



Corin Braga

Le centre structurel et ses restes

THE STRUCTURAL CENTER AND ITS LEFTOVERS

Abstract: The paper starts from the deconstructionists' attack on the notion of structural center and of architecturally structured literary texts. However, it does not indulge in the opposition between structuralism and post-structuralism, archetypal essentialism and relativistic nihilism, but it goes forward to a more serene position, in which the center and the margin, the archetypes and what Corin Braga calls anarchetypes, are no longer exclusive, but complementary. Its main focus is on the identification of centered literary structures with aesthetical value and literary canon. In George Poulet's, Roman Ingarden's or Rudolf Arnheim's theories, a literary work reaches aesthetical significance only when it can make emerge a *cogito*, a *ratio*, a synopsis. The paper questions the solidity of this judgment and argues for the parting of aesthetical value from structural cohesion.

Keywords: Literary Theory; Structural Center; Archetype; Canon; George Poulet; Roman Ingarden; Rudolf Arnheim.

CORIN BRAGA

Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
corinbraga@yahoo.com
DOI: 10.24193/cechinox.2017.33.03

En ce début du troisième millénaire, la bataille entre structuralisme et poststructuralisme, entre essentialisme archétypal et nihilisme relativiste, entre ontologie et déconstruction, entre « haut » modernisme et postmodernisme, ne semble pas encore tranchée. Mais cette confrontation commence à se relever assez marquée historiquement, voire vétuste. Il devient un peu fastidieux et inutile d'essayer de prendre part et d'apporter des arguments pour l'une ou l'autre des deux tendances. Si ces débats nous ont appris quelque chose, en-delà des théories proposées et des découvertes expérimentales, c'est que tous les paradigmes cognitifs sont relatifs à des niveaux historiques concrets de développement du savoir, que la vérité désirée et invoquée par tous n'est pas une donnée fixe de laquelle on s'approche plus ou moins vite, mais un « *work in progress* », un horizon de découverte qui recoule en même temps avec nos avancées.

En adoptant une attitude moins impliquée, voire moins fanatique, nous nous proposons de questionner le concept d'archétype, compris comme un principe, un centre de sens, une forme apriorique de nature soit sémantique (comme dans les synthèses archétypales de G. Bachelard, N. Frye, M. Eliade, J. Campbell ou G. Durand), soit sémiotique (comme dans



les morphologies et « grammaires » de V. Propp, A. J. Greimass, R. Barthes, Tzvetan Todorov, C. Bremond ou G. Genette). Il ne s'agit pas de décider si les schémas archétypaux existent ou non, sont hérités génétiquement ou acquis culturellement, de donner raison à Jung ou à Derrida, d'adopter ou de rejeter les centres, les principes, les archétypes, les *teloi*, mais de voir si les deux hypothèses sont irrévocablement exclusives, si les structures centrées ne peuvent *coexister* avec des configurations plus libres, moins hiérarchiquement organisées, si à côté des archétypes (indifféremment si on les définit comme des contenus ou des formes) il n'y a pas de place pour des ensembles décentrés, couramment ignorés, des « restes » que nous appelons des *anarchétypes*. Depuis la position plus sereine de la culturologie, nous envisageons, d'un part, dans un autre contexte, la possibilité de construire une « archétypologie postmoderne » (l'oxymore de la formule est voulu)¹ et, de l'autre, de faire émerger des concepts complémentaires à celui d'archétype, comme ceux d'anarchétype et d'eschatype².

Pour ce faire, nous partirons des dernières découvertes dans les neurosciences sur le fonctionnement du cerveau. Dans un livre important, le neurologue américain Antonio Damasio dénonce *L'Erreur de Descartes*, à savoir l'axiome cartésien posant deux substances distinctes, la « *res extensa* » et la « *res cogitans* ». La séparation du corps et de l'âme implique l'existence de deux catégories d'objets de la connaissance, les choses matérielles et les idées incorporelles, et des fonctions cognitives différenciées, voire distinctes, pour chaque catégorie. Or, selon les expériences menées par les neuroscientifiques, le cerveau doit être conçu comme un organe biologique

et l'âme comme une expression de la vie du corps, idée résumée dans la formule « *embodied mind* », l'âme incorporée, l'esprit dans le corps³.

