

Pierre Voyer  
Ph.D. Semiotics, U.Q.À.M  
© 2007

sémiotique de la pensée

Notre civilisation a longtemps accordé une place d'honneur à la pensée analytique, mais quand, dans l'urgence de la catastrophe et sous la pression de l'imaginaire refoulé, le rationalisme a dû rendre les armes, elle s'est rabattue, pour ainsi dire, sur la pensée matérialiste. De là, on ne saurait élaborer une théorie de la pensée qui ne soit pas entachée du dégoût de l'idéalisme et de la métaphysique. Après avoir dénoncé le mythe de l'entité individuelle (Moi) et de l'origine divine de l'esprit, la pensée matérialiste en est venue à théoriser la pensée à partir de la forme même du cerveau humain et de la complémentarité fonctionnelle de ses hémisphères. L'âme et l'esprit sont dorénavant considérés comme des effets du système nerveux.

La difficulté de décrire la pensée d'un point de vue matérialiste et pragmatique est accrue, dans les sociétés où la loi est écrite, par le fait que la philosophie s'est accaparé le vocabulaire permettant d'en parler, contraignant ainsi les autres sciences au discours de vérité et imposant une perspective rationaliste et dualiste à toute tentative de compréhension. La sémiotique de la pensée devra donc se faire à l'intérieur du cadre théorique d'une épistémologie qui valorise l'ordre et qui fait de la logique sa loi fondamentale. Mais comme les signes produits par la pensée ne sont pas tous verbaux, ni même symboliques, la description de la production des signes mentaux devra prendre en considération la part qualitative de la pensée, l'image et l'émotion.

Réduire la pensée au seul domaine du raisonnement, c'est n'accepter comme pensée que les processus intentionnels, c'est donc occulter les processus intrinsèques, la partie imaginative et somatique de la pensée. Mais les rêves et les émotions relèvent aussi de la pensée productrice de signes, de cette partie de la pensée nous appellerons *holistique*, pour mieux l'opposer, dans le cadre de la description rationnelle, à la pensée discursive. Pensée de l'image contre pensée du mot.

L'approche sémiotique ne permet pas seulement de dire que les idées sont des signes, mais aussi de rappeler que l'émotion est pensée. La méthode analytique utilisée jusque là nous avait conduits vers la sémiologie comme vers une porte d'où entrerait, dans le domaine de la pensée analytique, un courant d'air poétique et par laquelle pouvait sortir au grand jour la nuit des sens, occultée depuis belle lurette par le mythe de l'objectivité scientifique! Considérer donc la pensée comme une production de signes, c'est tenir compte du corps et satisfaire le besoin de globalité de la pensée holistique, c'est chercher à comprendre comment fonctionnent les différentes parties du cerveau et les laisser aller à leur plaisir exclusif. L'âme (*psuchê*) est la partie mobile du corps : la pensée la fait aller d'un état à l'autre et, grâce au rêve ou à la réflexion, elle entraîne le corps vers tel ou tel plaisir : la saisie rationnelle pour la pensée analytique (le domaine exclusif du mot), la reconnaissance pour la pensée réflexive (mot/image), l'extase onirique pour la pensée imaginative (image/mot) et l'enstase matérielle pour la pensée somatique (image).

Les signes produits par la pensée n'étant pas des choses quantifiables, mais le résultat fugace d'échanges neuronaux, la description de la pensée devra également prendre en considération les stratégies respectives de la pensée discursive et de l'imagination. L'exclusion mutuelle du mot et de l'image, imposée par le dualisme, ne nous empêche pas d'associer les images et les mots, de faire même des « images » avec les mots, comme nous le faisons en pensée réflexive, et d'introduire des « mots » dans les images, comme nous le faisons en pensée imaginative.

À l'aide d'un vocabulaire élaboré dans le cadre des sciences cognitives, on peut de prime abord définir le signe mental comme un réseau très complexe associant plusieurs systèmes anatomiques.

« Les faits mentaux ne sont pas des épiphénomènes, ils ont un pouvoir causal sur la réalité physico-chimique, cependant ils dépendent de cette réalité; ils n'existent que si certaines combinaisons d'événements physico-chimiques sont réalisés »<sup>1</sup>.

Certains processus sont *intentionnels*, ils constituent des modes de pensée « dont les contenus se caractérisent par le fait d'être utilisables par un raisonnement »<sup>2</sup>. D'autres processus, qu'avec J.A. Fodor on appellera *intrinsèques*, constituent quant à eux la forme de conscience ou mode de pensée qui résiste à la traduction en symboles. Par rapport au raisonnement scientifique, qui est un processus mental intentionnel, *top-down*, initié à partir des centres nerveux vers la périphérie du système, un processus analytique *modulaire*, c'est-à-dire spécialisé dans le traitement rapide d'une information très spécifique, la réflexion personnelle apparaît comme un processus intrinsèque, *bottom up*, initié à partir de la périphérie du système, un processus *global*, lent, flexible et profond, qui laisse s'infiltrer la dimension qualitative de la pensée holistique dans ce qu'on pourrait appeler le « corps du texte » de la pensée discursive.

Ainsi, pragmatiquement parlant, la pensée discursive comporte une fonction constitutive, l'*analyse*, un processus intentionnel modulaire, une manipulation de symboles selon des règles syntaxiques, et une fonction contributive, la *réflexion*, un processus intentionnel global. Pour sa part, la pensée holistique est plutôt spécialisée dans l'image; la libre production d'indices somatiques ou *somatisation*, sans la connotation répressive que lui donne la psychanalyse, est sa fonction constitutive et l'*imagination* sa fonction contributive.

La description neurophysiologique des hémisphères du cerveau et de leurs fonctions complémentaires, la découverte surtout des échanges d'informations entre les hémisphères en tant que source et centre des plaisirs individuels, fournit à la sémiotique de la pensée, l'assise matérialiste qui manquait à l'esthétique traditionnelle. Bien que les processus conscients ne soient pas localisés à un endroit,

<sup>1</sup> Jean Delacour, *Conscience et Cerveau, la nouvelle frontière des neurosciences*, 2001, Bruxelles, DeBoeck Université, p. 24.

<sup>2</sup> Ibid. ,p. 107.

mais dépendent du fonctionnement de nombreuses régions, les fibres nerveuses qui relient entre eux les neurones croisent en grande partie la ligne médiane du cerveau; les synapses mettent ainsi en contact l'activité de l'hémisphère gauche et l'activité de l'hémisphère droit. Il semble, d'après les expériences cliniques, que la complémentarité des hémisphères et l'équilibre des fonctions soient un signe de santé, à tout le moins un indice du bon fonctionnement du cerveau humain.

Les expériences et les découvertes de Paul Broca et Carl Wernicke sur la localisation cérébrale du langage ont ouvert la voie, dès la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, à ce qui allait devenir la neurophysiologie. Les travaux de R.W. Sperry sur le split brain<sup>3</sup>, de D. Kimura sur la latéralisation des fonctions et la spécialisation générique du cerveau, de G. Edelman sur la biologie de la conscience<sup>4</sup>, de J.Eccles et de P.S.Churchland dans le domaine de la neurophilosophie<sup>5</sup>, fournissent à la sémiotique un modèle directement accessible : chaque personne étant le lieu de «sa» pensée, la géographie humaine des pensées pourra s'élaborer par extrapolation de la biologie.

Que l'esprit ne soit donc pas « insufflé » à l'être humain par quelque volonté transcendante, mais qu'il soit le résultat d'un de ces échanges inter-hémisphériques, nous aide à en finir une fois pour toutes avec le modèle de l'idéalisme métaphysique – même celui de l'idéalisme rationaliste du cogito cartésien – et d'appuyer notre théorie de la pensée sur une observation simplifiée de ce qu'on appelait l'*âme* et qui s'est avéré n'être qu'un mode d'existence du corps pensant. Aussi l'intentionnalité n'est pas une propriété de la conscience, mais « un type de relation entre l'intérieur d'un système et ce qui lui est extérieur »<sup>6</sup>.

Après le nihilisme allemand de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Nietzsche), après l'humanisme enfin avoué d'existentialistes distraits dans leur tâche de déconstruction par les guerres atroces qu'a connu le XX<sup>e</sup> siècle, après le réalisme naïf de la reconstruction néo-libérale, un seul argument tient : la matière existe dans l'instant, le corps, l'âme et l'esprit en sont des modalités.

Le véritable point de départ de cette recherche a été la constatation suivante : la description scientifique des spécialistes du cerveau humain, malgré la violence de certains griefs à l'égard du Stagirite, coïncidait, dans ses grandes lignes, avec la spéculation aristotélicienne sur la bi-fonctionnalité symbolique de la pensée (*dianoia*).

Les fonctions révélées par l'observation clinique d'expériences neurophysiologiques n'ont pu être expliquées que par l'application de lois logiques

<sup>3</sup> R. W. Sperry (1980), Mind-brain interaction: Mentalism, yes; dualism, no. *Neuroscience*, 5, 195-206. Voir aussi R.W. Sperry (1968) Hemisphere deconnexion and unity in conscious awareness, *American Psychologist*, 23, 723-733.

<sup>4</sup> G. Edelman (1992), *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of Mind*, Basic Books, New York.

<sup>5</sup> J. C. Eccles, *Évolution du cerveau et création de la conscience* (1989), Paris, Fayard, 1992; et *Comment la conscience contrôle le cerveau* (1994), Paris, Fayard, 1997.

<sup>6</sup> Jean-Guy Meunier, 2001 : « La représentation en sciences cognitives » in *Cahiers du Lanci*, No.2, Automne 2001, <http://www.er.uqam.ca/nobel/philuqam/lanci/cahierslanci/2001-02.pdf>

basées sur le dualisme et, dans la mesure où les bases cérébrales du savoir forment un système unique, l'activité spécifique de chaque région de la pensée pourra être associée à l'une des deux fonctions indiquées par Aristote : la fonction démonstrative (*apodeiknumi*) et la fonction illustrative (*apophainô*).

À la description de la complémentarité des productions de la pensée, la preuve (*pistis*) et l'opinion (*gnômê*), doit succéder une conception organique où la dualité fonctionnelle du cerveau sert de monnaie d'échange entre l'idéalisme et le matérialisme. On a beau résister à l'emprise du dualisme, il faut quand même faire amende honorable et tenter d'expliquer l'inexplicable. Pour tenir un discours logique sur leur interaction il faut pouvoir imaginer une « pureté », fictive et toute théorique, de l'*icône*, du *symbole* et de l'*indice*, tels que C.S. Peirce les a définis. L'iconicité est la base de la sémiotique peircéenne : la relation entre la production d'un signe conventionnel (symbole) et la production d'un signe naturel (indice) passe nécessairement par la comparaison. Ce que Peirce appelle la priméité (*firstness*) du signe, est précisément le fait que s'il n'y avait pas de distinction et/ou de confusion possible entre l'*objet* du signe et son *interprétant*, il n'y aurait pas lieu de parler de signe<sup>7</sup>.

Un siècle avant que les neurosciences identifient les *qualia*, ces signes chargés d'informer le système nerveux central de l'état de l'environnement et de l'organisme par un mode de codage qualitatif qui facilite l'interprétation des données et permet des réponses rapides, Peirce avait fait au *qualisigne* une place de choix dans la sémiotique spéculative. Le *qualisigne*, une qualité qui est un signe, « ne peut pas être traité comme un signe tant qu'il n'est pas incorporé » (2.244). Le célèbre exemple de Peirce, « *a feeling of 'red'* » (2.254) ne peut être traduit en symboles que si est reconnue une certaine ressemblance (*common ingredient or similarity*) entre ce qualisigne et son objet. Il s'agit, dans les deux cas, du témoignage d'expériences strictement privées. Certaines représentations, les sensations par exemples, sont intraduisibles par une expression linguistique, parce qu'elles sont fondées sur des structures de nature topologiques. D'après R. Langacker<sup>8</sup>, même la syntaxe aurait pour base des schémas spatialisants. Les *qualia* reflètent des états, ceux du monde environnant, dans l'interprétation desquels les couleurs permettent les discriminations visuelles les plus faciles, et ceux de l'organisme, dans l'interprétation desquels les émotions permettent l'évaluation la plus rapide.

La sémiotique nous permet donc d'avoir sur les mouvements de l'âme un point de vue qui dépasse l'opposition entre la subjectivité et l'objectivité, non seulement parce qu'elle considère le *Moi* et le *monde* comme des signes d'un même système, l'un symbole-clé de la construction (par abstraction) du sujet et l'autre indice de l'indéniable présence de la matière, mais surtout parce qu'elle tiendra compte des relations qu'ils entretiennent entre eux.

<sup>7</sup> Toutes les références renvoient à *Elements of Logic*, le deuxième volume des *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* édités par C. Hartshorne et P. Weiss à la Harvard University Press de Cambridge en 1932.

<sup>8</sup> R. Langacker, *The Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford University Press, Stanford, 1991.

« Tout porte à croire », comme l'écrit André Breton au début du *Second Manifeste du Surréalisme* (1930), « qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ». La sémiotique de la pensée se fait à partir de ce point où le rationnel et l'imaginaire cessent d'être perçus comme contradictoires pour être envisagés comme complémentaires. La pensée discursive dont le centre nerveux semble être localisé dans l'hémisphère gauche du cerveau et la pensée holistique de l'hémisphère droit s'échangent des signes et ces échanges ne sont possibles que si le symbole est indexicalisé, c'est-à-dire chargé d'une référence à la matérialité, et l'indice symbolisé, chargé d'une référence conceptuelle. Pour tenter de comprendre cette production, il ne serait pas vain d'évoquer l'électricité : un courant négatif et un courant positif n'ont de charge qu'en opposition l'un avec l'autre. Il en va donc de la pensée comme du cerveau : tout est dans l'échange, sans que le quant-à-soi individuel de chaque « partie » soit sacrifié.

Après avoir fait la description du signe mental, on fera l'inventaire des signes mentaux. Cette opération nous forcera à revoir les catégories sémiotiques de Peirce et à redéfinir l'iconicité. Dans une vision dynamique de la pensée, l'imagination agit « dans » ou « à travers » la raison, la pensée holistique agit « sur » la pensée discursive. Or, chaque fois qu'il cède à la pensée magique sans sortir du cadre logique de la pensée analytique tout individu pourvu d'un cerveau a recours au mythe et fait usage de la pensée réflexive.

Une fois établies les fonctions du cerveau, la tâche de la sémiotique sera d'abord la description de son fonctionnement du point de vue de la production des signes. Dans la mesure où ces « parties » du cerveau ne sont pas des parties proprement dites mais des relations, elles ne peuvent être décrites que par des métaphores. Ainsi, on parlera de relations intra-hémisphériques (à l'intérieur d'un même hémisphère) et de relations inter-hémisphériques (entre les hémisphères). On appellera donc « signe » un événement neural et on établira l'équation entre la personne (un signe) et la pensée (un événement).

Selon la même logique, les parties de la personne, qui ne sont pas non plus des parties quantifiables, mais des relations, ne pourront être nommées que métaphoriquement. La sémiotique de la pensée aura comme tâche, non pas la comparaison entre les parties de la personne, mais la comparaison entre la répartition chrétienne, d'inspiration platonicienne (corps/âme/esprit), et la répartition freudienne (Moi/Surmoi/Ça) des parties de la personne. La stratégie de la pensée discursive pour atteindre la pensée holistique est de laisser l'image (émotion) se frayer un chemin dans le domaine des concepts. Cette stratégie, qui s'appelle le *mythe*, nous amènera à définir cette autre pensée, non plus logique et rationaliste, mais analogique et imaginative, avec ses propres stratégies au niveau de la production des signes ou représentations, la pensée holistique. L'allégorie jouera dans la pensée holistique un rôle comparable à celui du mythe dans la pensée discursive, elle introduira des

concepts dans le domaine des images, elle réduira la prolifération interprétative naturelle de la fonction illustrative de la pensée aux règles strictes de la logique ou de ce qu'on appelle, depuis Wittgenstein, les jeux de langage.

Je dois à Gilbert Durand d'avoir transformé la symbolique psychanalytique de Gaston Bachelard en une anthropologie de l'imaginaire où la méthode est herméneutique. Le rapport qu'il établit, dans *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire* entre les différents régimes de l'imagination et les réflexes dominants, avec leurs dérivés et leurs adjuvants, nous met sur la piste d'une justification neurophysiologique de l'imagination. Le régime diurne de l'imaginaire, avec ses structures héroïques, y est associé à la «dominante posturale avec ses dérivés manuels et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation)» et le régime nocturne, avec tantôt des structures antiphrasiques le mettant en relation avec la «dominante digestive avec ses adjuvants coenesthésiques, thermiques et ses dérivés tactiles, olfactifs, gustatifs», tantôt des structures dynamiques le mettant en rapport avec la «dominante copulative avec ses dérivés moteurs rythmiques et ses adjuvants sensoriels (kinésique, musicaux-rythmiques, etc.)»<sup>9</sup> La distinction qu'il établit, dans *L'Imagination symbolique*, entre l'herméneutique instaurative et l'herméneutique réductrice m'apparaît encore comme une donnée fondamentale dans l'étude de la production mentale des signes. En outre, l'historicisation des thèmes mythiques qu'il entreprend dans *Mythodologie* a encouragé mon expérimentation historique avec le temps imaginaire. Certes, la succession des âges mythiques ne saurait jamais se vérifier historiquement, mais l'organisation logique du mythe, du court-circuitage des concepts dans la fabrication des images, permet de considérer la grammaire des situations (les trois «cas» de la *Poétique* d'Aristote) comme les possibles syntaxiques d'une mythologie générale de la pensée humaine.

«l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation»<sup>10</sup>

L'œuvre de G. Durand accueille favorablement les solutions imaginaires, sans que soit remise en question la suprématie de la pensée rationnelle.

Je dois à Northrop Frye d'avoir opposé de manière fort heuristique l'expérience humaine et ce qu'il appelle l'*innocence* sur une toile de fond où le réalisme s'oppose à ce que nous appelons aujourd'hui la pensée magique et d'avoir tiré de la mise en jeu de cette double opposition une véritable systématique de la forme littéraire aussi bien que de l'usage qui y est fait de la thématique. Son livre *Anatomy of Criticism* a été, pour moi, un déclencheur important<sup>11</sup>. L'usage qui y est fait de la thématique redonne à l'imagination la place qui doit lui revenir dans l'édification de la pensée humaine.

<sup>9</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.506.

<sup>10</sup> Ibid., p.26.

<sup>11</sup> N. Frye (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, traduit par G. Durand, *Anatomie de la Critique*, Gallimard, 1969,

Et, puisque nous ne concevrons plus la pensée comme un édifice, mais plutôt comme le moteur nerveux d'un véhicule commun à tous les hommes et les femmes de l'espèce humaine, le corps, nous poserons comme hypothèse ou « fiction de méthode »<sup>12</sup> la *complémentarité* de la pensée analytique et de la pensée holistique. L'étude du signe, du symbole surtout, du mythe et de l'allégorie, devra se dépouiller de ses atours littéraires pour assumer les bases biologiques et neurologiques de la production des signes mentaux.

La sémiotique de la pensée ordonnera donc, autour de la production mentale de signes, une logique où seront définis l'*iconicité* et l'*indexicalité*, où seront décrits les quatre modes de la pensée et où seront tracées les grandes lignes d'une psychosémiotique générale dont la logique, la mythologique et l'esthétique sont les domaines. Dans la mesure où le signe lui-même est défini non pas comme un objet, mais comme une relation, la pensée pourra être décrite comme une *mimétique*, une production de signes « imitant » en partie le monde et marquant d'autre part la différence (ou individualité) du sujet pensant. Pour distinguer l'opération spécifique de la pensée qui résulte dans l'adhésion (croyance) individuelle et les récits mythologiques de la mémoire collective des peuples, nous parlerons, dans la deuxième partie, de *mythologique* plutôt que de mythologie. Dans le cadre de cette mythologique, la comparaison entre l'activité mentale et le comportement humain nous conduira à les grandes lignes d'une esthétique. Le fonctionnement de cette pensée globale mettant en jeu aussi bien les concepts que les images, la pensée discursive et la pensée holistique, incorporant les émotions faisant des plaisirs des motivations déterminantes, nous apparaîtra alors comme le modèle épistémologique de l'interprétation de la catharsis.

---

<sup>12</sup> Hubert Damisch, 1972 : *Théorie du nuage*, Paris, Seuil.



1

Logique

## 1.1. le signe mental

Parmi tous les signes auxquels s'intéresse la sémiotique, les signes produits par la pensée, soient les signes mentaux, ont un statut particulier du fait que la matière dont ils sont faits ne peut pas être vue, entendue, touchée ou sentie par d'autres, puisqu'elle est neurale. On se fait donc à soi-même des signes qu'on est seul à pouvoir interpréter. Et le dialogue intérieur entre le destinataire et le destinataire des signes produits par la pensée compromet considérablement la conceptualisation de l'unité de la personne. Comment arriver, en effet, à concevoir que l'auteur de ses rêves et celui de ses concepts rationnels soit la même personne? La diversité des discours pose la question de l'identité. Comme l'écrit Ricoeur au début de son ouvrage consacré à l'herméneutique du soi : «qui parle en se désignant comme locuteur (adressant la parole à un interlocuteur)»<sup>13</sup>, en d'autres mots : qui parle quand «je» pense? L'attribution à un agent de la production de signes mentaux ne s'appuie pas nécessairement sur une vérification, elle n'est peut-être qu'un effet rhétorique qui rend possible la construction du sujet.

Si la personne était une donnée quantifiable, si l'on pouvait la restreindre à l'enveloppe corporelle, l'interprétation de ses propres rêves se ferait sans ambages. Or, il semble souvent difficile de croire que la pensée analytique, qui produit des concepts, puisse occuper le même espace mental, le même esprit, que la pensée holistique, qui produit des images. Mais, à l'instar de la pensée, la personne a une double fonctionnalité : elle est «centre de vie intérieure et source d'actes autonomes»<sup>14</sup>. Les signes produits par la pensée témoignent donc de la vitalité physique et de l'intégrité psychique de la personne.

On savait, au moins depuis Locke, que la pensée produisait des signes, mais il a fallu attendre la description neurophysiologique de cette production pour comprendre qu'il n'y avait pas entre la matière et l'esprit une si nette opposition que celle qu'on avait cru y voir depuis l'Antiquité. En étayant la théorie aristotélicienne de la pensée (*dianoia*), dont la double fonctionnalité est de démontrer (*apodeiknumi*) ou d'illustrer (*apophainô*), les données expérimentales des neurosciences ont permis à l'approche sémiotique de faire un pas en direction des sciences de la Nature, de se libérer des outils exclusivement fourbis par les sciences de l'Esprit (*Geisteswissenschaften*), et de combler le fossé, longtemps entretenu, entre l'idéalisme rationaliste et le matérialisme.

À la lumière des études neurophysiologiques sur le cerveau humain, sa bi-hémisphérité et sa fonctionnalité, la science des signes, encombrée jusque là d'outils analytiques, trouve enfin, dans la description formelle du cerveau humain, en deça de tout vocabulaire symbolique, le fondement de sa grammaire. La pensée, productrice de signes, est déterminée par les organes physiques qui la produisent; elle ressemble

<sup>13</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil,

<sup>14</sup> Jean-Pierre Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris Maspero, 1979, p. 38.

au cerveau. Or, comme la forme du cerveau et la fonctionnalité de la pensée se déterminent l'un l'autre, il est aussi vain de poser, comme le font les idéalistes, l'antériorité de la pensée, que de poser, comme le font les matérialistes, l'antériorité du cerveau. On devra plutôt poser, par souci d'objectivité scientifique, leur complémentarité comme la condition même de l'élaboration d'une sémiotique de la pensée. Tout signe ayant une matérialité et une fonctionnalité, la sémiotique aura pour tâche théorique de les mettre en rapport l'une avec l'autre. Ensuite seulement, elle pourra s'attaquer à la tâche pratique de mettre les signes en rapport les uns avec les autres.

Les recherches sur le cerveau humain ont dégagé la spécificité de chacune de ses parties : l'hémisphère gauche est spécialisé dans l'élaboration des séquences temporelles et dans les représentations logiques et sémantiques, en un mot dans le langage; l'hémisphère droit, pour sa part, est spécialisé « dans la perception holistique des relations des modèles, des configurations et des structures »<sup>15</sup> et dans la production de motifs visuels et auditifs. Les neuroscientifiques ont observé que, dans le corps calleux, un réseau d'axones met en rapport les deux hémisphères. Grâce aux synapses distribuées dans les deux hémisphères, les lobes droit et gauche communiquent entre eux. Or, que s'échangent les hémisphères du cerveau sinon des signes? Des signes dont la matière est neurale, qui sont donc des événements mentaux, dont l'*objet* est intra-hémisphérique, et dont l'interprétation est faite, au cours d'une relation inter-hémisphérique, par l'hémisphère opposé à celui qui les produit.

Raccordant à présent la logique peircéenne à cette sémiotique de la pensée, renouvelée grâce aux lumières des neurosciences, nous définirons dorénavant la pensée comme la production d'*icônes* (signes représentant en vertu d'une ressemblance entre leur objet et leur forme matérielle), d'*indices* (signes représentant en vertu d'un rapport de cause à effet entre leur objet et leur forme matérielle) et de *symboles* (signes représentant en vertu d'une loi ou convention). Les différentes combinaisons de ces sortes de signes, dans les zones de la pensée, séparées pour les besoins de l'analyse, nous permettrons d'opposer la pensée discursive (réflexive ou analytique), à la pensée holistique (imaginative ou somatique).

L'existence d'échanges neuronaux entre les hémisphères du cerveau nous incite à croire que les signes produits par la pensée discursive pour communiquer avec la pensée holistique sont différents des signes produits par la pensée discursive à l'intérieur de son domaine propre, l'hémisphère gauche du cerveau. La sémiotique de la pensée tentera de voir comment la production de symboles, souvent accompagnée d'un comportement mental dominant, marqué par l'obsession de la preuve et de la solution, de la transparence et de la clarté, se distingue de la production d'indices, souvent accompagnée d'un comportement mental de

---

<sup>15</sup> Jean-Paul Despins, *Le Cerveau et la Musique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.

détachement, marqué par la susceptibilité émotive et la flexibilité, l'opacité et la densité.

On opposera donc la pensée *discursive* à la pensée holistique, mais on prendra soin de distinguer deux sortes de pensée discursive, selon que l'échange neuronal est intra-hémisphérique ou inter-hémisphérique : une pensée discursive totalement endogène, imperméable à toute forme de pensée somatique, qu'on appelle la pensée *analytique*, et une pensée discursive exogène qui se fait en accord avec la pensée imaginative, la pensée *réflexive*. Confrontée à un problème imaginaire, la pensée analytique est complètement démunie, elle doit s'en remettre à la pensée réflexive qui, grâce à l'iconicité, peut *aider* la pensée imaginative à trouver la solution à son problème.

Dans le domaine de la pensée holistique, on distinguera la pensée imaginative, une pensée spécialisée dans l'indexicalisation des symboles, et la pensée somatique, une pensée indicielle où le symbole n'a plus cours et où l'analyse perd prise. Confronté à un problème d'ordre logique, la pensée holistique réagit de la même manière : elle le passe à la pensée imaginative, cette partie de la pensée holistique qui est perméable à la pensée discursive, c'est à dire la partie où ont lieu des échanges inter-hémisphériques. C'est pourquoi quelqu'un qui n'est pas rationnel peut arriver à solutionner des problèmes d'ordre logique et quelqu'un qui n'a pas d'imagination peut quand même être ému, si la pensée discursive cède à la pensée réflexive la tâche d'entrer en communication avec la pensée imaginative. L'incompétence de la pensée somatique en matière de symboles peut être compensée par une activité plus intense de la pensée imaginative; en faisant jouer l'iconicité, on arrive à donner du sens à n'importe quoi. Tout ce qui, sous forme d'indice mental, surgit librement à la pensée somatique peut être soumis à la loi de la ressemblance : des points lumineux peuvent être comparés à des étoiles.

Les profondeurs de l'être échappent à la raison à cause de l'incompétence de la pensée analytique en matière d'indexicalité. Heureusement pour les psychanalystes, les zones périphériques de la pensée somatique, qu'on pourrait appeler les zones oniriques, restent perméables aux symboles. Le rêve ne peut être analysé convenablement que par le rêveur qui le produit. Même lorsque le rêveur lui-même en fait un récit détaillé, les symboles du langage usuel n'arrivent pas à traduire sans les trahir les innombrables indices perçus mentalement dans les quelques secondes qu'a pu durer le rêve.

### 1.1.1. le signe d'existence : l'indice

« En passant il tirait la langue, les deux poings  
À l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points »  
*Le Poète de sept ans*, Arthur Rimbaud

Ces points aperçus par le « poète de sept ans » derrière ses paupières closes, c'est à dire dans l'espace intérieur de la conscience individuelle, sont des signes pour

l'interprétation desquels les acquis symboliques ne servent à rien. On a beau avoir étudié en profondeur la science des signes, on n'en *comprend* pas d'avantage ces signes concrets et événementiels dont la traduction en symboles « compréhensibles » ne saurait être qu'une traîtresse approximation.

Dans le cas d'une émotion, le sujet pensant peut tenter de décrire une situation physiologique (le coeur bat plus vite), mais il n'en explique aucunement *ce* qu'il ressent. Par comparaison, l'indice mental peut être symbolisé, quand on dit par exemple « il voit rouge », mais le signe d'existence, dont la particularité est de n'être fait qu'une fois (2.245) et à cause de sa nature exclusivement circonstancielle, reste incommunicable. Ce qui est compris, ce n'est pas l'indice mental, mais le lien entre le symbole « rouge » et les symboles « feu » et « colère ». Sur la base d'un vocabulaire commun, le sujet pensant (émetteur) qui *vit* la colère peut entrer en communication avec un autre sujet pensant (récepteur) qui *comprend* cette situation existentielle.

Ainsi, l'interprétation d'un rêve, même si elle est faite par le rêveur lui-même, est indissociable du récit qui en est fait. Il n'y a pas d'accès direct, ce que Richard Rorty appelle *privileged access*<sup>16</sup>, mais des icônes picturales dont les qualités existentielles ne sont pas celles de l'événement dont le souvenir est la transposition. Les rêves que font les animaux ne sauraient être bien différents des rêves non-symboliques faits au cours des premiers mois de la vie humaine. Certes, à partir du moment où l'enfant apprendra les conventions linguistiques, l'apprentissage du langage symbolique y introduira progressivement l'usage de signes d'essence, mais au départ les rêves de bébé n'ayant pas encore appris à parler ne peuvent être peuplés que d'indices iconiques, des formes et des couleurs qui ressemblent aux formes et aux couleurs des premières perceptions, fussent-elles intra-utérines.

### 1.1.2. le signe d'essence : le symbole

Peirce nous dit que le symbole n'est pas individuel, mais vrai (2.315), c'est à dire que « n'importe quelle information sur un symbole est une information sur chacune de ses répliques ». Contrairement à l'indice, qui n'a qu'une occurrence, le symbole évolue à travers les usages qui en sont faits; certaines informations s'ajoutent, d'autres sont abandonnées.

Si les indices sont des signes dont seules les qualités peuvent être interprétées, les symboles sont plutôt des signes dont les qualités ne sont qu'accessoirement indicielles; ils sont interprétés par l'application de lois conventionnelles. Le mot « fenêtre » désigne, en français, une ouverture dans un mur ou une porte. Quelqu'un qui n'aurait pas appris le français, ne trouverait pas dans la matière même du signe, soit la concaténation des lettres « f », « e », « n », « ê », « t », « r » et « e », les indices lui permettant de l'interpréter. Chaque lettre étant un symbole, le mot

<sup>16</sup> Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1979.

«fenêtre» apparaît comme un ensemble symbolique. Le mot «maman», comme le mot «mamelles», autres ensembles symboliques, surtout lorsqu'ils sont prononcés, mettent en jeu la répétition du «m» qui représente iconiquement, pour qui veut l'y reconnaître, l'activité conjointe des lèvres dans la tétée. Un signe conventionnel d'essence, le mot désignant la mère du point de vue de l'enfant, est aidé par des indices iconiques non-symboliques. C'est le genre de relation dont la poésie raffole.

Les signes qui sont interprétables à l'aide de lois, comme la plupart des mots, n'ont même pas besoin d'être énoncés pour que la pensée analytique en décode le sens. Comme il n'y a pas de loi pour interpréter les points dans les yeux fermés ou les aurores boréales dans la nuit d'été, celui qui en voit ne peut en parler que par comparaison.

### 1.1.3. L'iconicité : condition première de la sémiologie

« N'importe quoi, fût-ce une qualité, un individu ou une loi, est une icône de quelque chose dans la mesure où il est *comme* cette chose et est utilisé pour la représenter. » (2.247)

Pour qu'un signe puisse être interprété, pour que soient mis en relation la matière du signe et son objet, en d'autres mots *ce dont* il est fait et *ce* qu'il représente, il faut que puisse s'appliquer une loi, soit une loi basée sur la contiguïté, la loi de cause à effet, soit une loi basée sur la ressemblance. Les signes produits dans le champ d'application de la loi de la contiguïté correspondent à ce que Peirce appelle des signes d'existence ou indices (*index*); les signes produits dans le champ d'application de la loi de la ressemblance correspondent aux icônes.

La loi de la ressemblance peut s'appliquer en même temps que la loi de la contiguïté, c'est ainsi qu'on pourra, par exemple, établir la ressemblance entre deux personnes présentes. Cependant, dès qu'on fera appel au souvenir de l'une des deux personnes pour établir cette ressemblance, on mettra en jeu l'icône de la personne absente et ce signe mental servira d'indice, de support illustratif, dans la symbolisation que constituera l'établissement de cette ressemblance.

Le processus mental par lequel on produit un ensemble apodictique, la symbolisation, met en jeu l'icône logique. L'iconicité, qui est la base du rapport entre la matière et l'objet du signe, apparaît, dans le cas d'opérations mentales liées à la saisie rationnelle, comme un dispositif régulateur du nombre des interprétants, l'analyse ou la réduction métaphorique devant ramener l'interprétation à l'attribution d'une signification unique du signe. Étant «aidée par des lois conventionnelles», l'icône logique (2.280) constitue la base de la symbolisation. La ressemblance a ici une fonction réductrice; elle agit sur la reconnaissance (*anagnorisis*) et l'identification; elle suspend le cours de la pensée. Le symbole est donc à la pensée ce que la reconnaissance est au drame, il constitue la clôture du processus signifiant.

Dans le cas d'opérations mentales liées à l'imagination, l'illustration conduisant l'interprétation vers l'ouverture créatrice de la pensée holistique, l'iconicité apparaîtra plutôt comme un dispositif favorisant la prolifération des interprétants. L'icône n'y sera pas restreinte à une relation syntaxique univoque, mais ouverte au foisonnement des relations sémantiques possibles. On la dira donc analogique, lorsqu'elle sera l'icône d'un objet symbolique dont elle n'utilise que la forme et dont elle ignore le contrat sémantique.

La loi de la ressemblance s'applique donc différemment dans la pensée discursive et dans la pensée holistique. Dans les opérations de vérification de la pensée analytique, la ressemblance sert à resserrer le sens, à réduire le nombre d'interprétants d'un signe. Empruntant à Gilbert Durand les termes qu'il applique aux différents types d'herméneutique<sup>17</sup>, on parlera donc, dans ce dernier cas, d'une iconicité *réductrice* et, dans le cas où la ressemblance suscite la prolifération des interprétants, d'une iconicité *instaurative*.

---

<sup>17</sup> Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., coll. Initiation philosophique, 1968.

### structures corticales du cerveau humain

<b>hémisphère</b>	<b>gauche</b>	<b>droit</b>
<b>pensée</b>	abstraite, linéaire, analytique	concrète, holistique
<b>mode cognitif</b>	rationnel, logique	intuitif, artistique
<b>langage</b>	vocabulaire riche, bonne grammaire et syntaxe, prose	sans grammaire et syntaxe, vocabulaire pauvre et métaphorique, vers
<b>capacité exécutoire</b>	introspection, volonté, initiative personnelle, voit les arbres	peu d'initiative personnelle, voit la forêt
<b>fonctions spécifiques</b>	lecture, arithmétique, sensi-motrices	écriture, habiletés musique, rêve, imagerie
<b>expérience temporelle</b>	ordre séquentiel, temps mesurable	temps vécu et non-mesurable
<b>orientation spatiale</b>	plutôt pauvre	bonne
<b>aspects psychanalytiques</b>	procès secondaire, fonctions de l'ego, conscience, Surmoi?	procès primaire, rêve, libre association, hallucination?
<b>prototype idéal</b>	Aristote, mode apollinien, Marx, Freud.	Platon, mode dionysien, Nietzsche, Jung.

Source: Ehrenwald (1984: 16)

[http://phillips.personal.nccu.edu.tw/rpg/ms\\_p1.html](http://phillips.personal.nccu.edu.tw/rpg/ms_p1.html)



#### 1.1.4. l'icône logique

Le rhème, en tant que signe d'essence (2.254) et signe de possibilité qualitative (2.250), est une icône logique, cette sorte de signe dont « la ressemblance est aidée par des lois conventionnelles » (2.279). Il y a entre cette sorte d'icône et l'objet qu'elle représente, le même type de rapport qu'entre l'ADN et la personne dont elle est le code génétique. L'icône logique est une base grammaticale, une espèce d'infra-signe, enfoui dans la grammaire de la pensée, dont l'usage est implicite. La « personne » ou la « chose » sont des icônes logiques. Lorsqu'on emploie un nom (symbole), on le greffe mentalement sur le rhème correspondant à la catégorie des personnes ou à la catégorie des choses. La pensée analytique cherche toujours à déterminer, parmi tous les interprétants possibles d'un signe, lequel fonctionne le mieux, c'est à dire lequel, étant le plus clair, permet d'arrêter la démarche interprétative.

