exemple, d'une distance où les choses sont tangibles à une distance où elles deviennent visibles²¹. Cette remarque tellement importante pour une théorie de la visibilité n'est cependant pas développée dans une analyse concrète.

Ensuite, Cassirer ne précise pas s'il y a d'autres formes symboliques envisageables que celles susmentionnées bien qu'il leur ajoute, parfois, l'histoire, le style ou le genre²². On sait encore moins s'il refuse réellement les formes symboliques nationales, ainsi qu'on l'a dit et, au cas où celles-ci sont universelles²³, si elles sont aussi éternelles. Autrement dit, si l'on peut concevoir leur historicité.

Enfin, Cassirer mentionne Freud dans deux notes rapides (*PSF*, II, 157 ; *PSF*, III, 211) et ignore complètement Jung : il ne semble donc intéressé ni par la psychanalyse, ni par l'importance des symboles pour l'inconscient.²⁴ Les formes symboliques restent pour Cassirer des constructions culturelles et intellectuelles très générales, des *types de discours*, comme on dirait aujourd'hui, dont le contenu n'est pas fixé une fois pour toutes.

L'équidistance de Cassirer envers toutes les formes symboliques n'a plus été pratiquée par les auteurs des recherches ultérieures. En effet, Jung a placé l'accent sur l'inconscient, tandis que Bachelard, et surtout Gilbert Durand et ses disciples, ont multiplié les formes symboliques à tous les niveaux d'analyse concevables – national, genre littéraire ou artistiques, style individuel (dans la mythocritique) etc. – et ont introduit le terme d'archétype en tant que motif récurrent dans un discours donné. D'autre part, si l'*imagination* était utilisée par Cassirer seulement comme un concept néo-kantien nécessaire afin de rendre *possible* l'étude des univers de discours – un *changement de paradigme* décisif par rapport à la philosophie précédente – ses

héritiers introduisent l'*imaginaire* en tant qu'objet *immédiat* d'analyses concrètes. Et si Cassirer conserve une certaine égalité entre les approches sémiotiques et symboliques, ses héritiers choisissent résolument l'analyse strictement symbolique. La configuration des formes indépendantes et différentes de la culture devient ainsi l'étude de l'imaginaire concret d'un genre (littéraire), ou d'une œuvre : c'est le *deuxième changement de paradigme* et il va être suivi et illustré de Jung à Wunenburger.

3.2. Retour à Wunenburger : le mental et le visuel

Pour revenir à Wunenburger, il faut bien observer le fait que son attitude assez polémique dans sa *Philosophie des images* (1997) envers la sémiotique change dans la deuxième édition (2002) de la *Vie des images*, où il essaie de l'intégrer dans sa démarche. Cette édition du livre double le nombre des chapitres par rapport à l'édition originale de 1995. Les essais proviennent tous des années quatre-vingt-dix, à l'exception de l'essai « L'Arbre aux Images », daté 2000, et de la présentation du livre, apparemment écrite en 2002. Or, justement ce changement d'accent rapproche Wunenburger de Cassirer ! Ensuite, Wunenburger précise l'*imaginal* emprunté à Corbin. Les images de ce type, telles que l'ange ou le dragon, n'ont jamais été vues par « le sujet imageant », elles s'imposent, plutôt, à lui. Cette « imagination séparable du sujet a une réalité autonome et subsistant *sui generis* au plan de l'être qui est celui du monde intermédiaire, le monde des Idées-Images, « mundus imaginalis »²⁵. L'imaginaire est une sphère des images « qui s'interpose entre l'homme et le monde et qui participe inévitablement un peu des deux » (*Vie des images*, p. 7). Cette définition ne fait que continuer la remarque de Cassirer sur Leib-



niz qui signalait l'existence d'un *mundus sensibilis* et d'un *mundus intelligibilis*, juxtaposés l'un à l'autre, mais séparés (PSF, I, 86-87). « This metaphysical dualism seems bridged », dit Cassirer, et il l'est justement par les formes symboliques. Wunenburger, tout en empruntant le terme *mundus imaginalis* de Corbin, donne en fait un nom à ce niveau intermédiaire en soulignant, et précisant aussi, la fonction louée auparavant par Cassirer.

Ceci mène à une construction de l'imaginaire à trois niveaux : l'*imagerie* (« les images mentales et matérielles qui reproduisent le réel »), l'*imaginaire proprement dit* (« des substitutions d'un réel absent, disparu ou inexistant ») et l'*imaginal* (« les représentations imagées que l'on pourrait nommer surréelles »). À ces trois niveaux correspondent « trois intentionnalités bien différenciées : *imager*, *imaginer* et *imaginaliser* » (*Vie des images*, p. 24). Or, rappelons-nous que l'imaginaire n'était lui-même que le niveau intermédiaire entre la perception et le concept, entre ce que nous voyons dans le monde et ce que nous concevons abstraitement. L'espace intermédiaire de l'imaginaire augmente donc en étendue aussi bien qu'en densité. D'autre part, une telle construction ne peut plus se soutenir seulement par la force des symboles, concède Wunenburger. Il lui faut un point de vue « transdisciplinaire » car, « en suivant en cela les options d'un Gilbert Durand et d'un Paul Ricœur, nous voulons conjuguer ensemble, et non disjoindre, le sémiotique et le symbolique, le sémantique et le syntaxique, chacun de ces plans contribuant, à sa manière, à assurer l'être et le devenir des images » (p. 8). Ce par quoi Wunenburger revient, dans une certaine manière, à la position syncrétique de Cassirer.

Si l'idée d'une telle conjugaison est en soi salubre, on peut bien se demander comment la pratiquer. Les autres essais de la *Vie des images* ne semblent pas suivre

cette nouvelle voie, en soi très prometteuse. D'autre part, *Temps et récit*, de Ricœur, offre dans son deuxième volume quelques analyses de romans – *Mrs. Dalloway*, *Der Zauberberg* et *À la recherche du temps perdu* – dont on pourrait bien dire qu'elles « conjuguent » les démarches en question, mais elles se préoccupent, toutes, des textes plutôt que des images visuelles. Si l'on parle du visuel proprement dit, et non pas des images mentales, il faut bien se demander quelle serait la différence entre une telle démarche « conjuguée » et l'ancienne analyse iconologique de Panofsky et de Gombrich. Leur approche sur trois niveaux – pré-iconographique, iconographique et iconologique – entremêlait elle aussi, d'une certaine manière, le sémantique et le syntaxique et, bien qu'elle ne fût pas du tout sémiotique – on se rappelle la critique de Hubert Damisch – elle faisait certainement ressortir la force symbolique des images. En fait, on dirait que Wunenburger s'arrête au bord même d'une telle analyse à la page 22 de l'essai « L'arbre aux images » quand il rappelle « les tableaux de Cranach et Dürer représentant Adam et Ève » et l'exégèse médiévale des quatre niveaux possibles du sens, sans s'engager directement dans une telle analyse, comme si celle-ci était du domaine de l'évidence et qu'il ne voulût pas jouer un jeu tellement simple ! En ce qui concerne l'imaginal, Wunenburger évoque « une sorte d'iconologie symbolique » (p. 24), mais il n'avance pas plus loin : il garde donc toujours son ancienne réserve par rapport à cette démarche.