Une autre « erreur » de Descartes se réfère à ce que le philosophe américain Daniel Dennett appelle « le théâtre cartésien ». Il s'agit de l'impression commune que notre conscience se comporte comme la scène d'un théâtre ou comme l'écran d'un cinéma sur lesquels sont présentées ou projetées les images des objets extérieurs. Ces objets apparaissent comme des images complexes unitaires, réunissant dans un tout organique leurs caractéristiques – forme, couleur, dynamique, son, odeur, etc. Le spectacle se déroule devant un observateur interne – un « *homunculus* » – qui personnifie le moi connaiseur⁴. Ce spectateur contemple les personnages qui défilent sur la scène. Pour connaître les objets extérieurs, il n'a qu'à se pencher sur leurs représentations scéniques et approfondir les traits qui l'intéressent.

Or, les neurosciences ont démontré que l'appareil cérébral fonctionne d'une bien autre façon. Un objet extérieur ne donne pas naissance à une image mentale unique, localisée dans une zone précise du cerveau. Les stimuli sensoriels sont analysés par des zones corticales différentes, une pour les couleurs, une autre pour la forme, une autre pour le mouvement dans l'espace, une autre encore pour les manifestations sonores, etc. Toutes ces représentations partielles sont réunies grâce à une fonction de liaison (« *binding together* ») ou d'intégration cognitive, dans une représentation synthétique⁵. Aussi bien, il n'existe non plus un « *homunculus* » intérieur, un centre directeur de la psyché, mais uniquement une fonction d'intégration des données.



Comme le dit Antonio Damasio, « une âme intégrée est le résultat d'une activité fragmentaire⁶ ».

Si les représentations mentales sont le résultat d'une fonction d'unification de données sensorielles produites dans cinq secteurs neuraux principaux distincts, il résulte que la définition que Descartes donne de la cognition, définition qui fait toujours partie de la « vulgate » psychologique courante, est erronée. En effet, selon les cartésiens, les sens externes, la mémoire, le sens commun et l'imagination sont adaptés à représenter les substances étendues. Chaque chose matérielle saisie par les sens est stockée comme une trace mnésique, comme une image simple, dans la « cire » du cerveau. Plus tard, ces engrammes peuvent être revisités et actualisés par la pensée, comme des images non plus *in praesentia*, mais *in absentia* des choses extérieures. C'est à ce moment que l'imagination, profitant de l'absence du témoignage des sens externes, peut intervenir et combiner les traces mnésiques dans des images complexes sans correspondant dans la réalité, donc irréelles, chimériques, fausses.

Si l'imagination est la « mère de toutes les erreurs », il revient à l'intellect de corriger ces égarements des représentations mentales. La « méthode » de bien penser que propose Descartes est de soumettre les images « imaginaires » au jugement de la raison. Puisque les images originaires produites par les sens externes sont des figures distinctes et claires des choses étendues, la raison doit décomposer les représentations composées dans des figures simples et former sur celles-ci des propositions claires :

Mais si l'entendement se propose d'examiner quelque chose, qui puisse

se rapporter au corps, il faut en former une idée, la plus distincte qu'on pourra, dans l'imagination ; et pour l'obtenir plus commodément, il faudra faire voir aux sens extérieurs la chose même, que cette idée représentera⁷.

Au niveau le plus général, Descartes ne fait que mettre en accord la théorie gnoséologique avec l'ontologie de la création. Par le Logos, Dieu a créé les natures simples et pures qui, au long du temps se sont combinées dans des choses composées et mélangées. La relation entre sens externes et imagination reproduit la même évolution (ou involution) du simple au complexe. Heureusement, les catégories de la raison correspondent au Logos et sont éclairées par les « lumières divines », de manière qu'elles peuvent identifier et définir autant les natures simples du monde matériel que les images simples des sens. Il en résulte une épistémologie cohérente : sur le plan des sens externes, le chercheur doit séparer, dans les choses corporelles, autant qu'il lui est possible, les éléments simples ; sur le plan de l'imagination, il doit isoler les images simples des autres images parasites formées par la fantaisie ; sur le plan de la raison, il doit former les idées correctes qui résument et rendent abstraites les images corporelles simples⁸.