Peirce, en faisant de l'iconicité « l'aidée » et de la convention « l'aidante », confirme, métaphoriquement, l'importance de la finalité dans les ensembles de signes soumis à une séquence temporelle. Lorsque la reconnaissance couronne l'acte cognitif, comme c'est le cas dans la symbolisation, il y a saisie rationnelle. Or, si l'organisation des signes se fait en fonction du facteur temps, la succession des signes entraîne une violence inévitable. Gilbert Durand parlera ici de structures héroïques de l'imaginaire, d'une organisation des signes autour des principes d'exclusion, de contradiction et d'identité. Le comportement humain déterminé par cette pensée sélective et exclusiviste où le symbole est roi et l'indice valet est celui que Morris appelle *dominance*, le comportement dominant. Ainsi l'usage de symboles doit être précédé d'une maîtrise préalable de certains signes à fonction syntaxique. Pour construire un symbole, il faut que soient mis à contribution certains indices, parfois d'anciennes abstractions, retenues par la mémoire et soumises à un processus d'indexicalisation. En d'autres mots, pour que la pensée discursive, dont le siège est l'hémisphère gauche du cerveau humain, garde le contrôle il faut que soit apprivoisé l'hémisphère droit. Dans un aller-retour incessant, les symboles « récupérés » et indexicalisés par la pensée holistique sont repris par la pensée réflexive qui en fait des mythes ou soumis à la vérification de la pensée analytique qui en confirme l'identité.

À titre d'exemple d'icône logique, Peirce propose la formule algébrique. « Cela peut paraître, à première vue, une classification arbitraire », nous dit-il en 2.279, mais il s'agit bien d'une icône, parce qu'en l'observant on peut découvrir « d'autres vérités concernant son objet ». Les qualités humaines prêtées aux personnes pressenties ou saisies par la pensée analytique ne font pas partie de l'icône logique « personne », elles sont plutôt l'effet de la pensée imaginative. Mais comment le souvenir que nous avons des choses et des personnes est-il transmis, par la pensée réflexive, de la pensée somatique à la pensée analytique? À partir de

l' «ossature» d'une icône logique, la pensée analytique procède à l'« habillage » symbolique; elle choisit les «symboles» qui conviennent à la base grammaticale et, par comparaison, élimine les interprétants qui ne conviennent pas.

L'icône est un signe illustratif, une sorte d'image qui, lorsqu'elle est utilisée par la pensée discursive, entre, sous sa forme la plus simple, dans la composition d'un concept. Le concept de personne (centre/source) est élaboré sur la base d'un support illustratif, l'icône logique «personne». Comme l'icône logique est un signe de priméité (*firstness*), qui ressemble à l'objet qu'on est habitué d'attribuer à ce signe en présence de telles conditions, lorsqu'un interlocuteur nous semblera mener une vie intérieure (conscience) et se montrera capable d'agir par lui-même, on s'en servira pour faire une symbolisation. La personnification est une symbolisation comportant l'icône logique «personne».

L'un des premiers symboles produits par le cerveau d'un nouveau-né est sans doute le mot «maman», le premier en tout cas qu'on lui aura appris. La symbolisation de l'expérience réconfortante de l'autre ne se fait pas sans que soit identifié comme un être animé. Parmi les objets que sa vision et son audition lui permettent de reconnaître, le bébé doit pouvoir faire une première distinction entre les êtres animés, les personnes et les animaux, et les êtres inanimés.

L'icône logique donne des balises à la pensée réflexive (ipséité introspective), fournit un cadre lui permettant d'endiguer le flot d'interprétants indiciels qui jaillit de la pensée somatique, sans que la conscience puisse y changer rien. Sachant que je pense à une personne ou à une chose, j'assume, sans le vérifier, que cet être animé peut penser (quel que soit le niveau de sa pensée : réflexion, conception, imagination, somatisation) et agir (quel que soit son degré d'autonomie) et que tout autre être inanimé ne le peut pas. On verra plus loin comment l'absence de vérification devient un terrain propice à la création du mythe. Restons-en, pour l'instant, à la vérification, une opération capitale dans l'activité mentale de la pensée analytique : l'icône logique y est l'artifice grammatical à l'aune duquel les interprétants possibles sont jaugés.

### 1.1.5. l'icône analogique

Le signe que Peirce appelle idéographe (2.280) et qu'il prend soin de qualifier de *non-logical*, n'est pas un signe conventionnel, comme le serait tout signe chargé d'une fonction syntaxique ou d'une fonction sémantique, c'est un signe *pictural*. Il peut provenir du reflux constant de la pensée somatique, son existence alors n'est pas régie par des conventions. Il peut être le résultat des opérations mentales de la pensée imaginative, localisée dans l'hémisphère droit du cerveau.

Le souvenir de choses perçues ou d'événements vécus, souvent décomposés par la mémoire sélective, est une icône aussi, mais une icône analogique. La ressemblance, ici, plutôt que d'être aidée par des lois conventionnelles est aidée par la charge émotionnelle de la pensée imaginative. Cette sorte d'icône « devient une

partie importante de l'idée qu'elle suscite (*excites*) » (2.354), elle donne à voir une copie mimétique d'une réalité qui est ailleurs et se laisse «prendre» à son propre jeu.

Dans le domaine des images, où l'indice est roi, l'icône analogique est la porte d'entrée du symbole. Dans le domaine iconique et indiciel de la pensée imaginative, les éclaireurs de la pensée analytique arrivent à se faufiler, comme Thésée dans le labyrinthe. Entretenant de nommer l'innommable et de dénombrer l'indivisible, ils s'aventurent parfois dans les profondeurs de la pensée somatique et tentent d'imposer une grille symbolique à la production d'indices non-logiques.

Comme il y a, dans la pensée discursive de l'hémisphère gauche, une relation intra-hémisphérique où l'indice n'a pas cours (la pensée analytique) et une relation inter-hémisphérique où un indice iconique peut être mis en rapport avec des symboles (la pensée réflexive). Il y aura également, dans la pensée holistique de l'hémisphère droit, une relation intra-hémisphérique où le symbole n'a pas prise (la pensée somatique) et une relation inter-hémisphérique où jouent symboles et indices (la pensée imaginative).

La pensée imaginative produit ce qu'Aristote appelle l'opinion (*gnômê*), une idée, qui n'est pas nécessairement fondée sur une base conceptuelle, mais qui engage toute la personne et qui peut être chargée d'émotion. L'icône analogique sert ici de catalyseur. Parmi les indices fournis par la pensée somatique, la pensée imaginative choisit ceux qui, par association, vont permettre aux symboles de jouer un rôle secondaire dans la pensée holistique. La ressemblance n'est pas utilisée d'une manière négative et discriminatoire, comme elle l'est dans la série de comparaison qui précède la reconnaissance de la différence essentielle, lors de la saisie rationnelle. C'est une ressemblance positive, qui ne constitue nullement un retour en arrière comme celui que l'icône logique impose, renvoyant à un objet *connu* auquel elle ressemble, l'iconicité analogique aide la pensée holistique à faire un saut en avant dans l'inconnu. Grâce à l'icône analogique, la pensée imaginative crée du visible à partir de l'invisible conceptuel. C'est ce que l'on fait quand on s'amuse à voir des formes dans les nuages. Une protubérance nuageuse, par exemple, dont on fera un nez, un autre observateur pourra en faire une tête. Il n'y a pas de loi qui tienne; la pensée holistique n'utilise pas des symboles mais des icônes de symboles qu'elle traite comme des indices. La pensée réflexive compare alors ces indices (les nuages eux-mêmes) et le souvenir de formes déjà perçues, et cela permet à la pensée analytique, laissée jusque là sur son appétit, de s'emparer de l'icône de ce souvenir et de nommer les nuages.

## 1.2. les ensembles de signes mentaux

Les échanges entre la pensée discursive (réflexive + analytique) de l'hémisphère gauche du cerveau et la pensée holistique (imaginative + somatique) de l'hémisphère droit ne sont possibles que si, d'une part, le symbole est chargé d'une référence à la

matérialité et si, d'autre part, l'indice est chargé d'une référence conceptuelle. Le mot « homme », par exemple, ne contient rien de la matérialité de l'objet qu'il représente et ne ressemble en rien à cet objet. Par contre, le signe calligraphique chinois contient un degré d'iconicité plus élevé : on peut reconnaître dans les traits de plume ou de pinceau la silhouette d'un être humain, son tronc et ses jambes.

Les ensembles de signes sont assemblés différemment selon qu'y domine la fonction démonstrative ou la fonction illustrative. Dans les ensembles conceptuels produits par la pensée discursive, la fonction démonstrative domine nettement, l'activité de la pensée analytique est constitutive (toute conceptualisation comporte nécessairement la symbolisation d'une icône logique) et l'activité de la pensée réflexive est contributive, elle fournit un support illustratif à l'activité démonstrative. Dans les ensembles imaginaires, où domine la fonction illustrative de la pensée, c'est l'activité de la pensée somatique qui est constitutive : contrairement à la pensée discursive, qui tend à attribuer à chaque personne et à chaque chose un nom, la pensée holistique coule de source, comme le fil des Parques, se refait constamment sans jamais se répéter. Quant à la pensée imaginative, en indexicalisant les symboles empruntés à la pensée discursive, elle contribue, comme support démonstratif, à la pensée holistique où domine la fonction illustrative.

### 1.2.1. le concept

« We think only in signs.  
These mental signs are of mixed nature;  
the symbol-parts of them are called concepts. » (2.302)

Les concepts, produits par la pensée analytique, sont obtenus par l'addition de symboles à une base rhématique. Il serait donc plus juste de parler d'ensembles conceptuels mettant en relation une icône logique et des symboles. Du point de vue de la dynamique de la pensée, ces ensembles complexes de signes mettent l'accent sur la fonction démonstrative et relèguent au rang d'auxiliaire la fonction illustrative.

Prenons un exemple : le *concept* de divinité. En quoi se distingue-t-il du *mythe* de l'existence de la divinité et de l'*image* de Dieu? La composition du concept présente une dominante symbolique : par convention, ce qui est divin est immortel; les dieux sont dotés de pouvoirs qui dépassent ceux des mortels les plus puissants. Les signes qui composent l'image d'une divinité sont surtout indiciels : la barbe de Dieu le Père, les ailes aux pieds de Mercure, etc. Enfin, les ensembles de signes qui composent le mythe de l'existence de la divinité comportent des indices et des symboles : la personnification, qui est une symbolisation métaphorique, permet à la pensée imaginative de voir la divinité comme si elle était une personne.

« Où est Dieu? Dieu est partout », entendait-on dans la bouche des enfants qui récitaient autrefois le petit catéchisme. Mais contrairement au mouton que réclamait le Petit Prince à l'aviateur Saint-Exupéry, un « partout » n'est pas plus facile à

dessiner que n'est concevable l'infini. L'argument logique « est divin ce qui est immortel » sert de prémisse à la définition de la divinité : la pensée analytique compare entre eux des symboles, mais le plaisir de saisir intellectuellement le sens de cette définition n'a pas le pouvoir de susciter l'adhérence globale (intellect + émotion) du sujet pensant.

Le plaisir froid de la preuve ne satisfait que la pensée analytique; la conception est une opération mentale qui associe des symboles de manière à limiter l'interprétation. Des abstractions conventionnelles, qu'il faut avoir apprises, « divin », « mortel », le préfixe « in », etc. - dans le cas de « immortel », il faut aussi avoir appris la valeur sémantique du préfixe privatif « im » et la loi phonétique qui, par sympathie pour le « m » initial du mot avec lequel ce préfixe forme un concept, change en « m » le « n » du préfixe « in » -, sont assemblées de manière à limiter l'interprétation.

Le plaisir chaud de l'opinion satisfait l'ensemble pensant de la personne. À l'aide d'une personnification, une construction symbolique sur la base de l'icône logique « personne », qui permet à la pensée imaginative de le visualiser intérieurement, la pensée analytique produit le mythe de Dieu.

### 1.2.2. l'image

Avant que l'on puisse considérer comme une activité de la pensée une production d'images (*eidôlôpoiikê*) qui ne serait pas subordonnée à l'activité imitatrice (*mimêtikê*), l'image a longtemps été entourée d'une aura nébuleuse, un flou prudent qui devait entourer, dans le monde « civilisé » projeté par Platon (*La République*), tout lien avec la partie inférieure de l'âme qui est le siège des désirs et des passions. Or, faisant fi des mises en garde de Platon, pour qui l'« imiter » est « le trait commun et caractéristique de toutes les activités figuratives ou représentatives »<sup>18</sup>, la psychosémiotique doit oser dégager la partie de l'*eidôlôpoiikê* (production d'images) qui n'est l'imitation de rien. Comme Platon rejette hors du domaine de la pensée pure l'image, qui est dès lors immergée dans le flux du sensible, la spécialisation indicielle de la *phantasia* (cette « partie de la pensée qui donne son assentiment spontané à l'apparence que revêtent les choses ») n'a pas pu être explorée avec les outils rationnels de la pensée discursive jusqu'à ce que la psychosémiotique, mettant l'accent sur la dynamique de la pensée, permette de dégager les zones perméables de la pensée, ces zones de relations inter-hémisphériques où la pensée discursive fait usage de signes qui lui sont exogènes, les indices, et où même la pensée holistique, spécialisée dans la production d'indices, fait usage de symboles.

Afin d'arriver à la saisie rationnelle, la pensée analytique doit traduire en symboles des données matérielles (neurales) et émotives, des données non-

<sup>18</sup> Jean-Pierre Vernant, *Religions, histoires, raisons*, p. 107.

symboliques recueillies par la pensée réflexive. Or, s'ils sont nécessaires à la pensée discursive, les symboles sont accessoires à la pensée holistique. En effet, quand on cherche à expliquer quelque chose, il *faut* penser avec des mots; quand on veut faire du calcul mental, il faut pouvoir penser avec des chiffres. On peut y incorporer des images, on le fait généralement dans les problèmes de mathématique : j'ai un kilo de beurre, je prends deux cents grammes pour faire un gâteau et je mets cent-cinquante grammes dans le beurrier, combien me reste-t-il? Mais on pourrait faire le même problème avec de la margarine, le gâteau serait sûrement d'une texture différente, mais cette considération est secondaire dans la solution du problème. Quant aux activités de la pensée holistique, on peut appliquer la même logique : on *peut* rêver avec des mots et des chiffres, mais ce qu'ils représentent par convention, est secondaire par rapport aux indices dont la production est la spécialité de l'hémisphère droit. Grâce à l'indexicalisation opérée par la pensée imaginative, les symboles sont traités comme des indices. Dans l'hémisphère droit, où sont les centres de visualisation du cerveau humain, les indices sont nécessaires à la pensée holistique, qui aime *voir*, ils sont accessoires à la pensée discursive. Quand on veut voir, il *faut* penser en images; mais on *peut* utiliser des images et des émotions dans une démarche analytique de la pensée discursive. Il y a donc une indexicalisation possible des symboles dans le domaine de la pensée holistique et une symbolisation possible des indices dans le domaine de la pensée discursive.

Les ensembles de signes (icône analogique et indices) produits par la pensée holistique au cours de l'activité principale de l'hémisphère droit du cerveau sont communément appelés des images. Certaines images surgissent spontanément, naturellement, libre de toute démonstration. D'autres subissent de nombreuses interventions cervicales. Les ensembles de signes qui sont construits à partir des symboles fournis par la pensée analytique sont le lieu d'une indexicalisation. Rêvant, adolescent, que j'essayais en me recroquevillant de me loger dans le triangle formé par les traits de la lettre A, genoux au front, coudes aux chevilles, je donnais au symbole A une matérialité tout indicielle. Mettre une barbe à Dieu, c'est opérer une indexicalisation, ajouter un signe d'existence apophantique (indice) à un signe d'essence apodictique (symbole). Après que la pensée discursive ait personnifié *ce* qu'on pressentait comme la cause de l'être et du monde, la pensée imaginative se charge d'en faire l'illustration allégorique. Ainsi le mythe de l'origine du monde doit précéder l'allégorie du père céleste à la longue barbe blanche.

Le fantasme est un ensemble de signes mentaux à fonction illustrative qui a le pouvoir de mobiliser émotivement la conscience et de paralyser le fonctionnement de la pensée analytique. Par l'usage du fantasme, la pensée réflexive se libère du joug de la pensée analytique et se branche sur la pensée imaginative.

Le lien entre l'indexicalisation imaginaire des symboles et la production physique d'émotions, n'est pas un lien symbolique, l'iconicité n'y est pas aidée par des lois conventionnelles, elle y est plutôt aidée par des lois naturelles : pour que se *réalisent* les rêves, il faut que le monde *ressemble* à l'idée qu'on en avait avant de

rêver. La « réalisation » d'un rêve ou d'un fantasme libère la pensée holistique de l'emprise des symboles et permet ainsi à la pensée somatique de connaître l'extase, qui est à l'extase ce que l'implosion est à l'explosion, une production exclusivement indicielle.

Le fantasme et tout ce qui est imaginé par l'hémisphère droit du cerveau ne peut être présent au monde qu'à travers la conscience de soi. Tout le problème de la métaphysique est là! Le fantasme est une image partielle qui tient lieu de globalité, une image construite qui agit sur la conscience de soi en émouvant le corps somatique. Comme il « tient lieu » de globalité, le fantasme n'apparaît à la conscience imaginante que si la pensée analytique a été endormie, narcotisée dirait Umberto Eco<sup>19</sup>. Ainsi, la suspension de la dénégation, chère aux théâtrologues, est une condition sémiotique de la production du fantasme. On sait que l'image est construite à partir des données souvent trompeuses (parce que forcément traduites en symboles) de la mémoire sensorielle, mais, si le fantasme est l'allégorisation d'une personnification, comme c'est le cas pour le dieu barbu, on le considère, sur le théâtre de la pensée, comme une réalité, comme une personne réelle sous l'emprise de laquelle le sujet pensant obtient le plaisir de s'abandonner.

### 1.2.3. la symbolisation

Toute symbolisation est une agression. En effet, abstraire, grâce au travail de la mémoire et à la capacité de réfléchir, la quintessence du signe, c'est à dire le souvenir idéal de l'existence matérielle de l'objet que le signe représente. Fixer, par convention, le sens d'un signe, c'est faire violence au symbolisé, le forcer à une relation univoque avec le symbole, trahir en quelque sorte la véracité de l'événement réel. En limitant le nombre des interprétants, la symbolisation contraint la représentation et la limite au cadre exigü de la démonstration. Mais cette violence sélective de la pensée analytique, cette cruauté intrinsèque de la raison, est compensée, dans l'hémisphère droit du cerveau, par une indexicalisation illimitée. Et lorsque les images de la pensée imaginante envahissent la pensée réflexive et contaminent le fonctionnement de la pensée analytique, l'hémisphère gauche du cerveau ne peut plus atteindre son but de saisie rationnelle. La pensée discursive prend alors un raccourci, le mythe, pour éviter la vérification (généralement opérée par la pensée analytique) pour atteindre l'image globale; la pensée imaginative entreprend, par compensation, l'indexicalisation des symboles fournis par la pensée discursive.

---

<sup>19</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.

#### 1.2.4. l'indexicalisation

La description scientifique des opérations mentales de la symbolisation nous apparaît comme un discours homogène, puisque la description elle-même s'y fait sur le modèle de son objet. Le cadre théorique dans lequel s'inscrit la sémiotique de la pensée contraint le discours à sa dimension symbolique et conceptuelle. Tant qu'il s'agit de décrire les opérations qui produisent le langage, la pensée ne produit que des symboles, mais quand on aborde les opérations mentales de l'indexicalisation, c'est à dire les deux domaines de la pensée holistique : la pensée somatique et la pensée imaginative, les outils analytiques semblent inadéquats. Freud lui-même a dû faire appel à l'image et au mythe pour donner du « corps » à sa vision théorique.

Un discours théorique sur les rêves ne saurait être qu'un discours hétérogène, puisqu'il devrait traduire en symboles les indices produits par la pensée holistique, qu'ils fussent ou non greffés sur des icônes symboliques. Le sujet, cet alliage homogène des parties psychologiques du Soi, Moi, Surmoi et Ça, demeure le seul interprète valable, c'est à dire la seule personne qui puisse opérer la vérification, puisqu'il est le seul témoin de l'événement existentiel du rêve.

Par l'indexicalisation, la pensée holistique « s'approprie » les concepts produits par la pensée discursive, et cela grâce à l'activité de la pensée imaginative qui leur « accroche » des indices et les laisse ensuite aller dans le flot constant de la pensée somatique. C'est ainsi que des bribes de raison se retrouvent au plus profond du rêve, mais la fonction démonstrative n'y étant pas dominante, les concepts y sont déformés, la seule loi qui tienne est la relation de cause à effet. Un mot, par exemple, qui par convention désigne un objet peut y apparaître et y être prononcé indépendamment de la loi qui le lie à son sens habituel. Un mot peut y passer du statut de symbole à celui d'indice, il y reste l'agent de la propagation analogique des interprétants.



## La Pensée

**discursive**

**holistique**

---

**analytique**  
fonction démonstrative

**imaginative**  
support démonstratif

---

**réflexive**  
support illustratif

**somatique**  
fonction illustrative

### 1.3. pensée et idéologie

La sémiotique s'intéresse à la pensée comme production de signes, mais elle devra distinguer la pensée individuelle, nécessairement ancrée dans la dynamique bio-chimique du cerveau humain, et la pensée collective ou idéologie, qui ne comporte pas de production d'indices et qui est, plutôt qu'une dynamique neurale, un système symbolique. Si je dis : la pensée de Platon, je ne parle évidemment pas des indices qui ont eu cours dans le cerveau du philosophe au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., mais d'un ensemble de symboles qui peuvent être reconstruits logiquement, dans différents cerveaux, à différentes époques, un ensemble qu'on pourrait qualifier d'apodictique, construit pour démontrer, donc «démontable» et «remontable». Car la pensée de Platon, en tant qu'événement survenu dans le cerveau du philosophe, était aussi un événement holistique, elle engageait la pensée somatique et la pensée imaginative d'une personne réelle. Mais pour saisir cette partie de la pensée de Platon qui était le témoin réel de sa vie émotive, nous n'aurons jamais que la projection iconique de notre propre pensée individuelle. Par rapport aux systèmes symboliques qui ont été élaborés au cours des siècles et auxquels on a souvent donné le nom de la personne qui les a conçus (platonisme, machiavélisme, sadisme), la sémiotique de la pensée doit établir des liens avec les modes de la pensée intime et l'activité cervicale de la personne.

Parler de la pensée comme d'une mécanique cervicale plutôt qu'un don de Dieu, c'est faire preuve de réalisme, puisqu'on prend en compte la réalité matérielle dans l'élaboration conceptuelle d'une idée de la pensée, mais c'est encore et déjà de l'idéalisme, si l'on y maintient la pérennité du Moi. Il n'y a pas entre les réalistes et les idéalistes une opposition tout aussi mythique que la lutte entre les deux personnages d'Aristote et de Platon. En réalité, la frontière est étanche. On ne peut pas réduire l'ensemble des écrits d'Aristote ou de Platon à un seul concept. Malgré la distance qu'a pu prendre le Stagirite par rapport à l'Académicien, le réalisme d'Aristote est encore idéaliste et l'idéalisme de Platon est déjà réaliste.

Lorsqu'on met nos deux philosophes face à face, comme des coqs, on se sert d'une image pour comprendre ce que sont ces manières différentes de penser : inventer ou déduire, mais on pose aussi la base d'une résolution. Le point de vue individuel de celui qui fait usage de l'opposition réalisme/idéalisme devient le terme intermédiaire dont le représentant mythique est le *sujet*, le Moi identifié à l'une et/ou l'autre de ces deux manières de penser. Le sujet est construit par la collaboration de deux parties distinctes d'un organisme cervical, par la mise en commun d'une pensée analytique et d'une pensée holistique. La différence entre Aristote et Platon, c'est que ce dernier met au coeur de son « système » le mythe de la complémentarité, alors que son disciple, peu à peu émancipé, propose plutôt d'organiser la pensée autour du mythe de l'originalité individuelle.

L'histoire de la pensée occidentale est traversée par un « conflit » idéologique opposant les tenants d'une approche réaliste de la vie humaine, n'acceptant comme

vérité que le résultat de l'analyse, et les tenants d'une approche holistique où le mythe et l'imaginaire jouent à plein. La mythologie, puisqu'elle naît de la pensée, devra donc tenir compte du nécessaire contrôle des émotions dans l'élaboration d'une pensée analytique et de la nécessaire diffusion du sens dans la pensée holistique.

Quelle que soit l'identité du «locuteur» mental, la pensée que les observations des neuro-scientifiques nous permettent de localiser dans l'hémisphère gauche du cerveau le processus logique : on pense en paroles (*logos*), soit en paroles qu'on entend parfois dans sa tête, quand la pensée holistique leur prête une mise en espace sonore, et qui ne sont toujours que des imitations de paroles entendues ailleurs et dans un autre temps, soit en concepts, des paroles gelées, séchées, vidées de toute substance indicielle.

La pensée discursive produit de tels ensembles exclusivement symboliques. On appellera l'ensemble des opérations intra-hémisphériques au cours desquelles la pensée discursive arrive à se passer de la fonction illustrative, la *pensée analytique*, une pensée dont la finalité est la saisie rationnelle et dont la principale opération est la symbolisation. C'est une pensée exclusive, puisque n'y sont produits que des signes d'essence, qui tend à l'univocité et devient ainsi le modèle du «discours de vérité» d'une société qui valorise la domination.

Mais la pensée discursive ne mène pas infailliblement la conscience à la saisie rationnelle; il arrive qu'elle doive produire des indices mnémiques afin de trouver un chemin vers une rationalité relative. La partie de la pensée discursive qui n'a pas pour finalité la saisie rationnelle de quelque chose d'abstrait, mais la conscience de soi et de sa présence au monde, met en jeu l'iconicité : on s'y voit faire, on s'y entend dire des choses qui ressemblent tant aux choses et aux paroles de notre vie dans le monde qu'on ne les en distingue même pas. On appellera *réflexive* la pensée discursive qui intègre à la symbolisation la production d'indices iconiques, une pensée qui tend vers la rationalité, mais qui est encore nourrie par les indices mentaux de sensations et d'émotions vécues.

Parfois l'être pensant, pour jouer, accepte d'emblée la suspension de la dénégation. Se sachant dans la fiction, il cède facilement à l'émotion. C'est alors un rêveur. Mais à d'autres moments, l'être pensant, en mal d'affirmation, bouscule la pensée analytique, qui ne prend pas alors le temps de vérifier les fondements d'une proposition inventée se fait «avoir» par un mythe et prend la fiction pour de la réalité.

De ces deux attitudes découlent deux philosophies ou manières de penser : l'idéalisme et le réalisme. L'une pose, comme vérité, l'existence d'êtres fictifs, l'autre dénonce la non-existence de tout ce qui ne se touche ou ne se voit pas.

Une idéologie qui place la raison au cœur de sa démarche a tendance à se méfier de l'image, et donc de la fonction illustrative de la pensée. L'idéalisme des encyclopédistes, encore entaché du réalisme naïf de la Renaissance, se distingue de l'idéalisme de Kant et Hegel, en ce qu'il pose l'immanence comme limite de la

condition humaine. Alors que l'idéalisme allemand est métaphysique, l'idéalisme de Voltaire est rationaliste.

Une idéologie centrée au contraire sur l'image aura plutôt tendance à se méfier du raisonnement et de l'analyse. Le réalisme morbide des anarchistes et des négateurs de tout symbole, nihilistes ou dada, se distingue du réalisme naïf des humanistes, croyants et optimistes, en ce qu'il ne tolère pas le double langage de l'iconicité. Une idéologie basée sur la pensée réflexive, où l'icône logique est le signe principal, par exemple un christianisme qui prône l'imitation de Jésus-Christ en tant que Fils de l'Homme, correspond au comportement que Morris appelle la dépendance, alors qu'une idéologie basée sur la pensée somatique et pour laquelle l'indice est le signe par excellence, correspond au détachement. L'absence de symboles rend incommunicable la pensée somatique.

### **1.3.1. la pensée discursive**

Chaque hémisphère ayant ses habitudes, les relations intra-hémisphériques auront tendance à se spécialiser : à gauche dans la démonstration, à droite dans l'illustration; mais dans chaque camp « persistent » des relations inter-hémisphériques, de manière à ce que la pensée holistique puisse aussi participer à la démonstration, en apportant un support illustratif, mais également de manière à ce que la pensée discursive puisse aussi participer à l'illustration en apportant à la pensée holistique un support démonstratif.

Le succès d'une démonstration dépend de l'ordre dans lequel les arguments sont agencés. Cet ordre est primordial lorsque la pensée discursive vise la saisie rationnelle. Dans le rêve, la séquence temporelle demeure, mais l'ordre perd de l'importance. En général, dans les opérations mentales qui mettent en jeu la pensée holistique, le visuel l'emporte sur le verbal. Or, l'épistémologie dont nous disposons relève presque exclusivement du langage symbolique; nous sommes en fin de compte assez mal outillés pour répondre aux problèmes que présente la description de l'activité de la pensée holistique, d'abord dans ses rapports intra-hémisphériques (la pensée somatique), ensuite dans ses rapports inter-hémisphériques (la pensée imaginative).

#### **1.3.1.1. la pensée réflexive**

Lorsque nous croyons penser avec des mots, les prononçant mentalement, les choisissant en fonction d'une analyse en cours ou les adoptant parce qu'ils nous sont venus tout seul, nous le faisons en fait avec des icônes de paroles. Nous donnons ainsi un support indiciel à la symbolisation. En effet, notre pensée produit des imitations de paroles réelles; nous les entendons mentalement sans que soient activés les organes de la phonation.

Lorsque le l'hémisphère gauche est sollicité pour solutionner un problème d'ordre matériel, non-symbolique, il doit mettre en jeu sa fonction secondaire, cette zone où il n'est pas « dans son élément », la partie imaginative de la pensée discursive, la pensée réflexive. S'il s'agit par exemple d'expliquer comment exécuter une figure au trapèze ou en patinage artistique, le choix des mots et des métaphores est critique. L'explication gagne à être faite par un maître-trapéziste ou maître-patineur, ou du moins quelqu'un qui a fait l'expérience physique de la figure en question. La pensée réflexive, nourrie par la mémoire sensorielle, a meilleure prise sur le domaine non-symbolique qu'une pensée analytique ne s'appuyant que sur des symbolisations.

### **1.3.1.2. le réalisme naïf**

L'idéologie qui se constitue sur le modèle de la pensée réflexive, place l'iconicité au cœur de sa démarche; la ressemblance entre la personne et la pensée y joue à plein. La pensée, c'est l'homme. L'homogénéité de la nature humaine, la ressemblance entre les hommes, illustre ce qu'il est souvent impossible de prouver. Plaçant la réflexion au cœur de leur démarche, des penseurs souvent promeneurs, comme Montaigne et Rousseau, n'affirmant, dans leurs rêveries et leurs méditations, aucune vérité qui ne soit pas illustré par un vécu autobiographique, restent toujours accessibles, car l'idéologie des réalistes naïfs n'est en fait rien d'autre que le gros bon sens.

« Penser, imaginer, rêver, c'est ainsi jouer avec des marques présentes de rapports vifs à l'expérience »<sup>20</sup>

Le texte que Pierre Gravel consacre à David Hume montre bien comment le philosophe élabore des idées à partir d'impressions, comment il substitue à la conscience séparée du Cogito cartésien la « connexion nécessaire » de l'expérience.

### **1.3.1.3. la pensée analytique**

L'idée qui définira le mieux le tranchant de la pensée analytique – G. Durand parle de structure diairétique du régime diurne de l'imaginaire- est l'unicité, l'obsession du sens unique. Toute chose prise en considération par la pensée analytique doit, en fin de compte, n'avoir qu'un seul nom. Ainsi, croire en un Dieu unique tranquillise l'appétit insatiable de la pensée analytique, mais une telle croyance force l'adepte à mentir, à tout le moins à cacher les aspects contradictoires d'une telle profession de foi. Si Dieu est tout, Il est aussi le Mal. À moins que le Mal n'existe pas? Alors le Bien non plus! Pas plus le vrai que le faux. La pensée analytique opère la vérification et donne lieu à la symbolisation. Quand il faut être

---

<sup>20</sup> Pierre Gravel, *D'un miroir et de quelques éclats*, Montréal, l'Hexagone, coll. Positions philosophiques, 1985, p.32.

raisonnable et trancher le nœud de toute alternative, elle trouve toujours un moyen d'expliquer son choix.

Il est donc primordial, pour une philosophie qui ne démord pas de certaines vérités, de mettre en ordre les concepts et de valoriser la clarté en évitant le double-sens. Tout effort dogmatique cherche à limiter le nombre d'interprétants possibles des termes qu'il met en jeu.

#### **1.3.1.4. l'idéalisme rationaliste**

L'idéalisme rationaliste est fondé sur la pensée discursive : la pensée réflexive y est subordonnée à la pensée analytique. De Descartes à Rousseau, les avancées de la pensée analytique ont toutes été gagnées sur le terrain de la pensée réflexive : méditations, confessions et rêveries. C'est une philosophie où la conscience de soi sert de modèle à la personnification de Dieu. Peu à peu, le rationalisme athé remplacera d'ailleurs l'être suprême par la Nature. L'idéalisme deviendra métaphysique; on croira plus à l'âme des personnes qu'à leur esprit.

Le comportement dominant de l'idéaliste rationaliste est caractérisé par sa duplicité : le contrôle de soi n'est pas nécessairement atteint de manière négative, comme une conquête d'indépendance et d'autonomie par rapport aux autres, il s'appuie alors sur un comportement contributif de dépendance. Celui qui se bat contre soi-même dans le but de se dominer n'est pas détaché, mais encore dépendant. Le contrôle de soi pourra aussi être vécu comme un jeu, libre de toute règle, et n'impliquer que l'individu indépendant; il s'appuiera alors sur un comportement contributif de détachement et accompagnera l'idéalisme métaphysique.

### **1.3.2. la pensée holistique**

Le rapport de l'hémisphère gauche avec le monde matériel est hétérogène, comme l'est avec le symbolique le rapport de l'hémisphère droit. Dans le rêve, par exemple, la pensée holistique entretient avec les symboles un rapport hétérogène, parce que seul le rêveur détient la clé du sens et que souvent les conventions y sont tordues ou détournées de leur fonction première. Il n'y a donc pas, dans le domaine de la pensée holistique, de loi dont l'application ne soit pas aléatoire. D'autant plus que la fonction démonstrative de la pensée y est reléguée au second plan : en effet, dans le domaine de la pensée où la fonction illustrative est dominante, le rapport homogène entre la pensée holistique et le monde matériel (le corps) tend à couvrir le rapport hétérogène qu'elle entretient avec les symboles.

#### **1.3.2.1. la pensée somatique**

L'afflux libre d'images est une spécialisation de l'hémisphère droit du cerveau. Même si la pensée discursive ne lui transmet aucun symbole, la pensée somatique,

qui est l'expression de ce que les disciples de Freud appellent le Ça, coule comme un fleuve d'oubli, emportant temporairement signes et perceptions, jusqu'à ce que le Moi héroïque en reconquière le souvenir.

On a longtemps réservé à la pensée discursive le terme même de « pensée », mais le corps « pense », à sa manière, et cette espèce de cinéma intérieur où se mêlent impunément des symboles iconiques et des indices non-symboliques. La couleur rouge, dont Peirce a fait l'exemple du qualisigne, quand on la voit intérieurement, indique une activité neuronale particulière de l'hémisphère droit du cerveau, un rapport intra-hémisphérique qui produit l'image mentale de cette couleur, avant même qu'on sache la nommer. La nommant, on obtempère aux pressions de la pensée discursive : un rapport inter-hémisphérique établit le lien entre l'image mentale, faite d'indices neuronaux, et le concept « rouge », fait de l'icône logique « couleur » et de la symbolisation de l'expérience sensorielle de la vibration lumineuse de la couleur « rouge ».

Dans le domaine de la philosophie, le réalisme le plus cru : cynisme, nihilisme, existentialisme morbide, correspond à cette pensée « physique » où l'indice est roi. Mais, s'il est vrai qu'un signe doit être fait pour quelqu'un, pour quel destinataire la pensée somatique produit-elle des indices? En faisant usage du vocabulaire usuel, on dira que le corps fournit à l'âme le matériau de ses images. En termes psychosémiotiques, on dira que le Ça fournit au Soi et au Surmoi le matériau indiciel de leur construction (représentation); l'indice se charge d'iconicité pour favoriser la réduction des interprétants possibles à un seul (symbolisation) ou, au contraire, pour favoriser la prolifération des interprétants possibles (indexicalisation).

### **1.3.2.2. le réalisme morbide**

Ce que nient les nihilistes et ce à quoi s'attaquent les négateurs ne saurait être la réalité matérielle et pesante de la condition humaine. Au contraire, leur démarche part souvent d'une constatation de l'inéluctable. Ils s'opposent au symbole, au statut privilégié du symbole dans les idéologies qui valorisent la domination. Une idéologie qui pose comme modèle la production d'indices et refuse toute valeur de vérité aux idées ne saurait être considérée comme une idéologie proprement dite. Le fonctionnement de la pensée holistique sert plutôt de modèle à la parole poétique, qui pourra être alchimique et visionnaire (pensée imaginative) ou libre de toute contrainte, médiumnique ou prophétique (pensée somatique).

Le comportement type du réaliste morbide est celui que Charles Morris appelle le détachement, il comporte, à titre de comportement contributif, le contrôle de soi, qui n'est pas ici un combat contre soi-même, comme il peut l'être pour l'idéaliste rationaliste, mais la condition première de la jouissance de soi; les actions qui le constituent sont avant tout négation de l'autre, libération et non liberté.

