

ANIMER L'IMAGE

Carmen DĂRĂBUȘ, Associate Professor, PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Northern Baia-Mare University Centre

Abstract: The Wunenburger's studies on the imaginary are an excellent instrument for the analysis of the history of mentalities. The paper Animating the Image is intended to be an applied study which has as starting point some opinions of Jean-Jacques Wunenburger concerning the reevaluation of myths along of cultural history, focused on the absorption of the myth of Pygmalion in the André's Gide novel, La symphonie pastorale, and of the Christian parable of the "lost sheep".

Keywords: imaginary, myth's reevaluation, Christian parable, animation, narrative art.

L'imaginaire littéraire, composant de l'imaginaire culturel, se comporte d'une manière alluvionnaire, en métamorphosant dans sa pâte artistique des facettes hétérogènes, génératrices d'originalité ; la notion d'« imaginaire » n'est pas l'apanage de l'image artistique, mais elle est devenue part de l'épistémologie dans les sciences humaines, en dépassant le simple engendrement de l'image par utilisation : « Dans les usages courants du vocabulaire des lettres et des sciences humaines, le terme d'imaginaire, en tant que substantif, renvoie à un ensemble assez lâche de composants. Fantasma, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions de l'imaginaire d'un homme ou d'une culture » (Wunenburger 2006 : 5). Dans cette démarche individuelle (« d'un homme ») vers la généralisation « d'une culture », la littérature est, à la même fois, toutes les deux.

Dans le roman d'André Gide, *La symphonie pastorale* (1919), on peut déceler deux racines culturelles de la thématique : « la parabole de la brebis égarée et le mythe du Pygmalion. Jean-Jacques Wunenburger parle sur les interférences de l'imaginaire avec la mythologie, terme qui désigne un ensemble de récits, qui constitue un patrimoine de fictions dans les cultures traditionnelles ; ils racontent des histoires de personnages divins ou humains, servant à traduire de manière symbolique et anthropomorphe des croyances sur l'origine, la nature et la fin des phénomènes cosmologiques, psychologiques, historiques » (Ibidem : 7). Dans ce cas-là, c'est surtout la symbolique du mythe réanimé par l'image littéraire. Le mythe devient un invariant autour duquel on tisse sans cesse, dans l'histoire de la littérature, de variantes ayant le même noyau : « Les fictions littéraires diffèrent fondamentalement des fictions technologiques en ce qu'elles restent des variations imaginatives autour d'un invariant, la condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi et le monde » (Ricoeur 1990 : 178) – la condition corporelle devenant le texte littéraire même. L'histoire d'amour du pasteur avec la jeune fille Gertrude suit les articulations générales du mythe du Pygmalion, mythe enrichi par un nouveau contexte concret du récit et par les innovations de l'art narratif au début du XXe siècle. La première rencontre avec la fille, dans les tristes circonstances de la mort de sa tante, révèle une image indistincte, qui suggère vaguement l'humanisation : « un être incertain, qui paraissait endormi ; l'épaisse masse de ses cheveux

cachait presque complètement son visage » (Gide 1989 : 15). L'état d'inexpressivité est synonyme à l'absence de la vie ; on sent, quand même, sous la placidité, un fort instinct caché, les pulsations de l'image prête à éclater, à un moment donné : « Les traits de son visage étaient réguliers, assez beaux, mais parfaitement inexpressifs. [...] et après avoir allumé la lanterne du cabriolet, j'étais reparti, emmenant blotti contre moi ce paquet de chair sans âme et dont je ne percevais la vie que par la communication d'une ténébreuse chaleur » (Ibidem : 17-18). Le pasteur a l'intuition de son besoin d'affectivité, invoqué comme la touche d'une étincelle divine ; elle n'existe encore comme individualité, mais comme matérialité presque anorganique : « Hôtesse de ce corps opaque, une âme attend sans doute, emmurée, que vienne la toucher enfin quelque rayon de votre grâce, Seigneur ! Permettez-vous que mon amour, peut-être, écarte d'elle l'affreuse nuit?... » (Ibidem : 18). L'énergie physique, la chaleur instinctuelle de son corps anime l'image en blanc et noir, sans la dispersion des couleurs et des leurs nuances, mais la force intrinsèque est la prémisse d'une manifestation extérieure individualisée : « Cette créativité de l'imaginaire repose en fait sur la reconnaissance d'une force intrinsèque de certaines images et d'une puissance d'animation de l'imagination » (Wunenburger 2006 : 14-15). Donc l'imaginaire dépasse par soi-même le statu descriptif, par les fondements du mécanisme vivant de sa composition.