Ce programme a été repris et raffiné par des cartésiens comme Malebranche, Spinoza et d'autres. Dans *Tractatus de intellectus emendatione et de via qua optime in veram rerum cognitione digitur*, Spinoza, plus radical que Descartes, se propose d'éliminer de la méthode non seulement les images composées de la fantaisie, qui combinent de manière illégitime les images sensorielles simples, mais les



images elles-mêmes, en tant qu'intermédiaire faussaire entre les sens externes et l'intellect⁹. Sur l'accusation de corrompre la faculté de compréhension, Spinoza exclut l'imagination de la « méthode » cognitive. Pour refléter d'une manière adéquate et véridique les « éléments premiers » de la nature, le philosophe doit séparer les « idées claires et distinctes » des « idées fausses et confuses ». Les idées correctes présentent les choses très simples ou les choses qui ont été décomposées dans des éléments simples ; en revanche, les fictions sont composées de plusieurs idées confuses, qui reflètent des choses composées, que l'homme n'a pu saisir que partiellement et indistinctement¹⁰.

L'idée que le processus de cognition doit réduire les substances composées à des substances simples et les images complexes de la fantaisie aux représentations simples que les sens externes nous procurent des choses du monde fait partie du bagage courant d'opinions reçues rarement questionnées. Pour ne donner qu'un exemple significatif pour le domaine qui nous préoccupe, voilà Claude Bremond qui affirme à propos des contes : « Les sujets ne sont pas des êtres simples, mais des corps composés. La première tâche serait de les décomposer dans leur éléments derniers¹¹ ». En général, tout travail de déduction d'une logique, d'une grammaire, d'une morphologie du récit impliquerait la réduction des structures complexes à des unités minimales de sens, à des fonctions, des motifs, des archétypes, etc.

La « méthode » cartésienne continue de fonctionner de manière efficace dans les sciences « dures », comme la biologie, la chimie ou la physique : les généticiens s'ingénient à cartographier les génomes

des espèces, les chimistes décomposent les substances dans des molécules et de atomes, les physiciens réduisent la matière à une liste de particules élémentaires, des quanta et des cordes, etc. Néanmoins elle semble compromise dans la psychologie et les neurosciences, qui nient l'hypothèse du « théâtre cartésien », qui représenterait les choses externes par des figures mentales unitaires. Comme le montre Antonio Damasio :

Imaginile *nu* sunt stocate sub forma unor copii exacte ale lucrurilor, evenimentelor, cuvintelor sau propozițiilor. Creierul nu fișează fotografiile Polaroid ale persoanelor, obiectelor, peisajelor, nici nu stochează înregistrări audio ale muzicii și conversațiilor; nu depozitează filme ale scenelor din viața noastră, nici nu păstrează genul de inscripții TelePromoTer care-i ajută pe politicieni să-și câștige pâinea de zi cu zi. Pe scurt, par să nu existe înregistrări permanente despre nimic anume, nici măcar la scară miniaturală, nici microfșe, nici microfilme, nici copii hard.

Mătușa Maggie, ca persoană întreagă, nu există într-o singură localizare din creierul dumneavoastră. Ea este de fapt distribuită peste tot, sub forma a numeroase reprezentări dispoziționale. Când invocați amintirea a tot ce ține de mătușa Maggie, iar ea apare în diferite suprafețe corticale avansate (vizuale, auditive și așa mai departe) sub forma unor reprezentări topografice, mătușa Maggie e prezentă doar în imagini separate, în intervalul de timp în care construiți o *anume* semnificație pentru persoana sa¹².



Ou encore Mark Turner, parlant du problème de l'assemblage (« *the binding problem* »):

But it turns out that vision works nothing like that. Vision is far more complicated; there is no attentive homunculus in the mind; and there is no anatomical spot where sensory data are assembled into a unified representation of the sort we imagine, much less on a big screen with surround-sound and complements for olfactory, gustatory, and tactile perception. Indeed, it is a deep scientific problem to explain how something like a coffee cup – with its hue, reflectance, shape, smell, handle for grasping, topology, temperature, and so on – can seem in the conscience like one unified object.

[...] We are built to think that the reason we can see a coffee cup as one unified object is simply that the coffee cup is one unified object whose inherent unity shoots straight through our senses onto the big screen in the conscious mind, where the unity is manifest, unmistakable, no problem. It is natural to hold such a belief, but the belief turns out to be just a folk theory¹³.

Notre cerveau fonctionne donc d'une manière opposée à la théorie cartésienne de la cognition. Pour Descartes, les choses extérieures produisent, par nos sens, des images simples, qui sont inscrites dans la mémoire. Ré-parcourant les traces mnésiques, l'imagination combine les images simples, par exemple les représentations isolées d'un homme et d'un cheval,

dans des images composées de manière irresponsable, par exemple un centaure. Il revient à la raison de défaire ces complexes en des images simples et correctes. Pour les neuroscientifiques, l'image initiale d'une chose extérieure est un complexe de représentations sensorielles travaillées de manière fragmentaire par les diverses zones corticales responsables des sens respectifs. Le cerveau unifie, par une fonction qui n'a pas de localisation cérébrale, les différentes informations pour engendrer l'image cohérente et unique de cette chose.