La pensée analytique, par son fonctionnement même, est dualiste; elle compare, deux à deux, les éléments retenus par la mémoire ou saisis par les sens. Dans une

société qui la considère comme la seule forme de pensée légitime et qui met au rancart l'imagination (la folle du logis), le mental deviendra le contraire du corporel, et la partie de l'être pensant qui se retrouvera coincée entre les deux contraires s'excluant mutuellement, cette zone dangereuse où le mental se « concrétise » en se verbalisant et où le concret se volatilise, cette zone de l'être qu'en un mot on peut appeler l'âme, sera niée, oubliée, tabouisée même à mesure que les dualistes s'habitueront à l'image d'un monde où elle ne peut pas être.

Or, puisqu'est niée, par le matérialisme, l'existence même d'une spiritualité qui ne serait pas une modalité physique, puisqu'aujourd'hui tout est matière, même la pensée, on peut se passer de l'âme et de l'esprit. Toutefois leur absence dans le vocabulaire scientifique, si elle pose un problème à qui veut traduire un texte où surgissent les mots *noos*, *psuchê* et leurs dérivés, n'entrave en rien la description sémiotique des opérations de la pensée. En effet, l'absence des mots « âme » et « esprit » peut être heureusement compensée par une conception plus "englobante" de la pensée (*dianoia*), comme un mécanisme physique dont les diverses fonctions permettent (à l'être humain) la saisie rationnelle et l'imagination.

Là où, dans une civilisation monothéiste, par exemple, on attendrait un concept clair de Dieu, on trouve, à sa place, une image, souvent faite d'éléments contradictoires, une image qui se forme et vit.

La métaphore, substitution par un terme (mis au foyer) d'un terme dès lors absent ou occulté, est l'outil le mieux adapté à la mythisation. Parce que la séparation de l'âme et de son contenant somatique est impossible en principe, mais avérée sans vérification, la mythologie est à la pensée holistique ce que la psychologie est à la pensée analytique, un moyen de contourner les effets de la fonction contraire. En d'autres mots, la mythologie est un moyen que prend la pensée analytique pour éviter les impasses logiques; la psychologie, un moyen que prend la pensée holistique pour éviter les impasses imaginaires.

### **1.3.2.3. la pensée imaginative**

Une portion importante de l'activité mentale de l'hémisphère droit du cerveau est consacrée aux relations inter-hémisphériques. Même si la grande majorité des images est abandonnée au broyeur de la pensée somatique, ce fameux fleuve de l'oubli dont le cours est nourri par les rapports intra-hémisphériques des indices entre eux, certaines doivent être sauvegardées de manière à ce que la pensée holistique puisse transférer à la pensée réflexive des images choisies comme icônes logiques.

Ce qu'on appelle communément l'imagination, est cette partie de la pensée qui produit des ensembles de signes où domine la fonction illustrative, elle entre en activité dès qu'est levé le contrôle de la pensée analytique, ou lorsque sont à faire des indexicalisations. Le langage usuel peut avoir cours dans les rêves; on peut y avoir des idées fort valables du point de vue analytique, mais le contrat sémantique risque de ne pas être respecté, le symbole risque d'y devenir un indice. Comme la pensée



imaginative entretient, par le truchement de ses relations inter-hémisphériques avec la pensée réflexive, des rapports avec la pensée discursive, elle sert de support démonstratif à l'activité illustrative de la pensée holistique.

#### 1.3.2.4. l'idéalisme métaphysique

Une idéologie qui, sans renoncer à la raison, place l'image au-dessus du concept, s'organise sur le modèle de la pensée imaginative. Elle place au cœur de sa démarche, non pas l'icône, comme le fait le réalisme naïf sur le modèle de la pensée réflexive, mais l'image de type *eidôlon*, c'est à dire l'image qui tout en étant tout à fait semblable s'impose comme «une irrémédiable absence»<sup>21</sup>. Pour l'idéalisme métaphysique, seul le rêve peut dire la vérité. La rationalité n'est pas exclue, mais elle n'est pas le but de cette idéologie; elle n'y sera toujours qu'un moyen parmi d'autres d'atteindre la vision globale. On ne saurait pourtant analyser la foi ou tout autre abandon non-rationnel de soi à l'autre, sans trahir sa nature holistique : en traduisant en symboles la production d'indices. L'«amant» de Dieu qui doit expliquer ses convictions et justifier le transport émotif provoqué en lui par son enthousiasme, littéralement la présence de Dieu (*theou*), comment peut-il arriver à fixer rationnellement son opinion (*gnômê*)? On peut exprimer sa foi plus facilement qu'on peut l'expliquer. Qu'elle opte pour l'autre transcendant de la théologie ou pour l'autre amoureux des animaux humains, cette idéologie fait du phantasme son moteur ou son centre nerveux. Les systèmes philosophiques élaborés dans un cadre idéologique dont le modèle est la pensée imaginative ne seront pas démonstratifs et narratifs comme les systèmes élaborés dans le cadre de l'idéalisme rationaliste, ils seront illustratifs et mettront l'accent sur l'analogie. Ce qu'on appelle le «mythe» de la caverne illustre bien l'idéalisme métaphysique de Platon, mais il serait plus juste de parler d'une allégorie, car on s'y sait dans la fiction et l'auteur n'essaie nullement de nous y faire croire vrais l'ombre, la paroi et la lumière du soleil; il se sert plutôt d'images symboliques pour *illustrer* sa vision du monde et de la réalité.

Le comportement type de l'idéaliste métaphysique en est un de domination, mais une domination nullement entachée de dépendance et libérée des impératifs de la consommation. À ce contrôle de soi individuel contribue nécessairement l'auto-suffisance et le détachement. Il n'y a pas d'amour platonique possible sans retrait tragique de soi.

---

<sup>21</sup> Jean-Pierre Vernant, *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p.117.

## 1.4. la psychosémiotique

L'être humain *se* pense comme il pense. La pensée ressemble à la personne...ou est-ce l'inverse? Dans un cas comme dans l'autre l'unité est mythique : la pensée de chaque personne met en jeu des fonctions complémentaires de démonstration et d'illustration qui donne parfois l'impression d'une multitude d'identité. Le récit de la vie d'une personne contribue à diversifier son identité, à la sectionner en agissants multiples, mais chacun est toujours le lieu unique de son récit. La constitution de la personne comporte donc une base indicielle, un *topos* indivisible : la «personne», et une construction symbolique florissante et ramifiée : la personnalité.

Si l'on pose l'unité de la personne comme une donnée objective, on escamote la vérification logique, ce qui, on le verra, nous amène à créer un mythe : rien ne nous prouve, en effet, que la personne est une entité séparée et qu'on puisse la considérer comme un objet. Elle nous apparaît bien plus comme un symbole. Par convention, on assume que les différentes modalités de la pensée relèvent du même sujet, parce qu'il nous semble qu'elles se produisent toutes dans le même corps. La personne (« personne » + personnalité) est donc une production sémiotique résultant de la double mécanique de la conscience de soi et de la conscience du monde extérieur.

On se rend compte en faisant la sémiotique de la pensée, que la question de l'identité au sens d'*ipse* a remplacé, en herméneutique contemporaine, la question de l'identité *idem*, devenue problématique à l'auge d'une vision matérialiste du monde. La psychologie a détrôné l'histoire, héritière de la mythologie, et nous a donné un ensemble de concepts efficients : le Moi, le Soi, le Ça et le Sur-moi. La sémiotique de la pensée ne verra donc plus dans ces «parties» de la personne les entités qu'y voyait la dogmatique chrétienne (corps, âme, esprit), ni même les parties du Moi qu'y voient la psychologie, mais plutôt des modalités de la pensée.

L'identité au sens d'*ipse*, ou l'ipséité de la personne, qui «n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité»<sup>22</sup>, résulte d'une indexicalisation iconique (non-symbolique) opérée par la pensée réflexive à partir des données de la pensée somatique. *Je suis* ce que je *sens* en moi.

Le Moi est une représentation symbolique de soi et le Sur-Moi, une représentation symbolique de « soi dans le monde », c'est-à-dire dans la re-présence symbolique du monde avec laquelle l'esprit-cerveau pense. Mais il y a les processus intrinsèques, l'ensemble des fonctions anatomiques, l'aspect organique des sensations et des textures audio-visuelles de la pensée : la re-présence naturelle, « fondée sur un rapport causal entre l'agent et son monde extérieur »<sup>23</sup>. Il y a, dans la profonde intimité de la personne qui fait partie du monde en tant qu'organisme physico-psychique, une matière neurale organisée en réseaux, des processus

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.23.

<sup>23</sup> Jean-Guy Meunier, 2001 : La Représentation en sciences cognitives, Cahiers du LANCI, 02, octobre 2001.  
<http://www.er.uqam.ca/nobel/philuqam/lanci/cahierslanci/2001-02.pdf>

intentionnels et intrinsèques qui ne sont pas symboliques : une présence à soi, la pensée réflexive, une présence au monde, la pensée imaginative, et une présence du monde Dans le Soi, la pensée somatique.

La pensée réflexive, domaine constitutif du Soi, est rattachée à l'expérience personnelle, mais elle est également capable d'utiliser des symboles. C'est une pensée mixte, comme sa « soeur » la pensée imaginative, capable d'utiliser des indices dans le domaine symbolique et des symboles dans le domaine indiciel de la re-présence naturelle. Contrairement à la re-présence symbolique, « réalisée par des signes créés conventionnellement par un agent interprète »<sup>24</sup>, dont le fonctionnement est logique, la re-présence naturelle est existentielle, alogique (pensée somatique) et analogique (pensée imaginative).

#### **1.4.1. le Moi : symbole**

Freud a défini le Moi comme la fraction du psychisme qui contrôle les mouvements volontaires et assure l'autoconservation par rapport à l'extérieur. Le Moi a donc une fonction défensive : pour ne pas être envahi par les pulsions incontrôlables du Soi (la fraction non-construite du psychisme, une énergie vitale donnant le sentiment d'exister), il intériorise les objets d'amour et de haine qui lui sont désignés par les instincts de conservation et de destruction. À partir de la couche corticale pourvue d'organes aptes à percevoir les excitations ainsi qu'à se protéger contre elles, le Moi agit contre le Ça. Mais le Soi veille au grain. Or, le Soi, relié à l'énergie cosmique, comme le petit enfant que le regard de ses parents rassure, correspond à la pensée réflexive, ouverte à l'influx de la pensée somatique et pas encore contrôlée par la pensée analytique.

#### **1.4.2. le Soi : icône logique**

Le Soi, qui est la partie vivante de l'être individuel, une partie commune à tous les êtres humains, la capacité de réfléchir, fournit à la pensée analytique des impressions, souvenirs de sensations, qui deviennent, au cours du processus d'abstraction dans lequel l'iconicité est aidée par des lois conventionnelles, des symboles.

Comme la matérialité du Soi ne peut être saisie que symboliquement, par l'invention du Moi, l'essence spirituelle du monde ne peut être pensée ou nommée sans que la sensation de son indéniable présence soit traduite en symboles. Les signes mentaux représentent les fonctions du cerveau, qui représentent elle-mêmes les parties de la personne : sa part matérielle non-symbolique (Ça), sa part pré-logique (Soi), sa part fictive, abstraite et symbolique (Moi) et sa part métaphysique (Sur-moi).

---

<sup>24</sup> Ibid.

Comme le Soi participe à la fois du Ça et du Moi, il fait le pont entre le Moi symbolique et le Ça indiciel, il tend alternativement vers l'invention du Moi (enfouissement du Ça) ou vers l'affirmation du Ça (déconstruction du Moi). L'identité de la personne, au sens d'*idem*, que Ricoeur appelle la mêmeté, résulte d'une symbolisation opérée par la pensée analytique à partir des données de la pensée réflexive. *Je suis* la personne à laquelle on a donné le *nom* de Pierre.

La conscience de soi peut être douloureuse, quand le sujet pensant ressent la séparation du Moi et du Soi, mais elle peut « aller de soi » et être heureuse quand il les confond, quand toutes les parties de la personne convergent, quand le Soi se reconnaît dans le Sur-Moi.

### 1.4.3. le Surmoi : icône analogique

Contrairement au Moi qui se construit sur l'enfouissement du Ça dans le Soi (l'occultation de l'indiciel dans l'icône logique), le Sur-moi se construit sur l'enfouissement du Soi, non plus par réflexion analytique, mais par projection imaginaire, une opération de la pensée holistique qui suppose l'occultation de la dimension symbolique dans les ensembles sémiotiques apophantiques (à fonction illustrative) comportant des indices et des icônes analogiques. En d'autres mots, quand le sujet pensant fait usage d'icônes logiques, comme la « personne », la « chose » ou la « couleur », il cache l'indexicalité du signe pour en exalter iconicité et favoriser ainsi la saisie rationnelle. Quand il fait usage d'icônes analogiques, comme le paradigme «père/chef/roi/dieu/droit etc.» ou «femme/lune/eau/gauche etc.», il en cache le côté fictif et « inventé » pour favoriser l'indexicalisation, c'est à dire la concrétisation perceptible qui constitue, la meilleure preuve de l'existence.

La projection imaginaire du Moi sur le Sur-moi supporte la pensée holistique dans sa tâche d'indexicalisation, mais sous le masque du Moi, le Soi tisse la toile où le héros orgueilleux, dont le Moi est le modèle, se prendra quand il osera se proclamer dieu. Le pieux, quant à lui, l'adorateur de l'Autre, abandonnant le Moi dans la contemplation du Sur-moi (Dieu, la conscience cosmique), met à l'angoisse un masque qui lui permet d'entrer, par la voie de la raison déjouée, dans le domaine de l'imaginaire. L'artiste de soi-même est doublement masqué : sous le masque divin (Sur-moi) du « créateur », le Soi porte déjà le masque du Moi. Or, traduire en indices les symboles qui représentent le Moi ne se fait pas sans que les indices, fournies à la pensée analytique par le Soi et la mémoire, soient d'abord traduits en symboles. L'image que je me fais de Moi ne saurait être assemblée par la pensée imaginative si la pensée analytique n'avait pas d'abord arraché, extrait de la pensée réflexive le souvenir d'une expérience physique de l'être. En termes crus : pas de Surmoi sans Moi, mais pas de Moi sans Soi (contenant le Ça).

#### 1.4.4. le Ça : indice

Grâce à la fiction consentie de l'originalité personnelle, le Soi devient le monde. En chacun de nous, l'idéalisme et le réalisme entretiennent un dialogue dont se nourrissent l'histoire et la philosophie. L'idéaliste répond à la question identitaire par l'invention du Moi; le réaliste, par la conscience de Soi. À la question ontologique, ils répondront respectivement par la projection du Moi dans le Surmoi (foi) et par sa dissolution dans le Ça.

Dans le domaine de la psychologie, la construction du Moi se fait sur la base du refoulement de l'influx incessant du Ça. Il n'est pas étonnant que l'exploration freudienne de cette zone ait ébranlé l'édifice dogmatique de l'idéalisme. Pour une philosophie qui met au-dessus de tout l'unicité abstraite de l'être, la croyance en un Moi original, la foi en l'existence réelle de cette entité psychique et en sa persistance au-delà de ses limites physiques, au-delà de la vie, c'est à dire au-delà du fonctionnement mécanique du corps, reste déterminante.

L'idéalisme rationaliste construit Dieu à l'image du Moi. La question de son existence a moins d'importance que sa ressemblance : qu'il n'existe ou n'existe pas, on *croit* qu'il pense le monde, on l'imagine comme le Moi du monde. Le Moi est une illusion, soit! mais une illusion utile.

Mais le Ça ne reconnaît pas cette exclusivité. Certes, la pensée somatique fournit à la pensée réflexive des images apaisantes ou terrifiantes que la pensée analytique, en légitime défense, pourra mettre en pièces; ou encore, dans les cas où la pensée analytique négligera quelque vérification logique, des images dont la pensée imaginative pourra faire des fantômes, mais jamais elle ne donne prise à l'exclusivité rationnelle.

#### conclusion de la première partie :

Que fait la pensée quand elle conçoit quelque chose? Armée de raison, la pensée analytique se bat contre l'indéfini et l'opacité; elle sélectionne des termes, en expurge toute polysémie, afin de mieux déterminer le sens originel de chacun. Pour faire la preuve ou affirmer, la pensée démontre. Mais pour produire l'opinion, la pensée n'a pas besoin de preuve. La substitution de l'image au concept l'entraîne hors des sentiers de la raison, dans cette zone de la pensée qu'on appelle holistique et qui occupe l'hémisphère droit du cerveau humain. C'est l'imagination; elle comporte la production de signes indiciels (formes, couleurs, sons), parfois en accord avec la pensée analytique et parfois hors de son contrôle.

Que la pensée définisse, précise, compare, délibère, associe, visualise ou confonde en un même Ça les choses du monde, le Moi inclus, elle est toujours en mouvement. Les concepts peuvent être expliqués, les images peuvent être décrites, mais le mouvement qui fait passer la pensée de l'un à l'autre, les échanges intra-

hémisphériques, conceptuels ou imaginaires, et les échanges inter-hémisphériques, où image et concept interagissent, tout ce réseau grouillant d'activité cervicale, n'a pu être décrit scientifiquement avant le vingtième siècle, mais il avait pu être imaginé dès l'antiquité, les deux fonctions de la pensée, chez Aristote, démontrer et illustrer annonçaient déjà les découvertes de Sperry quant à la bi-hémisphérité de l'activité cérébrale.

**Composition sémiotique de la Personne  
dans la Pensée**

<p><b>discursive</b></p> <p><b>analytique</b></p> <p><b>symbole : <u>Moi</u></b></p> <p><i>esprit</i></p> <p>IDÉALISME RATIONALISTE</p>	<p><b>holistique</b></p> <p><b>imaginative</b></p> <p><b>icône analogique : <u>Surmoi</u></b></p> <p><i>Esprit/Dieu</i></p> <p>IDÉALISME MÉTAPHYSIQUE</p>
<p><b>réflexive</b></p> <p><b>icône logique : <u>Soi</u></b></p> <p><i>âme</i></p> <p>RÉALISME NAÏF</p>	<p><b>somatique</b></p> <p><b>indice : <u>Ça</u></b></p> <p><i>corps</i></p> <p>RÉALISME MORBIDE</p>

Fractions psychologiques de la personne : **Moi**, **Soi**, etc.  
 Fractions traditionnelles : *esprit*, *âme*, etc.  
 Philosophies : IDÉALISME, RÉALISME. ETC.

**2**

**mythologique**



Beaucoup a été écrit sur le mythe, mais les définitions ethnologiques, anthropologiques, linguistiques ou même structuralistes du mythe ne pouvaient pas tenir compte de la matérialité neurale des échanges entre les hémisphères du cerveau avant que les neurosciences n'en décrivent les fonctions. L'hémisphère dont la spécialité est la pensée discursive, le gauche, produit des concepts et celui dont la spécialité est la pensée holistique, le droit, produit des images. La sémiotique de la pensée devra donc ajouter à la définition du mythe une dimension fonctionnelle. On appellera *mythe* une production conjointe où la pensée holistique contribue, par l'intrusion d'images (icônes et indices), à la production symbolique de la pensée discursive. Lorsque la pensée holistique, en mal d'engagement émotif, séduit la pensée discursive pour obtenir l'adhésion de l'être, la pensée holistique s'immisce dans la pensée discursive en présentant une image assez vraisemblable pour que la pensée discursive, laissant tomber la vérification et l'analyse, se rabatte sur la pensée réflexive et la laisse opérer la poétique de la pensée. Puisque cette partie de la pensée discursive n'est pas essentiellement symbolique, comme l'est la pensée analytique, elle n'exclut pas les indices. Affirmer, par exemple, que les extraterrestres ont une grosse tête et de grands yeux, c'est emmener une image sur le terrain de la rationalité et soumettre à l'analyse une donnée mythique. La croyance en l'existence des extraterrestres engage en effet la pensée holistique sur un terrain logique non vérifié.

Claude Lévi-Strauss a défini le mythe comme une structure dont les unités constitutives sont des « paquets de relations »<sup>25</sup> et dont « l'objet est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction »<sup>26</sup>. Le raccourci que prend la pensée discursive, pour que le sujet pensant puisse obtenir plus vite le plaisir apaisant de l'opinion juste, consiste à indexer les symboles de manière à déclencher une réaction émotive. Il y a mythe chaque fois qu'un sujet pensant jouit de son opinion en croyant contempler la vérité, que ce soit dans l'horreur, en entretenant une phobie, sans jamais avoir vérifié la dangerosité de ce dont il ou elle a peur, ou dans l'extase, en adorant l'image d'une déesse ou d'un dieu, sans jamais pouvoir vérifier s'ils existent vraiment.

Le mythe, dont l'interprétation suppose la quête d'un sens conventionnel, se distingue du conte ou de la légende en ce qu'il accorde à la *vérification*, en l'occultant, une position stratégique dans la sémiologie. Ce qu'il raconte doit être reconnu pour vrai. C'est donc un mensonge qui se donne pour une vérité ou une vérité non vérifiée. Aristote avait établi, dans sa *Poétique* le lien entre le *muthos* et l'*anagnorisis* (reconnaissance). Si l'on définit le *muthos* comme l'assemblage des actions (*praxeos synthesis*), c'est toujours dans le contexte du drame (*dromenon*) ou déroulement de la séquence mythique, en lien avec la reconnaissance, moment décisif de l'affirmation de Soi dans la saisie rationnelle. Le mythe a donc une finalité : emporter l'adhésion du sujet pensant, et cela ne se fait pas sans que se succèdent les étapes suivantes :

<sup>25</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.234.

<sup>26</sup> Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p.254.

- 1) intrusion de l'image dans le discours logique
- 2) contournement de la vérification
- 3) adhésion émotive du sujet.

La création d'un mythe, tributaire de la collaboration de la pensée discursive et de la pensée holistique, est donc une opération de la pensée qui consiste à *inventer pour expliquer*; elle suppose que l'activité de la pensée holistique y soit subordonnée à l'activité de la pensée discursive. Le mythe est un assemblage de mots ordonnés en séquence temporelle qui a pour but d'expliquer l'inexplicable; pour ce faire, il doit traduire (transformer) en concepts acceptables pour la pensée discursive des images et des indices produits par la pensée holistique. Les Grecs ont inventé l'histoire d'Œdipe parce qu'ils croyaient que la consanguinité entraînait nécessairement la dégénérescence.

Je définirai donc le mythe comme une opération mentale qui consiste à différer la vérification logique, afin d'éviter la contradiction, à prendre pour *acquis* ce qui n'est que *proposé* par la pensée réflexive. Chaque fois que la pensée holistique produit les signes de « croyance », la symbolisation est prise en charge par l'indexicalisation. En rendant concrète la sensation de croire de tout son être, c'est à dire en transformant en indices les symboles « ravis » ou « empruntés » à la pensée discursive, la pensée imaginative permet au sujet pensant d'éviter le tribunal implacable de la pensée analytique. En faisant intervenir l'iconicité, la pensée réflexive fournit à la pensée analytique une icône logique que la pensée analytique *prend pour* une entité indivisible. Négligeant alors sa tâche de vérificatrice, elle cède à la pensée imaginative le pouvoir d'alerter les sens. Par exemple, la pensée réflexive se sert de l'icône logique « personne » pour faire la comparaison entre l'image que le sujet pensant se fait des personnes qu'il connaît et le concept de *personne*. Comme une analyse plus poussée s'avère inutile, puisqu'il semble (iconicité) y avoir coïncidence, la pensée imaginative s'empare de cette vérité non vérifiée et le sujet pensant entre dans sa phase la plus physique, il se fait « sujet sentant ». Ainsi, pour arriver à dire : « je me sens bien », il a fallu que ma pensée parcourre les étapes préalables de la symbolisation et de la « mythisation ».

Les mythes identitaires sont des représentations du fonctionnement de la pensée analytique (mettant en jeu la pensée imaginative et la pensée réflexive) ou de la pensée réflexive (mettant en jeu la pensée somatique et la pensée analytique). Les mythes ontologiques seront quant à eux la représentation du fonctionnement de la pensée imaginative (mettant en jeu la pensée somatique et la pensée analytique) ou la représentation du fonctionnement de la pensée somatique (mettant en jeu la pensée imaginative et la pensée réflexive).

Raccourci de la pensée analytique ou manière d'éviter l'aporie, le mythe est une tournure d'esprit qui met en évidence la différence pour camoufler le court-circuit

imaginatif de l'invention verbale. Par la fonction mythique, la pensée se permet de *voir* mentalement une chose dont l'existence n'a pas été prouvée comme si elle était réelle, c'est à dire perceptible, et de lui prêter une existence qu'on sait fictive, mais dont on (se) cache la fictivité.

Au niveau culturel, la croyance en Dieu s'appuie sur le même raccourci : la personnification de la Nature ou de l'Énergie, contourne la vérification identitaire, pour assurer, par l'image, l'adhésion émotive du sujet pensant. On sait bien que Dieu ne peut pas être une personne, mais on le traite comme tel, puisqu'on en fait un interlocuteur privilégié de la vie intérieure; certains croyants vont même jusqu'à ressentir dans leur corps la présence divine. Si Dieu n'existe pas, en tant que personne, son effet sur la vie émotive des croyants est indéniable.

Dans le domaine de la pensée holistique, de semblables intrusions de la pensée discursive «détournent» la pensée somatique de sa dissipation naturelle et résulte en l'incorporation de symboles dans la pensée imaginative. Un rêve peut contenir des mots sans que les images leur soient subordonnées; ils y figurent de surcroît, car les images n'en sont pas nécessairement l'illustration. Or, lorsque les mots s'imposent dans le domaine des images, la séduction que constitue le mythe est inversée : la victime n'est plus la raison, mais l'imagination. On appellera *allégorie* une production conjointe où la pensée discursive est contributive à l'activité constitutive de la pensée holistique; par l'intrusion de concepts (icônes et symboles), la pensée holistique empêche la pensée somatique d'emporter les indices et se «rabat» sur la production d'images où certains indices sont chargés d'une valeur symbolique.

### 2.1.1. la personnification

La personnification de la Cause du monde avait donné lieu, dans la pensée discursive, à une symbolisation – mensongère en ce qu'elle enfouissait ou masquait la nature conventionnelle du lien de ressemblance entre le Moi et le monde pour faire du Moi un mythe. Psychologiquement parlant, le mythe du Moi, une construction qu'on identifie à l'inéluctable matérialité du corps, ce Moi unique, dont les philosophies orientales disent qu'il est une illusion, s'oppose en tous points à cette autre partie de l'être qui, loin de chercher à se distinguer de l'Autre, le Monde présent dans le Ça de l'être, se projette vers lui et cherche à s'y unir.

La mythologie est un moyen que prend la pensée discursive pour éviter les impasses logiques. Or, cet évitement, qui semble être la condition de toute parole de vérité, se fait de la même manière dans la pensée d'un individu et dans la pensée collective d'un peuple. Au niveau personnel, croire en soi suppose la saisie rationnelle de Soi comme personne; au niveau national, cette même croyance suppose la saisie de soi comme peuple. Ce que la psychologie appellera le Moi est un mythe qui comporte la personnification du Soi. On ne peut pas prouver que le Moi existe, mais on a besoin de croire qu'il existe pour ne pas être avalé par la partie de Soi qui est *du monde* et qu'on appelle le Ça

La définition sémiotique du mythe comme raccourci de la pensée englobe la métaphore barthienne du « langage volé » et la conception lévi-straussienne d'une « contradiction surmontée ». D'un point de vue psychosémiotique, le mythe permet à la pensée d'inventer le Moi en (se) cachant la dimension mensongère de cette opération. Il lui permet aussi d'éviter les apories et de surmonter les contradictions. Il y aura donc autant de mythes qu'il y a de manières d'expliquer l'existence de l'être. On sait, chaque fois qu'on tente une explication, qu'on n'y arrivera pas, qu'on ne pourra pas circonscrire le sujet, mais la pensée analytique ne saurait fonctionner sans mythe; les contradictions criantes qu'elle doit surmonter pour avoir une idée claire du monde et de la réalité, soumettent à la loi de la vision mentale (*theoria*) la pensée de celui qui voit avec ses yeux. Dans son besoin de synthèse, la pensée holistique bouscule la pensée analytique qui produit une formule, le mythe unificateur du monde ou de l'être, sans prendre le temps de vérifier l'identité de ce qu'il représente.

### 2.1.2. l'allégorie

L'allégorie est à la pensée holistique ce que le mythe est à la pensée discursive. Elle évite l'activité principale de la pensée somatique, l'enfouissement involontaire, pour assembler selon des critères symboliques, la matière indicielle des images. Si le mythe a pu être défini comme une vérité non vérifiée, l'allégorie apparaît comme un *mensonge visant le dévoilement d'une vérité*. L'allégorie est le moyen que prend la pensée holistique pour éviter la dispersion sémantique. Aussitôt qu'ils sont produits par la pensée imaginative, les indices, pour ne pas être avalés par la pensée somatique, doivent être retenus, à l'aide de l'iconicité et de la symbolisation.

Une image mentale est vite perdue. Si la pensée discursive n'intervient pas, en s'en emparant pour l'analyser, la reconnaître comme sienne en y réfléchissant, la production apophantique de la pensée holistique est vouée à l'oubli. L'exemple le plus frappant est celui des rêves : on en oublie toujours plus que ce qu'on arrive à en retenir.

L'allégorie, dont le but est de transformer (traduire) en images acceptables pour la pensée holistique des concepts produits par la pensée analytique, déjoue la pensée holistique, en prévenant la dissipation naturelle des indices. Pour rendre intelligibles certaines images (globales), elle met en jeu un réseau de relations inter-hémisphériques où l'iconicité joue à plein, tant sur le mode analogique de la pensée imaginative que sur le mode logique de la pensée réflexive. Comme le mythe compense le caractère prégnant des symboles en évitant la vérification pour aller librement vers le plaisir d'adhérer pleinement, de croire ou d'aimer, l'allégorie compense le caractère éphémère des indices par une hyper-symbolisation.

Prenons un exemple d'allégorie : la course du char du Soleil. Il ne s'agit pas de croire vrai cette course et ce char, donc de prêter une existence réelle à la personne conduisant cet attelage, mais de rendre intelligible un phénomène par l'illustration. Comment croire en effet, quand on a vu le soleil dans le firmament, que l'astre du

jour est vraiment le char d'Apollon? Lorsqu'on se sert de cette image, on se sait dans la fiction.

Les étapes de l'allégorisation seront les suivantes :

- 1) intrusion du concept dans le domaine des images
- 2) contournement de la dissipation herméneutique
- 3) détermination sémantique indépendante du vécu émotif.

L'introduction d'un concept dans le domaine des images a pour effet d'y bloquer les résonances allégoriques de l'iconicité. L'allégorie nous présente une confusion apparente dont l'interprétation ne peut pas faire appel à la polysémie. Ce que Gilbert Durand appelle l'herméneutique réductrice<sup>27</sup> s'oppose ici à l'herméneutique instaurative avec laquelle on interprète les « paquets de relations » du mythe. En allégorie, on ne se sert pas de l'image pour illustrer un concept, on se sert du concept pour charger l'image d'une fonction démonstrative. C'est une hyper-symbolisation qui subordonne tous les indices au procès sémantique. Il résulte de cette mise en joug des signes d'existence un désengagement émotif du sujet pensant. À la lecture d'une fable, par exemple, une forme éminemment allégorique, on n'est pas touché, au sens où nous toucherait une musique; l'acte cognitif n'est pas émotif, mais intellectuel. On peut donc dire que l'allégorie est froide en domaine chaud, comme le mythe, qui est *tautégorique*, selon un mot que Schelling emprunte à Coleridge<sup>28</sup>, est chaud en domaine froid, si tant est que l'exclusion, qui s'applique dans la pensée discursive, puisse être comparée au froid (éloignement des corps) et l'inclusion, qui s'applique dans la pensée holistique, à la chaleur (rapprochement des corps).

Une fois établi le rapport entre les différentes actions de la pensée (analyser, réfléchir, imaginer, brouiller) et la représentation métaphorique de ces actions par le truchement de la personnification, nous obtenons des figures emblématiques. Leur nom peut varier à l'infini, mais nous ne retiendrons, pour l'instant, que des figures empruntées à la mythologie gréco-romaine. Et puisqu'elles sont des personnifications d'actions, les caractères qui leur sont attribués leur sont exclusifs.

<sup>27</sup> c.f. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, P.U. F., 1968.

<sup>28</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p.197.

<u>opération mentale</u>	<u>actions métaphoriques</u>	<u>figure emblématique</u>
analyser	séparer, exclure, choisir	Apollon
	tirer au clair	
réfléchir	répéter, revenir, imiter	Hermès (Mercure)
	établir des liens	
imaginer	illustrer, visualiser, harmoniser	Aphrodite (Vénus)
	adhérer (s'abandonner)	
brouiller	oublier, effacer, confondre	Dionysos
	être avalé	

Dans la mesure où nous avons de la pensée une vision dynamique, nous devons considérer son fonctionnement et tenter de décrire comment se combinent entre elles les différentes actions. Lorsqu'elles ne sont pas simultanées, dans quel ordre apparaissent-elles? Les différents récits mythologiques deviennent alors des ensembles herméneutiques qui s'interprètent entre eux grâce à la répétition ou à l'omission de certains motifs spécifiques. Alors que la *nomination* et la *personnification*, qui sont des procédés de symbolisation, sont indispensables au mythe, l'*illustration* et l'*ornementation*, qui sont des procédés d'indexicalisation jouant dans le mythe un rôle secondaire, sont indispensables à l'allégorie.

## 2.2. les mythes identitaires

S'il est vrai que tout ce qui existe, existe dans la pensée, que l'univers entier ne soit toujours qu'objet à l'égard d'un sujet, tel que le prétend la théorie schopenhauerienne du monde comme représentation, il y aura deux positions possibles : accepter la double loi du temps et de l'espace et souffrir à jamais, ou échapper à cette loi et manifester sa volonté contre le monde, en tant qu'être un et indivisible, c'est à dire clamer avec le poète René Daumal : « Non est mon nom »<sup>29</sup>.

Parmi les raccourcis que peut prendre la pensée discursive, celui qui évite la confusion est particulièrement utile dans le domaine de la pensée analytique : toute trace d'existence rend impraticable la réduction métaphorique. Si personne ne peut mieux que moi opérer la réduction métaphorique des images que je « fabrique » en rêve, c'est que le matériau neural de ces images ne se communique pas. Si l'analyste est une autre personne que soi, seuls les symboles peuvent être traités. Or, dans le domaine des symboles, il est important que chaque participant de la convention sur laquelle se fonde le signe d'essence (symbole) utilise le même code pour

<sup>29</sup> René Daumal, *Clavicules d'un grand jeu poétique*, 2.

l'interpréter. Dans le domaine de la pensée analytique, on appelle « chat », et seulement « chat », un chat.

Le raccourci qui évite le piège de la dissipation où souvent la pensée imaginative entraîne la pensée réflexive, qui est alors immergée dans la vacuité sublime de l'image, « le second objet pareil »<sup>30</sup> en lui permettant de se représenter, sachant qu'il n'est pas, le non-être comme s'il était, met en place le mythe de l'hérédité. Croire qu'il y a entre le Ciel et l'humanité un lien de parenté, c'est donner son assentiment à l'idée que la divinité n'est pas qu'une idée, qu'elle entre dans la matière et qu'elle est dans le monde. Croire aussi que la totalité de l'être est déterminé, que tout ce qu'il est lui vient de ses parents ou est écrit dans le Ciel, c'est cultiver le mythe de l'hérédité, c'est à dire essayer de contrôler la dissipation sémantique de la pensée imaginative.

Croire en soi relève de la pensée holistique, il faut se voir intérieurement comme un tout, mais cet acte de foi n'est possible que si la différence absolue du Moi est adoptée comme critère principal de la personnalité. Or, la pensée analytique est incapable de démontrer que le Moi et le Ça n'ont rien en commun, mais elle propose, sur la base expérimentale de la conscience de soi, de faire d'une entité symbolique un indice, de prendre le Moi pour un signe d'existence. Il en résulte l'isolement de la pensée idéaliste dans sa tour d'ivoire, où le Moi est expurgé de toute trace du Ça, et l'enfouissement de ses liens avec la pensée somatique.

Affirmer que *chaque personne est unique*, c'est répéter un mythe identitaire qui définit par métaphore la partie de l'être que Schopenhauer appelle la volonté et qui se rapporte à ce que Ricoeur appelle l'identité *idem*. Affirmer, par ailleurs, qu'il n'y a aucune liberté individuelle dans le domaine de la personnalité, que tout est donné à l'origine, c'est, pour éviter la dissipation sémantique, faire appel au mythe de l'hérédité, qui, lui, se résume dans l'expression *tel père, tel fils*. Comme elle ne peut pas produire d'images, la pensée réflexive, qui n'est que *mimêtikê*, produit des icônes indicielles, qui lui permettent d'établir la différence entre le Moi et le monde, sans cesser de croire à leur union dans le Soi. Le mythe de l'hérédité représente donc métaphoriquement l'affirmation de l'ipséité de la personne, cette capacité de retour sur soi de la conscience; il est élaboré sur l'enfouissement des indices d'altérité et la mise en perspective des indices de mêmeté.

### 2.2.1. le mythe de l'originalité : *chaque personne est unique*

Le mythe de l'originalité ou de l'individualité absolue de chaque être humain, la croyance en l'unicité de la personnalité, fournit à la pensée analytique le cadre notionnel de l'idéalisme rationaliste. Le thème de l'héroïsme se développe dans et par la négation de l'indifférenciation. Parlant d'un héros, on ne saurait employer ni expression banalisante ni hypothèse ambiguë, on ne saurait dire qu'être ou ne pas

<sup>30</sup> Jean-Pierre Vernant, *Religions, Histoires, Raisons*, Paris, Maspero, 1979, p.111.