Cependant, les problèmes méthodologiques sont plus profonds. Wunenburger comprend toujours par « images » – en premier lieu, sinon exclusivement – *les images mentales*, tout en suivant en ceci Kant, Cassirer et Durand. L'imagerie parlait des « images mentales et matérielles qui reproduisent le réel », mais la « matérialité » ne

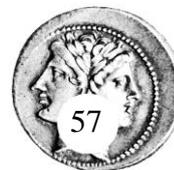


se traduit presque jamais dans l'œuvre des auteurs commentés en visuel proprement dit; celui-ci est toujours mentionné *par addition* dans une catégorie plus large – ainsi que dans la citation de tout à l'heure – mais il n'est jamais discuté en soi. L'un des meilleurs essais, et certainement le plus émouvant de la *Vie des images*, « Vie et mort dans l'autoportrait » (p. 157-162) ne traite d'aucun autoportrait concret en peinture ou photographie, en dépit du fait qu'il mentionne l'absence du référent de l'autoportrait, et la mélancolie qui s'en dégage. Wunenburger *pense* à l'autoportrait, il regarde aussi quelques autoportraits, très probablement, mais il ne s'arrête à aucune image concrète. De nombreux passages de la *Philosophie des images* discutent les images mentales mais il leur ajoute seulement quelques phrases sommaires sur les « images matérielles », c'est-à-dire visuelles, comme si celles-ci n'étaient qu'une annexe de celles-là, évidente en soi. Le chapitre « La famille des images », par exemple, constate que « les images se répartissent... entre deux grandes familles, l'une mentale ou psychique qui n'aboutit pas à des objectivations indépendantes du sujet, l'autre matérielle, dont le représentant est fixé sur un support externe, qui rend possibles des expériences partagées de réception ». Et Wunenburger continue : « Il reste que les images mentales se prêtent à une différenciation philosophique plus fine et pertinente, ce qui conduit à réduire l'importance de l'image matérielle en la limitant à une catégorie relativement marginale et réduite » (*Philosophie*, p. 27). Ayant fait cette option Wunenburger accorde seulement quelques pages, très générales, aux « images matérielles » sur un total de quinze pages du sous-chapitre « Le prisme des images » (p. 37-52). Je me rappelle d'ailleurs fort bien que le chapitre « L'imaginaire urbain » (*La vie des images*, p. 127-135) qui réfèrent,

entre autres, à Marrakech, a fait l'objet d'une conférence à Bucarest, au Centre d'excellence en études visuelle (CESI). Wunenburger a montré alors des images fascinantes de cette ville et les a commentées avec passion ; toutefois, elles n'ont pas été reprises dans le texte publié !

On pourrait bien conclure que le visuel « va de soi » pour notre auteur parce qu'il le considère comme le terme final d'un processus de génération, de matérialisation, mental et culturel, dont le reste nous est invisible. Comme *c'est le mental qui produit le visuel* il suffit, donc, d'étudier la cause pour comprendre l'effet : un postulat de recherche bien kantien. Or, c'est justement ce parti pris stratégique qui est mis en cause par d'autres démarches, ainsi que nous le verrons dans le dernier chapitre de cet essai, bien qu'elles ne soient pas motivées par une critique de Wunenburger.

L'ironie de la situation est, d'ailleurs, le fait que la sémiotique de Greimas, considérée certainement comme « positiviste », parlait, elle aussi, d'un « parcours génératif », des structures sémio-narratives aux structures discursives, ce par quoi les changements sémantiques dans la profondeur du texte étudié engendraient à la surface des personnages et des actions concrètes²⁶. On lui a reproché, à l'époque, le fait que le texte proprement dit restait ainsi très peu étudié! Genette, par contre, qui n'étudiait que le texte concret, échappait à de telles critiques. D'ailleurs, la sémiotique a parcouru elle aussi le trajet du textuel vers le visuel en considérant que les fondements théoriques peuvent rester inchangés car le visuel n'est qu'un cas particulier du processus général; c'est seulement le dernier livre de Greimas, *De l'imperfection*²⁷, qui a tout remis en discussion. Barthes lui aussi a compris la spécificité du visuel seulement dans la *Chambre obscure* et après, ainsi que la narratologie issue de Genette, ou l'analyse du film par le *Signifiant imaginaire*, de Metz, en



dépit de ses livres précédents. Jean-Marie Floch a amorcé un trajet légèrement différent mais celui-ci ne s'est généralisé que dans les dernières décennies en France et en Italie, et à côté d'une démarche esthétique. Il s'avère donc toujours difficile de trouver le juste milieu entre une *théorie créée pour le textuel* et le *particularisme du visuel*. C'est pourquoi, dernièrement, la narratologie visuelle (surtout) américaine, a pris son élan en renonçant tout bonnement aux fondements sémiotiques afin d'étudier le visuel en soi et c'est à cause du même particularisme, apparemment irréductible, que les *Visual Studies* ont été établies comme discipline à part, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

3.3. Jung

Carl G. Jung (1875-1961) publie ses écrits les plus importants dans les années vingt et trente, en même temps qu'Ernst Cassirer (1874-1945) : cependant, ils ne renvoient jamais l'un à l'autre dans leurs écrits. En fait, ils suivent deux lignes différentes de recherche. Jung ne s'intéresse pas au mécanisme cognitif des images mentales mais étudie leur valeur psychique. Son éloignement de Freud à cause du « réductionnisme » de celui-ci, le pousse à critiquer aussi ses présupposés théoriques. Freud aurait ainsi analysé les phénomènes psychiques, surtout les rêves, en tant que signes, ou symptômes, de quelque chose déjà connu²⁸, au lieu de respecter leur « inconnu » en tant que tel, le rêve étant un symbole, et non pas un signe. La critique de Freud s'entrecroise donc avec une critique de la sémiotique, ainsi que l'on peut lire dans les définitions des termes publiés à la fin de *Types psychologiques* (1921). Cependant, il est fort peu probable que Jung ait eu la chance de lire le *Cours de linguistique générale* de Saussure, entre 1916, la date de sa publication (voir la note susmentionnée) et 1921, compte tenu aussi

de la guerre; encore moins pouvait-on *démontrer* en 1921 que l'analyse de Freud fût de type sémiotique.

L'assertion de Jung, assez surprenante en soi, superpose donc, sans aucun argument, deux niveaux d'analyse différents; elle devient pourtant un axiome jamais discuté par la suite ni par Jung ni par ses disciples, en premier lieu Gilbert Durand, ni par ses admirateurs, tel Mircea Eliade. Encore plus : l'interprétation des rêves, des textes et des images dans les sciences humaines va suivre dès maintenant cet axiome sans se demander ni si le respect de la polyvalence du symbole a toujours lieu dans la pratique des analyses, ni si ce respect est bénéfique pour le lecteur.

J'ai dit que la démarche de Jung est différente de celle de Cassirer. En effet, Jung passe du discours culturel au discours psychologique : il ne s'agit plus du rôle joué par les formes symboliques dans la culture, mais du fonctionnement de la psyché. Jung introduit à ce propos l'inconscient collectif, inconnu à Cassirer et à Freud, et l'archétype, un terme mentionné assez rapidement par Cassirer, comme on l'a vu. Les deux concepts sont constitués par des symboles mais le mythe n'est plus l'une des formes symboliques de l'homme ; il devient maintenant son cadre de référence le plus général. Les définitions offertes à la fin des *Types psychologiques* précisent ainsi le sens de l'archétype : « L'immagine primordiale che io altrove ho chiamato anche 'archetipo' è... sempre collettiva, cioè communa a tutta un'epoca, o almeno a tutto un popolo. Molto probabilmente, i principali motivi mitologici si ritrovano in tutte le razze, in tutti i tempi »²⁹. Cette définition considère donc l'archétype comme étant valable pour toute une époque ou tout un peuple: on se rappelle qu'Ernst Cassirer niait, ou mettait en doute, une telle universalité. Ensuite, les motifs mythologiques principaux se re-



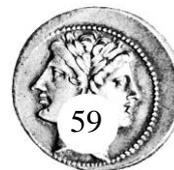
trouvent, selon Jung, partout dans le monde, et toujours: autrement que l'affirmait Cassirer, ni les cultures, ni l'histoire, n'ont aucune influence sur eux. Enfin, le nombre de ces archétypes reste infini et il n'est guère structuré par des principes ou des règles.