Le bon pasteur, suivant les préceptes chrétiens, apporte la jeune fille dans sa maison pour la protéger, pour aider son insertions dans le monde sociale, après une longue période d'isolément. Les latences de ses images (elle était presque aveugle), formées dans un milieu fade, entrent en contact avec l'image d'un autre contexte, complexe et animé, un véritable imaginaire d'un certain temps et d'un certain espace. A l'exception de Charlotte, sa fille cadette, la famille la reçoit d'une manière sceptique, même froide, en voyant « quelque chose de vivant allait sortir de la voiture » (Gide 1989 : 20). Le premier pas vers individualisation, vers la sorti de l'anorganique et de la refaire en quelque sens est de lui donner un nom – Gertrude. Le trajet entre instinct et esprit pour qu'elle puisse s'intégrer dans le nouveau imaginaire est difficile : « L'expression indifférente, obtuse de son visage, ou plutôt son inexpressivité absolue glaçait jusqu'à sa source mon bon vouloir » (Ibidem : 32) et, en effet, il est équivalent à mettre de l'ordre dans le chaos, car tout imaginaire suppose une sorte de construction. Le pasteur la considère, dès le début, « la brebis égarée » et pour qu'elle rentre de nouveau dans le cadre de l'imaginaire accepté par la majorité, elle doit se recomposer d'une manière spirituelle, la seule épreuve qu'elle a de la vie. Dans ce segment commence la rencontre entre la parabole de la brebis égarée et le mythe du Pygmalion : « Les premiers sourires de Gertrude me consolait de tout et payaient mes soins au centuple. Oui, je le dis en vérité, jamais sourire d'aucun de mes enfants ne m'a inondé le cœur d'une aussi séraphique joie que fit celui que je vis poindre sur ce visage de statue » (Ibidem : 41-42), signe de la victoire qui prouve qu'elle commence à comprendre, que la statue s'humanise. La transfiguration de Gertrude se confond avec la transfiguration du pasteur : « C'était moins un sourire qu'une transfiguration. Tout à coup ses traits *s'animèrent* ; ce fut comme un éclaircissement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les hautes Alpes [...] » (Ibidem : 42). Ses efforts pour le réveil de l'esprit se transforment dans la troublante apparition de l'amour ; son expression angélique « n'était point tant l'intelligence que l'amour » (Ibidem : 42). Une telle absorption du mythe illustre donc bien comment, dans une culture donnée, « l'imaginaire est soumis à de perpétuelles transformations, qui impliquent à la fois des