être c'est « du pareil au même » ou qu'un héros est « moyennement » doué, on fausserait alors les ressorts du mythe de l'originalité. Tout héros est un cas d'exception.

Fils de Jupiter et d'une mortelle, Alcène, Hercule est à la fois enthousiaste (littéralement, plein de dieu) et réfractaire à la loi de Héra (Junon) qui lui impose des épreuves, les douze travaux que lui attribue la tradition. Comme la partie divine finit par éclipser la destinée humaine et les souffrances d'Hercule, ce récit mythique mettra en place le mensonge suivant : que *la différence entre humain et divin peut être gommée, ignorée, surmontée*.

### 2.2.2. l'héroïsme

La thématique de l'héroïsme se développe en fonction des constituants logiques, physiques et psychologiques du mythe de l'originalité : comme ce mythe se constitue sur l'occultation de la Mort et de l'indifférenciation, il propose à l'âme de l'usager un mouvement contraire au repli angoissé.

Lorsque l'assemblage des actions d'un drame ou l'organisation des images se fait en fonction du principe d'exclusion, on trouve dans le poème dramatique une représentation du mouvement d'ascension, car le poète cherche à y provoquer chez son spectateur le sentiment d'exaltation.

#### a. l'exclusion.

Le cas d'exception ne peut être constaté qu'à la suite d'une opération logique d'exclusion mutuelle. L'antithèse est la figure la plus représentative. Gilbert Durand parle ici, dans le régime diurne de l'imaginaire, de structures diairétiques et schizomorphes. On y retrouve des représentations objectivement hétérogénéisantes et subjectivement homogénéisantes : on y assiste à un combat, mais comme on s'identifie au héros, on en retire un sentiment d'unité, de non-dissociation. En général, lorsqu'on représente un combat, c'est pour dire l'inégalité des forces et la supériorité de l'un des combattants. Ainsi la guerre peut être un motif héroïque, mais si le combat est représenté comme « subjectivement hétérogénéisant », lorsque l'être pensant se retrouve en conflit avec soi-même, elle peut devenir aussi un motif tragique.

Oedipe, par exemple, du point de vue logique, est un cas d'exception : en apparence, le nombre d'individus qui ont tué leur père et épousé leur mère est assez restreint, mais en réalité, dans la réalité symbolique du langage, Oedipe est un lieu commun. L'analogie qui s'établit entre le fils de Laïos et le commun des mortels, entre en contradiction avec l'assertion logique du cas d'exception. On ne saura jamais si Oedipe a vraiment existé, mais comme son histoire nous touche, le jeu d'associations symboliques qui s'y joue camoufle son irréalité au profit de son humanité.



## b. l'ascension.

Que ce soit Jésus qui va rejoindre son Père au Ciel ou Hercule qui accède à l'Olympe, l'être d'exception aspire à monter. Le mythe de l'originalité individuelle s'accommode de cette propension à l'ascension, fût-elle seulement sociale. Dans tous les cas, le héros s'élève de ses propres forces; il n'est pas enlevé par un aigle, comme Ganymède, et supporté par des anges, comme la Vierge Marie.

Parfois un bras levé brandissant une épée peut remplacer l'ascension du héros, sa victoire suffit. Il n'a pas besoin de monter, il n'a qu'à montrer le ciel.

Si le mythe est *dianoia* en mouvement et la *dianoia* mythe en arrêt (*stasis*)<sup>31</sup>, le mythe de l'originalité doit être représenté par un *dromenon* où se succèdent les épisodes. Le héros que l'on voit monter au ciel doit d'abord être né sur terre et y avoir vécu. Ensuite seulement la glorification couronne ses exploits. Enfin, il doit pouvoir rester là-haut. Le mythe de l'originalité se combine donc avec les mythes compatibles : le mythe de l'hérédité et le mythe de la complémentarité. Le seul mythe que la croyance en l'unicité de la personne exclue est le mythe de l'indifférenciation. L'ascension vers le sommet et la chute vers la base ne sauraient être représentées simultanément.

## c. l'exaltation.

L'héroïsme est le symbole, dans les représentations artistiques, de la prise de conscience gratifiante du Moi. Là où le plaisir auto-congratulant de l'usager est l'affirmation de soi, l'artiste doit écarter toute référence au Ça, anonyme et informe, à la masse humaine où se confondent toutes les différences, afin de ne pas indisposer l'usager en entraînant son âme vers le bas, et opter pour l'image antithétique d'une séparation absolue du Moi et du (reste du) monde. Qu'elle soit sportive ou intellectuelle, la compétition provoque généralement, dans le corps de l'usager, une décharge d'adrénaline indissociable d'un sentiment d'exaltation.

### 2.2.3. Apollon

La figure emblématique d'Apollon représente le mythe de l'originalité individuelle, c'est à dire le « mensonge » familial qui consiste à croire « naturel » et donc existentiel, ce qui est produit par la pensée discursive : le Moi.

L'existence même de l'être d'exception dépend de la sourde puissance de la masse, il s'élève dans la mesure où augmente le poids de la banalité.

« le coursier d'Apollon n'est que ténèbres domptés »<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p.83.

<sup>32</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p.82.

Brillant et resplendissant comme le Bel celtique, auquel il est apparenté, Apollon transperce de ses flèches le serpent Python. Maîtriser en fixant, tranchant, tirant au clair, est un exploit dans la mesure où prolifèrent les interprétants.

Apollon est donc la figure emblématique de cette partie du cerveau, qui, croyant ne pas appartenir au corps, produit la pensée dont la finalité est la saisie rationnelle, soit la pensée analytique. Dieu de l'oracle, il est gardien de la vérité : elle ne sera toujours dévoilée qu'à la suite d'une démonstration, lorsque la reconnaissance, indispensable dans l'interprétation, couronnera une séquence d'actions ordonnées dans le temps.

#### **2.2.4. le mythe de l'hérédité : *tel père tel fils***

Le mythe de l'**hérédité** rend possible le matérialisme naïf et le thème de l'humanité, ses corollaires sont la croyance au progrès et, en contre-partie, un pessimisme prudent. Il s'élabore autour de l'occultation de la *coincidencia oppositorum* à laquelle il substitue l'harmonisation des contraires et la cohérence dans le contraste. Substitution, déguisement, stratagème et jeu sont au programme lorsque le récit mythique prend en considération la nature auto-érotique de la réflexion : on aime ce qui nous ressemble. Lorsque le « héros » essaie de ressembler à l'être aimé, on passera de la logique à la magie; on ne sera alors plus dans le domaine symbolique de la déduction, mais dans le domaine indiciel de l'illustration.

Gilbert Durand parle de structures synthétiques ou dramatiques de l'imaginaire, qui « intègrent en une suite logique toutes les autres intentions de l'imaginaire »<sup>33</sup> et « harmonisent en un tout cohérent les contradictions les plus fragrant »<sup>34</sup>. Que ce soit par la dialectique des antagonistes, l'historicisation ou l'hypotypose future, les structures synthétiques de l'imaginaire définissent la relation inter-hémisphérique entre, d'une part, la pensée réflexive, dont Hermès (Mercure) est la figure emblématique, qui « ne vise pas à la confusion des termes », comme le fera la pensée somatique, « mais à la cohérence sauvegardant les distinctions, les oppositions »<sup>35</sup> et d'autre part la pensée imaginative, dont la figure emblématique est Aphrodite (Vénus), qui se charge de l'aspect érotique de l'harmonisation.

##### **a. la substitution**

La métaphore joue, sur le plan logique, un rôle central. Elle est le prototype de la figure de substitution, au cœur d'une thématique élaborée autour du noyau notionnel « comme ». Ainsi, tout ce qui est commun aux mortels, la naissance et la mort, aussi bien la « petite mort » de l'orgasme que la grande mort définitive, la

<sup>33</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p.399.

<sup>34</sup> Ibid. p.400.

<sup>35</sup> Ibid. p.403.

coupure du fil par l'aînée des Parques, permet à la pensée analytique d'élaborer le mythe de l'hérédité. Le mensonge, ici, consiste à adopter la vérité non-vérifiée suivante : que tout nous est donné, même notre personnalité, et que rien donc est notre construction. Ce mensonge vise précisément à cacher la part de violence au monde que comporte nécessairement l'affirmation de soi, la part d'invention que comporte la construction de la personnalité.

La métaphore cache la comparaison alors que l'antithèse l'exalte. L'idée même de comparer entre eux les êtres relativise déjà leur unicité. La description même d'un cas d'exception devra faire appel à des termes généraux qui entrent en contradiction avec l'objet représenté. Si je dis de quelqu'un : c'est un original, en tentant de clarifier en quoi consiste son originalité, je ne pourrai que le comparer à des non-originiaux ou à d'autres originiaux. Le mythe de l'hérédité met l'accent sur la ressemblance entre les êtres; la thématique qui en découle fera de la substitution, plutôt que de la séparation, son principal motif.

## **b. l'ironie**

Les Grecs avaient un type théâtral appelé *eiron*, qui « fonctionnait » en s'opposant au prétentieux *alazon*; il s'abaissait en scène par des propos auto-dépréciatifs, pour que les spectateurs, émus par son « abaissement », aient le loisir de le relever. Comme tous les couples comiques, celui de l'ironie (*eiron*) et de la cruauté implique la conjonction du mythe de l'hérédité (la ressemblance entre les êtres) et du mythe de l'originalité (la différence entre les êtres). Le « petit gars » ordinaire devient héros; on passe de la mêmété au cas d'exception. Mais si le mythe de l'originalité et le mythe de la complémentarité sont compatibles, le mythe de l'hérédité s'oppose catégoriquement au mythe de la complémentarité. L'*Autre* (adoré), en qui ce nouveau héros pourrait aspirer à se perdre, est exclu. Sur le plan de l'amour, le premier *zanni* (Arlequin), qui est une sorte d'*eiron*, n'agit pas pour son propre compte, il travaille pour un amoureux, mais sur le plan du stratagème, il est le maître incontesté du jeu. En fait, dans toutes les oeuvres d'art où la manière est ironique, il ne peut y avoir qu'un seul meneur de jeu (héros); le rôle de l'*Autre* rédempteur est assumé par l'usager. Pour Arlequin, Isabelle reste inaccessible; la seule douce moitié qu'il aura jamais est dans la salle. En « relevant » le personnage sympathique qui s'abaisse volontairement, l'usager condamne l'*alazon*. Alors que l'ironique Auguste, qui se gagne la sympathie en s'abaissant, est toujours, en fin de compte, semblable à chacun de nous, le prétentieux, pédant second *zanni*, clown blanc, pousse la distinction (différence), jusqu'au mépris de l'*Autre*, et devra, au cours du rituel dramatique, être puni par le spectateur.

La familiarité qui s'installe entre l'usager et le personnage « ordinaire » contraste avec la distance qu'établit le pédant entre l'Olympe de sa pensée et la « vallée de larmes » qu'est la vie du commun des mortels. Le plaisir visé par l'artiste faisant preuve d'ironie, c'est à dire par celui qui utilise des procédés dont le principe

moteur est l'ironie, est l'épanchement. L'utilisateur doit avoir l'impression d'être au-dessus du petit « gars ordinaire », pour assister, en maître, à son auto-dépréciation et, faisant preuve de compassion, le revaloriser.

Il faut donc, pour que le spectateur ait le plaisir de se reconnaître dans celui qui s'élève, qu'il ait identifié celui ou celle *contre* qui va s'opérer l'identification et la glorification, celui qui doit chuter. Nous retrouvons là, les deux victimes de l'événement théâtral, la victime structurelle, celle qui souffre dans l'univers fictif de référence, victime d'un destin néfaste ou de la méchanceté d'un bourreau, dans l'histoire qui est racontée, et la victime sacrificielle, généralement le bourreau de la victime structurelle, qui doit être punie *par l'utilisateur*. Cette activité mentale de l'utilisateur lui procure d'abord le plaisir érotique d'infantiliser celui ou celle qu'on va introniser, puis le plaisir sadique de punir celui ou celle qui empêche notre victime structurelle de connaître sur-le-champ la gloire qu'il ou elle mérite. Nous reviendrons, dans la partie de cet ouvrage consacrée à l'esthétique, sur le fait que l'ironie, dans l'art, est toujours une façon d'excuser la violence et la cruauté, qu'elles soient manifestes ou implicites.

### **c. la compassion**

Lorsque le plaisir visé par l'utilisateur est l'épanchement, l'artiste fait appel à des procédés stylistiques et des figures qui exaltent l'équivalence, puisqu'on peut « changer de place » avec quelqu'un, se substituer à une autre personne au nom de la nature humaine, le rapprochement entre les êtres apparaît comme la seule voie vers l'au-delà. On pourra donc appeler ce plaisir, qui est le contraire de l'extase antéro erotique, le plaisir érotique.

Tout le théâtre psychologique fonctionne par identification émotive du spectateur au personnage qui souffre. Du point de vue du spectateur, la souffrance par sympathie prépare l'autogratisation qui accompagne la glorification de la victime structurelle<sup>36</sup>. La compassion du spectateur ne saurait être définie dans l'ignorance de sa finalité : le plaisir antéro erotique.

### **2.2.5. l'humanité**

Historiquement parlant, avant que n'apparaisse cette nouvelle vision du monde qui allait placer l'Homme au centre de tout, avant que la civilisation occidentale n'en vienne à « penser » l'humanisme qui, bien plus qu'une idéologie, était une vision optimiste de la condition humaine, il lui a fallu faire son deuil de la vision théocentrique et pessimiste du Moyen Âge.

Lorsque le mythe de l'hérédité permet à la pensée de développer le thème de l'humanité, tous les traits marquant l'appartenance et l'origine sont accentués :

<sup>36</sup> Voir Julia Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Éditions JoséCorti, 1987.

fraternité, gémellité, jeunesse, famille etc. sont autant de sous-thèmes heuristiques dans le domaine où l'action mentale imitée est la *maîtrise par liens*. Par opposition à la figure emblématique du dieu solaire Apollon, qui maîtrise en tranchant, **Mercure (Hermès)** sera ici notre figure emblématique : ce jeune dieu qui a grandi si vite et qui, jeune, avait la sagesse d'un vieux, comme Jésus au temple, échappe à la loi draconienne du Temps. Il reste jeune et l'intelligence dont il fait preuve est pratique, c'est la *mètis* des Grecs, l'intelligence particulière des « experts en savoirs techniques »<sup>37</sup>. Il sait défaire les nœuds, parce qu'en tant que *psychopompe* (conduisant les âmes des morts aux Enfers), il établit le lien entre le Ciel et la Terre, entre la divinité et l'humanité.

Un jour, ayant volé le troupeau de bœufs d'Apollon, il se fabriqua des échasses en prenant un soin méticuleux (*mètis*) à inverser, à la base de chacune, ses sandales, plaçant ainsi le talon en avant, et s'en servit pour conduire le troupeau chez lui, ce qui eut pour effet, bien entendu, de déjouer l'œil inquisiteur du propriétaire qui, suivant les pistes, retourna à l'endroit même où il avait laissé ses bêtes. Cet épisode mythologique, qui met en jeu l'iconicité, sert de support illustratif à la démonstration de l'argument conciliateur. Ce qui ne peut être maîtrisé par la force, peut l'être par la compréhension, dut-on mentir et voler!

Mais en plus d'être voleur, Mercure (Hermès) peut voler; il a des ailes aux pieds. C'est donc dire qu'il peut aussi bien monter au Ciel, chez son père, et descendre aux Enfers. Sa mère Maia était fille d'Atlas, une déesse de la Terre.

Établir des liens, c'est interpréter. Pour le faire, il faut revenir en arrière, comparer. Ici, la pensée se plaît à confondre l'image et le concept; l'iconicité joue à plein et le cas d'exception ne saurait être que ridicule. Mercure est magicien et maître des transformations, pas pour séduire et dominer, comme Jupiter (Zeus), mais pour relier (comprendre), cela dût-il comporter ruse et feinte. Nous verrons plus loin comment la figure emblématique de Mercure (Hermès) servira d'ancrage au récit mythique de la vie d'Ulysse.

### 2.3. les mythes ontologiques

Les mythes identitaires concernent la conceptualisation mentale de l'*idem* et de l'*ipse*, alors que les mythes ontologiques concernent l'autre, le monde qui échappe à la conscience individuelle, fût-il extérieur ou intérieur. Autre idéal vers lequel on aspire (Surmoi) ou autre informel qu'on trouve en soi (Ça). La construction du Moi, son détachement progressif du Soi, est inversement proportionnelle à l'empire du Ça. Les mythes provenant des spécialisations de la pensée holistique (illustrer, assembler, confondre) sont la *complémentarité* et l'*indifférenciation*

L'aspiration de l'âme vers Dieu et le désir de s'unir à lui au Ciel, illustre bien cette zone de la pensée où l'iconicité s'allie à l'indexicalité. La complémentarité est

<sup>37</sup> Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'Intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 264.

une sorte de ressemblance à l'envers, une sorte de symétrie entre le «divin» et l'«humain», une ressemblance instaurative, comme celle qu'on peut établir entre les deux moitiés d'un tout. Plus ils ont de points en commun et moins on les différencie l'un de l'autre. C'est l'image de l'amour partagé (*Anteros*); on vit pour l'autre, la ressemblance y devient identification, fusion en un seul être. Contrairement à la ressemblance réductive, qui s'établit par réflexion analytique et où l'iconicité joue à régime réduit – le fils a le «même» nez que son père!-, la ressemblance instaurative n'opère aucune réduction, elle ouvre plutôt sur le plus de sens possible. L'amour partagé, dans l'échelle des valeurs, est placé plus haut que l'amour sexuel, parce qu'il n'est pas basé sur la séparation (*sekazô*), mais sur l'union. La sexualité relève du mythe de l'hérédité, l'amour relève, pour sa part, du mythe de la complémentarité.

Certaines affinités entre modalités de la pensée proviennent de leur spécialisation sémiotique : ainsi la pensée réflexive et la pensée imaginative, les modalités inter-hémisphériques, ne sont pas séparées par une cloison hermétique. On passe aisément de la réflexion à l'imagination, quand le sujet pensant, pour s'assurer qu'il comprend, ressent le besoin d'illustrer sa démonstration, d'introduire dans le procès analytique une image. Einstein lui-même le fait pour nous rendre plus digestible sa théorie de la relativité.

Quant au passage de l'imagination à la pensée réflexive, il ne se fait pas sans interruption du flot incessant d'indices mentaux. On vit un tel passage au réveil quand on essaie de saisir en vol une image récemment rêvée en la ramenant à soi. « Pourquoi ai-je donc rêvé ça? », se dit-on, convaincu que cet envoi de la pensée imaginative est un message pour la pensée réflexive. Le psychanalyste avec son patient ne prend pas un autre chemin.

### **2.3.1. le mythe de complémentarité :**

*il y a, dans le monde, une autre personne qui comble toutes mes aspirations*

Le mythe de la **complémentarité**, la croyance en l'Autre sans lequel l'individu ne saurait s'épanouir et se réaliser, fournit à la pensée analytique le cadre notionnel de l'idéalisme métaphysique et à l'imagination le thème de l'amour. Il s'élabore autour de l'occultation de l'hérédité : les amants ne veulent pas savoir qu'ils sont les jouets de la nature, que l'attraction animale entre eux est la seule chose qu'ils n'aient pas inventée, qu'à travers leur « amour » l'espèce humaine assure sa reproduction, ils veulent se perdre dans l'ivresse mystique d'être un.

**Vénus (Aphrodite)** sera la figure emblématique de ce second mythe. Deux en un : anciennement ennemis, le Ciel et la Terre se trouvent unis en une déesse double : Aphrodite Urania, l'étoile lointaine, et la terrienne et charnelle maîtresse d'Arès ou d'Adonis.

#### **a. l'association.**

Le principe d'exclusion sur lequel s'élabore le mythe de l'originalité imposait à la syntaxe le cas d'exception; le principe d'association, qui sous-tend le mythe de la complémentarité, s'accommode mieux, pour sa part, de la coïncidence sémantique. La métaphore est sa figure, surtout si elle se double d'une hyperbole. Gilbert Durand parle ici d'un régime nocturne de l'imaginaire, de structures mystiques ou antiphrasiques où les «principes d'analogie et de similitude jouent à plein ».

#### **b. l'assomption.**

Ce terme, réservé par la tradition chrétienne à la Vierge Marie, désigne ici, le mouvement de l'âme passant de l'exaltation individuelle à l'extase, abandon de la conscience de soi dans la contemplation de l'autre idéal. L'idéal, son nom le dit (*eidon*), relève de la pensée en images, sa description ne saura jamais satisfaire les critères de la pensée analytique; « l'amour ne se raisonne pas » est le corollaire inévitable du mythe de la complémentarité. Mais la Vierge Marie, qui doit mourir d'abord, puisque la théologie chrétienne n'aurait pas supporté qu'une autre personne que Jésus monte au ciel de son vivant. Psyché, par contre, est « enlevée » vivante, soulevée par son amant ailé, Éros, et portée au ciel. Double positif de la négative Pandore, qui descend vers les mortels, Psyché monte vers les dieux.

La différence entre l'ascension et l'assomption, c'est que le héros qui monte au Ciel de ses propres forces n'y est aidé par personne, alors que l'âme enlevée est emportée au Ciel par des êtres ailés.

#### **c. l'extase.**

Extase veut dire sortie de soi. L'amour rend aveugle...à la réalité des autres; en fait, on est obnubilé par un fantasme dont l'apparition coïncide avec un support matériel présent, généralement une personne. Aussi exceptionnel soit-il, l'individu qui s'abandonne à l'Autre connaît le plaisir antéroïque de l'esthétique romanesque. Or le thème de l'Amour, s'il est compatible avec les thèmes héroïque et tragique, est incompatible avec le thème de l'humanité : tout ce qui peut être dédoublé isole le sujet pensant et en fait l'agent de l'iconicité logique. L'être aimé(e) ne peut être comparé qu'à son amant(e); leur complémentarité agit analogiquement.

### **2.3.2. Aphrodite (Vénus)**

Née de l'écume, la déesse de l'Amour n'a pas de mère. La mer lui sert de génitrice. Recueillant les organes génitaux d'Uranus (éternelle jeunesse du ciel), tranchés par le fils révolté Saturne (le temps), à l'aide de sa serpe lunaire, Thétis produit-elle cette bave blanche qui apparaît à la crête des vagues ou l'écume est-il simplement le sperme du dieu? Les fluides complémentaires forment Aphrodite (née

de l'écume), mais avant d'être une double déesse, dont le règne peut être délicieux et céleste ou cruellement terrestre, l'Amour s'appelait Eros, archer ailé dont notre Cupidon a gardé les traits. Dans la figure mythologique de son enfant Hermaphrodite, toute marque de la différence individuelle est mal venue, surtout si elle place entre les sexes une épée (Tristan et Yseut) ou un péché (Adam et Ève).

Là où règne la déesse de l'amour, les héros sont détournés, aveuglés, enivrés par des femmes. Ce n'est pas à cause d'Hélène qu'eut lieu la guerre de Troie, elle n'y fut que la victime structurelle. Au concours de beauté entre les trois déesses de l'Olympe, Hera et Artemis, frustrées par le choix du prince berger, un Troyen! choisi pour être juge, ont eu mille raisons de faire la guerre à la déesse de l'amour non-marié. Héra (Junon) fait fabriquer par son fils Hephaïstos (Vulcain), le forgeron difforme, époux légitime d'Aphrodite, un filet dans lequel il prend au piège sa femme et son amant Arès.

Quant à la déesse Artemis, celle a qui le fils et/ou la fille de l'Amazone, Hippolyte, ont consacré leur virginité, elle n'est pas vengeresse; elle tue Actéon parce que, l'ayant surprise au bain, il l'a accusée d'être exhibitionniste et de s'être offerte en spectacle. Elle, la soeur jumelle d'Apollon, Diane la chasseresse, associée à l'ourse céleste et à l'arc, à la sororité comme mode de vie, doit souvent parer les coups et les affronts de sa rivale, contrecarrer comme elle le peut les projets de Vénus.

Dans tous les cas où le dieu en action est une déesse, un mortel de sexe masculin doit être sacrifié, à tout le moins neutralisé, que ce soit sous le coup d'un ensorcellement vénusien ou sous le coup de l'honneur féminin (Artémis agit contre les charmes de l'amour physique entre les sexes, Héra (Junon), contre les moeurs de la briseuse de ménages).

### **2.3.3. le mythe de la l'indifférenciation : poussière, on redevient poussière**

Le mythe de l'**indifférenciation**, la croyance en rien (*nihil*), fournit à la pensée analytique le cadre notionnel du réalisme morbide, ou matérialisme pessimiste; il fournit à l'imagination le thème tragique de la mort et s'élabore autour de l'occultation de la différence.

#### **a. l'inclusion.**

Les entrailles dévorées par le vautour envoyé du Ciel sont bien celles de la Terre. Prométhée est le frère du trop prudent Epiméthée, époux de Pandore, envoyée aussi du Ciel, mais il est aussi le frère de Chronos, le Terrien, l'oncle en somme de celui dont il conteste l'autorité nouvellement acquise et qui le punira d'avoir volé aux dieux le feu. De la même manière que les cadeaux divins qui se trouvaient dans la boîte de Pandore se sont transformés en maux abominables quand la curiosité ou l'imprudence poussa quelqu'un à soulever le couvercle – cette « boîte » était en fait



une jarre à grains, utilisée dans les rites funéraires – en sortant, les présents du Ciel se sont changés en Maux de la Terre.

Sur le plan logique, le mythe de l'indifférenciation s'élabore autour du noyau mou de l'ambiguïté. L'enfant d'Aphrodite est androgyne. Le mensonge ici consiste à dire que la différence, l'originalité individuelle n'existe pas, qu'il n'y a dans l'existence que matière incohérente. Le jugement est aussi catégorique que dans la consécration du héros, suite à son exploit. Ici, on condamne le héros et sa différence le victimise

### **b. la descente.**

Quand on fréquente les Enfers, la coupe et surtout le liquide qu'elle contient sont imaginés à des fins bénéfiques. Dionysos, la victime masculine aux habits féminins, descend aux Enfers et en revient. Comme Perséphone (Proserpine), la fille de la Terre mère, il représente le cycle agro-lunaire. Sa mort rituelle appartient au culte pratiqué par les mères. Toute bacchanale doit donc comporter un sacrifice, celui du dieu-vigne ou du dieu-bouc, symbolisant tous deux la confusion du Moi et du Non-Moi. D'après J.G. Frazer, on sacrifiait des chèvres à Dionysos parce qu'elles endommageaient la vigne : « étrange spectacle d'un dieu sacrifié à lui-même parce qu'il est son propre ennemi »<sup>38</sup>

Sur le plan thématique, la mort est ici le motif central. L'association du Temps (Chronos, Saturne), qui dévore ses enfants, et de la fertilité de la Terre (Déméter, Cérès), qui dépend de la fertilité de sa fille (Perséphone, Proserpine), du retour des saisons. Il y a donc une mort-vie bénéfique, agricole et récurrente; mais aussi une mort-temps dont la conception mythique trahit le mensonge suivant : qu'il n'y a ici-bas et dans la condition humaine, que matière incohérente. La Mort triste dont notre civilisation a hérité témoigne de cette alliance entre une conception néfaste du passage du temps et l'image paradoxale du vide (plein de rien).

### **c. la dépression.**

Psychologiquement parlant, lorsque le Moi, en tant que mythe, n'arrive plus à susciter la croyance, le sujet pensant ne peut plus faire la symbolisation, c'est-à-dire qu'il ne peut plus trouver les mots du lexique et les images qui, selon l'heureuse formule de G. Durand, « appellent le sens »; il se rabat donc, souvent malgré lui, sur la production d'indices et cette pléthore de signes d'existence, matériels et chargés d'émotions, ou plutôt l'absence de signes d'essence, lui donne l'impression de descendre comme s'il n'allait jamais remonter.

## **2.3.4. le tragique**

<sup>38</sup> J.G.Frazer, *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*, Macmilan Press, (1922)1976, p. 515. Nous traduisons.

L'impossibilité de trouver une solution logique à l'existence et la nécessité donc de renoncer à l'illusion de la liberté individuelle et de se soumettre à l'inéluctable du *fatum*, constitue le domaine où sont élaborées des représentations objectivement homogénéisantes et subjectivement hétérogénéisante, c'est à dire des représentations qui sont le contraire de celles où joue l'antithèse, que G. Durand qualifie de structures mystiques ou antiphrasiques de l'Imaginaire. Certes, l'image de la mort joue un rôle important dans la construction d'une représentation motivée par le thème du tragique, mais elle ne lui est pas nécessairement liée. En effet, la mort n'est pas nécessairement en lien avec l'indifférenciation; elle peut au contraire être associée au cas d'exception et à l'héroïsme : le suicide de Mishima n'a rien de tragique, il ne nous plonge pas dans l'angoisse, il confine plutôt à l'héroïsme exaltant.

### 2.3.5. Dionysos

Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant, «l'expérience religieuse dionysiaque, au lieu de vous intégrer au monde à votre juste place, vise à vous projeter hors de lui dans l'extase»<sup>39</sup>. Ce n'est plus un « individu humain exceptionnel qui monte chez les dieux, ce sont les dieux qui s'en viennent ici-bas, à leur gré, pour posséder un mortel, le chevaucher, le faire danser. »<sup>40</sup> Dionysos « brouille les frontières entre le divin et l'humain »<sup>41</sup>, donc entre le Moi et l'autre.

Après la liesse (*lussa*) et l'emportement musical du *thyase*, Dionysos est au cours du *sparagmos* rituel, dépecé et mangé par ses fidèles. Après que leur Moi soit devenu, dans la transe chorégraphique, le lieu même où se manifeste l'autre divin, Dionysos est l'autre qui, par la digestion, devient Moi.

La civilisation indo-européenne a maintenu tant bien que mal son modèle tripartite, mais le dualisme y finit toujours par reprendre le dessus, et bientôt le matérialisme, à cours de vocabulaire, invente le mot « holistique » pour désigner une pensée qui est tout le contraire de la pensée analytique, une pensée "englobante", mettant en jeu des images, et capable de produire une vision mentale.

Ainsi, Âme et Esprit sont des inventions, des ensembles de signes mentaux qui sont de la matière, fût-elle neurale. Et nous en sommes là! Doit-on considérer la pensée (*dianoia*), c'est à dire le mécanisme de production des signes mentaux, comme un phénomène exclusivement physique? L'Âme et l'Esprit sont alors considérés comme des modalités de la pensée et sont bientôt, par analogie, assimilés aux fonctions complémentaires de la pensée, l'analyse et l'imagination. L'opposition entre la raison et la passion, représente, dans la thématique, l'opposition entre les fonctions démonstrative et illustrative de la pensée, qui sont elles-mêmes le reflet de la complémentarité des hémisphères du cerveau humain.

<sup>39</sup> Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », in *L'Homme*, no 93, janvier-mars, 1985, p.35.

<sup>40</sup> Ibid. p. 37.

<sup>41</sup> Ibid. p.38.

## 2.4. le récit mythique

En tant qu'actions, les opérations mentales peuvent être comparées à d'autres actions. On comprend mieux l'expression « saisie rationnelle » que le terme « symbolisation », parce que la métaphore d'action sert de support illustratif à la démonstration. La chose saisie, fût-elle une vérité, ne l'est toujours qu'en fin de parcours : pour arriver à la reconnaissance, il faut remplacer par le terme absent, le terme substitué et mis au foyer. Les étapes sont cruciales : 1) mise au foyer, 2) réduction métaphorique, 3) reconnaissance. Il faudra donc définir la métaphore comme une séquence simple.

Le mythe aussi, en tant que raccourci logique, apparaît comme une séquence simplifiée. Mais il ne débouche pas sur la saisie rationnelle, il entraîne l'adhésion émotive du sujet pensant. Le mythe feint la saisie rationnelle pour atteindre plus vite l'image vivante. Une séquence virtuelle que le récit actualise. Aristote définit le mythe (*muthos*) comme l'assemblage des actions (*praxeôs sunthêsis*) Northrop Frye ajoute que le *muthos* est une *dianoia* en mouvement<sup>42</sup>, mais ce mouvement ne peut être représenté que par la constitution d'une séquence narrative. La mythologie des figures emblématiques doit pouvoir se complexifier en une mythologie des récits. Au gré des affinités et des incompatibilités logiques entre les actions métaphoriques de la pensée – on ne saurait « saisir » et « lâcher prise » en même temps – les récits mythiques se constitueront, dans un foisonnement d'épisodes et de variantes, mais toujours en lien avec le fonctionnement de la pensée humaine. Ce que Gilbert Durand appelle des images archétypales, que nous préférons appeler des figures emblématiques, à cause du rôle qu'y joue la personnification, par un « dynamisme extrinsèque, (elles) se relient les unes aux autres sous forme d'un récit »<sup>43</sup>

**Narcisse 1** : étape héroïque : mythe de l'originalité : Narcisse est un cas d'exception, plusieurs l'aiment mais lui n'aime personne. Il est seul, par son propre choix; il n'y a pas de place dans son monde pour l'autre, même si cet autre répète ce qu'il dit. Même Echo est rejetée.

**Narcisse 2** : étape idyllique : mythe de la **complémentarité** : Narcisse tombe en amour avec l'autre idéal; avant de reconnaître dans l'image de cet autre la réflexion du même que Soi, il se pâme sur la beauté de cet autre qui le paralyse.

**Narcisse 3** : étape tragique : mythe de l'indifférenciation : Il reste rivé au miroir de l'étang, comme en extase... toute frontière (différence) entre le Moi et l'autre a été aplanie...

**Narcisse 4** : étape humaniste : mythe de l'hérédité : il est changé en fleur, de toute manière il était végétal par la mère (Lys)!

<sup>42</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 83.

<sup>43</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 410.

**Œdipe 1** : étape héroïque : mythe de l'originalité : il résout l'énigme posée par le Sphinx

**Œdipe 2** : étape idyllique : mythe de la complémentarité : le héros Œdipe épouse la reine Jocaste

**Œdipe 3** : étape tragique : mythe de l'**indifférenciation** : sans qu'il le sache, il donne à sa mère plusieurs enfants, dont Antigone, Polynice, Étéocle, Ismène...qui sont à la fois ses frères et sœurs et ses enfants. Menant une enquête pour déterminer le coupable, il se trahit à chaque question, puisqu'il est simultanément l'accusateur et l'accusé. Quand il voit enfin clair, il se crève les yeux...

**Œdipe 4** : étape humaniste : mythe de l'hérédité : Aveugle maintenant, il erre en quête d'un pardon, s'appuyant sur sa fille-sœur Antigone.

**Ulysse 1** : étape tragique : mythe de l'indifférenciation : Son nom *Odusseus* veut dire « personne »; on ne saurait être plus anonyme.

**Ulysse 2** : étape humaniste : mythe de l'**hérédité** : il a l'intelligence pratique des hommes ordinaires; il est rusé, se sert de feintes et de l'ironie.

**Ulysse 3** : étape héroïque : mythe de l'originalité : il reste fidèle à son amour et à sa patrie, malgré les pièges, les philtres et les amours magiques.

**Ulysse 4** : étape idyllique : mythe de la complémentarité : il retrouve sa douce moitié à Ithaque.

**Hercule 1** : étape humaniste : mythe de l'hérédité : Jupiter a pris les traits de Amphytrion pour séduire Alcmène pendant l'absence de son mari. Elle donne naissance à des jumeaux : l'un de nature humaine, Iphiclès, et l'autre de nature divine, Hercule. Il naît donc sous le signe de la feinte et de la tromperie

**Hercule 2** : étape héroïque : mythe de l'**originalité** : très vite il se démarque. Déjà, bébé, il égorge les deux serpents que Héra place dans son berceau...Il réalisera douze travaux pour mériter sa place parmi les Olympiens.

**Hercule 3** : étape idyllique : mythe de la complémentarité : à partir du moment où il s'installe dans l'Olympe, les tribulations et les incertitudes de son existence humaine sont achevées.

**Hercule 4** : étape tragique : mythe de l'indifférenciation : il meurt des brûlures de la tunique empoisonnée par Déjanire.

Narcisse 1 Hercule 2 Ulysse 3	Œdipe 1 Narcisse 2 Hercule 3
-------------------------------------	------------------------------------

Hercule 1 Ulysse 2 Œdipe 3	Ulysse 1 Œdipe 2 Narcisse 3
----------------------------------	-----------------------------------

Chacun de ces récits mythiques peut faire place à une autre personnification, le sens de la séquence ne s'en trouve pas altéré. Thésée peut remplacer Hercule, Prométhée Oedipe et Achille Narcisse, pourvu que soit respectée la mythologique des actions métaphoriques.

Le devin Chalchas ayant annoncé que Troie ne saurait être vaincue si Achille ne participait pas à cette guerre, sa mère Thétis (déesse de la mer) le déguisa en fille et le fit élever dans le gynécée. Mais Ulysse déjoua ce travestissement en offrant des jouets aux enfants. Achille fut le seul à ne pas choisir une poupée ou quelque parure féminine; il se jeta sur la lance et le bouclier, ce qui permit à Ulysse de le reconnaître, ou plutôt de reconnaître sa différence sexuelle (cas d'exception).

Fils d'une déesse, Achille est presque immortel au départ. Sa mère l'ayant trempé dans le fleuve d'immortalité avait dû le tenir par le talon pour éviter qu'il s'y noie. Cette partie mortelle de son corps sera évidemment celle qu'atteindra la flèche de Pâris (le favori de ces dames).

D'autres sources prétendent qu'il fut tué par l'Amazone dont il tomba amoureux. Une chose est certaine, ses aventures amoureuses sont toujours perçues comme son point faible : devant Troie, le combat dut même être suspendu tant qu'il ne serait pas libéré de l'emprise de Briséis. Le récit mythique d'Achille, comme celui de Narcisse, est constitué de la séquence thématique (héroïsme-amour-mort), le point culminant ayant rapport avec les femmes : fils d'une déesse, il est immobilisé par l'amour, comme Narcisse, et tué par un homme à femmes comme lui.