L'influence de Jung sur Gilbert Durand est sans doute plus grande que celle de Cassirer. Durand organise soigneusement l'imaginaire selon toute une hiérarchie d'archétypes recueillis partout dans le monde. Publié en 1969, son livre sur *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* cite souvent les *Types psychologiques* (1921), traduit en français en 1950, ainsi que *L'homme à la découverte de son âme*, dont l'édition française date de 1962, mais beaucoup moins d'autres livres de Jung. Sans pouvoir comparer leurs dates de parution en différentes langues, il me semble que Gilbert Durand se préoccupe assez peu des changements, ou ambiguïtés de doctrine survenues plus tard et qui la rendent assez difficile à suivre. Quelques exemples. Un an après les *Types psychologiques*, Jung estimait toujours que le nombre des archétypes était illimité³⁰. Pourtant, en 1951, dans *Aion*, celui-ci était diminué: « l'ombre », ou la zone sombre du soi, hostile au contrôle moral, « l'anima », le côté féminin de l'homme, « l'animus », le côté masculin de la femme et deux personnages mystérieux, le Vieux Sage, pour l'homme, et la Mère « chthonienne », pour la femme. Le sujet (le moi), tant celui masculin que celui féminin, constituait ainsi une « quaternité » significative avec les trois autres archétypes³¹. *L'homme à la découverte de son âme* (1943), et surtout son dernier chapitre, « Du rêve au mythe », identifie l'archétype à une « expression qui désigne une image originelle, existant dans l'inconscient »³². Jung décrit en détail quelques archétypes ainsi que le cheval, le dragon, le héros etc. Ce

genre d'analyse mythologique peut être parfaitement appliquée aux textes et images aussi bien qu'aux rêves partout dans le monde. C'est exactement ce qui deviendra l'objet de travail de Gilbert Durand – sauf les rêves ! – et, à travers son œuvre, celui de toute la théorie de l'imaginaire. Ce n'est pas par hasard que Durand cite dans son livre de 1969 ce volume de Jung paru sept ans avant : il est fort probable que *L'homme à la découverte de son âme* ait exercé une grande influence sur la formation du jeune Gilbert Durand en le déterminant à systématiser, dans son traité de 1969, ce qui était encore un premier essai dans *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961). Une dernière nuance apparaît pourtant dans ce qui est probablement le dernier article de Jung, fini dix jours avant sa mort et publié dans *Man and his Symbols*. Il distingue ici entre le motif récurrent de l'archétype, qui reste toujours le même, et sa manifestation individuelle dans les images faites par les artistes, évidemment différentes.³³

Peut-on systématiser de telles observations éparpillées un peu partout ? Durand l'a fait, sans doute, et d'une manière très rigoureuse, mais en sacrifiant beaucoup de leurs connotations et de leurs ambiguïtés à la clarté doctrinale et à la fonctionnalité du modèle. Il a sans doute le mérite de construire une méthode à partir de la doctrine de Jung, une méthode qu'il a su accréditer par la suite auprès de chercheurs dans le domaine de l'imaginaire.

Reste pourtant la question de l'interprétation. Je crois que c'est Jung, et non pas Cassirer, qui ouvre vraiment la discussion sur l'analyse de l'image (artistique) concrète à partir de la théorie de l'archétype. Il n'a pas seulement le mérite de concrétiser le contenu (mythologique) d'une image mentale mais aussi de le retrouver dans certaines images artistiques proprement dites. Mais comment fait-il l'analyse dans un tel cas ? Même si l'on accepte sa critique du « réduc-

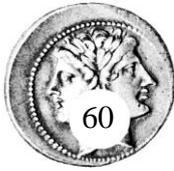


tionnisme » freudien, ses analyses sont souvent très douteuses. Les pages 46-48 du livre *Man and his Symbols*, par exemple, présentent plusieurs illustrations du motif de la peur panique devant une révélation de Dieu ou de l'existence de démons : parmi ces images nous pouvons voir Saint Paul terrassé par la lumière divine, du Caravage, et une « Tentation de Saint Antoine » de Grünewald. Aucun commentaire de l'image n'accompagne ces illustrations bien qu'elles soient extrêmement différentes l'une de l'autre³⁴. La page 54 montre une illustration d'*Alice in Wonderland* qui « shows Alice growing to fill a house ». Rien de plus. Cependant, une ironie involontaire résulte du fait que Jung reprend ici machinalement, et exactement sur la page en vis-à-vis de cette proposition, la différence si souvent répétée entre le signe automatique et le symbole libre³⁵ ! Nous ressentons la même déception devant la banalisation de la relation « texte versus image » aux pages 86-87 : *Le pays de Cocagne* de Breughel est ici mis face-à-face avec une affiche de Lénine nous appelant à marcher vers un avenir radieux tandis qu'en bas, dans la rue, quelques pauvres dames russes nous regardent d'un air égaré. Et ainsi de suite. D'autres livres aussi, en dépit de leur richesse visuelle inaccoutumée, utilisent les images comme pure illustration des affirmations textuelles³⁶.

Nous nous trouvons ainsi devant deux problèmes herméneutiques irrésolus : 1. le sens de l'image visuelle est considéré, à tort, comme équivalent à celui mentionné dans le texte à côté ; 2. ce sens est réduit à la représentation du motif (mythologique) invoqué. L'image visuelle est donc *asservie* à la représentation du monde ou du texte précédent. Ceci dit, la discussion de l'image nous rappelle exactement le reproche, très juste, fait par Jung à Freud quand il observait que celui-ci reprenait un motif biographique de la vie de Léonard de Vinci en tant que signification du tableau « Vergine col Bambino e

S. Anna »³⁷. Ne s'agit-il alors *dans les deux cas* d'une réduction de l'inconnu (le tableau) au connu (chez Jung un poème, chez Freud un détail biographique) ? Où reste-t-elle, la profondeur symbolique intouchée de l'art ? Et où reste-t-elle, ensuite, la différence entre l'analyse archétypale, tant prônée, et l'analyse iconographique à la Panofsky et Gombrich, tout à fait ignorée dans la discussion ?

Jung ouvre la voie à « l'archétypologie » de Durand tant dans le sens de discuter *de quoi* il s'agit dans une image archétypale, que de *faire voir* son contenu concret. Cependant, il s'arrête tout court devant *l'analyse visuelle de la représentation du contenu mythique*. Jung fait sans doute un gros pas en avant par rapport à Cassirer, mais si celui-ci n'était « qu'un philosophe », Jung, lui, n'est « qu'un psychologue ». Aucun des deux ne sait que faire du visuel, ni ne se montre intéressé à apprendre son fonctionnement : dans les deux cas, le visuel reste bloqué en deçà du seuil textuel³⁸. Ce double héritage contradictoire : « clarté argumentative abstraite versus gaucherie analytique visuelle » sera transmis à Gilbert Durand et, ensuite, à ses disciples. Il reste à résoudre comment trouver un niveau d'analyse où la richesse du visuel reste pure en dépit d'une éventuelle référence à un motif psychologique ou iconographique trouvé dans un texte précédent. Un gros problème herméneutique!



3.4. Gilbert Durand

Après Kant et Cassirer, l'auteur fondamental pour Wunenburger est, bien entendu, son maître, Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969) est son vrai livre de chevet. C'est cette première grande synthèse qui a fait possible l'apparition de la seconde, c'est-à-dire, selon moi, la *Philosophie des images* (1997). Le livre de Durand a posé le fondement de la théorie d'une manière aussi définitive que l'a fait *Du sens* (1970) de Greimas pour les sémioticiens, *Figures III* (1972) de Genette pour la narratologie, ou *L'œuvre d'art et ses significations* (1969)³⁹, d'Erwin Panofsky, pour l'iconologie. Le rapprochement temporel et le grand succès de chaque livre font que toute rétrospective de ces courants revient inévitablement à ces livres du début. Ce serait une fascinante page d'histoire intellectuelle à écrire sur la décennie qui a vu leur apparition presque simultanée!