Prenons l'exemple d'un petit enfant qui commence à connaître le monde. Lors d'une de ses premières sorties dans, disons, la ferme de ses parents, il voit arriver un homme chevauchant un cheval. Il sait déjà, par les contacts avec les membres de la famille, c'est que c'est un homme, mais il n'a encore jamais vu de cheval. Sa première représentation du chevalier sera une image combinée d'homme et de cheval, c'est-à-dire un centaure ! Aussi bien, il peut voir passer un cheval attelé à une charrette et se faire ainsi l'image d'une sorte de monstre mi-animal mi-engin artificiel, un peu comme les chérubins d'Ézéchiel ! Ce n'est que par des expériences supplémentaires, en voyant l'homme descendant du cheval, en voyant le cheval des-attelé de la charrette, en voyant des chevaux seuls, qu'il réussira à défaire les images complexes initiales dans des images correspondant à des choses unitaires.

Cette situation ne se réduit pas aux étapes infantiles de la connaissance, elle arrive chaque fois que nous prenons contact avec une chose ou un être inconnu, qui n'appartient pas aux espèces et aux catégories déjà présentes dans nos cartes mentales. Tel film de science-fiction nous



présente la découverte d'un navire spatial extraterrestre, avec un cadavre à bord. Au premier contact, les protagonistes humains n'ont aucun repère pour décider si le cadavre est complet ou mutilé, s'il est d'un seul être ou de plusieurs (peut-être des symbiotes), si son enveloppe est un costume quelconque ou sa peau (carcasse), si ses différents membres sont organiques ou des prothèses artificielles, etc. Il faudra que les savants le mettent sur une table de dissection pour commencer à simplifier l'image et réduire la créature à son organisme biologique.

Le savoir commence par des images complexes mais imprécises. On peut se demander si ce n'est pas justement cette conjoncture qui est responsable de ce qu'on appelle la « pensée enchantée », la compréhension magique du monde. Pour l'embryon, le ventre maternel est une enceinte circulaire mal à définir, dont il fait en quelque sorte partie ; pour le nouveau-né, le sein nourricier est, selon des psychanalystes comme W. R. Bion, un frère jumeau ; pour le petit enfant le milieu ambiant est un continuum qu'il comprend dans des termes agglutinants. Et puisque les « centaures » se promènent dans la cour de sa maison, l'enfant n'aura aucune difficulté à accepter les histoires et les images avec des chevaux ailés, des chevaux à corne, des serpents à trois têtes et des ailes, et tout le bestiaire du folklore et des contes de fées. Dans ses formes originaires de manifestation, la pensée humaine est magique parce qu'elle opère avec des complexes représentatifs qui s'intègrent dans l'image d'un univers organique, dont toutes les parties se correspondent.

Le travail de la connaissance consiste non seulement dans l'accumulation de plus

de données, mais aussi dans la comparaison et la classification des images reçues, ainsi que dans la simplification et la réduction des complexes représentationnels dans des éléments plus simples. Pour mieux gérer cognitivement et manipuler pragmatiquement le complexe fluide et chaotique du grand tout, l'homme doit (c'est la loi darwinienne de l'adaptation au milieu qui l'impose) partitionner la matière et la nature dans ses éléments discrets. Dans la formulation de Joseph Carroll :

We seek to reduce the multiplicity of surface phenomena to underlying regularities. We presuppose that some form of conceptual or causal hierarchy is built into the very nature of our subject, whether that subject is some aspect of the natural world or a literary text¹⁴.

Le travail de simplification fait partie du procès d'adaptation évolutive de l'être humain. Les expériences répétées, les contacts multipliés, l'accumulation d'informations sur le même objet permettent à l'enfant de disjoindre les éléments arbitrairement juxtaposés et d'identifier ceux qui sont unis organiquement dans un être cohérent. Chaque nouvelle représentation permet d'écartier les composantes superflues et d'isoler les choses et les créatures dans leurs individualités organiques. Le Grand Tout, dans lequel l'enfant s'intègre magiquement, se défait progressivement dans des composantes qui puissent être manipulées et transformées par intervention directe, manuelle ou à l'aide d'artefacts, d'outils et de machines.