Au point de départ du récit mythique de Prométhée, la complémentarité du divin et de l'humain détermine l'équilibre du monde dont Zeus est le maître. En volant aux dieux le feu, pour le donner aux humains, Prométhée abolit cette complémentarité et proclame l'indifférenciation. Il n'y a, en effet, après son crime, plus de différence entre homme et dieu. La conséquence en est qu'il n'y a pas non plus de différence entre la vie sur terre et la vie aux Enfers, domaine du dieu sans nom et sans visage, Hadès. Le héros devra donc être puni : il sera enchaîné à un rocher et un oiseau de proie viendra chaque jour manger son foie – on sait que le foie se refait. Comme dans le récit mythique d'Œdipe, le héros doit continuer à vivre dans la douleur, sous la loi du Temps néfaste. La séquence thématique du récit mythique de Prométhée est amour-mort-humanité, le point culminant étant son supplice.

Quant à Thésée, il était l'un des cinquante jeunes gens envoyés en offrande au monstre crétois. Il se distingua et devint héros en tuant le Minotaure. Sa gloire ensuite ne semble jamais connaître de fin. La séquence thématique de ce récit,

comme de celui de la vie d'Hercule, est humanité-héroïsme-amour et le point culminant en est l'absence d'échec.

Pour tenter d'élargir une vision sexiste héritée de trois mille ans de misogynie, nous tenterons, pour conclure cette partie, d'établir une dynamique semblable à celle qui rend partiellement interchangeable Narcisse, Œdipe, Ulysse et Hercule, où figurent plutôt des personnages féminins.

récits mythiques  
de personnages féminins

Ariane 1 Psyché 2 Pénélope 3	Pandore 1 Ariane 2 Psyché 3
Psyché 1 Pénélope 2 Pandore 3	Pénélope 1 Pandore 2 Ariane 3

**Ariane 1** : étape héroïque : mythe de l'originalité : elle fournit au héros Thésée, le fil qui lui permettra de sortir du Labyrinthe

Ariane 2 : étape idyllique : mythe de la **complémentarité** : libérée par Thésée, elle part avec lui.

Ariane 3 : étape tragique : mythe de l'indifférenciation : Thésée lui préfère sa sœur Phèdre et l'abandonne sur le rivage de Naxos où elle devient la maîtresse de Dionysos , elle se met à boire et délire.

**Pandore 1** : étape idyllique : mythe de la complémentarité : Comme elle est choisie pour porter aux humains la boîte contenant les cadeaux de Zeus, les dieux la coiffent et la parfument.

Pandore 2 : étape tragique : mythe de l'**indifférenciation** : elle descend avec sa boîte et, comme la curiosité humaine est indomptable, l'ouverture inopinée de cette boîte entraîne la propagation de tous les maux sur terre. Il y a confusion : ce qui était un cadeau est devenu une plaie; on ne sait plus distinguer le bien et le mal.

Pandore 3 : étape humaniste : mythe de l'hérédité : au fond de la boîte est resté le moindre mal, l'espérance.

**Pénélope 1** : étape tragique : mythe de l'indifférenciation : abandonnée par son mari qui doit partir à la guerre.

**Pénélope 2** : étape humaniste : mythe de l'**hérédité** : comme Ulysse, elle ruse, défilant chaque nuit ce qu'elle avait tissé le jour, de manière à faire patienter les prétendants à qui elle a promis de s'unir quand son ouvrage serait terminé.

**Pénélope 3** : étape héroïque : mythe de l'originalité : le retour d'Ulysse coïncide avec le triomphe de sa fidélité d'épouse.

**Psyché 1** : étape humaniste : mythe de l'hérédité : rivale humaine d'Aphrodite, elle est aimée d'Éros, mais elle doute de la véracité de son amour. Pour la punir, la déesse en fait son esclave.

**Psyché 2** : étape héroïque : mythe de l'**originalité** : elle est libérée par Éros qui l'enlève au Ciel.

**Psyché 3** : étape idyllique : mythe de la complémentarité : elle vit avec son dieu dans la félicité des cieux.

On voit donc que dans une société « où on a toujours, jusqu'ici, opposé une méthode rationnelle, expérimentale, donc sérieuse, cartésienne sinon socratique, aux imaginations errantes et folles du poète, du mystique, du théologien... »<sup>44</sup>, le mythe, qui est l'arrangement entre le symbole et l'image<sup>45</sup>, se distingue de la logique en ce qu'il établit un rapport entre la pensée discursive et la pensée holistique. Une sémiotique de la pensée ne saurait s'énoncer sans poser un terme intermédiaire entre la raison et l'imagination, entre les activités intra-hémisphériques de la pensée analytique et de la pensée somatique, une pensée qui, contrairement à la pensée inter-hémisphérique, réflexive et imaginative, ne tend pas à subordonner l'image au concept, comme le fait le mythe, mais au contraire à subordonner le concept à l'image, une pensée dont le but, loin d'être la saisie rationnelle et l'explication, dût-elle être explication de l'inexplicable, est le plaisir et la catharsis.

### **conclusion de la deuxième partie :**

Si j'affirme que chaque être est unique, je m'appuie, pour le faire, sur une impression. Il me serait impossible de le vérifier ou de le prouver, mais puisque, jusqu'à ce jour, tous les cas d'êtres qui me sont tombés sous les yeux m'ont paru uniques, j'ose assumer que chaque être l'est. Cette sorte de vérité non vérifiée, qu'on retrouve aussi bien dans les croyances populaires que dans les grandes religions, s'appelle un mythe. C'est une stratégie de la pensée qui permet d'arriver plus vite à une conclusion, un raccourci qui évite la vérification logique pour aller plus vite à la généralisation.

<sup>44</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la Mythologie. Mythes et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 50.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 19.

Le mythe de l'unicité de l'être permet à la pensée analytique de substituer une impression rassurante, une image où la vérification s'avère impossible. Autour de ce mythe se forme un champ thématique où figure l'être d'exception, le héros qui vainc la mort, celui dont l'hérédité divine s'avère « vraie ». L'usage de ce mythe engage la pensée à oublier qu'il se pourrait qu'il n'y ait pas de vérité, qu'il n'y ait pas qu'un sens à la vie, qu'il n'y ait qu'un grand chaos indifférencié. À partir du moment où l'on définit l'homme comme un animal pensant, on remet en question la dualité, on évacue toute métaphysique de la mythologie. Le corpus « éclaté » du domaine mythologique, déjà fort accablé par le fardeau des religions, s'en trouve éclairé d'un nouvel ordre et naturellement organisé. Les mythes et la constellation d'images qui en découlent témoignent de la dualité du cerveau humain, de la complémentarité ou disparité entre la pensée analytique et la pensée holistique.



**3**

**esthétique**

Parler de l'art, c'est aussi bien discourir en termes savants, étalant tous les « ismes » aux moments convenus, que dire, au déjeuner, d'un film qu'on a vu la veille : « C'était brillant! ». Parler de l'art, c'est parler, donc parler de soi. On le voit tout de suite, la beauté relative d'une oeuvre d'art dépend de l'esthétique de l'usager. Selon le plaisir visé, la pensée élabore des stratégies par lesquelles elle émeut le corps.

Afin que ne se dressent d'emblée la barrière qui sépare le grand art de l'art populaire, il me semble urgent de poser les bases d'une esthétique qui, partant du plaisir de l'usager, subordonnant donc la poétique à la réception, ne propose pas le chemin allant traditionnellement de la muse à l'artiste et finalement à l'usager, mais le chemin inverse, et ce point de vue pragmatiste, nous permettra de considérer avec le même regard le plaisir « quétaine » de l'amateur de mélodrames et le plaisir « cruel » du snob, de soutenir même que l'émotion ressentie par l'usager est aussi authentique et légitime dans un cas comme dans l'autre.

Une telle approche de l'art suppose cependant que soient aplanies au départ certaines difficultés. Ainsi, nous limiterons l'enquête aux techniques humaines, écartant la beauté des ciels, des paysages et des corps qui ne sont pas fabriqués de main d'homme ou pensés dans un cerveau humain, et nous éviterons les jugements de valeur où se décèlerait immédiatement l'empreinte d'une civilisation de la parole (*logos*), la nôtre, Occidentaux, une civilisation du Temps méchant et du Bon Dieu, qui place en tête des comportements humains la maîtrise de soi et qui, au nom de la raison, a fait jusqu'ici la vie dure à cette faculté que Malebranche appelle « la folle du logis »; enfin nous bannirons toute conclusion qui ne justifierait que l'apparence. Aussi, quand nous en viendrons à la question du rapport entre l'ironie et le plaisir érotique ou du rapport entre le rire et la peur, le choix du vocabulaire nécessitera une révision générale des termes réservés au discours esthétique. De manière à tenir compte de la dimension physique et sensorielle de l'expérience artistique vécue par l'usager, nous prévilégierons les métaphores d'usage quand il s'agira de désigner les mouvements de l'âme. On parlera d'élévation, d'abaissement, d'épanchement, de retrait en soi.

Le passage désiré d'un état d'âme à un autre ne se fait toujours qu'en fonction d'un troisième état d'âme que l'usager essaie d'éviter et dont il tend à nier l'existence. La psychanalyse dirait que tout mouvement de l'âme est provoqué par l'enfouissement d'un déplaisir et son remplacement par une répulsion.

Ainsi, pour passer de l'angoisse à l'exaltation, l'usager devra faire abstraction de tout ce qui lui échappe, de tout ce qui, dans le monde, le dépasse, de tout ce qui, s'il opérait sur lui une force d'attraction, le ferait dévier et sortir de l'*isolement nécessaire à l'affirmation de soi* et de son corollaire, le triomphe de la rationalité. À partir du moment où l'on a introduit dans l'esthétique les notions de désir et de plaisir, on a ouvert la porte à la mythologie, c'est à dire à la « logification » (ou symbolisation) du réel et à l'invention (ou indexicalisation) de l'irréel. Du point de

vue de la pensée, il y a un échange, une communication entre l'hémisphère gauche, où se trame le langage, et l'hémisphère droit, où se fabriquent les images.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la logique s'intéresse au fonctionnement de la pensée qui démontre et aboutit à la saisie rationnelle. En effet, la logique met un terme au flot incessant des images qui naissent au contact des mots, puisqu'elle a pour but la réduction métaphorique et la conclusion. Cette façon de penser correspond au fonctionnement de l'hémisphère gauche du cerveau humain, le domaine du symbolique, où se fait, selon Aristote, la preuve.

L'éthique, pour sa part, s'intéresse au fonctionnement de la pensée qui illustre, le domaine de l'indiciel, qui correspond à la pensée holistique et qui n'est pas séquentielle, comme la logique. En d'autres mots, l'imagination fabrique l'opinion. Nous verrons dans les pages qui suivent que pour l'esthétique rationaliste la logique est source d'illusion, alors que pour l'esthétique ironique elle est désillusion.

L'esthétique s'intéresse à la pensée comme lieu d'une mise en rapport dynamique de la logique et de l'esthétique. D'une part, elle essaie de rationaliser le beau, d'autre part, elle exalte la beauté du raisonnement. Selon que l'éthique est subordonnée à la logique ou l'inverse, l'esthétique se donnera des valeurs différentes. Lorsque la logique domine, l'esthétique sera *intellectuelle* (rationaliste ou ironique); lorsque domine l'éthique, l'esthétique sera *imaginaire* (romanesque ou tragique).

Dans la logique symbolique, on oppose la "conventionnalité" et la matérialité. Ainsi, le signe qui sera à la fois concret et conventionnel est un indice iconique, comme la silhouette d'un homme ou d'une femme sur la porte des toilettes publiques, et le symbole complexe, dont la matérialité n'est pas entièrement réductible à la logique, comme par exemple la colombe de la paix, s'en distingue en ce qu'il « est *et* représente »<sup>46</sup>Rêver la fragilité de la colombe, c'est indexer le symbole; un lien est établi entre le symbole et sa matérialisation. La douceur et la blancheur de la colombe, par rapport à la férocité des prédateurs, nous donnent de nombreuses raisons de rêver sa matérialité, de la composer à partir de la mémoire. Créer donc l'allégorie de la colombe, c'est passer du symbole à l'indice, de l'essence à l'existence, donc de l'idée à la matérialité.

Schématiser la silhouette humaine en fonction des genres, pour indiquer aux clients d'un restaurant vers quelle porte se diriger pour aller faire leurs besoins, constitue la transformation inverse, on va alors de l'indice au symbole, de l'existence à l'essence, de la matérialité à l'idée; et l'indice sexuel est encore plus symbolisé si on remplace la silhouette schématique par les mots « hommes » et « femmes ».

Le cerveau humain peut donc opérer la symbolisation d'indices et l'indexicalisation de symboles. Cela permet à l'imagination de concrétiser la pensée symbolique et à la logique d'intégrer sa propre déconstruction (les solutions imaginaires de la pataphysique jarryenne).

<sup>46</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du Symbole*, pp.235-243.

### 3.1. l'art

Si la sémiologie a été définie comme la science des signes, la sémiotique s'en distingue en ce qu'elle se définit moins comme un savoir que comme une pratique. L'accent y est mis sur l'action, sur les opérations qui constituent l'échange comportant la production, la réception et l'interprétation des signes, en un mot, sur la sémiose.

On appelle « art » toute production de signes destinée au plaisir esthétique, fût-il le plaisir morbide du frisson d'horreur. Dérivé du latin *ars* (feu), le mot « art » est utilisé pour traduire le grec *technê*; un art est donc une technique. Comme la méthode est aussi une technique, devrait-on considérer les sciences comme des arts? Dès qu'une science cherche à représenter les résultats d'une démarche analytique, elle sort de son domaine propre, qui est la démonstration, pour tenter de l'illustrer. Elle le fait généralement quand elle passe du laboratoire de la pensée analytique à la spéculation mettant en jeu la pensée réflexive.

Ce qui distingue science et art, c'est que la science se donne comme parole de vérité et masque l'usage qu'elle fait du mythe, alors que l'art, aussi réaliste soit-il, se donne comme non-vérité, mensonge, dût-il être « un mensonge qui dit toujours la vérité »<sup>47</sup>. Cela n'empêche pas la pensée discursive d'analyser une œuvre d'art et, grâce à l'ouverture de la pensée réflexive à la sensibilité, d'arriver à l'expliquer. Par ailleurs, le lecteur d'un ouvrage scientifique peut tirer de sa lecture un vif plaisir, surtout si la compréhension de l'ouvrage l'amène à l'affirmation de soi. L'image de soi (concrétisée dans le mythe du Moi) fait alors intervenir la pensée holistique dans le processus. Cette jouissance particulière, le lecteur d'un ouvrage scientifique la cherche déjà quand, à travers les formules et les démonstrations, il trouve la trace d'un penseur individuel, d'une personne géniale dont l'image est apaisante : en tant que personne, le lecteur ressemble à cette personne géniale dont il comprend la pensée. Il y a donc, dans ce cas-là, identification possible et réaction émotive.

Un art peut tendre vers la science, comme la musique au XVIIe siècle, quand il place la fonction démonstrative au premier plan, mais dès qu'il ramène l'illustration, il ne s'adresse plus exclusivement à la pensée discursive. La science, pour sa part, tend vers l'art dès qu'elle cherche à illustrer sa démarche démonstrative. En fait, c'est la littérature scientifique qui est un art et l'analyse de/dans l'art qui est une science.

L'art dramatique, parce qu'il est, de tous les arts, celui sur lequel Aristote a basé sa *Poétique*, nous servira de modèle dans l'élaboration d'une esthétique générale dont les applications déborderont sur tous les autres arts. Comme il naît de la musique et comporte un aspect visuel, le théâtre est comparable à la pensée. Les différents intervenants de la sémiose théâtrale agissent, comme la pensée, selon des

<sup>47</sup> Jean Cocteau, *Le menteur*, in *Petit Théâtre de Poche*, Monaco, Éditions du Rocher, 1960.

modalités de communication qui rappellent l'analyse, la réflexion, l'illustration et le sommeil.

Dans le cadre d'une sémiotique de la pensée comportant une esthétique, on s'intéressera donc davantage à la production du signe, c'est à dire à l'action (*praxis*) de faire (*poiein*) un signe ou de l'interpréter, qu'au signe lui-même, sa matière et son référent. Faire un signe, c'est agir, même si ce signe est une idée. La pensée est le lieu où agit la psyché : elle démontre (*apodeiknuô*) et illustre (*apophainô*)<sup>48</sup>. À partir des termes mêmes d'Aristote, au sujet de la pensée (*dianoia*), qui «démontre» et «illustre», et replaçons-les dans un contexte épistémologique qui, au moins depuis Locke, considère les idées comme des signes : on pourra dire dès lors que l'hémisphère gauche du cerveau humain produit des signes apodictiques et l'hémisphère droit produit des signes apophantiques.

### 3.1.1. mimèsis

Le genre dramatique, en tant que structure de communication, sépare dans l'espace l'émetteur et le récepteur. En principe, il ne doit y avoir aucun spectateur sur la scène et aucun comédien dans la salle. Le spectateur se tait, écoute et regarde, alors que le comédien parle par le personnage. Dès la Renaissance, le théâtre mettra en scène un personnage qui parle tout seul, qui se parle à lui-même, et dont le monde ressemble à s'y méprendre au monde des spectateurs.

Dans notre civilisation, il est impossible de parler de théâtre sans revenir à la *Poétique* d'Aristote. Ce court traité destiné aux poètes dramatiques établit clairement le lien entre la mimésis (activité du poète) et la catharsis (activité du spectateur). Les théoriciens qui, depuis la Renaissance, ont fait du théâtre une pratique artistique dont l'interprétation est devenue l'activité centrale se sont éloignés d'Aristote, certains lui ont même tourné le dos. Lorsque Brecht, par exemple, demande au spectateur de rester éveillé intellectuellement et de ne pas se laisser prendre à l'identification émotive, il nie la base même de l'art dramatique. Il n'accorde à la pensée du spectateur qu'une fonction démonstrative rattachée à la preuve (*pistis*) et jette le discrédit sur la composante émotive de l'opinion (*gnômê*). Or, frustrer le spectateur de son plaisir émotif, c'est trahir le but même de l'art dramatique.

Selon la *Poétique* d'Aristote, la représentation du poème dramatique est l'imitation en action (*drama*) d'un assemblage de symboles (*mythos*). L'art théâtral est donc ce que Platon appelle une imitation au troisième degré. Alors que les mots du poète sont le matériau de l'assemblage des actions de la fable, le corps du comédien devient l'outil d'assemblage des actions de l'imitation et de l'interprétation. Contrairement actions concrètes faites dans le temps et l'espace de la représentation théâtrale, les actions mythiques sont virtuelles, elles n'ont pas à être actualisées, elles sont représentées, pour les spectateurs, par des actions scéniques.

<sup>48</sup> Pierre Gravel, traduit *apophainô* par «prépare les émotions», La *Poétique*, Editions du Silence, Montréal, 1995.

Dans l'imitation des mythes et la transmission de la tradition, le poète ne doit pas «couper le fil», il ne doit pas intervenir en tant qu'individu indépendant et venir s'exprimer dans une création artistique originale, comme le voudra l'idéal romantique, le poète doit plutôt, selon l'idéal classique, cultiver sa mémoire et se laisser porter par sa culture.

«les fables traditionnelles, on ne peut les modifier» (1453 b 22)

D'autre part, en arrêtant son choix sur telle ou telle situation dramatique et en agencant les différentes actions qui composent le drame, le poète s'exprime; il peut même le faire avec originalité.

Pour écrire son poème dramatique, le poète doit se retirer s'imposer une contrainte et faire preuve d'initiative; il peut même être absent de la représentation. Bien sûr, à l'époque d'Aristote, le discours de l'interprète n'était pas considéré comme différent du discours poétique, mais à mesure que s'est dégagée, surtout à partir de la Renaissance, la fonction spécifique de l'interprète (herméneusis), le poète dramatique s'est «détaché» de la scène. Et plus a crû la part de l'interprétation, plus le comédien a été sollicité, poussé en quelque sorte à prendre la place du poète, et plus le spectateur a dû prendre part à l'interprétation.

Pour que soit concevable une action, il faut qu'existe un moyen de la dire ou de la saisir. En effet, je ne peux affirmer qu'une chose existe sans langage. Il n'y a cependant pas plus d'antériorité ici que dans le cas de la poule et de l'oeuf. Mais, si tout ce qui agit existe, tout ce qui existe agit-il nécessairement? L'existence est subordonnée à l'action, dans la mesure où est concevable une action réelle et non-intentionnelle, la «vraie»«vie» par exemple. Dans cette éventualité, Aristote a raison, la partie fondamentale de la tragédie ne peut être que l'action, les caractères sont donnés de surcroît (*sumperilambanousi*). Ainsi l'action irréparable, celle que n'explique aucune expérience préalable de l'existence, n'est pas nécessairement actualisée dans la tragédie. Elle est nécessaire, mais comme elle ne peut pas être présentée – on ne meurt pas en scène! - elle doit être représentée par des actions symboliques qui, elles, ne sont pas irréparables. Le geste kinésique de porter la main au cœur, le geste mimique de froncer les sourcils en abaissant les coins de la bouche et le geste vocal de râler pourraient être remplacés par d'autres gestes sans que soit modifié leur signifié commun.

Les «agissants» sont tantôt *prattontas* (*praxis*, action en général), tantôt *energountas* (*energêma*, l'action comme dépense d'énergie), tantôt *drôntas* (*drama*, l'action dramatique). L'action virtuelle ou mythique appartient à la catégorie de l'action idéale, l'action actuelle à la catégorie de l'*energêma*. L'action dramatique, pour sa part, est concrète et virtuelle. Sa partie virtuelle renvoie à l'activité du poète alors que sa partie concrète renvoie à l'activité du comédien. Une action concrète prend la place d'une action virtuelle; une dépense d'énergie représente une action mythique.

Ce qui distingue l'activité de chacun des intervenants de l'événement théâtral sera donc perçu et compris sur une base d'humanité. Nous sommes tous soumis à la logique, mais chacun dans une application différente de la même triade: le poète doit choisir des actions dramatiques qui conviennent aux actions mythiques dans le respect d'un dispositif régulateur du discours mimétique, la tradition.

Aristote nous dit que l'homme imite naturellement, mais le goût du simulacre peut-il précéder le désir d'expression? La mimétique animale est instinctuelle, alors que la mimésis est intentionnelle. C'est un moyen que prend l'artiste pour satisfaire simultanément deux désirs: celui de s'exprimer (s'affirmer) et celui de se protéger en reproduisant ce que la mémoire collective veut entendre et voir. Or, la préservation des traditions est rarement la première intention de l'artiste. Lorsque l'artiste cherche la reconnaissance et l'amour que lui portent les autres, il cède au jeu de simulacre. Mais il peut aussi donner cours à une recherche sur *soi* qui fait avancer, à travers son cas, la connaissance de soi et l'art de vivre de ceux qui le regardent et l'écotent.

«les poètes sont de même nature que nous» (1455 a 31)

La plus noble des cultures - et la culture hellénique est sans doute parmi les plus raffinées - fait une place d'honneur à la partie sauvage de l'homme (et du dieu) qui surgit, au besoin, pour chiffonner l'arrogante autorité de la raison. Contre les prétentions de tout sophisme, un serpent libérateur, Dionysos, lové à l'intérieur de chaque acteur ou spectateur, relativise les visions catégoriques et apolliniennes que nous devons avoir pour être quelqu'un dans la société. Mais le maître de soi cache sous le masque de la juste mesure une folie certaine et nécessaire. Par le théâtre, des dieux viennent sur terre, apparaissent sous des traits humains, et des hommes vont dans le monde des dieux.

Si la représentation anthropomorphe d'un dieu ne posait aucun problème à la conscience des Grecs, c'est qu'une telle représentabilité était déjà inscrite dans la langue : le lieu désigné pour l'apparition magique (*theatron*) comporte des analogies avec le lieu de la vision intérieure (*theoria*) de chacun des intervenants de l'événement théâtral. Si le monde est une scène, comme le prétend le philosophe Jacques dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare, on peut bien établir aussi une analogie entre la pensée et la scène. Une théorie du théâtre ne saurait donc s'élaborer sans ce point d'ancrage important : la pensée (*dianoia*) est une activité commune à ceux qui sont séparés par la désignation du lieu «sacré». Celui qui montre et celui qui regarde pensent de la même manière. Ils n'ont pas les mêmes pensées, ils font tous deux usage de la pensée. Et l'homme qui pense obéit, souvent sans le savoir, au précepte du Tao qui recommande de tailler les outils et les ustensiles dans le sens des veines du bois<sup>49</sup>. Ainsi, l'animal qui pense a, sans le savoir, une nature réflexive.

<sup>49</sup> Lao Tseu, *Tao t'ï king*, 28.

Le poète est, des trois intervenants, le spécialiste de la mimésis, donc des actions mythiques; le comédien est le spécialiste de l'interprétation et le spectateur le spécialiste de l'opinion. Chacun a donc un domaine de prédilection et chacun est exclu de l'une des catégories de comportement. Selon la typologie de William Morris le comportement humain peut être dominant, dépendant ou détaché<sup>50</sup>. Le détachement peut-être l'abstention volontaire de rapports sociaux ou l'isolement amèrement subi, selon qu'il s'allie à la dominance ou à la dépendance; la dépendance, pour sa part, peut-être réceptivité et compassion, si elle s'allie à la dominance, ou complaisance et autosatisfaction, si elle s'allie au détachement; la dominance est définie comme le « progrès dans l'action » (*progress in action*), qu'elle soit sociale (alliée à la dépendance) ou individuelle (alliée au détachement).

Le poète n'agit jamais en dépendance, il ne fait pas une action «consomatoire», comme se laisser prendre par l'illusion, au moment où il produit les signes de la mimésis, il combine dominance et détachement. Le comédien n'agit jamais en détachement; il ne peut pas se retirer pour produire des signes théâtraux dans la solitude de sa loge; il ne peut pas faire une action perceptuelle en même temps qu'il produit des signes (action manipulatoire). L'obscurité dans laquelle, depuis Wagner, le public est plongé pendant la représentation, favorise l'application de cette loi : ne voyant pas les spectateurs, le comédien est moins distrait par l'activité perceptuelle (voir/entendre) dans la pratique de la mimésis et de l'herméneusis; au cinéma, il ne l'est pas du tout.

Le poème dramatique présente des « agissants », ce qui donne à des personnes l'occasion d'en jouer d'autres, le contact se fait aisément, souvent inconsciemment, entre le spectateur et le personnage du mythe, l'être d'exception dont la seule existence est mentale, notionnelle et psychologique - il n'y a, en effet, de personnage que dans la pensée du spectateur – qui représente souvent la solitude et l'isolement.

L'homme est le jouet du destin et le personnage est l'instrument dont il se sert pour en inciter les effets bénéfiques ou pour en contrer les effets néfastes. Aristote décrit des cas, des combinaisons différentes d'actions dramatiques (accomplir/ne pas accomplir) et de réflexions psychologiques (savoir/ne pas savoir) en rapport avec une action mythique fondamentale.

Le premier cas, le plus simple et le plus tragique, est celui de Médée : le personnage sait (qu'il accomplit un acte irréparable) et l'accomplit. Il n'y a là ni péripétie ni reconnaissance.

Dans la hiérarchisation des valeurs de la civilisation indo-européenne, plus que le parricide et l'inceste, l'infanticide apparaît comme le plus grave des crimes. S'il y a compassion, en bout de course, pour celui qui a tué son père et fait des enfants à sa mère sans le savoir, il n'y a qu'effroi devant le crime de Médée.

---

<sup>50</sup> William Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946.



Le second cas est celui d'Œdipe et de Créon : le protagoniste ne sait pas qu'il accomplit un acte irréparable, l'accomplit et constate après coup son erreur.

Comme le protagoniste du deuxième cas «ne sait pas», au moment où il accomplit l'acte irréparable, on a pitié de lui. La responsabilité de son malheur est attribuée à ses parents, qui auraient dû se plier à la parole de l'oracle. Dans le deuxième cas, le poète peut remettre en place la crainte des dieux, la plus pieuse attitude qu'un citoyen puisse avoir. Mais Médée sait très bien ce qu'elle fait; la tragédie du premier cas est la plus intransigeante et la plus cruelle, elle «fouette» le spectateur, comme le dit Schiller. Elle ne cherche pas à ramener l'anomalie à la norme; elle laisse en suspens ce sentiment de crainte respectueuse qu'on éprouve pour un dieu qui abandonne une humaine.

Le meilleur cas, du point de vue de la catharsis, est la séquence à trois temps, plus complexe que les agencements des deux autres niveaux. Le rôle du spectateur y est fondamental : il s'y laisse mettre dans un état émotif libérateur.

Mérope ne peut pas tuer son fils. Ce serait changer le mythe, et cela, le poète ne le peut pas. Il est tenu de respecter la tradition. À la fin, dans le jeu des péripéties et de la reconnaissance, le destin de cette mère qui ne tue pas son fils est banal. L'acte irréparable, qui n'a pas lieu, est relégué au «faire» virtuel alors que le «faire» poétique du poète apparaît au grand jour.

Du point de vue de la spectature, la tension entre les émotions divergentes rend particulièrement intéressante une pièce comme l'*Antigone* de Sophocle. Dans son rapport avec Antigone (premier cas) , le spectateur est humilié, c'est à dire qu'il éprouve de la honte par rapport à une jeune femme aussi intègre, qui met sa vie en danger et défie la loi de Créon pour ensevelir son frère Polynice. Dans son rapport avec Créon (deuxième cas), il est reconforté. En effet, le tyran s'avère être un père aimant.

Sophocle a été assez habile pour mener de front deux cas : celui du refus d'obéir et de la mort volontaire d'Antigone et celui de la répudiation d'Hémon et de la reconnaissance douloureuse de Créon. Du point de vue des spectateurs, le suicide d'Antigone est héroïque; il est donc plus exaltant que celui de Hémon, parce qu'il conclut une séquence décisive. Hémon se tue par sympathie et sa mort est importante pour provoquer le second transport du spectateur : l'abaissement de l'âme vers son semblable. Œdipe et Créon continuent à vivre dans la douleur. Le spectateur qui participe mentalement à la représentation de l'*Antigone* de Sophocle, est d'abord «élevé» par Antigone, son âme est conduite par le comportement dominant de la fille-sœur d'Œdipe, vers le *haut lointain*, c'est à dire vers le sommet, là où la noblesse opère, chez les grands, car seul un grand personnage peut mener à terme un projet suicidaire où ne sera sauvé que l'honneur de la famille, puis vers le *bas proche* quand il « sympathise » avec Créon.

Du point de vue de la catharsis, le premier cas provoque une relation impliquant un passage de la pitié à la peur : une mise à distance du plus proche, la découverte bouleversante de l'intolérable dans le domaine même du familial. On est

comme Antigone, avec elle, on se fait même son complice au moment où, dans le premier épisode, elle conçoit le projet d'ensevelir son frère. Toutefois, lorsqu'elle refuse l'aide de sa sœur Ismène qui essaie de lui faire renoncer à son projet, on se sent mis à distance. Et lorsqu'elle se pend avec son amant, refusant tout compromis, Antigone s'éloigne irrémédiablement de nous. Cette mise à distance est aussi une élévation, la glorification d'une victime.

Dans les termes d'Aristote, celui qui assume, en pensée, la représentation produit d'une part la preuve (*pistis*), d'autre part l'opinion (*gnômê*). L'action mentale du spectateur détermine l'action rhétorique de l'interprète : qu'il le veuille ou non, le comédien joue pour des applaudissements ou quelque autre type de gratification. Les signes de la représentation sont subordonnés aux signes d'appréciation. Le nier serait faire fi de la logique même. Le but premier de l'art dramatique n'est donc ni la mimésis (imitation poétique) ni l'herméneusis (interprétation), mais la catharsis, que le principal bénéficiaire est le spectateur; toutefois, jusqu'à fort récemment, la majorité des études théâtrologiques ont négligé d'analyser les réactions du spectateur et de définir les différentes opérations de la mimésis et de l'herméneusis en fonction de l'activité des spectateurs.

L'homme est un animal qui réfléchit, mais il ne pourrait pas le faire si les êtres individuels ne pouvaient être comparés entre eux, malgré leur humanité commune. La réflexion suppose l'existence, qui suppose elle-même l'essence; mais l'essence ne peut être saisie que par le langage symbolique. Or, la langue doit exister avant que le sujet puisse y saisir son identité. Certes, la conscience de soi des individus est une forme mentale du discours dont on ne peut nier la réalité, mais au niveau le plus enfoui de la mythologie, dans la grammaire de ce Peirce appelle des icônes logiques, chaque signe de la langue comporte un symbole. Le sujet est une fiction sans laquelle l'être humain ne pourrait saisir son identité (essence) et connaître son existence. L'être humain est nécessairement pareil et différent, séparé et lié. Ce qu'il a d'unique lui est particulier, ce qu'il a en commun avec ses semblables, la capacité de réfléchir par exemple, est une idée générale. Comme il ressemble aux autres êtres humains, chaque individu peut leur être comparé. Ce qu'il a d'unique et de particulier ne dépasse pas l'apparence. On ne prouve pas la vie, on essaie de comprendre ses rapports avec le monde et l'être.

### 3.1.2 herméneusis

Dans l'événement artistique, chaque catégorie d'intervenants agit différemment des deux autres catégories. Non seulement les opérations de la mimésis sont-elles différentes des opérations de l'herméneusis ou de la catharsis, mais chacun des intervenants est tour à tour émetteur et récepteur. Une question surgit : Qu'est-ce qui distingue l'activité du personnage de celle du comédien, poète ou spectateur?

Au théâtre, ce qu'on appelle la présence, cette «chose» indéfinissable qui se sent, mais ne peut pas s'expliquer, correspond à ce que Peirce appelle un signe d'*essence* (par opposition au signe d'existence qui serait, par exemple, l'expression d'un état émotif complexe et particulier). Ce qui se saisit dépend du langage et relève du savoir, alors que ce qui se sent dépend de la présence physique et relève de la connaissance. Comme l'émotion, la présence est un concept rebelle qui résiste à la description scientifique. Les émotions produites ou suscitées par la pensée (imagination) du spectateur ne sont pas nécessairement visibles, audibles ou même palpables; elles n'en sont pas moins des signes de quelque chose. Le statut du signe d'essence est précaire parce que la priméité pure est inconcevable. Pour qu'un signe soit lisible ou compréhensible, il faut d'abord qu'il soit vu, entendu ou touché.

Le signe d'*essence*, le qualisigne de Peirce (la sensation de rouge)<sup>51</sup>, est inconcevable en tant que signe si n'est pas pris en considération celui ou ceux pour qui le signe est fait. Dès que la sensation de rouge prend la forme d'une pensée colorée et/ou sonore, il devient signe d'existence, un signe visible pour le regard intérieur et audible pour la conscience individuelle d'une personne. Or, la sensation ne peut représenter un objet (le rouge) que pour un sujet, pour quelqu'un qui le ressent. Dès qu'apparaît le mot «rouge», la sensation identifiée est traduite. Une saisie rationnelle est possible à partir de l'évocation émotive: c'est ce que Peirce appelle la *subjectifaction* d'un signe<sup>52</sup>. Le comédien est présent en chair et en os et les signes qu'il produit *sur* scène sont d'autant plus chargés d'indexicalité que leur référent est «abstrait» ou subjectivisé.

L'opération qui consiste à transformer un signe d'existence (indice) en signe d'essence (symbole) est l'indexicalisation; l'opération inverse, la symbolisation. La spectature partant du symbole et l'illustrant, jusqu'au plaisir de l'extase ou de l'identification émotive est une spectature imaginative, alors que la spectature «inverse», où l'âme va vers le plaisir cruel de la saisie rationnelle et de l'affirmation de soi, est plutôt didactique. Elle remet en place du connu; la spectature imaginative va de l'avant, vers l'inconnu.

Les signes produits sur une scène traduisent les symboles du poème dramatique en indices qui à la réception, sont traduits en idées et/ou émotions dans la pensée des spectateurs. Pendant que les comédiens assurent l'incarnation des personnages et l'actualisation de la situation dramatique, le spectateur est chargé de recevoir et de comprendre (saisir/sentir). À l'indexicalisation d'un symbole sur la scène (l'*incarnation* du personnage par le comédien), correspond, dans la pensée du spectateur, la symbolisation des indices. Dans la mesure où le spectateur doit *reconnaître l'objet* de ces indices pour obtenir le plaisir de la saisie rationnelle, il opère des symbolisations. Au moment des applaudissements, les rôles sont inversés : les spectateurs produisent des indices et les comédiens, qui saluent, opèrent une symbolisation. Les signes concrets de l'appréciation du public sont transformés en

<sup>51</sup> Op. cit., 2.254, p. 147.

<sup>52</sup> Ibid., 2.428, p. 260.

symboles (abstraites), dans la pensée des comédiens. Du point de vue de la communication, qui n'est pas si éloigné de la *Poétique* qu'on serait porté à le croire, l'échange constitue l'action complète.

Aristote ne nous donne pas beaucoup d'indications sur la nature de l'herméneusis (discours d'interprétation). Comme il s'adresse au poète dramatique, il renvoie à l'étude de la rhétorique tout ce qui concerne le jeu. En outre, à une époque où s'est déplacé vers l'interprète l'intérêt principal de l'art dramatique, il est compréhensible qu'on ait négligé de lire dans la *Poétique* une leçon de spectature. Puisque la dramaturgie moderne fait une large part à l'interprète, l'herméneusis s'est développée comme une zone d'activité autonome, indépendante de la mimésis et de la catharsis, mais pourtant présente en chacune d'elle. Il ne faut donc pas s'étonner du penchant anti-aristotélicien de la plupart des théoriciens du théâtre et des réformateurs. En effet, malgré la pertinence de certaines remarques théoriques qui pourraient nous en éloigner (Lope de Vega, Brecht, Boal), la *Poétique* d'Aristote s'impose comme modèle de toute théorie du théâtre. Certes, la logique implacable du Stagirite cède à la morale; il insiste sur ce que les Classiques français appelleront la bienséance, mais il n'écarte pas la part émotive de l'interprétation. L'interprétation combine en effet l'explication et l'illustration : la preuve (*pistis*) d'un cas particulier se fait à force de précision alors que l'opinion (*gnômê*) s'appuie sur l'énonciation d'une idée générale.