En tant que fondateur de la théorie moderne de l'imaginaire, Durand est bien entendu plus tranchant dans ses polémiques contre les courants majeurs à ce moment-là que ne le sera son disciple vingt-huit ans plus tard. Durand cite Bachelard : selon lui, « bien loin d'être faculté de 'former' des images, l'imagination est puissance dynamique qui 'déforme' les copies pragmatiques fournies par la perception » (*Structures*, p. 26). Le terrain de la recherche est donc restreint dès le début à ce qui nous est offert par la perception de la réalité, en dépit du visuel *produit* par l'homme. S'il s'agit du symbolisme des images, Durand attaque carrément la concurrence : « l'imagination, selon les psychanalystes, est le résultat d'un conflit entre les pulsions et leur refoulement social » tandis que pour lui, elle conduit

plutôt à un défolement (*idem*, p. 36). Il s'agit, selon Durand, d'un « trajet anthropologique, c'est-à-dire [d'un] incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (*idem*, p. 38). Durand cite en appui le travail de Charles Baudouin, authentique psychanalyste, qui découvre « sept catégories d'images » dans la poésie de Victor Hugo, à savoir « jour, clarté, azur, rayon, vision, grandeur, pureté ». Comme on n'ajoute rien sur les relations entre ces « catégories d'images » on peut se demander si celles-ci renvoient à des images visuelles (dans le texte), ou à des termes génériques. Quant à l'image, elle n'est évidemment pas un signe, réduit à « un signal contingent d'un signifié » (*idem*, p. 60-61) ; au contraire, c'est le symbole qui devient un signe en perdant sa polyvalence quand « il tend à émigrer du sémantisme au sémiologisme » (*idem*, p. 64). Il est évident que l'exclusivisme de Gilbert Durand, dû peut-être aussi à la nécessité de dénicher une place libre dans le terrain occupé alors par la psychanalyse et le structuralisme – les deux déjà puissantes en 1969 – va plus loin que ne l'avait fait Cassirer et que ne le fera Wunenburger ; celui-ci adoptera un ton plus modéré tout en gardant la même distance envers la sémiotique.

Gilbert Durand construit un impressionnant édifice de complexité croissante, en partant de gestes et schémas et en passant par archétypes et symboles pour arriver aux mythes, structures et régimes de l'imaginaire⁴⁰. Cette structure pourrait nous conduire « à une fantastique transcendantale », « comme le suggère Novalis » et nous pourrions même prouver qu'elle est « la chose du monde la plus universellement partagée », croit Durand. Est-ce que ceci voudrait dire que le symbolisme en question dépasse les frontières des cultures ? On se le demande.



L'analyse porte, chez Durand aussi, exclusivement sur la mythologie. Dans une des rares exceptions, il propose comme objet « la structure de viscosité » dans la peinture de van Gogh et celle-ci par opposition tant « à la conception analytique d'un schizoïde comme Seurat » que « au monde disloqué [...] du paranoïaque Dali » (p. 312). Et encore, ces réflexions sont moins surprenantes que celles du volume *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, 1994, où Gilbert Durand s'aventure dans l'histoire de l'art occidental et fulmine contre son iconoclasme qui n'aurait épargné que les icônes byzantines et l'art roman ; l'art gothique, déjà, laisse beaucoup à désirer (la même traduction roumaine, p. 137). Quant au dix-neuvième siècle, c'est Gustave Moreau et Odilon Redon qui réussissent à débarrasser la peinture des services rendus auparavant... à la politique ! (*idem*, p. 143).

Si Wunenburger reprend la plupart des termes durandiens, il sait, heureusement, modérer le ton polémique et élargir l'objet de l'analyse. Pourtant, les grands problèmes restent le rapport des études de l'imaginaire au monde moderne et leur applicabilité à l'art visuel en général. Comment se fait-il qu'une théorie si puissante et si bien structurée dans les livres fondamentaux de Durand (1969) et de Wunenburger (1997) ne réussit pas à avoir prise sur ces deux champs majeurs de recherche ?

J'ai suggéré déjà comme explication le fait que la différence entre le textuel et le visuel est tout à fait occultée. Ensuite, le tableau si complexe des catégories de Gilbert Durand ouvre la possibilité, comme toute autre classification, qu'une œuvre individuelle, aussi bien qu'une culture, ou une période, se définisse par certaines combinaisons des termes du tableau, et par rien d'autre. Cet universalisme, même apparemment vérifiable, ne fait qu'enfermer le visuel dans une machinerie prédictible qui

interdit tout changement fondamental. Ce qui manque à des tels systèmes est justement l'histoire, l'innovation, l'existence d'un Autre tout à fait différent. Hegel l'a bien vu chez Kant et c'est pourquoi il a introduit l'histoire dans sa propre esthétique ; il annonçait cependant, en même temps, la fin de l'art seulement parce que les combinaisons permises par son propre système étaient épuisées, ou paraissaient l'être.

Enfin, on pourrait parler d'un certain conservatisme du système de l'imaginaire. Il est vrai que les auteurs admirés par Gilbert Durand, aussi bien que par Wunenburger, respectent tous les mêmes valeurs ontologiques et culturelles : le spirituel ; le Sujet comme sujet d'expérience religieuse, mythique ou artistique fondamentale ; les dieux et Dieu, ou quelque chose qui lui ressemble, ainsi que l'Être de Heidegger ; le travail créateur sans failles et sans dépressions majeures, en dépit des crises qu'ils ont tous traversées : Cassirer a fui le nazisme, Eliade, le communisme, Merleau-Ponty a combattu le nazisme, mais il a refusé le communisme aussi, malgré l'exemple de Sartre, Durand a lutté dans la résistance avant d'être agrégé en philosophie, docteur ès Lettres et professeur. De plus, ils ont tous été actifs dans diverses universités un peu en retrait par rapport aux grands centres : Cassirer est parti à Oxford et Göteborg, avant de devenir *visiting professor* à Yale et Columbia University, tout juste avant sa mort en 1945 ; Eliade a enseigné à Bucarest, a eu une position difficile à Paris, et il est parti à Chicago avant que cette Université gagne le rayonnement qu'elle a eu plus tard, aussi grâce à lui ; Gilbert Durand s'est consacré à Grenoble et Jean-Jacques Wunenburger à Dijon et Lyon. Tout ceci pendant que Barthes, Greimas, Foucault, Derrida et tant d'autres, Ricœur y compris, occupaient le centre du monde à l'époque, Paris. Un tableau humain et intellectuel qui veut dire



fidélité, stabilité, et non pas le désir de célébrité et de visibilité dans les média. C'est aussi, peut-être, pour cette raison qu'ils ne se sont pas voués au modernisme et n'ont pas vécu l'histoire comme renouvellement, mais plutôt comme terreur (Eliade !), et qu'ils n'ont pas cherché la fluidité du visuel, mais la stabilité du texte.

N'empêche que le monde, entre temps, a changé, et qu'il ne fait que changer, tout le temps. Wunenburger s'est dédié à la sauvegarde de l'héritage de Bachelard et Durand *mais aussi* à son extraordinaire élargissement. Il a milité, avec une énergie inépuisable pour faire connaître en France, en Amérique latine, en Roumanie et en d'autres pays, surtout francophones, la « parole vraie » de la doctrine. Sa réussite en Roumanie est un événement en soi : plusieurs de ses disciples, surtout Corin Braga à Cluj et Ionel Bușe à Craiova, ont continué et enrichi à leur tour son travail⁴¹. Il faut donc bien conclure que personne n'a fait plus pour les Sciences Humaines en Roumanie que Jean-Jacques Wunenburger.