C'est ce processus naturel qui a été transformé en « méthode » cognitive par la philosophie classique. Il est possible de faire



la distinction entre au moins deux grands types de travaux intellectuels de réduction de la multiplicité : par des expériences concrètes et par des raisonnements logiques. Francis Bacon et l'école de l'empirisme ont imposé comme méthode de vérification de tout procédé d'abstraction et de généralisation, donc de dégagement d'une loi de la nature, la possibilité de (re)produire expérimentalement les relations de cause à effet établies entre les objets soumis à cette loi. René Descartes et l'école rationaliste ont donné pour critère de vérification de toute théorie la consistance logique, la cohérence mathématique des déductions. La « méthode » de bien penser se résume à l'impératif de représenter les choses (soi-disant) simples de la réalité par des « idées distinctes et claires » de l'intellect.

Cet objectif ne se limite pas au savoir scientifique. La littérature et les arts, les théories poétiques et esthétiques, l'ont assumé de manière spontanée. Pour qu'une œuvre soit accomplie, il faut qu'elle fasse émerger une signification globale, un sens unique simplificateur. Il est vrai que, au niveau primitif de fonctionnement du psychique humain, la création d'images et d'histoires, ainsi que la compréhension des œuvres d'art et des discours, impliquent l'activité de ce que les cognitivistes et les neuroscientifiques appellent des schémas-images, des synopsis, des formes spatiales et des patterns narratifs. Ces *schemata* interviennent, comme nous l'avons vu, autant dans l'organisation des modèles mentaux qui servent de fondement pour l'imagination de mondes fictionnels, que dans l'activité de ce que Louis O. Mink appelle des « modes de compréhension » (comme les modes théoriques, catégorial et configuratif) des

images artistiques et des textes (« *models of understanding texts* »).

Mais, voilà que, au moment où ils sont devenus conscients de l'existence des « primitifs », les esthéticiens, les théoriciens des arts et de la littérature les ont transformés en critère de valeur et en canon. Dans cette vision, une œuvre littéraire ou d'art n'est considérée achevée et accomplie qu'au moment où elle arrive à produire une signification globale, une « forme spatiale », un *Gestalt*, un synopsis, un cogito ou un logos. Les commentateurs ont déjà invoqué dans ce sens les cas d'Aristote ou de Boileau, qui ont donné les normes de la tragédie et du drame classique. Le respect de différentes contraintes formelles et de contenu, sémiotiques ou sémantiques, posées comme norme, est devenu le critère de validation d'une œuvre et de sa légitimité artistique.

Au vingtième siècle, les théories esthétiques sur les *schemata* sont devenues beaucoup plus subtiles et nuancées, conservant néanmoins le même impératif, celui de la réduction de la complexité à des « idées distinctes et claires ». Nous nous pencherons sur trois exemples de cette attitude, de parmi une multitude : les systèmes de Georges Poulet, de Roman Ingarden et de Rudolf Arnheim.

Georges Poulet, dans *La conscience critique* (1971), étude qui donne une couverture théorique aux quatre volumes de ses *Études sur le temps humain* (1949-1968), postule que la tâche du critique littéraire est de trouver le *Cogito* des textes et des écrivains qu'il analyse. Le terme de *Cogito* est explicitement emprunté à Descartes et désigne le sens intime d'une œuvre, l'acte de prise de conscience de soi auquel l'auteur arrive par le travail de la création. Cette révélation intime interrompt le flux



ininterrompu de la conscience (tel qu'il a été défini par Bergson) et rend possible une auto-affirmation et autocréation de soi, une saisie globale et fondatrice de son propre être pensant. Les œuvres littéraires sont structurées par cet acte de prise en possession de soi. De même que le Logos divin a créé le monde en y introduisant l'harmonie et la rationalité, le Cogito est un « mot » organisateur de l'univers subjectif de l'auteur et de son monde fictionnel¹⁵.