Qu'est-ce qui distingue alors l'activité idéale des personnages de l'activité des interprètes? Comme le personnage n'existe que virtuellement, il ne produit pas d'indices et n'est pas présent. Il ne peut pas imaginer lui-même ce que le poète, le comédien et le spectateur lui font vivre.

Parmi les actions de l'acteur en scène, certaines sont concrètes, un geste, un cri, un pas, d'autres sont «abstraites» et symboliquement représentées. Concrètement Œdipe ne fait rien : il ne tue pas son père sur la scène. Pas plus qu'il n'y couche avec sa mère : ce sont des actions mythiques. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, Œdipe mène une enquête et dialogue avec Tirésias : ce sont des actions dramatiques. Seul l'acteur qui l'incarne agit; il respire, vit, parle et bouge à la place d'Œdipe : ce sont des actions théâtrales. L'action théâtrale est concrète (physique) *et* abstraite (symbolique). Comme la représentation théâtrale n'est pas indépendante de la *spectature* - c'est même ce sur quoi se fonde la dimension pragmatique du théâtre - l'action théâtrale, comme le symbole, est *et* représentée<sup>53</sup>, l'acteur vit et incarne.

Le spectateur, pour sa part, n'agit jamais en dominance, du moins jamais dans le temps et l'espace réservée à la représentation théâtrale. Il accepte de se tapir dans le noir, de se taire, de retenir les effets de sa présence et de s'abandonner, en pensée, à l'illusion, parce qu'il sait que l'issue de la représentation théâtrale du poème dramatique peut, sinon le transformer, du moins le rassurer, mais aussi parce qu'il se

<sup>53</sup> Voir Tzvetan Todorov *Théories du symbole*, Paris, Seuil, «Essais», 1977.

sait l'évaluateur de l'événement. La spectature<sup>54</sup> est la plus importante des trois fonctions; on peut vivre une catharsis sans que le poète, ou même le comédien soit présent. Par ailleurs, on ne peut pas faire de mimésis sans s'adresser à quelqu'un, sans le faire pour quelqu'un, pour amener quelqu'un à faire quelque chose.

Pour définir la spectature, il faut d'abord l'inclure dans une économie générale de la construction du sujet. En effet, si le spectateur s'adonne avec autant d'enthousiasme au spectacle, c'est qu'il en tire quelque chose : il consomme un produit culturel dans l'intention d'en avoir du plaisir. Or c'est précisément cette dimension hédoniste de la spectature qui a été, sinon évacuée du moins atténuée, aussi bien par les interprétations pathologique et religieuse de la catharsis, la purgation et la purification n'étant pas particulièrement plaisantes.

Grâce au travail conjoint, dans la pensée, de la raison et de l'imagination, grâce à la collaboration, dans le théâtre, du poète et de l'acteur, le spectateur peut jouir et juger. Il est le maître, puisque c'est selon son bon plaisir que s'organise la représentation du poème dramatique. Son discours imminent est déterminant pour les artistes de la scène. Comme les poètes et les acteurs lui ont montré qu'en tant qu'être humain, il peut s'exprimer et signifier, le jeu du spectateur s'achève soit dans l'affirmation de la conscience de soi, souvent par la compréhension, saisie rationnelle des liens entre les éléments, soit dans la compassion. Or, pour comprendre, il faut d'abord regarder/écouter (actions du second degré), et pour écouter ou regarder, il faut d'abord voir/entendre (activité perceptuelle du premier degré).

### 3.1.3. catharsis

Lorsqu'il s'agit de définir une expérience vécue, surtout si elle comporte des perceptions sensorielles, le choix des termes est toujours épineux. Comme la dénotation va du général au particulier, le langage symbolique ne dispose, pour témoigner de la matérialité d'un événement, que de la métaphore. Elle seule arrive à donner une idée de ce qu'on voudrait circonscrire, mais qui nous échappe irrémédiablement.

Pour décrire l'expérience physique du transport émotif, le langage scientifique ne nous fournit pas de termes spécifiques aux «mouvements de l'âme». Cette description devra donc partager ses métaphores avec d'autres activités. C'est ainsi que les termes utilisés pour décrire l'effet des «passions» sur les êtres humains qui les produisent à l'aide de leur imagination renvoient souvent au mouvement. Qu'on se dise «ému», «retourné» ou «transporté», c'est toujours à l'aide d'une métaphore de retournement qu'on essaie de saisir l'essence de son état émotif. On fait appel à des termes dénotant un déplacement et pourtant notre corps n'y fait souvent ni geste kinésique ni geste proxémique. Immobile dans son fauteuil, le spectateur qui vit une

<sup>54</sup> Nous empruntons le terme «spectature» à l'ouvrage de Yves Thoret, *La Théâtralité, étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993. L'auteur définit la spectature comme «l'effet produit sur le public par le spectacle» (p.11). Il se noue une «intercraction ludique complexe» entre le spectateur et le comédien. «C'est c'est action spectatrice que la théâtralité doit inclure dans sa définition» (p.12).

catharsis est entraîné, sans se déplacer physiquement, dans une série de mouvements de l'âme (*psuchê*). Le mot «série» est important, parce qu'il nous indique, d'entrée de jeu, que ces déplacements de l'âme impliquent une *séquence temporelle*, le passage d'un état X à un état Y : de la familiarité à l'étrange « dépaysement » ou inversement de la crainte de n'être rien à la joyeuse affirmation de soi de l'acte cognitif. La catharsis se produit à la suite d'une série d'actions incluant la création et l'interprétation d'une œuvre d'art. C'est une grave erreur de parler de la passivité du spectateur, car s'il cesse de bouger et de parler, pour produire en temps voulu des signes attendus comme les applaudissements, il reste actif mentalement au cours de la représentation et cette activité est la raison d'être même de l'événement théâtral.

Pour que le spectateur soit transporté, il faut que, dans un contexte culturel donné, les concepteurs du spectacle et les interprètes jouent habilement des formes et des thèmes qui sont mis à leur disposition, de manière à provoquer les opérations mentales qui conduisent au transport émotif. Les rapports complexes entre la production des signes «matériels» de la représentation et la production de signes mentaux de la réception demeurant une zone peu explorée par la sémiologie, il ne saurait en être question ici sans que soient abattus quelques préjugés et sans que ne soient érigées quelques balises utiles. Certes, l'interprète aura tendance à se substituer au poète et, pour sa part, le spectateur aura tendance à prendre une part active à l'interprétation. Or, ces variantes de l'orientation de l'événement de communication théâtrale ont un effet marquant sur le style des artistes impliqués.

Afin de rétablir la primauté du spectateur dans l'échange théâtral, il faut redéfinir la catharsis. Après avoir établi la spécificité de chacune des activités impliquées dans l'événement artistique, la mimésis (ensemble des opérations poétiques), l'herméneusis (ensemble des opérations interprétatives) et la catharsis (ensemble des opérations réceptionnaires), il convient de les relier au fonctionnement de la pensée (*dianoia*) qui, lui, est universel (*katholon*), c'est à dire commun à tous les intervenants de l'événement artistique : le poète, l'interprète et le spectateur. Ainsi, tout en démontrant l'actualité d'Aristote, on pourra mieux comprendre pourquoi le spectateur va s'asseoir dans un fauteuil de théâtre et comment l'abandon volontaire de la pensée à la fiction dramatique le change pour le mieux.

Le mot catharsis est employé par Aristote, comme foyer d'une métaphore médicale. *Ce* que la tragédie ou les chants d'enthousiasme *font faire* à leurs *usagers* ressemble à ce que fait faire au malade une purgation. Les commentateurs d'Aristote ne s'entendent pas sur le sens de la catharsis. S'agit-il d'une purgation comme la pratique médicale dont elle tient son nom? S'agit-il d'une hygiène préventive de l'âme?

Le phénomène de la catharsis est loin d'être circonscrit lorsque nous le comparons à une purgation. Certes, c'est en absorbant une forte dose de fiction que le spectateur peut éliminer certaines humeurs malsaines. Mais qui songerait à éliminer la pure émotion esthétique ou la compassion universelle? Ce serait

abandonner toute morale. Or, l'art dramatique, en tant que forme de communication, ne survivrait pas sans fonction sociale.

Grâce à la mimésis, le spectateur consentit à la peur de manière à mieux gérer sa peur lorsque se présenteront des événements terrifiants, lorsque le malheur s'approchera de lui ou simplement lorsqu'il se retrouvera en face de l'inconnu. Mais cette conception de la catharsis ne semble plus tenir lorsqu'il s'agit de la pitié. En effet, on ne va pas au théâtre pour éprouver de la compassion pour des êtres de fiction qui souffrent de manière à ne plus en éprouver pour des êtres réels quand se présenteront des événements attendrissants et «remuants».

À la Renaissance, la *catharsis* a été «la *crux* de l'exégèse aristotélique»<sup>55</sup>. N'ayant jamais cessé de susciter un très vif intérêt chez les lecteurs de la *Poétique*, elle revient aujourd'hui à «l'avant-scène» des études sémiologiques sur la réception. Forts des recherches menées dans le domaine de la neurologie et dans celui de la théâtrologie, nous pouvons maintenant décrire avec plus d'acuité les opérations mentales qui font partie de l'activité du spectateur, en ce qu'il est semblable aux autres hommes et pense, c'est à dire fait usage du cerveau, surtout au cours une représentation théâtrale. Grâce à l'intelligence rationnelle, c'est à dire la pensée analytique, une spécialisation de l'hémisphère gauche du cerveau humain, le spectateur vient à bout des énigmes; grâce à son imagination, une spécialisation de l'hémisphère droit, il se met dans des états émotifs qui, le remuant sans le priver de son contrôle, lui procurent du plaisir.

La catharsis doit-elle être considérée comme la «purgation» des passions en général ou de «ces sortes de passions» que sont la peur et la pitié? Contrairement à Racine, qui s'en tenait aux deux *pathêma* mentionnées par Aristote, Corneille fondait sa théorie de la tragédie sur les passions reliées à la grandeur et l'admiration. Mais bien que leurs visions semblent, à première vue, radicalement opposées, on constate, en y regardant de plus près, que l'admiration est une forme de peur et que donc, les deux émotions retenues par Aristote couvrent tout le champ des «passions».

Alors que l'interprétation morale, qui a été celle du classicisme français des XVIIe et XVIIIe siècles, traduisant *catharsis* par «purification», étendait la conception de cette pratique à l'ensemble des passions, et passait sous silence le plaisir, la jouissance inhérente à la spectature, l'interprétation pathologique de la catharsis, qui a été celle des philologues allemands du XIXe siècle, limite la purgation aux deux «passions» mentionnées par Aristote, la peur (*phobos*) et la pitié (*eleos*), et à l'idée d'un soulagement accompagné de plaisir.

Dans son *Accompagnements pour la Poétique*, Pierre Gravel jette un éclairage nouveau sur la notion de catharsis à l'aide d'autres textes d'Aristote. Dans les chants d'enthousiasme, l'âme est troublée pour être ensuite apaisée. L'apposition notion de *kouphidzonthai* (soulagement accompagné de plaisir) au terme catharsis le met en rapport avec l'activité sexuelle et plus précisément «le plaisir du mâle pendant la

<sup>55</sup> J. Hardy, Préface à la *Poétique* d'Aristote, Éd. Les Belles Lettres, p. 19

copulation»<sup>56</sup>. En ajoutant à la métaphore médicale une métaphore sexuelle, Aristote nous indique la nature hédoniste de l'activité du spectateur.

«La notion de la 'catharsis' se voit ainsi liée à l'élaboration technique d'un surplus qui doit être évacué, ce qui donne naissance au plaisir, et non pas à ce que nous pourrions appeler un virage à l'aigre. »<sup>57</sup>

On irait donc au théâtre pour produire un surplus de peur et de pitié, et ensuite l'évacuer à l'occasion de l'un de ces revirements de l'âme qui sont la raison d'être du poème dramatique. Il est aisé de vérifier le bien-fondé de cette métaphore, si l'on regarde la succession logique de l'apitoiement et des larmes, mais pour ce qui est de la catharsis de la peur, les choses ne sont pas aussi simples. L'individu qui a peur, se protège. Il se replie et son recul provoque une intense activité mentale : soit que sa raison ou sa capacité d'analyser la situation reste paralysée pendant que son imagination ou sa capacité à voir la situation dans sa globalité glaçante s'en trouve fortement stimulée, soit que son imagination ne puisse pas produire une vision d'ensemble de la situation et que sa pensée analytique s'en trouve stimulée. Dans ce dernier cas, la pensée produit des signes apodictiques grâce auxquels le spectateur peut s'expliquer tout ce qui, restant inconnu, lui fait peur et le provoque intellectuellement; il peut solutionner l'énigme, opérer la réduction métaphorique et comprendre, ce qui le mène souvent à rire. Or, la saisie rationnelle est le fondement du rire; elle dépend d'un échange fructueux entre l'hémisphère gauche qui fournit à l'hémisphère droit les signes apodictiques sans lesquels ne pourrait pas être produite la vision d'ensemble, la synthèse, rassurante, qui intègre le particulier dans le général, et l'hémisphère droit, qui fournit à l'hémisphère gauche des signes apophantiques sans lesquels ne pourraient être menées la comparaison, essentielle à l'analyse.

La pensée holistique produit des signes apophantiques capables d'«émouvoir» le spectateur, c'est à dire de l'amener à faire l'expérience du frisson d'horreur ou à le fuir dans l'intellectualisation. Toute sémiotique de la spectature devra donc tenir compte de la structure biologique du cerveau, de la fonctionnalité spécifique de chaque hémisphère et de la saine régularité des échanges neuronaux entre eux.

«Admettons donc que la pitié est un genre de mouvement douloureux qui est suscité par l'apparition d'un mal mortel et douloureux, qui atteint quelqu'un qui ne le mérite pas et en est indigne, un mal auquel on puisse penser qu'il nous atteigne, ou l'un de nos amis, et lorsqu'il semble proche. »  
(*Rhétorique*, 11, 8)

Les réactions du spectateur peuvent être multiples, mais on ne saurait les analyser ou leur accorder une valeur, si on ne les relie pas, d'une manière ou d'une

<sup>56</sup> Pierre Gravel, *Accompagnements*, p.52.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.53.



autre, à la polarité qui existe entre la peur (*phobos*) et la pitié (*eleos*). Toute la gamme des émotions humaines et des comportements se ramène à ces deux pôles : la mise à distance de ce qui nous inspire de la peur (crainte, respect, prudence, angoisse) et le rapprochement de ce qui nous inspire de la pitié (compassion).

«tout dans la pitié se joue dans les termes de la proximité»<sup>58</sup>

En d'autres mots, plus le malheur se rapproche de nous, plus la peur nous envahit. Tout examen de la condition humaine ou des ravages de la civilisation nous plonge dans le désarroi et provoque en nous l'effroi.

Qu'est-ce qui nous fait peur? Tout ce qui, s'il arrivait à quelqu'un d'autre, nous ferait ressentir de la pitié. Dans le premier cas, l'âme a un mouvement de recul, dans le second un mouvement de rapprochement.

«...le spectateur s'exerce, s'affermit, et ainsi s'immunise, pour la vie réelle, contre les défaillances de l'âme»<sup>59</sup>

Lorsqu'il traite de la pensée, Aristote oppose la démonstration et l'illustration. Il y a la même dynamique d'opposition entre le respect de la tradition et la liberté d'expression, au niveau poétique, entre la quête du sens et l'engagement émotif, au niveau de l'interprétation, et entre le plaisir de prendre et celui d'être pris, au niveau de la catharsis, qu'entre les fonctions de la pensée. Le spectateur vit un changement comportemental, il passe de la dépendance (réceptivité) à la dominance. Les opérations de la catharsis mettent en jeu, successivement, l'abandon et l'affirmation de la conscience de soi. De la même manière que la mimésis et l'herméneusis comportent des opérations contradictoires, la catharsis oppose la peur et la pitié.

D'après l'idéologie classique, qui sous-tend le texte de la *Poétique*, il y a une sorte de peur qu'il fait bon ressentir : la crainte prudente des dieux, sage comportement des hommes pieux, une émotion rassurante. La prudence, mère de toutes les vertus, s'avère être la plus agréable des peurs. Mais à l'autre extrémité de la gamme des peurs, il y a une peur épouvantable, une peur qui fait mal et qui toujours accompagne le malheur : la panique ou peur du dieu Pan. Du point de vue d'Aristote, la panique, qui est une peur hystérique, n'est pas bonne pour le citoyen-spectateur; aussi le but de l'art dramatique ne doit pas être d'éveiller des passions qui échappent au contrôle de la raison, mais d'emmener plutôt le spectateur à ressentir la bonne peur, celle qui se cultive, et la bonne pitié. Et, puisque ces catégories existent pour rendre «pensable» le domaine des émotions, les mêmes degrés existent dans la pitié : la compassion lénifiante est un plaisir, le désarroi émotif une torture.

Or, l'art dramatique s'intéresse particulièrement aux situations qui suscitent simultanément la peur et la pitié, parce que leur coïncidence provoque chez le

<sup>58</sup> Pierre Gravel, *Accompagnements*, p.49.

<sup>59</sup> Hardy, J., *Avant-propos à La Poétique d'Aristote*, p. 19.

spectateur un malaise plaisant ou un plaisir malaisé. Le terme grec *eleos*, que nous traduisons par pitié, est construit avec la même racine (*elix*) que le verbe *elissô*, tourner, retourner. Le mot français «hélice», de même origine, peut donc nous aider à comprendre la nature essentiellement dynamique de la catharsis.

La peur et la pitié, considérées comme les faiblesses de l'homme, correspondent respectivement au mouvement d'éloignement et de rapprochement de la conscience individuelle dans les situations qui la mette en relation avec l'inconnu, venu de loin ou surgi de l'intérieur. En d'autres mots, lorsque l'objet qui provoque la peur est proche - il arrive qu'il se confonde avec le sujet pensant -, la conscience est bouleversée : le proche et le lointain se confondent; ce qu'on croyait connaître nous apparaît tout à coup comme un inconnu lointain. Et ce qu'on croyait étranger, à qui l'on prêtait des caractères menaçants, nous apparaît comme identique à soi. Ce type de transport émotif est tragique quand le spectateur passe de la pitié à la peur, comme c'est le cas avec le personnage d'Antigone dans la pièce de Sophocle : après avoir sympathisé avec la victime structurelle de la pièce, qui lui ressemble comme une sœur, le spectateur doit faire face à la condamnation de Créon. L'entêtement de la jeune femme et son suicide hors scène le mettent dans une position délicate : il ne peut pas prendre simultanément le parti d'Antigone et celui de Créon. L'admiration secrète du spectateur pour la grandeur des actions d'Antigone suscite l'éloignement, la crainte prudente, à l'égard de celle qui, bien qu'elle soit comparée à la déesse Athéna, nous ressemble tellement.

D'autre part, d'un malaise ou d'un déséquilibre initial, le spectateur peut être amené à prendre ses distances par l'activité analytique ou à mettre à distance le personnage qui lui inspire du dégoût, de manière à passer librement au bien-être et à l'équilibre. Alors le transport émotif, n'est plus tragique, il relève plutôt de la comédie. Même si la correction administrée, en pensée, par le spectateur à la victime sacrificielle de l'événement théâtral, n'est pas comique en soi, le spectateur y opère la catharsis de la peur. La punition du méchant a la même fonction que le rire, elle procure un soulagement qui fait du bien.

Le spectateur souffre de la maladie de Pan. La panique est la faiblesse de l'homme. Or le seul remède à la peur de l'inconnu est l'expérience cognitive. Tout ce qui est saisi rationnellement, donc «retournable», dans le sens de la répétition, rassure l'individu, mais la personne développe une accoutumance aux « produits synthétiques » de la pensée et finit par prendre les représentations mentales pour des réalités. En croyant qu'il suffit de prononcer le nom d'une chose pour faire la preuve de son existence, on s'enlise dans le confort d'un auto-apitoiement sournois, que le théâtre, grâce à la catharsis, a pour fonction de transmuier en bonne et utile compassion. Il faudra donc avoir recours à une panique artificielle pour opérer la catharsis de cette sorte de pitié qui est l'attachement logique aux symboles.

L'amateur de mélodrame qui se retrouve devant un drame policier ne pourra obtenir son plaisir d'humanité sublime qu'à travers le processus intellectuel de la déduction. Aussi bien dire que s'il est un habitué des larmes de compassion, il sera

frustré de son plaisir romanesque, comme est privé de son plaisir héroïque, l'amateur d'intrigues complexes et de déduction devant un mélodrame où tout est clair en partant, où l'on sait bien que la victime structurelle, la pauvre fille malade et sans le sous à qui s'en prend un «écœurant», sera glorifiée à la fin. Car moins la preuve est complexe, plus l'*opinion* émeut le spectateur. Assister à une joute sportive et participer avec enthousiasme à faire la *preuve* que l'équipe ou l'athlète qu'on a choisi mérite qu'on l'appuie, est une opération relativement simple du point de vue de la pensée analytique; l'*opinion* qu'en a l'amateur n'en est que plus vive.

Pour être efficaces, c'est à dire être capables de susciter les émotions et les pensées qui constituent la catharsis, l'écriture du poème dramatique, son interprétation et la construction des personnages doivent se faire de concert et dans le respect d'une certaine tradition. Selon que soit ciblée une catharsis analytique (de la peur) ou une catharsis holistique (de la pitié), aussi les intervenants de l'événement théâtral devront-ils se soumettre ensemble à certaines conventions. Par exemple : éviter le rire quand le but est l'effroi; si le but est le rire, éviter l'effroi.

Comme la pensée holistique se développe dans l'adhésion du sujet à sa dissolution dans une entité plus grande (l'humanité), la catharsis holistique conduit aux larmes. Les barrières érigées par la conscience individuelle dans son effort constitutif cèdent au flot naturel du rapprochement entre les êtres humains qui submerge l'âme. La catharsis analytique, pour sa part, est le domaine même du rire, elle se prépare en dressant ces barrières et met en jeu la part de la pensée consacrée à s'armer, voire à s'immuniser, contre la peur.

Ce qu'on ne connaît pas, qu'il vienne d'espaces lointains ou surgissent des tréfonds de l'être, peut nous intriguer, nous attirer, nous pousser vers l'action ou nous paralyser. Chacune de ces réactions dépend des états d'âme de ceux qui les vivent. Celui qui est attiré par le danger et l'inconnu fuit la banalité, c'est à dire cet état d'âme « ronflant » auquel nous conduit l'autosatisfaction de la compassion humaine, et s'aventure dans l'invention mythique de soi-même, ou plus précisément dans la création de son Moi, héroïquement arraché à la mêmeté de l'humanité. Ceux qui visent, au contraire, le réconfort de l'ordinaire, fuiront plutôt la tragédie et le point de vue morbide des négateurs de tout, même de la plus banale analogie.

Il serait aussi vain de vouloir se passer de Bergson dans le domaine du rire qu'il l'est de se passer d'Aristote dans le domaine de la catharsis. D'entrée de jeu, son ouvrage *Le Rire* le dit : « Le rire est la chose de l'intelligence ». On peut dire du rire les mêmes choses qu'on dit du concept analytique, qu'il « n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion » et qu'il est toujours « d'un groupe ». Bergson établit clairement le rapport entre le rire et la saisie rationnelle, entre une expérience physique et le domaine des symboles, mais il ouvre aussi la porte à la cruauté. Le plaisir sadique, qui consiste, selon René Girard, à « se venger de ne pas être Dieu », ressemble en tout point au plaisir de trouver la solution, opérer la réduction métaphorique, trancher le noeud gordien du sens d'une proposition, qui amène l'âme à l'exaltation et peut provoquer le rire.

«...le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, je veux dire un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. Il s'y mêle une arrière-pensée que la société a pour nous quand nous ne l'avons pas nous-mêmes. Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement. »<sup>60</sup>

La cruauté du bourreau, comme celle du spectateur, neutralise sa peur. La mécanique mélodramatique mise en place sur la scène incite les « joueurs » de la salle à participer activement à l'événement théâtral, à l'humiliation publique d'une victime sacrificielle et à la glorification privée d'une victime structurelle à laquelle s'identifie l'usager. L'importance qu'a pris cette identification dans le théâtre psychologique du XIXe et du XXe siècle est proportionnelle à l'abandon, dans l'événement théâtral dramatique, du ressort comique, donc de la cruauté des spectateurs.

Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie.<sup>61</sup>

L'exclusion du rire, ou plutôt son confinement au rôle secondaire quant à la catharsis, a forcé le retournement contre soi-même de la violence sacrificielle de l'usager. Tant qu'est assuré l'épanchement complaisant, qui accompagne généralement le choix d'une thématique humaniste et la production de concepts et d'images où l'icône logique joue un rôle fondamental, l'usager peut sacrifier son plaisir de saisir, comme l'aigle Jupiter, et celui de punir le malfaisant.

Les mythes, repris par les poètes dramatiques, offraient aux spectateurs grecs des jeux logiques impliquant des émotions fortes. Penser l'impensable est une manière de flirter avec l'inconnu qui, loin de soulager l'angoisse, l'exacerbe et transforme l'expérience douloureuse en conquête de la sagesse (*sophia*) ou de la paix de l'âme, en conquête du courage nécessaire à la réalisation de soi. Si la représentation théâtrale comporte un jeu logique concernant l'être humain, il y a de fortes chances que le spectateur en sorte transformé ou en voie de transformation : il sait maintenant que chacun est l'autre de quelqu'un, il accepte que l'autre soit en lui et qu'il surgisse à l'improviste de ses propres entrailles. Ainsi la spectature peut donner lieu à la construction du sujet.

Au mieux, la magie opère, il y a compréhension dans le sens large du terme. Au-delà de la saisie rationnelle, le spectateur «prend avec» soi la problématique de la situation ou le mythe et agit en conséquence. Au pire, le spectateur n'est pas ému; il reste assis sans comprendre. L'image mentale qu'il se fait de lui-même et du monde dans lequel il vit reste imperturbable. Il n'y a pas eu de transformation de sa conscience. Il est resté ce qu'il était. Tout au plus a-t-il acquis quelques informations

<sup>60</sup> Henri Bergson, *Le rire*, Paris, P.U.F., p. 104.

<sup>61</sup> Ibid., p. 102

: lui et l'autre sont des êtres humains comme tout le monde... mais chacun différent des autres. Alors pourquoi se donner la peine d'aller vivre intensément cette différence et cette ressemblance dans une salle où se coudoient, dans l'espace qui leur est alloué, des spectateurs individuels? La réponse est déjà dans la question. Ils vont comprendre ensemble, c'est à dire *saisir* chacun pour soi l'*essence* et *sentir* en commun l'*existence* de l'être humain. Le jeu théâtral apparaît donc comme un échange de signes qui permet aux diversités d'une société de s'exprimer dans une parole unificatrice de sagesse, symbole même de l'équilibre.

Pour s'approcher, le spectateur a besoin de lieux communs. Pour être ému, il a besoin de se reconnaître et où se reconnaîtrait-il le mieux que dans des généralités (*katholoi*, idées générales ou universaux)?

### 3.2. les mouvements de l'âme

L'âme (*anima*), en grec *psuchê*, n'a de sens, comme partie de l'être, qu'en rapport avec les contraires irréconciliables que sont le corps (*soma*) et l'esprit (*noos*). L'ensemble de la civilisation occidentale a retenu la leçon de Platon dans la métaphore du chariot : deux chevaux, l'Âme et le Corps, menés par l'Esprit. Des trois parties de cette image opposant tour à tour les deux chevaux, d'une part - l'un est sauvage et noir, l'autre, blanc et presque humain – et, d'autre part, la maîtrise de l'aurige et le laisser-aller des bêtes sans brides. L'Âme est partout chez elle : partie sensible du corps, elle participe à la vie émotive et sensuelle; partie matérielle de l'esprit, l'Âme est le premier mythe, c'est le masque sous lequel la pensée analytique se cache pour inventer ce que les psychologues ont appelé le Moi.

La séparation de l'être individué en trois parties est mensongère, c'est une *façon de parler* qui permet de voir mentalement (*theoria*) et qui ainsi nous aide à saisir les modalités de l'être, mais l'Être, on le sait bien, ne peut pas être complètement décrit. La figure (métaphore conceptuelle) qui permet de rassembler en un seul *tout* trois parties distinctes est un moyen que prend la pensée pour donner au Moi l'occasion de s'affirmer, c'est à dire de croire qu'il est vraiment fait de trois parties, le corps, l'âme et l'esprit, qui ne font qu'une personne, de se saisir donc, rationnellement, comme un être tripartite. Une telle conception met en jeu quatre éléments : au trio du chariot s'ajoute en effet l'individualité personnelle du *tout* rassembleur. Le tout, l'Être, est plus grand que les trois parties qui le constituent. Pour qu'ait un sens la métaphore du chariot, il faut qu'a priori soit posée l'idée d'un véhicule.

En traduisant *psuchê* par « psyché », et non par « âme », comme on l'a fait longtemps, on ramène l'être à sa constitution bipartite. On oppose, c'est à dire qu'on pose comme antithétiques, en a priori logique, *psuchê/noos* et *soma/phusis*. On réduit l'être à deux parties : le psychique (ou mental) et le physique. L'Âme reste la bête noire des matérialistes, parce que son existence suppose un rapport entre l'esprit

et le corps qui n'est pas un simple rapport d'exclusion mutuelle, mais un rapport complexe d'interpénétration.

Dans la mythologie grecque, Psyché, aimée d'Éros, finit par s'unir à son amant divin en s'élevant au Ciel. Prototype de l'assomption, l'élévation de la belle mortelle à des noces sublimes représente l'union possible du Ciel et de la Terre, la rencontre possible du mortel humain et de l'immortel divin. Mais cette union, le Temps (*Chronos*) est loin de la souhaiter, il fera tout pour la différer, car tant qu'étaient unis ses parents, Ciel (*Ouranos*) et Terre (*Gaia*), il était prisonnier sous terre. L'idéalisme est toujours accompagné d'une conception néfaste du Temps. L'idéal de la jeunesse éternelle (*Uranus*) est hors-temps.

L'*anima* latin nous venait d'une autre source. En effet, l'*atma* sanskrit désignait l'âme, la partie de l'être qui n'est pas *du* corps mais *circule* en lui pour le faire exister. Grâce aux infimes parties de feu contenues dans les molécules d'air, la respiration a, selon la tradition orientale, le pouvoir d'éveiller l'esprit, de maintenir la vie et régénérer le corps. Respirer se dit *atmen* en allemand, l'inspiration et l'expiration de l'*atma*. Le feu de l'air, qu'on appelle souvent la Lumière, pénètre dans le corps par les canaux entrelacés, circule, des narines au coccyx, du sacrum à l'occiput, et sept fois s'embrase, à des degrés divers, le long de la colonne vertébrale. Ainsi l'enseigne le bouddhisme, comme l'enseignait l'hindouisme avant lui. Le corps est le seul temple. À chacun de le tenir prêt pour la visite d'un dieu ou d'une déesse.

Krishna le bleu, vêtu de jaune, l'un des visiteurs divins les plus connus du panthéon universel, est souvent vu la flûte au bec. Le bleu de sa peau symbolise de ciel, l'air, associés à la spiritualité, et le jaune du vêtement qu'il porte rappelle le soleil, la lumière en tant que matérialisation du feu dans l'air. Quant à la flûte, elle représente le corps humain. Avec ses sept trous ou centres d'énergie, ses roues que sont les chakras, le corps humain est l'instrument parfait pour Krishna. Le dieu en joue d'autant mieux que l'instrument est maintenu en état de (ré)sonner. L'union de l'Âme et du Corps n'est pas antérieure et postérieure à la vie, mais immédiate et matérielle.

Ce qui distingue la métaphore idéaliste du chariot et l'image hindoue du flûtiste divin, c'est que le Temps n'y est pas considéré de la même manière : dévoreur d'enfants, Chronos (Saturne) joue un rôle négatif, alors que le Temps qui se fait rythme de la musique joue plutôt un rôle positif. L'âme, étant pensée, aura donc loisir d'aller avec le Temps ou alors elle tentera d'en arrêter le cours.

Quoi qu'il en soit, ces différentes allégories de l'être humain ne sont toujours que des indexicalisations. Le symbole « âme » ou « psyché » s'y donne comme une entité indivisible, comme une essence, alors qu'il est la résultante d'un fonctionnement neurobiologique, la symbolisation. La pensée crée donc l'âme, comme une image recouvrant le concept de « partie sensible et insaisissable de l'être humain », dans l'intention de saisir les émotions du corps dont la présence au monde est indéniable. Une fois nommées, ces émotions renvoient à un lexique. Il s'établit

donc avec l'usage une géographie des états d'âme articulée sur la double opposition haut/bas et intérieur/extérieur, qui sont les axes naturels de l'*homo erectus*, à partir de laquelle pourront être conçus les mouvements de l'âme, métaphores spatiales de différentes séquences où se succèdent (dans le temps) les états d'âme.

Les impressions à partir desquelles la pensée analyse ou construit sont transformées en concepts ou en images en fonction des plaisirs et déplaisirs physiques et mentaux. Si, pour comprendre la constitution de la personne humaine, j'oppose le physique et le mental, j'aurai tendance, et c'est un effet culturel prégnant, à placer dans l'espace de la représentation le mental (l'âme et l'esprit) *au-dessus* du physique (corps). En outre, je devrai, pour des « raisons » émotives, et donc par conviction, apposer à cette première opposition conventionnelle, une seconde opposition logique, celle qui met face à face la peur et la pitié, le plaisir et le déplaisir, l'attraction et la répulsion, l'intériorité (soi) et l'extériorité (le monde). Il nous sera donc possible de voir l'esthétique comme un jeu où la pensée remue l'âme pour se faire plaisir, assumant ou non qu'il y ait un déplaisir évité dans tout mouvement de l'âme vers un plaisir ciblé. Ainsi, désir de soi et rejet du monde se combineront dans l'esthétique *rationaliste*, désir du monde et rejet de soi dans l'esthétique *romanesque*, désir et rejet de soi dans l'esthétique *tragique*, désir et rejet du monde dans l'esthétique *ironique*.

### 3.2.1. l'exaltation

Lorsqu'à la suite d'une symbolisation réussie, l'âme a l'impression de s'élever vers le haut intérieur, sans pourtant échapper au contrôle de la pensée discursive, le sujet pensant connaît l'exaltation de soi. Cette élévation n'est pas une sortie de soi vers le haut extérieur, comme le sera l'extase antéroïque, mais une ascension en soi de la conscience individuelle, un mouvement qu'on pourrait qualifier d'égoцентриque.

Le geste de lever l'index, d'en frapper parfois le front ou de faire claquer ses doigts, un geste toujours vif, représente ce mouvement de l'âme. Ce qu'on appelle un « flash » n'est pas un coup de foudre terrassant, mais un éclair qui jaillit du cerveau même du sujet pensant et qui apparaît toujours comme porteur d'une solution logique.

#### 3.2.1.1. le plaisir critique

Le mot *krisis*, qui nous donne « critique », signifie : choix, jugement, arrêt, sanction. Une situation est critique lorsque, pour la régler, il faut trancher. Ainsi Salomon, quelle que fût sa sagesse et son goût d'équité tranquille, devait agir avec détermination, c'est-à-dire avec une certaine violence.

Nous avons vu, dans la partie consacrée à la catharsis, comment humour et émotivité s'excluaient mutuellement, comment le rire était naturellement cruel. Or, cette cruauté, inhérente au plaisir critique, est le fait de toute sanction intellectuelle et

de toute saisie rationnelle L'exclusion du tiers exclu, en tant qu'activité fondatrice de la pensée analytique, comporte une part de violence. Lorsque la construction du sujet aspire à l'affirmation de soi, le Moi, devenant un cas d'exception, doit être séparé du monde et cette séparation, pour être maintenue, doit comporter la persécution du Ça.

La solution d'une énigme, dans le cadre d'un jeu intellectuel comme une grille de mots croisés ou un roman policier, place le sujet dans une position avantageuse : toute saisie rationnelle comporte l'affirmation de soi, non pas d'une conscience douloureuse de soi, mais d'une conscience agréable de sa différence.

### **3.2.1.2. l'esthétique rationaliste**

La personne qui, dans un musée, s'approche des tableaux exposés pour lire sur la vignette, le nom du peintre, le titre et la date de son exécution, applique une esthétique rationaliste. Elle place la saisie rationnelle au premier chef de ses préoccupations. Cela ne veut pas dire que cette personne ne peut pas apprécier le style de l'œuvre ou son sujet, mais qu'au moment où elle agit ainsi, elle subordonne le plaisir d'être pris par l'un ou l'autre et celui de s'y reconnaître. S'il s'intéresse au style, l'esthète rationaliste ne dira pas : « J'aime bien! » ou « Ça me touche! », mais « C'est bien du X! ». Et une telle affirmation lui procurera le plaisir de l'affirmation de soi. S'il ne connaissait pas déjà cet artiste, il saura se faire valoir en sachant dorénavant prononcer son nom lorsqu'il se trouvera de nouveau en présence d'une de ses œuvres. L'esthète rationaliste est plus un connaisseur d'un amateur.