D'autre part, il a ouvert lui-même la théorie de l'imaginaire vers de nouveaux champs d'application comme la politique et la télévision, mais en soulignant toujours la pensée derrière le visible, et non pas le visible lui-même. C'est ici, en fait, qu'il s'est arrêté par fidélité envers l'École. Je ne crois pas que ceci trahisse un certain conservatisme théorique – bien que non politique – ainsi que l'on dit parfois, mais qu'il exprime plutôt, selon moi, tout bonnement la volonté de préserver un précieux héritage philosophique. Un motif pour l'admirer sans réserve.

D'autre part, il faut bien dire que les problèmes remarquables plus haut restent toujours irrésolus. Le savoir historique remarquable de Gilbert Durand n'a pas été accompagné par un progrès comparable dans la réflexion sur la signification *spécifique* du

visuel. Image veut dire presque toujours image mentale et on fait rarement l'effort de dépasser la valeur illustrative d'une peinture par rapport à l'archétype discuté⁴².

4. Quelques alternatives

C'est pourquoi je crois que je ne devrais pas conclure cet essai sans me demander s'il y a des alternatives à la théorie de l'imaginaire et quelle séduction pourraient-elles exercer. Je pense à quelques ouvrages qui proviennent de l'anthropologie visuelle (Hans Belting), des *Visual Studies* (W.J.T. Mitchell) et de l'histoire de l'art (Georges Didi-Hubermann). Je vais par la suite m'arrêter à un seul livre, jugé représentatif, de chaque auteur et mentionner quelques autres seulement dans les notes.

4.1 Hans Belting (1935-)

Autour de l'année 2000, ce médiéviste allemand élargit ses recherches, auparavant plutôt spécialisées, vers une anthropologie visuelle générale ; c'est dans la décennie suivante que ses livres vont être massivement traduits en français et anglais. Bien que Wunenburger utilise couramment des livres de philosophie en allemand, ici, apparemment, il n'en voit pas l'intérêt, peut-être parce qu'à ce moment il avait déjà publié ses livres les plus importants sur l'image. En fait, bien qu'ils parlent tous les deux d'anthropologie visuelle et l'utilisent contre les préjugés esthétiques courants, chacun donne un autre sens à ce terme.

Mécontent des analyses des structuralistes et de médiologues, qui ne parlent que « des conditions de possibilité de l'image », Belting va analyser l'image « dans une configuration triangulaire image-médium-regard, ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une

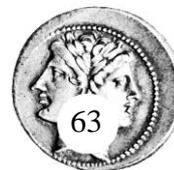


image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé » (*Anthropologie*, p. 9)⁴³. Belting invoque aussi d'autres sources que Wunenburger, à savoir l'anthropologie de Marc Augé (à propos des lieux de mémoire) et la médiologie de Régis Debray, mentionnée ici au début de cet article. Selon Belting, « l'homme n'apparaît pas comme le maître de ses images... mais comme 'le lieu des images' qui occupent son corps : il est livré aux images qu'il produit, encore qu'il n'ait de cesse de vouloir les dominer » (p. 18). « La production d'images dans l'espace social, que toutes les cultures ont développée, est une autre question que l'activité de perception sensorielle de chaque individu ou que la production des images intérieures... Pour répondre à la question 'Qu'est-ce qu'une image ?' nous serons notamment amenés à examiner les artefacts, les œuvres d'art, l'imagerie scientifique et les modes de transmission utilisés par chaque type d'images » (p. 19).

La réflexion anthropologique ne porte pas, selon Belting, sur le raisonnement de l'homme en général, car l'image dont il parle n'est plus mentale, mais « matérielle », comme dirait Wunenburger, c'est-à-dire focalisée sur un produit humain concret dans un certain médium et dans une certaine culture. Le rôle joué par le corps – présent dans le cas du voyant, absent chez celui qui est vu dans l'image –, l'expérience du regard, qui s'ensuit (p. 194), le masque, « l'aspect historique donné, ce que je nomme 'le visuel' pour bien le distinguer du visible » (p. 33), l'iconoclasme ancien et actuel, tous ces thèmes de la réflexion montrent qu'il s'agit chez Belting d'une discussion concrète du visuel dans une société donnée. En plus, la démarche de Belting tient compte beaucoup plus que celle de Wunenburger de l'histoire et de la modernité, y compris la technologie des médias, sans se laisser pour autant dissoudre dans

l'actualité. Par conséquent, l'imaginaire est mis en retrait par rapport à la scène sociale de la pensée.

Sans aller plus loin dans les détails de cette démarche, on peut se demander si elle est « supérieure » à la théorie de l'imaginaire. Une difficile question : je préfère revenir sur elle à la fin de mon essai.

4.2. W.J.T. Mitchell (1942-)

A part son livre *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*⁴⁴ que je vais commenter rapidement, il faudrait réfléchir aussi sur d'autres ouvrages, que je vais ici seulement mentionner⁴⁵.

Si le premier auteur « alternatif » était anthropologue, le deuxième est le chef de file des *Visual studies*, un terme difficile à traduire tel quel en français, je crois. Et tandis que Belting voulait bien inclure le Moyen Âge dans sa réflexion, tout en le regardant depuis le monde présent, Mitchell, lui, est un esprit exclusivement moderne. Ses références sont la philosophie et l'art du vingtième siècle mais surtout les développements théoriques, techniques et politiques actuels.

On a beaucoup parlé du « *linguistic turn* » qu'a pris surtout la philosophie anglaise et américaine au début du siècle grâce à Wittgenstein, Carnap et Russell ainsi qu'à Richard Rorty qui a donné une grande popularité à ce concept⁴⁶. Par analogie, Mitchell trouve que la société occidentale atteint vers la fin du vingtième siècle un « *pictorial turn* » à cause du développement extraordinaire des mass-médias, des moyens de communication numériques et du glissement vers une société postmoderne⁴⁷, ou une société du spectacle, ainsi que la baptisait Guy Debord, en 1967 déjà. Mitchell définit ce tournant ainsi : « Whatever the *pictorial turn* is, then, it should be



clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial 'presence': it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or 'visual literacy' might not be fully explicable on the model of textuality » (*Picture Theory*, 1994, p. 16).

L'image (et son usage) est considérée maintenant la dimension fondamentale de la vie sociale et de la communication quotidienne. Belting rapportait à celle-ci les médias et les corps humains, Mitchell leur ajoute les institutions sociales. Tandis que l'allemand mettait au centre de l'attention l'axe du regard entre Sujet et Objet, l'américain souligne l'importance des différents types de regard⁴⁸ et, à la suite de Foucault, des pratiques de surveillance.

Mais il y a plus. Mitchell et les *Visual Studies* en général ne croient pas qu'on puisse glisser du textuel au visuel en utilisant plus ou moins les mêmes outils théoriques ; au contraire, ils tiennent compte du fait que l'expérience du spectateur (*spectatorship*) s'avère aussi différente de celle de la lecture (*reading*) que l'est la *visual literacy* de la capacité de lire un texte.

Certains essais de Mitchell publiés plus tard, ainsi que « Showing seeing. A critique of visual culture »⁴⁹, soutiennent, pour « désarmer » ses critiques, le fait que le visuel et le textuel, en fait, coexistent dans la communication. Son disciple Nicholas Mirzoeff, par contre, s'exprime d'une manière plus catégorique dans l'essai « The Subject of Visual Culture »⁵⁰. Si, dans sa première

édition (1998), *visualité* voulait dire la consommation des événements montrés par les mass-médias, dans la seconde édition (2002) elle devient « the intersection of power with visual representation » (p. 4) : l'événement est un effet médiatique et non pas une réalité objective et le sujet visuel n'est qu'une combinaison entre « agent of sight » et l'effet des « categories of visual subjectivity » (p. 10).