mouvements d'émergence et de déclin de certains mythes, mais aussi des variations cycliques et rythmiques de mêmes racines sémantiques » (Wunenburger 2006 : 61). Galatée-Gertrude vivait dans un engourdissement profond, presque pétrifiée, dans un aveuglement plutôt symbolique que concret. L'alphabet des aveugles appris par le pasteur-Pygmalion c'est une manière de pénétrer dans son monde pour l'apporter plus facilement dans un autre imaginaire. La grande révélation émotionnelle se produit pendant le concert de Neuchâtel, où on y jouait *La symphonie pastorale*, quand les sons sont associés aux couleurs par une synesthésie affective, en sortissant du blanc, « la limite aiguë où tous les tons se confondent, comme le noir en est la limite sombre » (Gide, 1989 : 52) et puis pendant la grâce de la danse qui fonde musique et mouvement dans une harmonie qui réveille l'esprit caché dans l'instinct ; lumière et chaleur fusionnent, les images (une toute imagerie, en effet) préparent la réception et l'insertion dans l'imaginaire qui lui va offrir des troublantes surprises. L'attraction de la part de Jacques, le fils aîné du pasteur, pour Gertrude, va accélérer au même temps le développement de sa personnalité ; leurs rencontres fugitifs près de l'orge de l'église prend comme médiateur de leur amour la musique, parce que les premières révélations de la fille ont été vécues pendant un concert, donc les sons, les tons sont devenus l'instrument de communication le plus profond, idée familières, d'ailleurs, chez les symbolistes et dans la grande littérature de la première partie du XXe siècle (M. Proust, Th. Mann etc.). Après la réussite de l'intervention chirurgicale chez ses yeux, elle a la révélation d'aimer le fils, non pas le père, et les codes qui en existent déjà se compliquent avec les conquêtes du XX siècle, l'apport de la psychanalyse (surtout freudienne) et de la philosophie dans l'art narratif : « La vitalité de la sphère mythique ne se mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements de mythes, au double sens du terme, changements internes dans un mythe, et changements même de référentiels mythiques le long de la ligne du temps culturel. Cette transformation des mythes touche d'ailleurs aussi bien les mythes littéraires et artistiques en général, que les mythes sociaux et politiques, qui s'entre-répondent souvent à l'intérieur de la temporalité historique » (Wunenburger 2006 : 61). Le besoin de confiance et d'amour – comme piliers de l'esprit profond de l'humanité – dont le pasteur l'avait parlé fleurisse à l'intérieure, mais l'impacte à l'extérieure va tourmenter les actants. La sortie de l'aveuglement c'est l'entrée dans le domaine de l'intellect, car elle préfère *savoir* qu'être heureuse. La révélation est surtout de nature morale, il n'y a plus un conflit entre rationalité et irrationalité, car l'amour pour Jacques n'a rien de coupable : « ce que j'ai vu d'abord, c'est notre faute, notre péché » (Gide 1989 : 145). Le pasteur est stimulé par l'instruction religieuse de Gertrude à relire l'Évangile avec la fraîcheur de ses nouvelles expériences, la conclusion étant que les commentaires de Saint Paul prévalent aux paroles du Christ, donc la création humaine renforce et dirige le long de l'histoire, après la première impulsion divine. La perte de Jacques est insupportable, la construction de soi-même devient inutile. Après le trajet vers l'organique, selon la terminologie bergsonienne, elle rentre dans l'anorganique de la mort.

La parabole chrétienne est renversée, aussi que le contenu du mythe du Pygmalion, qui change quelque dates ; Amélie, la femme du pasteur est de plus en plus inquiétée, car elle a l'intuition de la nature des sentiments de son mari pour Gertrude, de plus en plus éloignés de l'amour chrétien, bien qu'il dit que « l'on fête l'enfant qui revient, mais non point ceux qui sont demeurés, comme le montre la parabole » (Gide 1989 : 61). Après l'intervention chirurgicale à ses yeux, en Suisse, elle sait que l'image qu'elle s'était fait sur le pasteur se

superpose à l'image de son fils, donc c'est celui qu'elle aime. Dans sa démarche de l'animer, le pasteur devient un sorte de narrateur ou il a comme seul public Gertrude et lui-même, en essayant se convaincre que la nature de son amour est innocente : « Tout acte de discours contient un espoir d'être cru, d'obtenir une inconditionnelle adhésion favorisant la fusion. Le doute, lié à l'imprévisibilité du jugement final de l'Autre, instaure une rhétorique pratique de l'échange : le narrateur veille sans cesse (plus ou moins consciemment) à la façon dont ses propos sont reçus et à leur disposition par rapport à ce qu'il imagine être le désir qu'il – et qui l' – interpelle » (Adam 1994 : 274). Dans l'amour pour Gertrude, il lui transmet le souffle de la vie, se perdant lui-même par une sorte de des-animation. Le décor socio-matériel de l'être humain se change et l'expression des archétypes de l'histoire des mentalités aussi, en suivant les successions des époques : « Les narrateurs du mythe, d'abord, loin d'être des porte-parole stérile, en assurant un renouvellement continu. Raconter des mythes c'est introduire la différence, et donc mythiser, c'est-à-dire participer au renouvellement, à la recréation du mythe » (Wunenburger 2006 : 57). Christianisme et mythe païen fusionnent dans le tissu du langage littéraire, renforçant par une apparente distorsion le tissu de l'histoire culturelle de l'humanité.

Bibliographie

Adam 1994 : Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université.

Bergson 2001 : Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF.

Durand 1979 : Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International.

Gide 1989 : André Gide, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard.

Ricœur 1990 : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil.

Wunenburger 2006 : Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, PUF.