Celui ou celle qui sait se distinguer en société par son discours sur l'art ou par sa connaissance des catégories officielles de l'art, des styles et des courants, obtient, au terme de la fuite du déplaisir qu'est pour la conscience individuelle la fusion dans le grand tout du monde ou du cosmos, le plaisir « sadique » de l'affirmation de soi, le plaisir cruel de s'extraire du monde, de se démarquer inéluctablement de la même caractéristique de l'humanité. Grâce au triomphe de la saisie rationnelle, l'utilisateur « se venge de ne pas être Dieu ». Au paroxysme de l'esthétique rationaliste, lorsque le plaisir de la saisie rationnelle éclipse le plaisir de visualiser les détails, le critique prend la place de l'artiste, le discours herméneutique du nouveau spectateur (auditeur, lecteur idéal) devient le but de la communication artistique.

### **3.2.1.3. le style baroque**

Le style peut être défini comme la manière dont un artiste (émetteur) s'y prend pour procurer au récepteur (lecteur, auditeur, spectateur ou amateur) tel ou tel plaisir. L'obtention d'un plaisir particulier détermine donc le choix d'une stratégie stylistique. Ainsi toute œuvre d'art se constitue par rapport à un double standard : sur l'axe technique, elle se situe entre le laisser-aller et la maîtrise et sur l'axe de l'expression personnelle, elle se situe entre l'originalité et la convention. Un dessin d'enfant, par exemple, s'il n'est qu'un griffonnage sans symbole, ne présentera pas



plus les caractères de la maîtrise technique que le dessin enfantin représentant une maison et un soleil, mais il s'en distinguera en ce que son laisser-aller sera plus personnel, alors que le dessin contenant des symboles appris sera plus conventionnel. À l'autre extrémité de l'axe technique, les œuvres seront caractérisées par un partage, dans la maîtrise technique ou même la virtuosité, entre la convention et l'expression de l'originalité.

On appellera baroque le style de l'artiste qui développe une grande maîtrise technique sans se départir de son originalité, alors que le style l'artiste virtuose qui s'en tient aux conventions, on l'appellera académique. Dans le premier cas, l'artiste essaie de procurer à l' « autre » le plaisir critique (cruel) de l'affirmation de soi; dans le second cas, il vise le plaisir antérotique de l'extase. Le sublime, en effet, n'est atteignable que par des voies conventionnelles. Dans le baroque, la démonstration technique et l'originalité marquent trop la différence de l'artiste pour qu'il y ait, comme dans le style académique, fusion complète de l'amateur et de l'oeuvre. L'amateur y est mis à distance par l'originalité sur laquelle se fonde le culte de la personnalité de l'artiste. La fonction du miroir joue à plein dans le maniérisme baroque; certaines figures comme l'antithèse et l'hyperbole y représentent même l'hypertrophie du Moi<sup>62</sup>.

### 3.2.2. l'extase

La sortie de soi (*ek-stasis*) peut entraîner l'âme vers le bas, quand le sujet pensant s'épanche; il en retire alors un plaisir érotique, souvent accompagné de larmes, qui constitue le prélude à l'affirmation de soi. En d'autres mots, c'est toujours valorisant de porter de l'attention à l'autre quand il se trouve à un niveau inférieur à soi. Par ailleurs, quand l'autre est supérieur à soi, le plaisir recherché par une telle sortie vers le haut n'est pas érotique, mais antérotique. Il peut également être accompagné de larmes, mais ce ne sont plus des larmes réconfortantes d'autogratisation, comme celles que provoquent parfois le « cute », ce sont des larmes déstabilisantes pour le Moi, d'un être « dépassé » qui lâche prise, comme celles que provoquent parfois le sublime.

#### 3.2.2.1. le plaisir antérotique

Le frère d'Éros, Antéros, ne représente pas l'amour consommé (sexuel), mais l'amour partagé, qui est moins égoïste et qu'on peut comparer à ce qu'on appelle l'amour platonique.

Contrairement à l'état d'exaltation où la conscience de soi est à vif, l'état extatique évacue la conscience de soi est pour faire place à l'autre fantasmatique. Le plaisir antérotique d'être avalé, intégré, dans le tout, plus grand que le particulier, se

<sup>62</sup> c.f. Gilbert Durand, *Introduction à la Mythologie*, p. 208

distingue du plaisir critique de se distinguer, résultant d'une relation intra-hémisphérique (la symbolisation du Moi), en ce qu'il dépend uniquement de relations inter-hémisphériques mettant en jeu l'iconicité instaurative.

La réaction « normale » de la pensée analytique à l'invention imaginaire devrait être la dénégation, puisque l'usager reconnaît la fiction aux premiers indices d'irréalité, mais s'il choisit de suspendre la dénégation, de laisser-aller l'imagination, c'est pour obtenir le plaisir antérotique d'être victime d'une illusion, de se sentir happé, comme dans une gloire assumptionnelle, par un être haut-placé.

### 3.2.2.2. l'esthétique romanesque

Parfois, on se sent attiré par les étoiles; on a l'impression d'être soulevé de terre parce qu'une muse nous interpelle, mais cette lévitation n'est toujours que métaphorique, parce qu'on invente cette « autre » « personne », haut placée, parfois au ciel, pour expliquer l'effet physique d'un mouvement de l'âme qui fait passer l'usager à ce qu'on appelle le septième ciel. On définira l'esthétique d'une personne qui cherche dans l'art le plaisir de l'élévation de l'âme, comme une pensée *contre* la pesanteur du monde matériel, comportant une mythologie *assumptionnelle*, une *esthétique romanesque*. L'usager a l'impression d'être en proie à deux forces qui parfois combinent leurs effets et parfois s'opposent l'une à l'autre, une force centrifuge d'attraction et une force centripète de répulsion. Lorsque son émotion est extatique, son âme a tendance à s'élever vers les sphères éthérées de la transcendance, comme c'est le cas dans l'esthétique romanesque, où le plaisir ciblé est le partage antérotique.

### 3.2.2.3. le style académique

L'artiste qui veut entraîner l'usager vers l'extase fait appel au sublime. Pour que ne soit jamais mise à distance la conscience du sujet pensant, les signes d'essence doivent être recouverts par des signes d'existence. Les traits que l'artiste donne à Dieu ou à la Vierge Marie, dans le cas de l'art sacré, où les traits que l'usager donne au fantasme, ne peuvent pas être des traits particuliers, qui détourneraient son attention de l'effet désiré. C'est pour cette raison, que les artistes du sublime que sont Michel-Ange et Burne-Jones ont peint tous deux des personnages qui se ressemblent tous. La beauté, pour l'esthète romanesque, n'est pas le diable; elle ne procède pas par distinction (division), elle abolit plutôt la distance entre les êtres. Elle est donc toujours à la limite de la banalité. Qu'il suffise d'évoquer ici les moments les plus sublimes de Mozart.

### 3.2.3. l'angoisse

Le repli de la conscience vers l'intérieur n'est pas nécessairement triomphal. S'il est accompagné d'une impression de chute, il ne correspond nullement à l'affirmation de soi, mais plutôt à l'autodépréciation. De toutes les attitudes à prendre devant une œuvre d'art, l'appréciation douloureuse est certainement la plus difficile à saisir rationnellement. Être transporté hors du temps et contempler *in vacuo* ne peut être un plaisir que pour ceux qui cultivent l'angoisse dans l'intention d'obtenir le frisson tragique.

#### 3.2.3.1. le plaisir masochiste

Le plaisir visé par les artistes qu'on appellera des réalistes est, par nature, morbide, mais l'interprétation de ce terme peut aller dans des directions contraires : le frisson tragique, comme le concevait Aristote ou Hölderlin, est ennoblissant. La tragédie visait l'affirmation de soi du citoyen, la remise en place de l'ordre apollinien, mais l'esthétique tragique trouvera au cours de l'existentialisme d'autres formes artistiques où l'ambiguïté régnera, où ne pourra pas triompher la pensée analytique et où bientôt les catégories, consacrées par toutes les académies, ne pourront plus s'appliquer. La complaisance morbide de l'autodestruction et l'expérience de la cruauté apparaissent donc comme des comportements contraires. Dans le plaisir sado-masochiste les rôles, fortement polarisés, finissent par se confondre, mais si l'aspect sadique y correspond au plaisir exaltant de l'affirmation de soi, l'aspect masochiste y correspond au plaisir glaçant de l'autodestruction. Au lieu de dépasser l'horreur de la condition humaine en en riant, ce rire fût-il cruel, l'utilisateur retourne contre lui l'arme acérée de la logique analytique et s'enfonce dans l'angoisse. L'artiste qui veut procurer ce plaisir ambigu vise donc la neutralisation des contraires : sur le plan logique, la preuve par l'absurde; sur le plan psychagogique, le choc. On parlera donc de style panique à l'occasion des manifestations artistiques visant le « dérèglement des sens » (Rimbaud, Burroughs) ou la confusion logique (Ionesco, Michaux).

#### 3.2.3.2. l'esthétique tragique

Lorsque l'utilisateur recherche le plaisir d'être ramené, parfois violemment, sur le plancher des vaches, d'éprouver le vertige et de rechercher des sensations fortes que la majorité des utilisateurs considèrent comme des déplaisirs, c'est souvent après avoir abusé de symbolisations. Une mythologie « descensionnelle » se crée *contre le ciel*, dans l'occultation de la banalité et de la compassion ordinaire de l'homme pour l'humain, une esthétique où le choc engendre la neutralisation réciproque de la peur et de la pitié

### 3.2.3.3. le style panique

Pour mettre en arrêt le spectateur, le glacer d'effroi ou l'amener à un point d'immobilité (équilibre statique) où, puisque le transport tragique est vide et « le moins pourvu de liaisons », la suspension antirythmique devient nécessaire pour « rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse »<sup>63</sup>, l'artiste doit développer une stratégie de choc. Le style panique essaie d'anéantir le prestige de la maîtrise technique; il s'en prend aussi à toutes les conventions. Son anticonformisme systématique l'empêche même de se dégager des conventions; car la destruction d'une convention n'est pas pour autant l'expression d'une personnalité originale.

L'urinoir de Marcel Duchamp, la toile blanche de l'art « conceptuel » ou les silences enregistrés de John Cage sont des manifestations du style panique. On peut en rationaliser l'effet, si l'esthétique rationaliste prend le dessus, mais on peut aussi, niant l'attrait du plaisir critique, se laisser annihiler jusqu'à ne plus distinguer le vide de l'œuvre et le sien propre.

### 3.2.4. l'épanchement

Le mouvement de l'âme provoqué par la compassion donne au sujet pensant l'impression d'aller vers le *bas extérieur*. Comprendre l'autre, dans le sens de prendre avec, sans nécessairement avoir à expliquer quoi que ce soit, suppose une certaine ouverture, mais sans sortie de soi, sans abandon de la souveraineté du Moi.

Le geste de tendre la main ou d'ouvrir les bras représente bien cette attitude « charitable » de l'être compatissant.

Au niveau de la pensée, le sujet compatissant place le signe d'existence au premier plan, souvent parce qu'il est incapable d'arriver à une production symbolique claire. La phrase « je te comprends » n'aura pas le même rythme et le même ton que lorsqu'elle est utilisée pour signifier la saisie rationnelle; elle sera beaucoup plus lyrique, parce que le sujet, plutôt que d'y affirmer sa différence et sa « supériorité » intellectuelle, y énonce sa ressemblance avec l'autre plus bas placé que lui.

#### 3.2.4.1. le plaisir érotique

Contrairement au plaisir antérotique où la présence (l'existence) de l'autre adoré, fût-elle une projection imaginaire, est la condition même de la satisfaction, le plaisir érotique ramène à soi. La compassion, aussi sincère soit-elle, comporte

<sup>63</sup> Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, Pléiade, p.952. Voir à ce sujet : Pierre Gravel, « Métaphore-catharsis-Aufhebung », in *D'un Miroir et de quelques éclats*, Montréal, l'Hexagone, 1985.

toujours une bonne part d'autosatisfaction. Lorsqu'on dit qu'il est plus agréable de donner que de recevoir, c'est à ce plaisir qu'on se réfère, un plaisir solitaire, même quand il est obtenu en présence d'une ou de plusieurs autres personnes. Ainsi, la différence entre la masturbation intellectuelle et la masturbation physique ne saurait être qu'une question de degré, car ces deux formes d'autosatisfaction visent le même plaisir, spécifique à la pensée réflexive, celui de prendre en soi le monde, d'intégrer les pulsions du Ça dans la conscience de soi et même dans la définition du Moi.

Lorsqu'on se sent mal par sympathie, on sait que son malaise est fictif, c'est une manière détournée de se sentir bien dans son corps en évacuant le souci de soi. Mais ce qu'on ressent n'a pas à être démontré; il existe. Lorsque je me laisse aller à l'épanchement, c'est l'espèce humaine qui se rassure à travers ma pensée et mon comportement.

### 3.2.4.2. l'esthétique ironique

L'esthétique ironique de la mère qui s'extasie sur le premier dessin de son enfant. Elle met en jeu le désir du monde, désir de l'être artistique de l'enfant – *alea jacta est!* – et la peur de l'océan d'inconnu dans lequel pourrait nous projeter l'enfant, s'il s'entêtait à barbouiller au lieu de dessiner une maison, un arbre et un soleil comme sa mère le lui a montré. En même temps qu'on y fait confiance à l'inconnu (le talent de l'enfant), on s'en méfie (l'autonomie de l'enfant). On a donc pitié de lui dans la mesure où son dessin correspond à ce qu'on attend, et peur de lui dans la mesure où il nous désarçonne. Pour obtenir le plaisir de l'épanchement humanitaire, l'usager doit faire abstraction de la saisie rationnelle de sa personnalité, et considérer comme un déplaisir la conscience de cette différence.

Pour mieux comprendre le rapport entre l'ironie et la compassion, j'utiliserai une anecdote personnelle. À la vue d'un bambin timoré n'osant pas s'avancer vers le ballon de football, malgré les encouragements du moniteur et de son père, j'ai d'abord ri, puis des larmes me sont montées aux yeux. Comme j'étais dans un autobus, en compagnie d'autres spectateurs de la scène, la jouissance publique de l'humiliation par le rire a précédé la jouissance privée de l'identification à la victime structurelle et sa glorification silencieuse (intérieure). L'innocence de l'enfant, victime de l'empressement des adultes à le voir performer, symbolise, ici, ma propre innocence.

L'esthète ironique trouve belle la banalité. Il sait bien que la timidité de cet enfant n'est pas exceptionnelle, mais il joue le jeu, il en fait l'objet de son attendrissement. Le mouvement de l'âme vers l'intérieur mental se fait en deux temps : d'abord la saisie rationnelle de ce qui se passait à ce moment précis où l'autobus longeait le parc et où mon regard est tombé sur cette scène, ensuite un mouvement vers l'extérieur plus bas que soi, vers l'horizon humain, le prochain sympathique. Dans cette sorte de plaisir, l'âme ne fait pas la différence entre l'art et la vie, l'émotion est la même qu'on soit devant un robot ou devant un être humain.

Mon analyse de la situation m'a conduit à conclure que le bambin y était à ses premières armes au camp de football. Non seulement il était le plus petit du groupe, mais son tricot trop grand attirait l'attention sur cet état de fait. Or, cette conclusion a évoqué en moi un certain nombre de souvenirs, d'images et d'émotions, un surplus d'une telle intensité qu'il a dû être évacué pour que soit rétabli l'équilibre de la pensée. La production d'un surplus de signes apophantiques et des émotions qui les accompagnent ne peut se faire que si la pensée analytique est d'abord « gelée » ou « bloquée », satisfaite temporairement par une conclusion qui n'a demandé aucun effort intellectuel et qui s'est pour ainsi dire faite naturellement. L'établissement automatique de ce qu'Aristote appelle la *preuve*, la relative familiarité de la conclusion, ouvre la pensée holistique, donne à voir diraient les poètes, libère l'imagination et laisse l'*opinion* prendre le dessus.

Dans cette scène de la vie quotidienne dont je me fais, dans le théâtre de la pensée, une représentation mythique, l'enfant-dieu apparaît dans toute sa banalité et rassemble tous les coeurs compatissants de l'humanité, même les plus endurcis.

Sémiotiquement parlant, certains éléments visuels ont joué un rôle important, d'abord dans la saisie rationnelle : le tricot trop long, puis dans la saisie sensorielle et la reconstitution imaginaire du malaise de l'humiliation. Mon âme a préféré la compassion à la cruauté; je suis donc passé en une fraction de seconde du plaisir « sadique » de la saisie rationnelle de l'ironie de la situation au plaisir érotique de me reconnaître dans la banalité de l'humanité.

L'utilisation de l'expression appréciative « C'est ciute! » représente bien la hiérarchisation des plaisirs spécifique à l'esthétique ironique. Le plaisir érotique de la compassion, celui que partagent la mère et l'enfant, est préféré au plaisir « sadique » de la cruauté envers ce pauvre bambin intimidé au point d'en pleurer ou au plaisir « masochiste » de me dire que j'ai été libéré lorsque j'ai perdu l'innocence de ce petit garçon.

Lorsque l'hémisphère gauche du cerveau humain opère une saisie rationnelle, l'hémisphère droit est en dormance. Lorsque l'hémisphère droit produit les signes apophantiques d'une vision, lorsque se met en branle l'imagination et que s'éveillent les émotions, l'hémisphère gauche du cerveau doit être mis en dormance. Ainsi, les larmes ne peuvent m'avoir monté aux yeux qu'après la mise en veilleuse de ma production de signes apodictiques; mon rire a dû être provoqué par la production d'un surplus de coïncidences symboliques reconnues dans cette scène. Mais comme l'utilisateur renonce à la cruauté publique pour mettre sa pensée « sur » l'épanchement ou même l'angoisse privée, d'autant plus qu'il est placé plus haut, il ne saurait y avoir d'extase.

### **3.2.4.3. le style expressionniste**

L'artiste qui veut procurer à l'utilisateur le plaisir érotique des bons sentiments, ceux-là même qui font du bien à la personne tout en réaffirmant la primauté de

l'espèce, doit subordonner le symbolique à l'indiciel, c'est-à-dire que s'il utilise des moyens conventionnels, il doit les charger d'indices concrets de sa personnalité. Ce que nous appellerons le style expressionniste sera donc caractérisé par l'indexicalisation des symboles. Il ne s'attaque pas aux conventions, comme le fait le style panique, il les personnalise. Qu'on pense à la peinture de Edvard Munch : des conventions comme le portrait et le paysage y sont maintenues, comme le sont les symboles de la « femme » et de la « chevelure », mais ils sont marqués par l'originalité et l'expression de la personnalité de l'artiste. Mais un artiste dont le style est marqué par l'originalité et un certain laisser-aller n'a pas nécessairement une esthétique ironique. Ainsi l'abstraction lyrique (Riopelle, Soulages), qui constitue l'une des plus importantes manifestations du style expressionniste au XX<sup>e</sup> siècle, a pu chercher à déstabiliser les amateurs plutôt qu'à les rassurer et relever alors de l'esthétique tragique.

Si l'ironie est « une technique pour paraître inférieur à ce que l'on est »<sup>64</sup> qui consiste à dire moins pour signifier davantage, alors l'esthétique valorisant la spontanéité, fût-elle aussi calculée que celle de Paul Klee, et faisant de l'écart à la norme une qualité première de l'œuvre d'art, ne saurait être qu'ironique.

Le style académique correspond aux canons de l'esthétique romanesque : cherchant à provoquer l'extase de l'amateur, il cultive la technique et la convention de manière à maintenir une certaine distance entre l'amateur et le « grand » art qui mérite seul d'être conservé dans un musée, mais il peut très bien mettre la technique au service de cette recherche de bons sentiments qui caractérise l'esthétique ironique. C'est le cas des films d'animation de Walt Disney : la maîtrise technique alliée à la convention ne vise pas l'extase de l'amateur et la gloire muséale, elle vise l'épanchement et l'auto-gratification. On peut donc dire qu'un film comme *Fantasia* ou *Blanche Neige* est de style académique et qu'il s'inscrit dans une esthétique ironique.

Adolescent, je me rendais aussi souvent que j'en avais l'occasion au Musée des Beaux-Arts de Montréal pour contempler *L'Étoile noire* de Paul-Émile Borduas. En 1965, le *Refus Global* était encore une référence esthétique incontournable. Ainsi, obéissant aux impératifs de la mode, ma pensée sur l'art visait le plaisir critique que j'éprouvais lorsque j'avais l'occasion de parler aux autres amateurs du collègue de cette toile expressionniste. Mais un jour, je devins si familier avec ce chef d'œuvre de l'abstraction lyrique que j'en fis, pour ainsi dire, l'expérience émotive. *L'Étoile noire* me toucha; la composition de l'ensemble et l'équilibre des masses, en dépit de la morbidité du noir et du blanc sale, m'émurent profondément. Ma spectature est donc passée d'un stade héroïque à un stade mystique, c'est donc dire que mon esthétique a changé au cours de ces visites. Je suis passée à une esthétique rationaliste à une esthétique romanesque. Et si je regarde aujourd'hui ce tableau, je ne peux m'empêcher d'y voir l'ironie que je n'y percevais pas alors. Un usager peut

<sup>64</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, (1957) 1973, p.40.

donc changer d'approche esthétique et cultiver de nouveaux plaisirs. De la même manière, un artiste pourra changer de style.

Salvador Dali a successivement été baroque, académique et panique. La méthode de la paranoïa critique mise au point par le maître de Cadaquès, en plein modernisme, sort pour ainsi dire de l'esthétique ironique du temps pour oser proposer à l'usager non plus le plaisir érotique de la compassion naturelle avec l'enfantin dans l'homme, comme Picasso le fait, mais le plaisir critique de l'affirmation de soi par la saisie rationnelle. Dans un tableau comme *L'Homme invisible* (1929), la connivence de l'usager avec l'astuce du maître devient la clé de l'œuvre. À partir des différents indices, de la manière surtout dont sont agencés les différents éléments du paysage onirique, le spectateur héroïque est invité à reconstituer le symbole central du tableau : l'homme invisible. L'art est un jeu savant qui tient l'usager en éveil, intellectuellement parlant, sans empêcher l'artiste d'exprimer l'originalité de sa personnalité. Ce Dali baroque plaît davantage à l'esthète rationaliste que ses œuvres plus récentes, comme *Le Christ de Saint Jean de la Croix* (1951) ou la *Crucifixion, corpus hypercubus* (1954), qui plairont à l'esthète romanesque ou que les gravures anarchistes d'Avida Dollar ou le *San Salvador et Antonio Gaudi se disputant la couronne de la Vierge* (1960) qui plairont à l'esthète tragique.

Le premier surréalisme, encore plein de Dada, était encore romantique; sur la toile de fond de l'échec d'une alliance entre le christianisme (idéalisme) et l'existencialisme (réalisme), il adhérait à une esthétique tragique. Le second surréalisme, participant au modernisme, était d'une esthétique ironique et le style expressionniste, qui procure à l'usager le plaisir érotique du « petit abandon », y était roi (les collages de Max Ernst). Le troisième surréalisme marquera pour sa part le passage à une esthétique rationaliste et au style baroque, caractérisé par la maîtrise technique et l'expression de l'originalité (Tanguy, Lam). L'homme invisible appartient à ce troisième temps du surréalisme. La peinture de Dali s'éloigne ensuite du surréalisme; il passe au style académique et à l'esthétique romanesque (thèmes mystiques) et enfin au style panique et à l'esthétique tragique.

### **conclusion de la troisième partie :**

L'approche sémiotique de l'esthétique nous permet de combattre une vision historiciste de l'art, encore généralement acceptée, qui, tendant à enfermer chaque style dans une époque, engendre inévitablement de la confusion. L'usage de mots comme « baroque » et « classique », par exemple, est tellement galvaudé qu'on en vient à ne plus trop savoir ce qu'ils veulent dire et qu'on est toujours embêté lorsqu'il faut établir, pour la sauvegarde de notre vocabulaire, des liens communs entre la musique classique et le Coca-cola classique.

Afin de désengorger le vocabulaire esthétique, nous avons donné des quatre styles une définition anhistorique uniquement déduite du fonctionnement de la



pensée et de la production des signes mentaux. Cela n'empêche pas qu'à certaines époques un style ait été plus en vogue qu'un autre. Pour témoigner de la dynamique neurosémiotique de l'esthétique, on devra faire appel à la notion de *courant* artistique.

Le style relève de la rhétorique : il marque l'originalité de l'artiste ou son conformisme, sa maîtrise technique (culturel) ou son laisser-aller (naturel) en fonction d'une réaction ciblée. Comme il est possible de catégoriser les esthétiques en fonction des idéologies (esthétique rationaliste : idéalisme rationaliste; esthétique romanesque : idéalisme métaphysique; esthétique tragique : réalisme morbide; esthétique ironique : réalisme naïf), il sera possible de catégoriser les styles en fonction des plaisirs (style baroque : plaisir critique; style académique : plaisir antéro erotique; style panique : plaisir masochiste; style expressionniste : plaisir érotique) sans pourtant qu'ils soient irrémédiablement liés.

À l'aide d'une donnée arbitraire qui s'avérera particulièrement efficace : l'équivalence entre le cycle de la planète Uranus et la durée symbolique d'une vie humaine, représentée par la succession de trois générations (Uranus-Saturne-Jupiter), nous établirons, arbitrairement encore, des bornes historiques pour chacun des courants. Les quelques deux cents ans qui séparent la création de *Hamlet, prince du Danemark* de William Shakespeare et *La Flûte enchantée* de W.-A. Mozart établissent respectivement le début et la fin d'un courant : début d'un classicisme occidental et fin d'un romantisme médiéval dans le cas de *Hamlet* et début d'un réalisme qui dure encore et fin d'un modernisme commencé à la Renaissance dans le cas de la *Flûte*. Chaque courant, qui semble durer trois vies, c'est à dire neuf générations, donnent donc à plusieurs styles l'occasion de se manifester. Cela explique qu'à une époque où le modernisme valorise l'esthétique ironique, les artistes n'ont pas nécessairement un style expressionniste et à une époque où le classicisme valorisait l'esthétique rationaliste certains artistes pouvaient ne pas faire appel au style baroque, mais lui préférer le style expressionniste (Rabelais, Shakespeare) ou le style académique (Goethe, Largillière).

À l'image des « bassins sémantiques » décrits par Gilbert Durant dans *L'introduction à la Mythodologie*, les courants connaissent des phases (ruissellements, partage des eaux, confluences, nom du fleuve, aménagements des rives, méandres et deltas) et ne sont pas imperméables aux autres courants. En examinant la succession de quatre courants, le classicisme, le romantisme, le réalisme et le modernisme, nous serons en mesure de constater que si le style baroque est bien le fleuron du classicisme, le style expressionniste et le style académique l'y ont respectivement précédé et suivi, qu'il y a donc place, dans un même courant, pour trois esthétiques différentes. Nous pourrions donc, malgré un certain flou historique, établir le tableau suivant qui, du point de vue logique et mythologique, donne une image assez juste du fonctionnement de l'art et de la réception esthétique.

L'histoire de l'art ne pourra donc plus dicter ses catégories historiques à la sémiotique, mais plutôt adapter son discours à une catégorisation plus générale, parce que plus logique, qui est celle de la neurosémiotique. Aucune expression artistique ne pourra être écartée dès qu'elle procurera un plaisir spécifique à un usager. On pourra se passer de l'artiste, en s'extasiant devant un coucher de soleil par exemple - l'usager ou esthète prend alors la place de l'artiste -, mais on ne saurait se passer de l'œuvre. L'émotion que nous procure un paysage ou la beauté de la nature peut ressembler à l'émotion que nous procure une œuvre d'art. Si notre esthétique est orientée vers l'élévation centrifuge de l'âme, son apparente sortie vers le haut (extase), mais pour l'esthète rationaliste dont le but est l'évacuation de la conscience douloureuse de soi et l'affirmation du Moi (une élévation centripète de l'âme), l'artiste est une autre personne et son identité est garante de la qualité de son art.

**bibliographie sommaire :**

- ARISTOTE, 1961 : *La Poétique*, traduction et introduction de J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres ».
- DELACOUR, Jean, 2001 : *Conscience et Cerveau. La nouvelle frontière des neurosciences*, Bruxelles, De Boek Université.
- DESPINS, Jean-Paul, 1986 : *Le Cerveau et la Musique*, Paris, Christian Bourgois.
- DURAND, Gilbert, 1968 : *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F.
- DURAND, Gilbert, 1969 : *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas.
- DURAND, Gilbert, 1996 : *Introduction à la Mythologie*, Paris, Albin Michel.
- ECCLES, John, 1989: *Evolution of the Brain. Creation of the Self*, Londres, Routledge.
- ECO, Umberto, 1979 : *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto, 1979 : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- FRYE, Northrop, 1973 (1957) : *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press.
- GRAVEL, Pierre, 1985 : *D'un miroir et de quelques éclats*, Montréal, l'Hexagone.
- GRAVEL, Pierre, 1995 *La Poétique d'Aristote*, Montréal, Éditions du Silence.
- GRAVEL, Pierre, 1995 *Accompagnements pour La Poétique*, Montréal, Éditions du Silence.
- GRAVES, Robert, 1975(1955) : *The Greek Myths*, Penguin Books,.
- MORRIS, Charles W., 1946 : *Sign, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall,
- PEIRCE, Charles Sanders, 1932 : *Collected Papers. Vol 2 : Elements of Logic*, Cambridge, Harvard University Press.
- RICOEUR, Paul, 1990 : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SPERRY, R.W., 1968 : Hemisphere deconnection and unity in conscious awareness, *American Psychologist*, 23, 723-733.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1979 : *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero.

1516

1600

1684

1768

1852

1936

2020

**modernisme** (médiéval)

style panique

esthétique tragique

style **expressionniste**esthétique **ironique**

style baroque

esthétique rationaliste

**classicisme**

style expressionniste

esthétique ironique

style **baroque**esthétique **rationaliste**

style académique

esthétique romanesque

**romantisme**

style baroque

esthétique rationaliste

style **académique**esthétique **romanesque**

style panique

esthétique tragique

**réalisme**

style académique

esthétique romanesque

style **panique**esthétique **tragique**

style expressionniste

esthétique ironique

**modernisme**

style panique

esthétique tragique

style **expressionniste**esthétique **ironique**

etc.

## Annexe 1 :

### kitsch et quétaine

Le kitsch est un style académique : d'abord conventionnel, il vise l'extase de l'utilisateur. Comme les thématiques privilégiées de l'artiste kitsch sont reliées aux « bons sentiments » : amour, famille et patrie, il n'est pas étonnant que les cultures aient chacune leur nom pour ce style académique à rebours. Ce style, qui n'est pas fondé sur la mise au musée de l'oeuvre artistique, mais sur la mise en marché de l'art, est kitsch pour les Allemands, tacky pour les Américains et Quétaire pour les Québécois. Dans le style académique, qui a été le fleuron du romantisme, il y avait déjà la négation de l'individualité de l'artiste, au profit de ce qu'on a alors appelé le goût bourgeois; dans le kitsch, qui est en quelque sorte la survie nostalgique du style académique au cours du réalisme (en Europe centrale) et au cours du modernisme (aux États-Unis), il y a la négation de la convention bourgeoise au profit de ce qu'on peut appeler le goût populaire.

Au Québec, le mot « quétaire » désigne ce style hautement symbolique où les bons sentiments de l'utilisateur, vécus comme un arrachement (*Aufhebung*), aspire l'âme de l'utilisateur vers le haut et l'extérieur de soi. Mais cet hyper-symbolisme n'est pas quétaire pour celui qui le place au même rang que ce que la culture officielle, celle des musées, appelle le *grand Art*; il est quétaire pour qui ne l'est pas. La charge dépréciative qu'a pris l'expression « quétaire » témoigne, de l'anti-conventionnalité du modernisme. En effet, une telle appellation ne saurait être contemporaine que d'un courant qui déprécie l'idéalisme métaphysique. Pendant le romantisme, dont le fleuron a été le style académique, on a évité le laisser-aller expressionniste; pendant le réalisme, dont le fleuron a été le style panique, on a évité la virtuosité savante; pendant le modernisme, dont le fleuron a été le style expressionniste, on a évité le sublime et le symbolisme conceptuel. Or, si on a pu voir le kitsch comme un romantisme décadent, il peut aussi être considéré comme une manifestation précoce de modernisme. Quant au quétaire, dont on peut situer les premières manifestations dans la deuxième moitié du vingtième siècle, il témoigne de la décadence du modernisme et annonce un nouveau classicisme.

Lorsqu'un esthète lâche la phrase « C'est quétaire! », il nous en dit cependant plus sur sa propre personne que sur le style particulier de l'objet qu'il tente de décrire. Qu'il soit indigné ou amusé, il se place au dessus de l'objet d'art dit « quétaire ». La répulsion éprouvée par cet amateur d'art pour la banalité des bons sentiments suscités par l'oeuvre kitsch aussi bien que pour l'enfantillage cynique de l'art de masse, nous indique en effet que son but premier sera d'atteindre le contraire de ce qui le révolte tant, soit le *grand Art*, tel qu'il le conçoit, une sorte de communion d'artistes universaux, de génies individuels sauvés par l'académisme. Comme au nom du musée et de la maîtrise technique l'artiste académique sacrifie la naïveté enfantine, l'artiste kitsch, au nom de l'humanité et des bons sentiments sacrifie l'originalité.

Le but de celui qui dit « c'est quétaire! » est de sortir des limites où le quétaire est possible; son esthétique est davantage reliée à la catharsis de la peur, à la mise à distance du sujet qui se distingue en osant proclamer « c'est quétaire! » ou à l'esthétique tout intérieure de celui qui s'isole et qui, sachant reconnaître la dimension « quétaire » de l'objet en question, ne dit rien ou s'en amuse amèrement. On dira de celui qui savoure ainsi la mort de l'art qu'il est d'une esthétique tragique, ce qui correspond, sur le plan de la philosophie, au matérialisme critique ou réalisme morbide. La jouissance coupable de la profanation culmine en un plaisir « masochiste », l'indifférenciation du sommeil profond.

De celui qui lève le nez sur la quétaïnerie, on dira qu'il a une esthétique rationaliste ou héroïque, une pensée sur l'art élaborée dans un cadre notionnel rationaliste (je pense donc je suis) et qui culmine dans le plaisir cruel d'établir la preuve (solution logique) et d'ainsi s'affirmer comme différent, supérieur.

Pour ceux chez qui la catharsis de la pitié occupe la plus large part, la quétainerie ne semble pas faire obstacle à la compassion suscitée par la profonde humanité d'un art qui prend l'amour conjugal, le respect des aînés et la divinisation de l'enfant comme thèmes. On ne s'intéresse pas ici à la personnalité de l'artiste, mais au mythe de l'hérédité; il y a une alliance « naturelle » entre le réalisme naïf et l'idéalisme métaphysique : c'est précisément parce que le *grand Art* l'attire que l'usager d'une assiette à soupe avec la Joconde au fond s'émeut, il ne fait pas la différence entre le tableau peint par Da Vinci et la fabrication industrielle de l'assiette. Pourvu qu'il ait son plaisir, celui de soupirer de compassion, l'esthète ironique s'accommode de la banalité. Au cours du modernisme, dont on situera l'émergence autour de la révolution de Vienne, la reproduction d'oeuvre d'art va devenir plus lucrative que la fabrication des objets d'art originaux. L'esthétique ironique, qu'elle se manifeste dans le Biedermeier ou dans le Quétaine, met en jeu le même lien privilégié entre la naïveté de l'enfant et la transcendance. On se laisse porter par l'humanisme optimiste. L'émotion du parent pâmé sur le dessin de son enfant, et celle de l'usager comblé par des assiettes à soupe n'est pourtant pas la même. Le parent organise sa catharsis de la pitié autour du mythe de l'hérédité, dans le culte de la « mêmeté »; l'amateur d'art kitsch organise sa catharsis de la pitié autour du mythe de la complémentarité, dans le culte de l'altérité. Le fait de vouloir marier l'art et l'usage domestique témoigne de la banalisation (désacralisation) de ce dernier et de l'idéalisation du *grand Art*.

## Annexe 2 :

### tragédie et yoga

« Tous les dieux résident dans l'homme  
comme des vaches dans une étable »  
Atharva-veda, XI, 8, 32

De l'Inde védique à aujourd'hui, en passant par la Grèce antique et la Renaissance humaniste, un même souci de la santé du corps humain s'est imposé comme le contre-poids nécessaire à la philosophie exclusivement intellectuelle. Ainsi, malgré l'hyper-spécialisation épistémologique de la philosophie occidentale et la littéralisation du genre dramatique dans la civilisation gréco-romaine, ce qu'on pourrait appeler *a posteriori* une vision pragmatique de la philosophie s'est maintenu grâce à des formes de pensée particulièrement physiques, des formes auxquelles participe activement le corps, avec son hydraulique et ses émotions. Parmi ces formes, qu'on peut dès lors appeler des *gymnosophies*, la tragédie, par le moyen de la catharsis émotive, et le yoga, par la culture du Soi universel, ont fait leur chemin en marge de la religion et de la philosophie.

On entend déjà la horde des esprits objectifs qui, loin de se douter de leur propre *mythicité*, réclament à hauts cris l'expulsion du religieux. Pas de place pour des divagations poétiques dans le discours de vérité qui se met en place autour du mythe de l'objectivité scientifique! Que Platon ait exclu de la cité idéale la poésie dramatique n'a pas empêché la prolifération de la tragédie comme mode de pensée et la survivance d'une sorte de sagesse provenant d'un niveau culturel plus primitif, plus « métaphysicien que nous »<sup>65</sup> où n'avaient pas encore bourgeonné les philosophies à système, et où les besoins du corps et de l'âme étaient « satisfaits ensemble »<sup>66</sup>. Même si elles s'adressaient à un public restreint, les tragédies de Sénèque témoignent, cinq siècles plus tard, d'une même vision pessimiste, mais surtout d'une même technique de prévention : projeter l'horreur pour emmener le spectateur (lecteur) à faire face au malheur, si jamais il devait y être confronté.