Il est évident qu'une telle interprétation de l'image renonce à toute référence aux catégories philosophiques chères à Cassirer, Panofsky ou Wunenburger. Il s'agit seulement du fonctionnement social de l'image sinon de l'usage qu'en fait le Pouvoir médiatique et/ou politique. La profondeur ontologique disparaît en faveur de la pratique sociale : le symbole s'aplatit. L'image n'est plus ni mentale, discutée comme telle par Wunenburger, ni le produit individuel, artistique ou non, prôné par Belting, mais le résultat d'une industrie médiatique anonyme qui exprime, en fait, les intérêts socio-politiques de ses patrons. Une vision (trop) sombre ? Plutôt un amer réalisme. Afin de le mieux comprendre, il faudrait discuter ce phénomène en même temps que la (prétendue) fin de l'art et des études esthétiques, la chute du canon classique dans la culture et la domination des études d'histoire de l'art par des valeurs historiques particulières (voir les livres de Michael Baxandall, Svetlana Alpers etc), toutes, dominantes dans les débats américains sur le visuel.



4.3. Georges Didi-Huberman (1953-)

J'aimerais m'arrêter à son livre *Devant l'image*⁵¹. Son parcours alternatif part lui aussi de Kant et Cassirer mais côtoie deux autres figures de fondateurs: Vasari, le premier historien d'art, et Panofsky, son pendant moderne. Didi-Huberman les critique tous les deux parce qu'il ne veut plus expliquer la possibilité de comprendre l'image en général, mais la compréhension concrète d'une image artistique donnée. Il part des peintures de Fra Angelico dans le couvent de San Marco à Florence, surtout d'une *Annonciation* (1440-1441) dans laquelle l'espace d'entre l'Ange et Marie reste tout à fait blanc. Pour l'expliquer, Didi-Huberman introduit le terme du *visuel* (p. 37) et l'oppose tant au *visible* (l'objet exhibé, l'élément de représentation) qu'à l'invisible (p. 26). Le visible est « le régime où l'on croit savoir ce qu'on voit, c'est-à-dire où l'on sait dénommer chaque aspect que l'œil aime à capturer » (p. 38), tandis que le visuel montre « le symptôme du divin » ou « l'inconscient du visible » (p. 39).

Didi-Huberman se montre gêné par l'autorité du savoir et le ton rassurant qui est « le ton kantien » (p. 113), mais aussi celui de Panofsky et de Cassirer. Or, pour sortir de cet univers clos, il faudrait bien réfléchir sur « la puissance du négatif » du visuel qui creuse le visible et nous place dans un dilemme sans fin « entre savoir et voir » (p. 174-175). Car, vingt ans avant les formes symboliques de Cassirer et quarante ans avant l'iconologie de Panofsky, il y a eu *L'interprétation des rêves*, de Freud (1900). Didi-Huberman revient non pas à la méthode de Freud, mais à sa manière de disloquer l'apparence du visible par le travail négatif d'un sens réprimé. On se rappelle qu'au niveau le plus haut de l'analyse de Panofsky, le niveau iconologique, on arrivait à découvrir les symptômes culturels, ou

les « tendances essentielles de l'esprit humain », ce qui est synonyme, selon Didi-Huberman, aux symboles de Cassirer. Vu cette rationalisation du procès – car on pourrait bien se demander (je le crois moi aussi – S.A.) : de quelle manière sommes-nous supposés reconnaître ces tendances essentielles ? – Didi-Huberman propose « d'ouvrir le visible au travail du visuel » (p. 223). En fait, Vasari lui-même, suivi, en ceci, par Panofsky, « a tué l'image » en voulant limiter l'homme de la Renaissance, et sa peinture, à l'humanisme, à « l'unité de soi » et éliminer ainsi tout ce qui était dans le sujet humain « divisé, déchiré, voué à la mort » (p. 258).

En dépit de son style parfois très métaphorique, la démarche de Didi-Huberman est importante pour notre discussion parce qu'elle refuse l'explication offerte couramment par l'histoire de l'art, selon l'échafaudage théorique construit par Vasari, Kant, Cassirer et Panofsky. Didi-Huberman ne nie pas la légitimité de cette explication, rendue possible par la philosophie de la connaissance, mais il craint que son succès même ne « tue » les démarches alternatives et obscurcisse le reste de l'homme, au-delà de son humanisme. Il accuse cette philosophie de fonctionner comme une boîte noire: chaque fois qu'on y fourre quelques chose, on sait très bien ce qui va en sortir. Didi-Huberman veut donc trouver un autre *trajet* et aussi un autre *type* d'explication. Il accepte l'unité de l'esprit humain posé par les philosophes cités, mais il cherche d'autres termes intermédiaires entre cette unité et l'interprétation proprement dite des images. Car ce sont les images qui attirent son attention en premier lieu. Didi-Huberman ne nie pas la voie déductive de l'explication suivie par les auteurs cités, mais il leur ajoute une voie inductive. Fra Angelico, par exemple, présuppose, pour être compris, l'existence d'un mécanisme



symbolique à la Cassirer, mais cette raison nécessaire n'est pas en même temps une

raison suffisante pour le comprendre. Le blanc, le visuel, ne peut pas être expliqué de la même manière que les traits caractéristiques des autres *Annonciations*. On dira plutôt que la voie inductive, la première fois que nous la rencontrons sur notre chemin, rend bien visibles les défauts de la voie déductive.

D'autre part, on peut opposer Didi-Huberman non seulement aux théoriciens qu'il cite lui-même, mais aussi à ceux des *Visual studies*. Si Mitchell voulait construire une iconologie critique en partant d'autres modèles de communication que Panofsky, Didi-Huberman, lui, s'oppose à tout modèle abstrait. L'ironie de la situation nous surprend encore une fois. Gilbert Durand et Wunenburger étaient mécontents de l'ingérence des règles abstraites dans l'œuvre d'art par la sémiotique. Ils critiquaient aussi le réductionnisme de Freud au nom de la démarche plus libre de Jung. Mitchell ignorait ces problèmes tout en se concentrant sur des modèles sociologiques et médiologiques d'analyse. Didi-Huberman, quant à lui, revient à « l'homme » et donne peu d'attention à la société (dans ce livre), mais il s'insurge, en même temps, contre toute rationalisation du procès. Son discours même est parsemé de métaphores parfois impossibles à traduire dans une « méthode ». L'intuition, les jeux du discours, le brillant du style, qui nous rappellent Barthes ou Derrida, semblent parler plus directement au lecteur que le langage conceptuel des autres auteurs, y compris Durand et Wunenburger.

Dira-t-on alors qu'il vaut mieux laisser tomber tout système ?

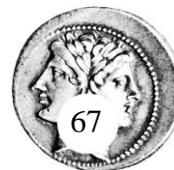
Sorin Alexandrescu

5. D'un trop-plein méthodologique

Il est évidemment difficile de comparer toutes ces démarches. Le faire est-il tout aussi inutile ?

Je ne le crois pas. Les idées qu'on se faisait sur les paradigmes au temps de Popper et Kuhn me semblent maintenant révolues. Ce n'est pas grâce à un combat gagné qu'une (nouvelle) théorie prend la place d'une autre. D'ailleurs, je ne crois pas qu'un tel changement de place ait vraiment lieu, dans le sens physique du mot. Les nouveaux venus ne vont pas s'asseoir à l'Académie sur les chaises d'où les anciens ont été expulsés. Une nouvelle théorie n'explique pas forcément mieux que l'ancienne une situation donnée, elle éclaire plutôt une situation que l'autre ignorait. Chaque nouvelle théorie découpe un autre lieu de réflexion dans le monde, avec un autre objet et avec d'autres outils. Ou plutôt c'est la nouvelle théorie qui invente un objet nouveau de l'explication.