Georges Poulet pose donc le Cogito comme principe catégoriel des œuvres de création. Mais est-ce que tout texte possède un Cogito ? Bien que l'attribution d'un Cogito semble péremptoire pour la définition même d'une œuvre, d'autres considérations du philosophe belge laissent entrevoir une situation bien différente. Puisant dans sa biographie professionnelle, Poulet remémore que dans sa jeunesse il pratiquait une critique d'identification, dans laquelle il se laissait porter par le flux de conscience des auteurs, sans pouvoir s'arrêter sur les formes finies, sur les résultats clos des œuvres individuelles. Ce n'est qu'avec la découverte de l'existence d'un Cogito qu'il serait arrivé à saisir la signification autonome et l'originalité des œuvres. L'avènement de l'idée de Cogito a donc permis au critique de sortir du chaos d'un imaginaire fluide et d'organiser ses éléments dans le cosmos d'une œuvre. Et puisque le travail du critique ne ferait que suivre le travail de l'auteur, on peut supposer avec assez de certitude que l'auteur lui-même n'a pas été en possession de son Cogito depuis toujours, qu'il est arrivé à cette autorévélation à un certain moment de son évolution interne. Il est possible donc que, dans la biographie créatrice d'un auteur, existent des textes qui appartiennent à une étape

de recherches identitaires, sans accès pour le moment à un sens global de soi, et des textes qui témoignent de l'émergence d'un Cogito. Cela revient à dire que la présence du Cogito sert de critère définitoire pour certifier l'accomplissement et la qualité d'une œuvre d'art.

Roman Ingarden offre une argumentation mieux formalisée de cette théorie. Il part de l'axiome que l'œuvre se comporte comme un organisme, dans lequel tous les organes, tous les strates et les niveaux de signification cohabitent dans l'équilibre. Cette harmonie se reflète dans la cristallisation d'un centre organique de sens. Puisant dans les conceptions de W. Dilthey, dans le vitalisme et dans la Gestalt-théorie, Ingarden nomme ce centre de signification la *ratio*, ou l'idée de l'œuvre. L'idée n'est pas à confondre avec un message idéologique quelconque, se référant à une réalité externe, que l'auteur voudrait louer ou critiquer. L'idée est l'« âme », le sens coagulant qui donne la vie à l'organisme de l'œuvre¹⁶.

La *ratio* est garante non seulement de la cohésion structurale, mais aussi de la valeur artistique de l'œuvre. Sans l'intuition d'un centre qui harmonise les couches du texte, le lecteur ne saurait considérer ce texte comme accompli :

The 'idea' of the literary work of art is a 'demonstrated', synthetic, essential complex of mutually modulated, aesthetically valent qualities which is brought to concrete appearance either in the work or by means of it. The aesthetically valent qualities lead to the intuitive constitution of a certain aesthetic value, and this value forms a whole, in intimate unity, with the basis on which it is founded (the literary



work of art itself). At least in the case of great and genuine works of art, this whole is unrepeatable, 'unique' and inimitable. It is revealed to the reader in an adequate aesthetic concretization of the work. [...] This qualitative complex, which culminates in the value given in intuition, endows the work of art in concretization with an evident 'organic' unity of structure¹⁷.

La présence d'un centre organisateur est la condition *sine qua non* de la valeur esthétique. En revanche, les textes qui n'arivent pas à coaguler une *ratio* sont à rejeter hors du canon de la grande littérature et même de la littéralité :

[...] there are also literary works which are devoid of an 'idea' in the sense that, although various factors are present in their content which could possibly constitute an 'idea' (or which purport to be capable of so doing – for this reason the work has the character of a work which is supposed to be a work of art, or was attempted as such), no intuitive demonstration of an essential inner connection of harmonious, aesthetically relevant qualities comes about. The whole content of the work then consists of an agglomeration of various individual features and motifs, which can be aesthetically valuable in themselves; but the work exhibits no 'organic' structure, so that, in a sense, it disintegrates. It is not capable of performing the primary function of the literary work of art¹⁸.

Si Georges Poulet et Roman Ingarden construisent leurs théories sur les lignes de force de l'intuitionnisme et de

la phénoménologie (plus proches de la sémantique des œuvres), Rudolf Arnheim assure la liaison entre le Gestaltisme et les sciences cognitives (qui se rangent du côté sémiotique). Partant de l'axiome de la *Gestaltpsychologie* que le tout est perçu avant ses composantes, que la « bonne forme » d'une œuvre est assurée par l'harmonie entre ses parties, par son unité dynamique, qui rend possible sa représentation comme une totalité concise et claire, Arnheim formule le concept de synopsis. Le psychique humain ne reçoit pas les stimuli des organes de sens d'une manière chaotique, mais les organise dans des *schemata* dynamiques. Ces schémas sont des synopsis intuitifs de la structure unitaire et de la hiérarchie globale des représentations complexes¹⁹.