Mais s'agit-il de religion ou de spiritualité? La religion se fonde sur des dogmes, des croyances partagées et des commandements à suivre. Les deux pratiques dont nous nous proposons d'examiner ici la parenté ne ciblent pas la vérité, comme le font les religions. L'une de ces pratiques, par l'expurgation du mal, vise le Bien. En principe, la tragédie constitue un traitement choc au cours duquel la logique, épuisée par d'insolubles contradictions, rend les armes et cède à l'émotion. La métaphore médicale joue d'ailleurs un rôle central dans la description aristotélicienne de la tragédie.

L'autre démarche spirituelle, plus ancienne et en quelque sorte moins « contaminée » par la philosophie épistémologiste, le yoga, vise pour sa part, au-delà du bien et du mal : le Beau, c'est à dire la coïncidence symétrique de l'expérience individuelle et de la conscience cosmique. Si la tragédie, traitement choc en public, renvoie chez lui le spectateur meilleur citoyen, le yoga, médecine préventive en privé, ne rend pas meilleur celui qui le pratique, il le rend plus sain. Et la santé, c'est la beauté. Mais le but est le même : apprendre à mourir, c'est à dire à ne plus être. Non pas se précipiter dans la mort, comme le font les adeptes de la vérité, mais se départir de toute vérité, y compris de la certitude de la conscience unifiée.

La première différence notable entre le fidèle ou l'adepte d'une religion, qui obéit, parfois jusqu'à la violence, à une loi, et le *pratiquant* d'une spiritualité est que celui-ci, après une période d'initiation, se passe d'un autre guide que soi-même. Dans le domaine de la spiritualité, l'individu est son propre officiant. Certes, le *pratiquant* d'une spiritualité peut recevoir de sages conseils sur la voie (*tao*) de la vie, mais il ne saurait se soumettre à quelque règle s'il ne se l'impose lui-même. Dans l'expérience religieuse par contre,

<sup>65</sup> Ananda K. Coomaraswamy, *La Doctrine du sacrifice*, Paris, Dervy, 1997, p. 138. Le troisième chapitre est un texte de 1944, intitulé *Sire Gauvin et le Chevalier vert*, traduit par Gérard Leconte.

<sup>66</sup> Ananda Kentish Coomaraswamy cite R.R.Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, 1936.

l'intermédiaire entre le fidèle et la divinité, qu'il ou elle soit une personne chargée d'une fonction sacerdotale ou un objet sacré, joue un rôle déterminant.

Dans l'histoire des sociétés humaines, l'usage responsable de la spiritualité a semblé inversement proportionnel au fanatisme religieux. Le zèle prosélytique des obéissants violents contraste avec la passivité de la majorité silencieuse. Or, contrairement aux inquisiteurs et aux missionnaires qui brandissent un livre de lois, l'adepte d'une démarche spirituelle comportant une importante part de gymnastique (yoga), y compris de gymnastique émotive (tragédie), ne cherche pas à convertir son entourage. La pratique individuelle de la spiritualité trouve paisiblement son chemin loin de toute vérité révélée, vers le Beau, dans la contemplation du Soi suprême et universel, ou, à travers le processus de la catharsis, vers le Bien ou le mieux-être social.

Certes, la tragédie, en s'intellectuellisant, s'est éloignée de sa base *chorique*, mais la gymnastique des émotions qu'elle propose aux spectateurs pour lesquels elle est présentée, nous permet encore de la comparer à d'autres formes de gymnosophie, l'« art » de la régénération par la respiration, par exemple. Ainsi, la plus lyrique des formes relevant du genre dramatique et le yoga se rejoignent dans la culture physique, la danse du côté des chœurs, la gymnastique préventive du côté de la conscience individuelle.

Avant de pouvoir attribuer à l'un ou l'autre des *genres* de la pensée humaine les formes qui nous intéressent ici, nous devons établir la ressemblance sémiotique entre l'art et la pensée. La production de signes mentaux diffère de la production de signes artistiques en ce que la matière des signes y est neurale plutôt que plastique ou verbale, mais les lois qui s'appliquent aux structures de communication (genres) dans la mimésis artistique valent aussi pour la pensée : en pensant chacun « crée » une « oeuvre ». Pour être « saisi », le discours de la pensée doit pouvoir être considéré comme une mimétique, avec une poétique et une rhétorique propres. Afin de ne pas confondre l'art et la pensée, il faudra prendre en considération l'iconicité additionnelle des signes mentaux, qui ne sont pas des choses perçues par les organes de la vue ou des mots prononcés par les organes de la phonation, mais des imitations d'énonciations ou des imitations de choses perçues dans le monde.

Une pensée capable de *se* concevoir comme une pratique artistique n'a plus recours à la loi de subordination dogmatique de l'image au concept, elle renverse au contraire ce jeu de pouvoir mental par la (re)valorisation de l'image et la relativisation du pouvoir conceptuel de la pensée discursive. L'artisan de la tragédie présente le miroir métaphorique, celui-là même dont parle Hamlet quand il s'adresse aux comédiens, les spectateurs réfléchissent: ils font face à la musique, ils ont le dernier mot. Le spectateur de Sophocle, Shakespeare, Racine ou Beckett, apprend à être l'artiste de soi-même à travers la représentation mythique de personnages aliénés, pour ne pas dire perdants. Il se soumet de son plein gré au « brasse camarade » émotif à l'issue duquel il aura le plaisir de se valoriser en affirmant (en public) qu'il a compris ou qu'il n'y a là rien à comprendre.

Dans le livre que Michel Onfray a consacré au matérialisme hédoniste et dans lequel il élabore une théorie atomiste du désir « comme logique des flux qui appellent l'expansion et nécessitent une hydraulique cathartique »<sup>67</sup>, l'âme est définie comme « l'une des mille modalités de la matière »<sup>68</sup>. Depuis l'Antiquité, des philosophes matérialistes comme Démocrite, Diogène, Épicure etc. se sont opposés à la vague platonico-chrétienne de l'idéalisme. Là où le corps est le texte (tissu organique) dont tous les autres textes sont des interprétations, « pas de mythologie, d'ontologie pour expliquer le désir, mais un genre de médecine, de physique, voire de mécanique »<sup>69</sup>.

Parmi les projets de son nouvel hédonisme, M. Onfray inclue la déchristianisation de la morale à l'aide d'un bestiaire. Il retrace la voie de ce savoir pratique des philosophes du corps à travers les métaphores animales, du poisson masturbateur de Diogène de Sinope (404-323) au hérisson célibataire de l'Histoire des Animaux d'Aristote (384-322), en passant par la cochonne versifiée par Archiloque de Paros

<sup>67</sup> Michel Onfray, *Théorie du corps amoureux*, Paris, Grasset, 2000, p. 37.

<sup>68</sup> Ibid., p. 37.

<sup>69</sup> Ibid., p. 85.



au milieu du VII<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., le cochon d'Héraclite, l'abeille grégaire et l'éléphant monogame, antidote de la hyène lubrique décriée par les misogynes chrétiens comme Paul de Tarse (15-68).

Le yoga ne procède pas autrement quand il propose à l'adepte différents *asanas* où la métaphore animale joue un rôle capital : le coq (*Kukkutasana*), le paon (*Mayurasana*), la tortue (*Kurmasana*), le lion (*Simhasana*) etc. Tant que la philosophie est une pratique avant d'être une *épistémê*, l'homme se connaît par l'image, car l'image de son corps le renvoie à sa condition animale, alors que le concept d'« être humain », le faisant entrer de plein pied dans le domaine de l'iconicité logique, où la ressemblance est utilisée pour réduire, par déduction, le nombre d'interprétants valables, le renvoie plutôt à la représentation symbolique de sa condition de mortel. Les philosophes qui conçoivent leur « travail » intellectuel comme une activité indépendante de son conditionnement biologique ne peuvent utiliser, pour le décrire, que des métaphores conceptuelles (jouant sur une suppression-adjonction de *sèmes*)<sup>70</sup>; les gymnosophes ne font jouer que des métaphores référentielles, basées sur des images et jouant sur la suppression-adjonction de *parties*, parce qu'ils ne séparent pas le travail intellectuel du grand jeu (*lila*) de la vie (*bios*).

La pensée peut se passer d'images, l'être se conçoit alors par abstraction et son activité mentale est essentiellement sélective, c'est-à-dire qu'il peut expliquer son essence, par abstractions successives, sans se représenter son existence, comme s'il en faisait une formule algébrique. Lorsque Martin Heidegger écrit sur la « primauté ontique de la question de l'être » ou « la constitution de l'être-au-monde en général comme constitution fondamentale de l'être-là », les prérequis intellectuels sont tels que le lecteur n'est nullement renvoyé à son expérience psycho-physique, il est contraint au contraire, s'il veut comprendre quoi que ce soit, de s'en tenir à la zone épistémique.

La pensée peut également se passer de concepts. L'image du corps donne alors son nom à l'être dont ce corps est le réceptacle : c'est le propre de la pensée somatique, souvent celle des rêves du sommeil profond, une pensée vide de tous liens symboliques, comme le transport tragique.

\*

Le yoga est une gymnastique respiratoire qui a pour but la libération de la pensée. L'âme individuelle, engagée dans l'expérience psycho-physique, cherche à se rendre semblable à la divinité, conçue comme pur esprit, libre depuis l'éternité. Mais cette gymnastique, pratiquée par ces ascètes chevelus que les historiens grecs accompagnant Alexandre dans son périple vers l'Indus ont appelés des *gymnosophes* et que, dans son *Livres des Merveilles* (1295), Marco Polo, qui les avait vu se tenir sur la tête, qualifie de *skiapodes* (qui vivent à l'ombre de leurs pieds), s'appuie sur un enseignement millénaire. Bien que la plus grande partie de la littérature yogique soit constituée de commentaires, l'essentiel de l'enseignement archaïque, incorporé au cours de l'histoire au shivaïsme, au bouddhisme, au soufisme, etc. a survécu à toutes les traductions qui en ont été faites, aussi traîtresses fussent-elles.

L'enseignement du grammairien Patanjali (II<sup>ème</sup> siècle avant J.-C.), auteur du *Yogasutra*, le plus ancien recueil d'aphorismes du corpus yogique, qui était lui-même commentateur de Panini (IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C.), un autre grammairien indien dont la science logique avait contribué grandement à fixer le sanskrit, nous est ainsi parvenu sans avoir perdu son essence. Cela est sûrement dû au fait que les mots de la langue n'y sont pas différenciés des parties de l'être humain dont le corps (global) est la représentation symbolique. La philosophie n'y prend donc pas la place de la discipline, comme elle aura tendance à le faire chez les Grecs, à partir des Sophistes, mais elle en constitue plutôt la réflexion symbolique. La pratique du yoga peut donc se passer des commentaires écrits, puisque les principes (*tattva*) sont inscrits dans le corps humain. L'instruction de l'utilisateur peut y être réduite à sa plus simple expression, l'intégrité de sa démarche spirituelle n'en est pas amoindrie pour autant.

<sup>70</sup> Voir Groupe  $\mu$ , 1982 : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil; et Umberto Eco, 1984 : *Sémiotique et Philosophie du langage*, Presses universitaires de France.

La méthode de cette philosophie pratique consiste à *imiter* le maître ou gourou, qui n'est ni un professeur enseignant une théorie ni un intermédiaire indispensable, mais un guide pédagogique sur la voie du renoncement. Dès que l'adepte n'est plus un « enfant », le guide n'a plus sa raison d'être. La recherche de l'illumination spirituelle comporte le sacrifice rituel de la rationalité.

Le mot yoga est dérivé de la racine *jug* (joindre, atteler, unir). Le yogin est celui qui est capable d'unir ce qui est séparé dans l'expérience psycho-physique, l'âme individuelle et le Soi suprême, universel et immortel, d'unir donc par le *joug* de sa pratique la gymnastique respiratoire et la philosophie. Combiné au souffle qui anime chaque corps mortel, le feu qui est dans l'air (*pranagni*) et qui, grâce à la pratique d'une gymnastique respiratoire (*hathayoga*), peut régénérer la vie, est considéré comme le premier médecin céleste. Si le principe igné entre dans la composition du breuvage sacrificiel (*soma*), il nourrit dans le corps une brillante flamme de vie. Toutefois, s'il n'est pas « cultivé », s'il est laissé à lui-même, ce feu devient *mahakala*, l'inéluctable puissance dissolvante du temps, et alors, comme Saturne dévorant ses enfants et comme le squelette à la faux, il hante les cimetières.

En Inde, l'élaboration de nombreuses religions n'a pas éclipsé le caractère métaphorique de la mythologie; la vérité historique des récits mythiques n'y a donc pas été un facteur de discorde et les dieux y sont restés avant tout des personnifications de principes vitaux. Shiva, par exemple, est la personnification des aspects contradictoires du principe igné. Semblable à ces forces que la psychologie appelle l'instinct de vie (conservation) et l'instinct de mort (destruction), il est tantôt « propice », c'est le sens même de son nom Shiva, et tantôt néfaste, quand il apparaît sous les traits du dangereux destructeur Rudra.

Lorsque de Rig-Véda (X, 136) fait allusion à la sainteté de *Késin* (ascète chevelu), qui boit à la même coupe que Rudra (le dangereux destructeur), on voit sur quel terrain commun la tragédie et le yoga peuvent être comparés : suspension du temps et métaphore médicale de la purification. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'apprendre à mourir. La mise en joug des passions peut y apparaître comme un renoncement ou une mortification – et c'est en grande partie comment l'Occident chrétien a interprété la catharsis -, mais le transport tragique et la libération yogique sont fondamentalement plaisants. Il s'agit moins de privation ou d'éradication des passions que d'une canalisation des énergies contradictoires du corps et de ses émotions, une sorte de gai savoir libéré de la morbidité du doute systématique.

Pour qu'Agni (feu) et Soma (nourriture des dieux) ne soient plus qu'un être, celui qu'ils étaient à l'origine, le serpent (Vritra) qui se coupe la tête en se mordant la queue, devient Soleil, ce qui donne la vision, et *prâna* dans l'air que respire l'homme, ce qui donne au corps l'impulsion. Le meurtre de Vritra provoque la naissance de l'être de lumière. De nature céleste, il tue le serpent ou dragon dont il est sorti. Le sacrificateur produit une progéniture et, ce faisant, il est vidé, comme Uranus après la castration qui donne naissance à Vénus, et comme Saturne après avoir rendu à la vie les enfants qu'il avait dévorés. C'est toujours du même sacrifice qu'il s'agit, celui dont l'officiant, qui est son propre prêtre (*âtmayâji*), est lui-même la victime, contrairement à celui pour qui un autre officie (*dêvayâji*). Contrairement au spectateur de tragédie qui est assis à la représentation d'une session sacrificielle (*satrasadah*), le yogui officie son propre sacrifice. Abandonner le Moi pour renaître à Soi. Désintégration de l'être, « un vautour lui dévore le foie » et réintégration, il est lui-même le vautour, puisqu'il est monté au ciel pour voler le feu des dieux. Jupiter et Prométhée sont la même personne, le dieu (*dêva*) solaire, qui « entre en Varuna » et son frère lunaire le titan (*asura*). La partie de Vritra sectionné qui avait la nature de Soma devient la Lune et la partie ophidienne, la queue, devient le ventre « pour l'enflammer » (*indhîya*) et pour sa joie (*bhogâya*). Pour devenir comme l'oiseau de feu et renaître de ses cendres, l'être doit se dévorer le foie. Prométhée doit souffrir pour que soit reconnue dans cette souffrance la joie cruelle et la violence de Jupiter.

\*

La tragédie, pour sa part, est une forme spécifique du genre dramatique qui a été mise au point au Vème siècle avant J.-C. et qui a été le terreau de transformation de la religion en philosophie, c'est à dire une manifestation culturelle encore imprégnée de sentiments religieux mais de plus en plus critique. Comme

le laisse entendre Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*, il faut imaginer Socrate dans les gradins lors de la présentation des tragédies d'Euripide. Alors que la tragédie rendait visible l'inconcevable (paradoxe), le philosophe se donne pour tâche d'atteindre un « arrière-plan invisible ».

« En se réclamant de cet être invisible contre le visible, (...) la philosophie prend, à sa façon, la relève de la pensée religieuse. Elle se situe dans le cadre même que la religion avait constitué quand, posant au-delà du monde de la nature les puissances sacrées qui, dans l'invisible, en assurent le fondement, elle établissait un complet contraste entre les dieux et les hommes... »<sup>71</sup>

Aristote a décrit, dans *La Poétique*, les avantages de la tragédie par rapport aux autres formes de la mimésis : l'assemblage des actions y fait place au jeu des péripéties et de la reconnaissance et cela dans une économie générale du plaisir, c'est-à-dire dans l'intention de provoquer la catharsis des spectateurs. Les citoyens allaient assister à une représentation de la tragédie dans l'intention de s'immuniser contre les coups du sort. En s'exposant au malheur des autres, le spectateur, qui est avant tout un sujet pensant, se préparait à l'éventualité d'un foudroiement personnel. Selon Pierre Gravel, le spectateur de la tragédie produit un surplus d'émotions (peur et pitié) dont l'évacuation procure un soulagement.

Dans ses *Remarques sur Œdipe*, Hölderlin redéfinit la tragédie comme l'équilibre statique des passions. Le transport tragique est conçu comme un « arrachement », une césure anti-rythmique.

« La présentation du tragique repose principalement sur ceci que l'insoutenable, comment le Dieu-et-homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur, se conçoit par ceci que le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée. »<sup>72</sup>

La tragédie serait « l'auto-annihilation d'un foisonnement de contraires »<sup>73</sup>. Le temps, principal élément de différenciation entre le divin et l'humain, l'immortel et le mortel, y est aboli.

« Contre toute idée d'un passage, d'une conquête, d'une épreuve ou d'un moment, d'une signification dans un procès, la tragédie, paradoxalement, nous ramènerait à quelque chose comme un point zéro ou un temps d'arrêt. »<sup>74</sup>

En Occident, l'enseignement de Socrate, qui selon Aristoxène de Tarente aurait appris à philosopher auprès d'un sage indien, nous est parvenu grâce aux écrits de ses disciples et non les siens propres, puisqu'il n'a rien écrit, à tout le moins rien laissé. Socrate s'en est tenu à la parole. La méthode elle-même de la dialectique, une science logique, liée à l'usage du discours dialogué, dont la métaphore la plus heuristique est la *maïeutique*, s'apprend en imitant Socrate bien plus qu'en s'enfonçant dans les explications de ses commentateurs. On n'a donc pas besoin de lire l'oeuvre complète de Platon pour comprendre la pensée de Socrate, une métaphore suffit souvent à nous mettre sur la piste de notre propre sagesse. Or, la philosophie, en se spécialisant dans l'explication plutôt que dans l'évocation métaphorique d'une pratique physique, ce qu'elle était pour Empédocle, Pythagore, Diogène et Socrate lui-même, a déplacé son centre d'intérêt vers la vérité et la doxologie qui doit nécessairement l'entourer. De science logique (du discours) incluant une gymnastique grammaticale, la philosophie est devenue commentaire et discours de vérité, et plus elle s'est enlisée dans l'épistémologie plus elle s'est éloignée de la discipline et de la gymnastique.

<sup>71</sup> Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne. I. Du mythe à la raison*, Paris, Seuil, coll. Points, 1990, p.237.

<sup>72</sup> Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, trad. J. Beaufret, p. 63.

<sup>73</sup> Pierre Gravel, *D'un Miroir et de quelques éclats*, Montréal, L'Hexagone, coll. Positions philosophiques, 1985, p. 132.

<sup>74</sup> Ibid.

Au tournant de notre ère, l'incinération sacrificielle de Zarménochégas (Sharmana Charya) devant l'empereur Auguste à Athènes avait stigmatisé l'incompréhension occidentale des philosophes dont la pensée dogmatique était dorénavant expurgée de toute discipline physique. Devant la sagesse orientale et la pratique du détournement systématique de la violence naturelle des forces vitales, la philosophie occidentale se dressait déjà, jalouse de son intellectualisme.

En réaction à cette philosophie épistémologiste qui ne conduit qu'à l'exaltation intellectuelle de l'individu, la philocalie des anachorètes grecs des premiers siècles de notre ère n'aura pas d'autre but que l'extase : contrevenir à la logique et s'unir à la divinité en suspendant le temps par la répétition physique des sons qui forment le nom de Dieu. C'est à dire détrôner le discours pour laisser s'imposer l'image des forces *complémentaires* du corps. Et c'est bien parce qu'elle est foncièrement incompréhensible, parce que ses éléments complémentaires ne sauraient être soumis à la loi de la succession temporelle; que l'image *symétrique* de l'homme est d'une telle efficacité dans la démarche spirituelle des philosophes matérialistes.

L'obsession réaliste des philosophes idéalistes a cherché à ancrer la mythologie dans l'histoire. Le culte médiéval des reliques en témoigne avec éloquence. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, le jésuitisme introduira dans le christianisme une pratique semblable au yoga : en réaction aux excès dogmatiques de l'Église, les exercices spirituels permettront aux *pratiquants* de se concentrer sur l'imitation de Jésus-Christ et d'avoir avec Dieu une relation physique.

La vision tragique du monde, qui fit au XIX<sup>ème</sup> siècle, la réputation de Schopenhauer, venait d'une injection massive de gymnosophie orientale dans la philosophie occidentale. Il est intéressant de constater que ce que Hölderlin et Wagner appellent de leurs vœux, le désir d'être Grecs, reste indissociable du vers de Novalis : « l'Inde reflurira au Nord. ». En effet, de Novalis à Nietzsche, le Romantisme allemand apparaît comme une seule grande tentative de réintégrer le corps, avec son hydraulique et ses émotions, dans la philosophie.

Dans les écrits de Schopenhauer, on assiste à la rencontre du yoga et de la tragédie; on voit ressurgir l'image de Dionysos dans les écrits de Nietzsche. Ce qu'ont en commun ces deux formes de gymnosophie, c'est le souvenir du sacrifice. La tragédie expose le conflit entre les forces complémentaires. Les frères ennemis s'y avèrent toujours être de la même essence. Le meurtre de Vritra donne naissance au meurtrier Indra, la Personne dans l'oeil droit. Le désir et la volonté doivent être opposés l'un à l'autre pour que soit établie leur identité. La volonté se nourrit du désir, elle se manifeste par la maîtrise du désir.

\*

Le sacrifice de soi comporte un acte de désintégration et un acte de réintégration. Il faut que le blé soit battu pour que le dieu soit mangé, sous forme de gâteau ou d'hostie, que le corps divin soit pressé pour que le vin soit bu. Osiris, Adonis, Dionysos et Jésus-Christ sont tous démembrés et tués en vue d'une réintégration. La violence d'Indra et la souffrance de Vritra se reconnaissent comme une seule et même émotion. (Se) sacrifier, « c'est rassembler ce qui avait été démembré, construire un Soi autre et unitaire qui sera notre Soi quand ce moi ne sera plus »<sup>75</sup>.

Or, non seulement le yoga et la tragédie ont une finalité commune, la pacification du drame intérieur ou l'immobilisation plaisante de la pensée, mais ils se pratiquent comme une séquence obligée d'étapes qui ne sont pas aussi inconciliables qu'il n'y paraît au premier coup d'oeil. En effet, les parties de la tragédie, héritées de formes rituelles plus anciennes, l'*agon* (affrontement), le *pathos* (mort sacrificielle), le *threnos* (lamentation), l'*anagnorisis* (reconnaissance) et la *théophanie*, sont organisées selon une même stratégie sacrificielle que les étapes de la méditation yogique qui mènent au *nirvana* (immobilité de l'esprit). Qu'on parle de « chevaucher le tigre » ou de « lutter contre le dragon », l'adepte qui entreprend de maîtriser la vie intérieure des passions, doit faire taire le *citta*. Or, la cessation des *vrtti* (mouvements de la conscience) et la

<sup>75</sup> A.K. Coomaraswamy, op. cit., p.229-230.

résorption du *citta* « ressemblent à une sorte de mort »<sup>76</sup>. En fait, c'est l'âme individuelle qui cesse d'exister, parce qu'elle est absorbée dans le *samadhi* (enstase), immergée dans l'*atman* (soi).

À cet effet, la comparaison entre *Les Bacchantes* d'Euripide et la *Bhagavat-Gîta* s'avère particulièrement heuristique. Dionysos arrive à Thèbes. Il s'attend à ce qu'on y reconnaisse sa divinité, mais le roi Penthée, affolé par l'emportement des femmes de la ville qui suivent le *thyase* du dieu dans la montagne, s'ennivrent et s'adonnent au rite orgiaque du *sparagmos* (manger la chair crue du dieu incarné), le fait mettre en prison. Péripétie : le dieu s'échappe par miracle et rejoint les femmes à la « fête ». Après maintes tergiversations, Penthée accepte de se déguiser lui-même en femme, afin de s'approcher d'elles sans être vu et de les surprendre sur le fait. Dionysos, sous les traits d'un étranger, le conduit sur la montagne et le fait monter dans un arbre d'où il pourra observer la bacchanale. Exposé sur son arbre (sapin), Penthée devient visible sans voir – les Bacchantes sont cachées sous les branches inférieures – au moment où l'étranger disparaît. Les femmes, surprises en pleine orgie, s'en prennent à l'intrus et le tuent.

La *Bhagavat-gîta* est un poème philosophique contenu dans le grand poème épique *Mahabharata*, texte capital du Vedanta. Sur le champ de bataille où doit avoir lieu l'affrontement des frères ennemis, le dieu Krishna apparaît à Arjuna et lui expose les avantages et les désavantages de l'action.

Dans les deux textes, le dieu se rend visible (*théophanie*) pour neutraliser des forces en opposition. C'est en eux-mêmes qu'Arjuna et Penthée, qui se définissent comme le contraire du dieu, c'est-à-dire comme des êtres entièrement circonscrits dans l'expérience psycho-physique, reconnaissent la contre-partie de ce qu'ils croient être. En d'autres mots, Dionysos et Krishna sont des personnifications de forces ou principes d'existence compris dans le corps humain. Il est donc important, dans la logique du mythe, que l'on reconnaisse Arjuna et Penthée comme des avatars de leur dieu respectif.

Si, comme l'écrit Pierre Gravel, la force de la tragédie est fonction de la faiblesse de ce qui s'y passe<sup>77</sup>, ces deux textes tiennent leur force de ce que, dans un cas, la bataille n'ait pas lieu, et dans l'autre, l'agresseur soit déjoué. Le temps est suspendu. L'absence de liaisons, car « le transport tragique est à la vérité proprement vide; il est le moins pourvu de liaisons »<sup>78</sup>, fait apparaître la représentation. Penthée est victime de son propre dualisme; pour dire son *nom*, il doit dire *non* au reste du monde<sup>79</sup>. L'existence du Moi est due à une telle extraction : il doit mourir au monde pour exister. Le transport tragique correspond à cette prise de conscience d'être « la même chose » dans la différence individuelle. Ce qui est séparé dans l'expérience psycho-physique de l'existence est en fait une seule et même chose, comme Shiva et Rudra. Le feu qui est dans l'air se fait lumière dans l'obscurité de la conscience individuelle.

Si la tragédie peut être définie comme « la forme difficile et étrange d'une blessure que la théorie ne peut arriver ni à refermer ni à enserrer »<sup>80</sup>, c'est qu'elle constitue proprement le vertige de la philosophie, le poème s'y fait mode d'emploi d'un exercice spirituel, qui n'est pas sans violence et dont le but avoué est de confondre le sujet pensant, de le mettre en face de sa vacuité essentielle. En tant qu'être séparé et différent de l'Être, le Moi est une illusion. Dans la mesure où il se reconnaît dans le Soi suprême, le Moi subit le transport tragique par lequel « le devenir-un illimité se purifie par une séparation illimitée »<sup>81</sup>.

Pas plus que Patanjali ou l'auteur de la *Bhagavat gîta*, le poète tragique ne cherche à attirer vers son style l'attention du spectateur, au contraire il subordonne la rhétorique à la poétique et, puisque « les poètes sont de même nature que nous » (*La Poétique*, 1455 a 31), il s'adresse directement à la réaction physique (émotive) sur laquelle se fonde une pratique gymnosopique.

\*

<sup>76</sup> Tara Michaël, *Hatha-Yoga-Pradipika*, Paris, Fayard, 1974, p. 44.

<sup>77</sup> Pierre Gravel, 1985, p. 132.

<sup>78</sup> Hölderlin, op. cit., p. 49.

<sup>79</sup> Voir René Daumal, 1936 : *Le Contre-Ciel*, Paris, Gallimard. « NON est mon NOM (...) Renis ton NOM, ris de ton NON ».

<sup>80</sup> Gravel, 1985, p. 131.

<sup>81</sup> Hölderlin, p. 63.

Le yoga et la tragédie emmènent la pensée à un état d'équilibre statique. À leur point de fusion, les deux *nadis*, ces courants opposés qui, aux différents carrefours énergétiques que sont les *chakras*, se croisent le long de la colonne vertébrale se reconnaissent comme la *même* énergie, comme les émotions contraires, le mouvement de l'âme vers l'intérieur ou vers l'extérieur, se neutralisent dans la catharsis. Ces deux gymnosophies, dans la mesure où l'on peut identifier dans l'art dramatique un enseignement et une pratique, doivent donc établir des liens entre une fonction négative anti-symbolique (faire taire le *citta* ou purifier les émotions) et une fonction positive anti-indicielle (conduire à l'indifférenciation, agir le non-agir). La pensée complète (illumination libératrice) ne saurait être que la neutralisation respective des « forces » ou courants contraires de la pensée : le discours démonstratif et l'illustration holistique. Le *sahmadi* est une modalité non-dualiste de la pensée, en-deça de l'image et au-delà du concept.

Lorsque le yogin concentre son regard (stéréoscopique) sur un point situé au bout de son nez, sa conscience le suit et cette concentration psychique dans la zone du centre énergétique du cœur, amène le sujet pensant à transcender la dualité. Cette pratique engage bientôt le corps entier, avec tous ses niveaux d'existence, dans un retournement de l'opposition naturelle des forces de vie et de mort et le couronnement de cette pratique est représenté comme l'union dans le *samadhi* de Shiva et Shakti. Selon la même logique, en se concentrant sur leurs réactions émotives, les spectateurs de tragédies, sont conduits par la mimésis à la neutralisation de la peur par la pitié et de la pitié par la peur. Au-delà du détournement de la peur par la symbolisation (humour) et en-deça de l'évitement de la pitié par l'indexicalisation, c'est-à-dire la subordination de la fonction démonstrative (*apodeiknumi*) de la pensée à sa fonction illustrative (*apophainô*), il y a le point tragique de l'indifférenciation. Faire face à la musique ou au fait accompli, voilà le but de la tragédie. Concrètement, cela veut dire accepter l'inéluctable de la pensée somatique, et retourner contre elle-même, comme une arme, la pensée analytique, afin de vivre mieux. Vouloir soi-même l'illusion, dit Nietzsche, c'est ça qui est tragique. Vivre sa vacuité, est un précepte nihiliste qui n'est pas bien loin de l'illumination yogique. Nietzsche emploie d'ailleurs des images animales : les trois métamorphoses proposés par Zarathoustra (le chameau se fait lion avant de devenir enfant) constituent la partie proprement gymnosophique de son œuvre.

La part philosophique de la tragédie, la pensée (*dianoia*), apparaît comme une conséquence de l'ouverture mentale à l'iconicité analogique. La part gymnastique de la tragédie, seconde en importance après sa part mimétique (le *muthos* ou assemblage des actions), est associée aux caractères (*éthê*). En d'autres mots, la production d'un surplus d'émotions de peur et de pitié est provoquée par la production symbolique de la mimésis. Puisque la production d'émotions est considérée comme une modalité de la pensée, le sujet pensant, se sachant l'auteur de ses émotions, en devient plus facilement le maître. Assistant à la tragédie, le citoyen qui produit un surplus d'émotions et l'évacue, lorsque le transport tragique « devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse »<sup>82</sup>, peut fort bien s'immuniser grâce à cet exercice contre la contamination dualiste et se préparer à transcender, dans sa propre vie, sa condition d'animal social. Même s'il ne comprend pas dans le détail le tissu métaphorique du poème tragique, le spectateur qui saisit l'essentiel de la situation dramatique, peut élaborer une pensée qui donne cours à l'émotion dans la mesure où, se plaçant en face de son propre paradoxe, il s'y reconnaît. Comme il se reconnaît dans les aphorismes des philosophes réalistes.

« Une anecdote ou deux lignes extraites du corpus cynique me portent toujours plus loin intellectuellement et concrètement que les oeuvres complètes de l'ensemble des productions de l'idéalisme allemand. »<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Hölderlin, op. cit., p.49.

<sup>83</sup> M. Onfray, op. cit., p. 39.

Si la gymnosophie a pu être réduite à sagesse de la nudité (Kienné de Mongeot) et la pratique du nudisme, dans la pratique gymnosopique du yoga et de la tragédie c'est avant tout de ses habits épistémologiques que la pensée est dénudée. Dans la spiritualité qui se vit par des exercices physiques, la nudité est à la fois le symbole et l'indice, elle est *et* représente. Autant les exercices sont considérés comme « ce qu'on fait quand on est nu », autant la mise à nu de la psyché constitue l'exercice lui-même. Certes, le yoga est apparenté à l'activité sportive; il peut même figurer sur certaines listes athlétiques comme une discipline autonome, et à cet effet l'ouvrage de Selvarajan Yesudian *Sport et Yoga* est fort éloquent, mais la tragédie? Comme les représentations tragiques avaient lieu dans le cadre des compétitions olympiques, l'activité chorique devait être minutieusement orchestrée, les chants et les mouvements répétés pendant des mois, comme le sont aujourd'hui les présentations des écoles de samba au Carnaval de Rio, sur un autre mode il va sans dire.

Le yoga « guérit » là où la métaphore rituelle de la purification vise la suspension du temps individuel et la régénération par la respiration; la tragédie « guérit » là où la métaphore médicale de la purgation vise l'adaptation de l'être psychosomatique à une réalité sociale. Que ce soit le Tai-Chi, la philocalie, l'imitation de Jésus-Christ comme le pratiquait saint Jean-de-la-Croix, le yoga ou la tragédie, la gymnosophie, sous toutes ses formes, est une école de vie où, par la culture de l'identité des contraires, on apprend à mourir, à se défaire d'une vieille peau noire pour revêtir un habit de lumière, comme ces serpents védiques qui, se coupant la tête eux-mêmes, deviennent des Soleils.

Si, dans la société du spectacle, la tragédie est en perte de vitesse, malgré Samuel Beckett et Howard Barker, c'est qu'elle est trop exigeante du point de vue intellectuel. Certes, c'est une gymnastique des émotions, mais elle comporte une purification, un nettoyage en profondeur au niveau des idées reçues. Avant de pouvoir amener la pensée holistique à produire des émotions, la pensée analytique doit y être endormie et soumise à la loi de l'identité des contraires. La tragédie est un exercice trop violent pour des spectateurs habitués à l'image. La société du spectacle se méfie des vérités fondées sur des bases logiques; vivant dans le mythe, elle s'adonne, sans se poser de questions, au plaisir de l'épanchement et de l'extase, deux manières de sortir de soi.

L'entrée en soi proposée par la tragédie, suppose une culture de la peur dont le corollaire est la survalorisation de la pensée analytique à travers des concepts comme la clarté du discours et sa fluidité. Malgré la prolifération des interprétants engagés par la pensée imaginative, la pensée discursive arrive à récupérer les échappées émotives. Ainsi l'humour doit-il figurer comme le paravent du sentiment tragique, parce que tout symbole y est une bouée contre l'immersion indicielle.

Il y a certainement eu lieu d'appliquer, dans la préparation des chœurs de tragédies antiques, une pédagogie gymnosopique, mais dès que le chœur a cessé d'être la raison d'être de l'événement théâtral, la littérature a « pris en main » la danse, le dialogue entre les acteurs est devenu la partie essentielle de la poésie dramatique. La tragédie constitue l'extériorisation du conflit des forces contradictoires qui font le monde, ces forces dont la complémentarité sert de fondement au mythe de l'Un. Le yoga constitue l'intériorisation de ce même conflit. Serpent et Soleil, comme le corps et l'esprit, érigés l'un contre l'autre comme des frères ennemis, s'y reconnaissent comme *le même*.

Dans le domaine de la philosophie, on a dit que toute pratique impliquait une théorie, mais on a cru, paradoxalement, qu'une théorie pouvait être élaborée sans autre pratique que l'exercice de la pensée. Ce préjugé favorable à l'intellectualisation est responsable du déséquilibre auquel tente de remédier la tragédie et le yoga. Dans le domaine de la santé partagée du corps et de l'esprit, à la lumière de l'enseignement yogique, toute théorie doit impliquer une pratique, un jeu où les personnages qu'on imite portent les noms des actions qu'on entreprend d'accomplir pour les imiter.

Pour Yoga et Tragédie :

- CHOISY, Maryse, 1963 : *Exercices de Yoga*, coll. Action et Pensée, Éditions du Mont-Blanc.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish, 1997 : *La Doctrine du sacrifice*, textes réunis et traduits par Gérard Leconte, Paris, Dervy.
- EURIPIDE, 1976 : *Les Bacchantes*, trad. Maurice Lacroix, Paris, Eugène Belin et Les Belles Lettres.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Remarques sur Oedipe, remarques sur Antigone*,
- MICHAËL, Tara, 1974 : *Hatha-Yoga-Pradipika*, Traité sanskrit de hatha-yoga avec commentaires de Brahmananda, préface de Jean Folliozat, Paris, Fayard.
- ONFRAY, Michel, 2000, *Théorie du corps amoureux, pour une érotique solaire*, Paris, Bernard Grasset.
- YESUDIAN, Selvarajan, 1970 : *Sport et Yoga*, éditions Au Signal.