Si nous regardons en même temps tous les types de réflexion envisagés plus haut, il est évident que chacun suit, à partir d'un certain point, un autre trajet, mais que, d'autre part, toutes les routes traversent un fragment historique commun: Vasari, Kant, Cassirer. Ensuite, la préférence pour Freud ou pour Jung, ou bien pour quelqu'un d'autre, inscrit sur la longue liste des modèles à partir de Merleau-Ponty, Marx, Saussure, Husserl, Sartre etc., amène chaque auteur à choisir une perspective toujours différente sur l'image: la sémiotique, la théorie de l'imaginaire ou l'iconologie, l'anthropologie ou l'étude des mass-média, ou bien leur refus radical. C'est surtout après Cassirer qu'une coupure intervient: les chemins de Panofsky, des structuralistes et de Durand seront par la suite divergents. Arrivé en troisième position chronologique, Wunenburger continue sur la voie de Durand, tandis que



Belting s'en éloigne et Mitchell suivra une autre direction.

Chaque nouvelle démarche élargit le champ de la réflexion sans éliminer aucun adversaire. Le champ ainsi (re)structuré permet souvent l'échange des mêmes arguments critiques – le positivisme est reproché par Freud aux *Clés des songes*, par Jung à Freud, et puis par Durand aux structuralistes, par les structuralistes à Panofsky, et par Mitchell et Didi-Huberman à tout le monde – sans qu'il soit possible de désigner un vainqueur qui recueille tous les suffrages, sauf pour une période très limitée, et ceci le plus souvent grâce au succès, non au fait qu'on leur donne raison. En fait, les théories en question, après les premières polémiques, ne nous paraissent plus incompatibles, mais difficilement comparables.

La théorie de l'imaginaire occupe dans ce champ général une place à part. Son ambition de révéler la profondeur ontologique de l'image est légitime, bien qu'on puisse lui reprocher qu'elle atteint cette profondeur sur son chemin *vers* l'image, et non pas *dans* l'image même. D'autre part, Didi-Huberman envisage la profondeur de l'image, psychique aussi bien que religieuse, du côté de l'« homme déchiré » et non pas de « l'homme complet » d'Eliade, Heidegger ou Wunenburger. Et si Belting semble ignorer Durand, sa vision anthropologique ne nie pas l'intérêt de l'autre.

Peut-on alors faire réellement un choix dans le sens fort du mot, c'est-à-dire ignorer complètement tout ce qui n'est pas compatible avec ses axiomes, ou hypothèses de départ? Je ne le pense pas. D'autre part, on dirait bien que Gilbert Durand et Jean-Jacques Wunenburger ont fait un choix très rigoureux, ce qui leur a permis de développer fortement leur École. On pourrait soutenir la même chose à propos de Mitchell, moins à propos de Belting et encore moins, je crois, de Didi-Huberman.

À la fin de cette petite digression historique, on dirait bien que plus on insiste à

suivre sa propre voie, sans renvoyer à d'autres directions de recherche, plus grande est la chance d'attirer l'attention du public et de produire une oeuvre scientifique sérieuse. Mais la conclusion opposée n'est pas pour autant exclue : plus on suit ce que font les voisins et plus on se promène dans les allées de sa propre maison, et plus on peut construire une grande synthèse. Les deux conclusions me semblent également troublantes, en fait si troublantes que j'hésite à donner des notes aux réussites de chaque stratégie.

Mais je n'hésite pas à avouer que je suis arrivé à comprendre ce trop-plein méthodologique en « revisitant » l'oeuvre de Jean-Jacques Wunenburger, et grâce à elle.

Notes

¹ *Meaning in the visual Arts*, 1957 et *Studies in Iconology*, 1939, 1962 ; la traduction française du premier volume porte le titre *L'oeuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Gallimard, 1969.

² Je vais par la suite utiliser pour chaque citation seulement un mot-clé du titre et la page ; par la suite, si le titre est le même, seulement la page.

³ Réfugié en Angleterre en 1936, Gombrich publie *Art and Illusion* en 1960 (traduction française chez Gallimard, 1971) et les autres livres au cours des années suivantes.

⁴ « Semiotics and Iconography », in Thomas A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign*, Lisse, 1975, p. 27-36.

⁵ *Vie et mort de l'image*. Gallimard, 1992. J'ai travaillé sur la traduction italienne : *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Editrice Il Castoro, 1999, 2001.

⁶ Wunenburger aurait pu citer Peirce sur les trois catégories du signe, à savoir le symbole, qui se substitue à l'objet par convention



sociale, l'indice qui le fait par contiguïté et le représentant grâce à sa ressemblance à l'objet.

⁷ Manfred Franck définissait le « neostructuralisme » par la focalisation sur les questions de l'historicité, du sujet et de la signification ; le titre envoyait à ce qu'on nommait d'habitude le « poststructuralisme » de Foucault, Derrida, Lacan, Deleuze etc. *What is neostructuralism ?*, University of Minnesota Press, 1989 ; l'édition allemande est parue chez Suhrkamp en 1984.

⁸ « Einleitung », *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart, Reclam, 1966, 1982, p.74.

⁹ « Die Transzendente Analytik », *Ibidem*, p. 192.

¹⁰ *Ibidem*, p. 193.

¹¹ « Die Transzendente Analytik », *Ibidem*, p. 195.

¹² Je cite l'édition américaine parue chez Yale University Press, 1955, 1970. L'édition allemande de ses trois volumes est parue en 1923, 1925 et, respectivement, 1929. La citation mentionne *PSF*, suivi du volume et de la page.

¹³ *Le Cours de linguistique générale* a été publié en 1916 par Charles Bally et Albert Sechehaye mais il est devenu connu beaucoup plus tard. Quant à Peirce, Cassirer le cite une fois seulement, en tant que logicien (*PSF*, III, 348). Ailleurs, Cassirer mentionne Vossler, Croce et les valeurs expressives du langage (*PSF*, I, 175) dont on parlait, justement, avant Saussure.

¹⁴ D'ailleurs, *Phänomenologie des geistes*, de Hegel, a été traduit en anglais par *The phenomenology of Mind*, ce qui exclut le côté sacré du mot. L'allemand distingue l'adjectif *geistig*, spirituel, de l'adjectif *geistlich*, religieux.

¹⁵ Leur position intermédiaire est précisée dans un article publié plus tard mais qui devait servir comme conclusion au troisième volume de sa *Philosophie des formes symboliques* : « Spirit and Life in contemporary

philosophy », in Paul Arthur Schilpp (ed) : *The Philosophy of Ernst Cassirer*, La Salle, Illinois, Open Court Publishing Company, 1949, 1973 (The Library of Living Philosophers), p. 857-880.

¹⁶ « [They] are no longer passive images of something given but symbols created by the intellect itself... we make 'inner fictions or symbols' of outward objects » (*PSF*, I, 75).

¹⁷ « The polydimensionality of the cultural world » (*PSF*, III, 13).

¹⁸ *Das Heilige*, Göttingen, 1917.

¹⁹ Il n'y a plus de différence entre réalité immédiate et signification, entre image et objet : « The image does not represent the thing, it is the thing. It does not merely stand for the object, but has the same actuality » (*PSF*, II, 38). « Where we see mere sign and similarity, magical consciousness and perception see the object itself... Word and name do not designate and signify, they are and act » (*PSF*, II, 40).

²⁰ Plusieurs auteurs du volume rédigé par Schilpp essayent de reconstituer une théorie de l'art et de la littérature chez Cassirer mais ils ne dépassent pas le stage des considérations générales.

²¹ « Spirit and Life in contemporary philosophy », *op.cit.*, p.874.

²² C'est ce que suggère Charles Hendel, son éditeur américain, dans l'introduction au volume sur le langage (*PSF*, I, 53).

²³ Selon la même introduction de Hendel, Cassirer aurait dépassé les positions de Herder et pensé au caractère universel des formes symboliques (*PSF*, I, 43).

²⁴ Cassirer mentionne le terme « archétype » seulement au moment de reprendre l'antithèse établie par Kant entre l'*intellectus archetypus* de Dieu et l'*intellectus ectypus* de l'homme, ce par quoi il dit tout à fait autre chose que Jung (*PSF*, I, 113).