Les synopsis sont particulièrement importants dans les arts « temporels », comme la littérature ou la cinématographie. Pour offrir un sens global, l'œuvre discursive tend à être traduite dans un synopsis spatial, qui transpose la succession du temps dans la simultanéité de l'espace :

Transposition of the temporal into the spatial mode can indeed be said to occur, especially when it is interpreted as succession being replaced by simultaneity. This happens not just for convenience' sake, but by necessity when the mind turns from a participatory to a contemplative attitude. In order to comprehend an event as a whole, one must view it in simultaneity, and that means spatially and visually. Succession, by its very nature, limits attention to the momentary, to a differential time. Synopsis, as the term indicates, is visual²⁰.



Le synopsis joue le même rôle de compréhension globale de l'œuvre que le cogito, la *ratio* ou le logos. Il permet une représentation spatiale et sert de « résumé » intuitif du texte discursif. Faisant une analyse historique des types de narration, Arnheim montre que les romans traditionnels ont une structure plutôt linéaire, sans beaucoup de déviations et lignes alternatives, alors que la prose moderne est plus libre, brisant la continuité de manière délibérée et donnant naissance à des synopsis « cubistes ». Mais, en général, il considère que l'organisation du texte selon un schéma interne est une condition de réussite et de qualité, alors que l'incapacité d'organiser un synopsis est une défaillance du prosateur et apporte l'échec esthétique de l'œuvre²¹.

Voilà donc que les *schematas* ne sont pas seulement des catégories de la création et de la compréhension des œuvres littéraires et d'art, mais aussi des conditions imposées pour la légitimation esthétique de ces œuvres. Sans *cogito*, sans *ratio*, sans synopsis, un texte est considéré comme inachevé, inaccompli, défaillant, dépourvu de structure, d'organicité, d'harmonie ou de valeur. De la fonction de forme psychologique, le schéma est passé à celle de critère poétique. Les « primitifs » et les universaux de l'anthropologie sont devenus des critères de la rhétorique. La nécessité de postuler des structures dans la psychologie a été reprise comme un élément du canon littéraire, du jugement artistique. L'existence d'un centre de sens est devenue une condition *sine qua non* non pas seulement pour la qualité esthétique de l'œuvre, mais aussi pour sa littérarité, pour son acceptation dans la « République des lettres ».

C'est sur cette distinction entre fonction psychologique et usage esthétique

que nous voulons insister pour questionner l'idée de centre de sens et ses « restes ». Dans le paradigme cartésien de la cognition, la nature offre à nos sens externes des perceptions correctes sur les natures simples. Malheureusement, la mémoire, l'imagination, les opinions reçues, toutes les traditions mythologiques et folkloriques, la culture populaire en général, combinent ces images simples dans des complexes fantaisistes et cancérigènes. Or, voilà que l'intellect, la réflexion philosophique, défait les complexes et réorganise leurs éléments dans des universaux. Les archétypes, les principes, les *teloi*, les schémas, etc. sont le résultat final d'un ample procès théorique de réduction des représentations composées, imaginaires, à des patterns intellectuels qui permettent de soumettre la multiplicité factuelle à la simplicité des catégories. Ils sont donc des idées distinctes et claires des substances simples de la nature.

Alors que dans l'approche neuroscientifique, comme nous l'avons noté, les images perceptives initiales sont dispersées et travaillées dans des zones corticales distinctes, nécessitant un travail d'intégration mentale. Si les expériences de vie se chargent de la simplification « naturelle » des images composées, comme celle du centaure, en revanche l'organisation taxinomique et archétypale des figures de la mythologie, par exemple, nécessite un travail d'abstraction et de généralisation plus poussé, qui implique une « méthode » théorique. Les archétypes, thématiques ou formels, appartiennent aux macrostructures et aux superstructures définies par Teun A. Van Dijk, qui rendent possible la compréhension globale et immédiate autant des chronotopes fictionnels que des genres littéraires²².



Or, que se passe-t-il si les auteurs n'aboutissent pas à (ou, pire, ne veulent pas) simplifier les images complexes de la « pensée enchantée » ? S'ils ne se préoccupent pas ou ne se proposent pas d'arriver à un *cogito* ou à un synopsis unitaire ? S'ils se maintiennent dans la fluidité de l'imaginaire et ne s'empêchent pas à lui infuser une *ratio* ? S'ils ne savent pas comment ou refusent délibérément d'organiser leurs textes autour d'un centre de sens ? S'ils préfèrent à la structure architectonique d'une cathédrale le chaos végétal d'une jungle, à l'arbre les rhizomes ?

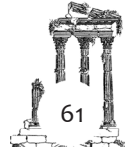
À coup sûr, à cause de l'identification de la structure avec la valeur, ils seront rejetés hors du canon. Ne traite-t-on pas dédaigneusement les corpus mythologiques « primitifs », comme ceux des Amériques ou de l'Océanie, comme des récits trop libres et chaotiques pour engendrer une grande littérature, comme une « enfance » de la « vraie » littérature ? Ne considère-t-on pas le roman alexandrin, les romans chevaleresques, les voyages extraordinaires, les *romances*, les romans à

mystères, comme des genres « mineurs », qui ne peuvent pas arriver à la hauteur structurelle canonique des tragédies, des épopées, du *Bildungsroman*, des *novels* ? Ne critique-t-on pas les auteurs qui n'offrent pas la possibilité de saisir leurs textes dans un synopsis, qui compliquent les structures closes par des errances narratives et des randonnées libres dans la fantaisie ?

Pour tous ces « restes » rejetés du grand festin de la littérature, pour toutes ces œuvres déclassées du canon esthétique, pour tous ces auteurs bannis de la « République des Lettres » parce qu'ils manquent de *cogito*, nous proposons le concept d'*anarchétype*, en tant qu'alternative au concept d'archétype. Comme nous l'annoncions, ce concept ne s'inscrit pas dans la tradition déconstructiviste de Derrida, il ne vise pas à déloger ou remplacer le concept d'archétype, il désire simplement décrire une catégorie complémentaire de textes, qui ne possèdent pas un centre organisateur et jouissent d'une liberté anarchique par rapport aux macrostructures et aux superstructures.

NOTES

1. Corin Braga, « Arquetipocríticas posmodernas », *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, Tomo XVII, Argentina, februarie 2015, pp. 109-138.
2. Voir Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip [De l'archétype à l'anarchétype]*, Iași, Éditions Polirom, 2006 ; *Idem* (coord.), *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterele Phantasma [Concepts et méthodes dans les recherches sur l'imaginaire. Les débats Phantasma]*, Iași, Éditions Polirom, 2007.
3. Antonio Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, A Grosset / Putnam Book, 1994, chap. 11.
4. Daniel Dennett, *Consciousness Explained*, Boston, Little Brown, 1992.
5. Mark Turner, *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 89.
6. Antonio Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, chap. 5.
7. René Descartes, *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, Traduction selon le lexique cartésien, et annotation conceptuelle par Jean-Luc Marion, Avec des notes mathématiques de Pierre Costabel, La Haye, Martinus Nijhoff, 1977, p. 44.
8. Cf. Corin Braga, *Les antiutopies classiques (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 21.



9. Baruch Spinoza, *Traité de la Réforme de l'Entendement*, Établissement du texte, traduction, introduction et commentaires par Bernard Rousset, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 95.
10. Cf. Corin Braga, *Les antiutopies classiques (XVII^e-XIX^e siècles)*, p. 29.
11. Claude Bremond, *Logica povestirii*, traducere de Micaela Slăvescu, prefață și note de Ioan Pânzaru, București, Editura Univers, 1981, p. 29.
12. Antonio Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea și creierul uman*, traducere din engleză de Irina Tănăsescu, București, Humanitas, 2004, p. 124, 127.
13. Mark Turner, *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 89.
14. Joseph Carroll, *Reading Human Nature. Literary Darwinism in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany, New York, 2011, p. 29.
15. Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, chap. XVIII.
16. Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Evanston, Northwestern University Press, 1973, chap. 13a. « The combination of all the strata of the work into a whole and the apprehension of its idea ».
17. *Ibidem*, p. 85.
18. *Ibidem*, p. 87.
19. Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1986, pp. X-XI, 21.
20. *Ibidem*, p. 79.
21. *Ibidem*, pp. 87-88.
22. Teun A. van Dijk & Walter Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983, pp. 235-236 ; Teun A. van Dijk, « On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions: A Brief Personal History of the Kintsch – van Dijk Theory », in Charles A. Weaver, Suzanne Mannes & Charles R. Fletcher (éds.), *Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch*, Hillsdale (New Jersey) & Hove (UK), 1995, pp. 385, 404-405.