²⁵ Henri Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion,



1958, p.169; voir la note 19 de *Vie des images*, p. 20.

²⁶ A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol.1, Hachette, 1979, p. 157-162.

²⁷ Périgieux, Pierre Fanlac, 1987.

²⁸ Je renvoie à une traduction italienne que j'ai sous la main : « Riduttivo significa ciò che riconduce agli elementi fondamentali. Io designo con queste termine il metodo di interpretazione psicologica che non esamina i prodotti inconsci dal punto di vista simbolico ma che li vede come un fenomeno semiotico, cioè come segno e sintomo del processo che ne è alla base. Freud ed Adler si attengono ambedue alla riduzione... La riduzione ha l'effetto di scorporre il senso del prodotto inconscio » (*Tipi psicologici*, 1921, Roma Newton Compton Italiana, 1970, p. 428-429).

²⁹ *Tipi psicologici*, op.cit., p. 404.

³⁰ « The primordial image, or archetype, is a figure – be it a daemon, a human being, or a process – that constantly recurs in the course of history and appears wherever creative fantasy is freely expressed. Essentially, therefore, it is a mythological figure. When we examine these images more closely, we find that they give form to countless typical experiences of our ancestors ». (« On the relation of Analytical Psychology to Poetry », 1922, in: *The Portable Jung*, ed. by Joseph Campbell, Penguin Books, 1971, p. 319.

³¹ « Aion: Phenomenology of the Self », 1951, dans: *The portable Jung*, op. cit., p. 160-161. Voir aussi sa traduction roumaine « Aion. Contribuții la simbolistica sinelui », *Opere complete*, vol. 9, parue à Bucarest, chez Trei, 2005.

³² C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme* (1943), Genève, Editions du Mont-Blanc, 1962, p. 311; édition reprise par Payot, 1969. Dans la préface à ce livre, l'éditeur et le traducteur de Jung en France, Roland Cahen,

définit les archétypes en tant que « structures mentales innées » (p. 9). On dirait alors, encore une fois, que leur nombre est illimité.

³³ London, Aldus Books Limited, 1964, p. 67-69.

³⁴ La même approche de l'image utilise Aniella Jaffe dans son article « Symbolism in the visual arts », in: *Man and his symbols*, p. 230-271.

³⁵ « The sign is always less than the concepts it represents, while a symbol always stands for something more than its obvious and immediate meaning » (*idem*, p. 55).

³⁶ Un seul exemple pris au hasard dans les *Métamorphoses de l'âme*, un livre publié en 1911-1912 mais repris et beaucoup modifié, avoue Jung, dans sa deuxième édition de 1952 ; il a été publié en français par la Librairie de l'Université en 1953 à Genève. Dans un poème de Byron une femme invoque le Séraphin et l'appelle pour l'enlacer en lui disant, entre autres : « Et que toi-même tu sois comme le serpent enroulé encore autour de moi ! » (p. 211-213). Tout de suite, au beau milieu du texte, à la page 212, nous sommes promptement servis avec la reproduction d'un tableau de Franz Stuck, *La sensualité*, dans lequel, en effet, un gros serpent est enroulé entre les cuisses d'une femme et son épaule ! Aucun commentaire, sauf les dates biographiques de Stuck : 1863-1928 !

³⁷ Voir l'article de Freud traduit en roumain « O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci », in: Sigmund Freud, *Opere esențiale*, București, Editura Trei, 2010, p. 125-211. Dans l'article « On the relation of Analytical Psychology to Poetry » (1922), Jung soutient que « the reductive method of Freud is a purely medical one » (*The portable Jung*, éd. cit., p. 305) et rejette la confusion entre méthode de travail et doctrine pendant l'analyse freudienne d'un oeuvre d'art : « a work of art is not a disease » (*idem*, p.308). La critique est focalisée sur la peinture en question de Leonard



dans l'article « The concept of collective unconscious » (1936), in: *The portable Jung*, ed. cit., p.64-65. En fait, Freud parle tant de la peinture « Vergine col Bambino e S. Anna » du Louvre que du « Cartone con la S. Anna »; ce dessin se trouve à la National Gallery de Londres.

³⁸ D'autre part, Freud montre lui aussi le souci de ne pas dégrader le symbole dans le signe. *Die Traumdeutung* rejette le « déchiffrement » du rêve par la traduction automatique de chaque signe dans un autre, selon un code préétabli, genre *La clé des songes*. J'ai utilisé la traduction roumaine, *Interpretarea viselor*, Bucarest, Trei, 1999, p. 110-111.

³⁹ L'édition américaine est de 1955

⁴⁰ Voir le tableau de la page 506-507 : celui-ci corrige le tableau moins convaincant donné dans *L'imagination symbolique*, 1964. Je cite à partir de la traduction roumaine parue à Bucarest, Nemira, 1999, p. 88-89.

⁴¹ Le cas de Bucarest est un peu différent parce que je n'ai jamais voulu poussé mes étudiants à suivre une seule école, n'importe laquelle, mais je les ai laissé choisir, chacun et chacune, ce que l'attirait le plus ; une liberté qui a fait de CESI un espace plutôt de recherche que de travail dans une seule direction.

⁴² Des importantes discussions ont eu lieu à ce sujet dans le Centre de recherches Phantasma à Cluj, recueillies dans le volume *Concepte și metode în cercetarea imaginarului*, Polirom, 2007, coordonné par Corin Braga. Pendant les discussions, Doru Pop signalait la focalisation des chercheurs américains sur l'image, tandis que Corin Braga soulignait le fait qu'en Europe, y compris à Cluj, « on est intéressé par l'imaginaire, plutôt que par l'image » (p. 111-112). D'autre part, il faisait une importante distinction entre l'archétype et l'anarchétype, en tant qu'objet d'étude (voir, à part ce volume, le livre de Corin Braga *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, 2006).

⁴³ *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004 est la traduction de *Bild-Anthropologie*

logie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, 2000. D'autres livres essentiels de Hans Belting : *The invisible masterpiece*, 2001; *La vraie image*, édition allemande, 2005, traduction française, 2007. Voir aussi son essai « Per una iconologia dello sguardo », in: *Cultura visuale*, a cura di Roberta Coglitore, Palermo, 2008, p. 5-25.

⁴⁴ University of Chicago Press, 1994.

⁴⁵ *Iconology: Image, Text, Ideology*, 1986 et *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, 2005, ainsi qu'un de ses essais: « What is visual culture? », in : I. Lavin (ed.): *Meaning in the visual arts. A Centennial commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton, 1995, p. 207-217. N'oublions pas, ensuite, au moins trois des auteurs qui ont poussé la recherche des études visuelles au-delà des images à valeur esthétique, ainsi que : Nicholas Mirzoeff : *An Introduction to Visual Culture*, 1999; (ed) *The Visual Culture Reader* (1998, 2002 ; James Elkins (1954-): *Visual Studies: a skeptical introduction*, 2003 et *Visual Literacy* (ed.), 2007 ; Deborah Cherry éd): *Art: History: Visual: Culture*, 2005.

⁴⁶ R. Rorty (ed): *The linguistic Turn*, The University of Chicago Press, 1967.

⁴⁷ Voir, outre *La condition postmoderne* de Lyotard (1979), Fredric Jameson : *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, 1991.

⁴⁸ La grande différence entre *look*, *gaze* and *glance* est difficile à rendre dans les langues latines.

⁴⁹ Nicholas Mirzoeff (ed): *The visual culture reader*, Routledge, 1998, 2002, p. 86-101.

⁵⁰ Nicholas Mirzoeff (ed), *idem*, p. 3-23

⁵¹ Paris, Minuit, 1990. Je vais mentionner par la suite seulement les pages de ce livre. Je rappelle aussi d'autres: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992; *Devant le temps*, 2000 ; l'essai *L'image brûle*, repris dans : Laurent Zimmermann (éd) : *Penser par les images*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.